



IX CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA

Portugal, território de territórios

ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação [ST]

A OBSCURIDADE DO TRABALHO NA “AGENDA” CRIATIVA EM PORTUGAL

QUINTELA, Pedro

Doutorando em Sociologia, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra,
pedroquintela@ces.uc.pt

Resumo

No início do século XXI o debate em torno das indústrias culturais e criativas e da economia criativa globalizou-se, originando importantes alterações nalguns dos fundamentos das políticas públicas. Em particular na Europa, têm sido realizados inúmeros estudos com o propósito de mapear e definir estratégias de desenvolvimento do setor cultural e criativo, a diferentes escalas territoriais. Contudo, a análise das questões do trabalho manteve-se, em larga medida, ausente das discussões e estratégias políticas para o desenvolvimento do setor cultural e criativo.

Após a análise de alguns dos aspetos centrais que resultam de investigação recente, no plano internacional, sobre os contornos, condições e modalidades específicas em que se desenvolve o chamado “trabalho criativo”, o artigo centra-se então na especificidade do contexto português. Em primeiro lugar, apresenta-se uma breve análise do modo como esta nova retórica técnico-política em torno da “criatividade” emergiu e se desenvolveu em Portugal, identificando os seus principais impactos. De seguida, dá-se um enfoque mais detalhado às questões relacionadas com o trabalho no setor cultural e criativo, analisando-as sob diferentes perspetivas. Por fim, conclui-se argumentando acerca da necessidade de um olhar mais atento, informado e reflexivo sobre a realidade do trabalho criativo em Portugal, na sua diversidade e pluralidade de contextos e profissões, apresentando um conjunto de breves considerações e sugestões sobre alguns domínios que poderão ser relevantes para o desenvolvimento e consolidação da investigação sociológica sobre estas matérias entre nós.

Abstract

At the beginning of the 21st century the debate on cultural and creative industries and the creative economy has established itself all over the world, with a considerable impact on the design of public policies, especially in the field of culture. In Europe, the spread of this new techno-political rhetoric has supported itself in a set of methodologies of mapping and the definition of intervention strategies to boost the cultural and creative sector, at different spatial scales. However, the analysis of labor issues remained largely absent from these political discussions and strategies aiming to develop a cultural and creative sector in the European context.

The paper begins by analyzing some key aspects that result from recent international research on creative labour. Then, it focuses on the specificity of the Portuguese context. First, it presents a brief analysis of how this new technical-political rhetoric surrounding “creativity” has emerged and developed in Portugal, identifying their main impacts. Secondly, it focuses in more detail some issues related to the work conditions in Portuguese cultural and creative sector, analyzing them from different perspectives. Finally, the paper concludes arguing about the need for a more attentive, informed and reflective look on issues related to the cultural and creative labor market in Portugal, sharing some brief considerations on relevant research areas for a further development and consolidation of the sociological research on this area in Portugal.

Palavras-chave: Políticas Culturais; Agenda Criativa; Indústrias Culturais e Criativas; Trabalho Criativo.

Keywords: Cultural Policies; Creative Agenda; Cultural and Creative Industries; Cultural Work; Creative Labour.

[COM0288]

1. Introdução: a “agenda” criativa e a emergência de um novo debate técnico-político

O debate internacional (político, técnico e científico) sobre o potencial das indústrias culturais e criativas emerge na segunda metade da década de 1990, inserindo-se num contexto histórico crescentemente marcado por novas formas de articulação entre as esferas das artes e da cultura, da economia e do desenvolvimento urbano e territorial (Flew, 2012; Hesmondhalgh, 2008, 2013; O’Connor, 2011; Ferreira, 2010). A partir de 2000, o debate acerca do potencial das indústrias criativas e, mais recentemente, da economia criativa globalizou-se, originando importantes alterações nalguns dos fundamentos das políticas públicas contemporâneas. A “agenda” criativa teve um particular impacto no contexto europeu, patente nos diversos estudos e nas múltiplas iniciativas levadas a cabo na última década e meia com o propósito de mapear, definir e implementar estratégias de desenvolvimento do setor cultural e criativo, equacionadas a diferentes escalas territoriais (Pratt, 2009), refletindo-se numa clara e relevante alteração do ponto de vista político (Menger, 2013; Minichbauer, 2011). Como veremos, Portugal não tem estado à margem destes processos, tendo o debate em torno do “potencial criativo” do país, das suas cidades e regiões obtido uma grande visibilidade na última década, tanto no plano técnico-científico, como sobretudo no plano político e mediático, ao despoletar a realização uma série de estudos, projetos, instrumentos e medidas de política pública.

No entanto, a análise das condições e modalidades específicas em que se exerce o trabalho criativo tem-se mantido largamente ausente da generalidade dos discursos, documentos e instrumentos de política cultural, contrastando com a crescente atenção que o tema tem suscitado no contexto académico, mas também entre os artistas e outros trabalhadores do setor cultural e criativo. Este cenário assume contornos particulares no contexto português, na medida em que o tema do trabalho no setor cultural e criativo ocupa aqui um lugar relativamente obscuro não só ao nível técnico-político, como também no plano científico e na esfera das organizações sócio-laborais ligadas aos vários domínios profissionais que integram este setor.

Este artigo começa por abordar alguns aspetos relacionados com as questões do trabalho criativo, procurando caracterizar, por um lado, o modo como estas têm sido tratados no seio desta nova retórica da criatividade e, por outro lado, a recente atenção dedicada à análise dos processos e condições de trabalho de artistas e criativos, quer no campo estritamente académico, quer no domínio dos conflitos e reivindicações sócio-laborais. Seguidamente, a análise centra-se na realidade portuguesa. Após um breve enquadramento da emergência e disseminação em Portugal desta nova retórica técnico-política, dá-se um enfoque mais detalhado às questões relacionadas com o trabalho no setor cultural e criativo, analisando-as sob diferentes perspetivas. Neste ponto, serão apresentadas algumas reflexões que decorrem da recolha e análise parcial da informação já recolhida no âmbito de uma investigação de doutoramento em curso sobre trabalho criativo em design de comunicação em Portugal, colocando-as em diálogo com outras pesquisas sociológicas realizadas em contexto nacional.¹ Por fim, conclui-se argumentando acerca da necessidade de um olhar mais atento, informado e reflexivo sobre a realidade do trabalho criativo em Portugal, na sua diversidade e pluralidade de contextos e profissões.

2. O lugar do trabalho na “agenda” criativa

Do ponto de vista retórico, as questões relacionadas com o mercado de trabalho em domínios artísticos, culturais e criativos têm marcado o debate em torno do potencial associado às indústrias culturais e criativas. Trata-se, na verdade, de um aspeto habitualmente tratado pelos inúmeros relatórios e estudos produzidos nos últimos anos que, em geral, tendem a enfatizar o enorme potencial económico do setor cultural e criativo, designadamente em termos de geração de empregos altamente qualificados, argumentando acerca do particular ajustamento destes profissionais para responder assertivamente aos desafios da Nova Economia. Contudo, muitas destas análises evidenciam um cariz excessivamente macroeconómico, estando geralmente

pouco preocupadas em perceber os contextos e as condições específicas em que este tipo de trabalho é desenvolvido – o que também se reflete, de resto, na forma geralmente muito homogênea como analisam um sector que contém em si realidades muito diversas. Por outro lado, muitos destes estudos e relatórios tendem a salientar aspetos como a predominância do trabalho *freelance* e de outras formas de autoemprego, frequentemente enaltecendo determinadas características que atribuem a estes trabalhadores (independência, autonomia, flexibilidade, pró-atividade, empreendedorismo, resiliência, etc.). Por exemplo, o estudo *The Economy of Culture in Europe* (KEA European Affairs, 2006), salienta positivamente algumas características qualitativas que distinguem o setor cultural e criativo de outros setores da economia europeia e que incluem, nomeadamente: os elevados níveis de autoemprego e uma forte presença de micro e pequenas empresas; a predominância de profissionais com formação universitária; a presença muito significativa de trabalhadores em *part-time*; e ainda a elevada mobilidade dos trabalhadores entre empregos (*idem*: 73-100). Significativamente, o relatório relaciona ainda o perfil destes profissionais com alguns dos objetivos centrais da *Estratégia de Lisboa*, enfatizando a sua importância no quadro desta macro-estratégia de diferenciação da Europa relativamente a outras economias mundiais (*ibidem*: 88).

A utilização de um tipo de linguagem marcadamente empresarial é uma das marcas da “agenda” criativa, num claro aprofundamento da viragem neoliberal das políticas culturais, em curso desde meados dos anos 80 (Miller & Yúdice, 2002). Banks (2007: 47-52) nota que o recurso a esta nova “gramática” foi fundamental na afirmação de um tipo de retórica de forte cariz individualista, assente nas ideias de meritocracia e de competição, que encara cada trabalhador cultural como sendo um empresário de si próprio. Neste contexto, os discursos mediáticos têm tido um papel relevante na propagação desta nova “ideologia da criatividade” (Heartfield, 2008), assente numa visão glamorosa que enfatiza a dimensão “autoral” e “visionária” associada ao trabalho de certos artistas e criativos, sublinhando algumas das características individuais que permitiram concretizar estes percursos profissionais bem-sucedidos que, em geral, incluem a capacidade empreendedora, a resiliência e o espírito de sacrifício destes protagonistas (McRobbie, 2002).

Na verdade, a própria figura do *artista* tem inspirado novas formas de organização do mercado laboral que extravasam o setor cultural e criativo, contribuindo assim para alterar profundamente algumas das conceções de trabalho e de trabalhador. Com efeito, vários autores têm salientado o pioneirismo das artes e da cultura na aplicação dos princípios de economia flexível, numa lógica de trabalho “ao projeto” que caracteriza o “novo espírito do capitalismo” (Boltanski & Chiapello, 1999). Ross (2000) e Menger (2005), por exemplo, consideram que muitas das grandes transformações em curso na esfera laboral se inspiram claramente naquelas que foram, durante um longo período de tempo, especificidades próprias do trabalho artístico – incluindo a sua elevada mobilidade, autonomia, polivalência, trabalho em equipa, capacidade de gestão das incertezas, poli-atividade profissional, geralmente em regime de autoemprego e *freelance*, entre outras. Ou, se não se inspiram verdadeiramente nelas, reproduzem-nas, prolongam-nas e generilizam-nas. Essa transformação é acompanhada de um discurso otimista que, de forma quase irónica e paradoxal, consagra como virtuosas, libertadoras e promissoras condições que definiam justamente a precariedade, a incerteza e a insegurança de grande parte do trabalho artístico.

A retórica da “agenda” criativa endossa em larga medida esse discurso e fá-lo com uma eficácia e impactos relevantes. Na verdade, o fortíssimo cariz individualista e empresarial patente na dimensão retórica da “agenda” criativa acompanha uma clara tendência de adaptação para o campo da cultura de um conjunto de instrumentos de política pública tradicionalmente orientados para o fomento económico. Por exemplo, nos últimos anos houve uma banalização dos apoios públicos à criação e dinamização de novas tipologias de espaços de trabalho ligados à “economia criativa”: “incubadoras”, *start-ups*, *fablabs*, espaços de *coworking*, entre outras (Tom Fleming Creative Consultancy, 2015). A aproximação das políticas culturais a medidas genericamente orientadas para o fomento da competitividade económica corresponde a uma fase tardia do processo de desenvolvimento da “agenda” criativa, em que uma boa parte da sua retórica tende a descolar-se

da noção inicial de indústrias criativas, gradualmente substituída pelo conceito mais difuso de economia criativa. Neste processo, a ideia de criatividade torna-se, na prática, num sinónimo de inovação, correndo-se o risco das artes e da cultura verem substancialmente diminuída a sua relevância em termos políticos, na medida em que apenas passam a ser efetivamente consideradas as atividades artísticas, culturais e criativas que contribuam, de uma forma direta, para a geração de riqueza económica, seja através de receitas próprias, seja através de *inputs* relevantes para outros setores de atividade (Oakley, 2009b; Pratt & Jeffcut, 2009).

3. A investigação sociológica internacional sobre trabalho criativo: breve síntese

É relativamente recente a atenção que a sociologia dedicou ao estudo dos mercados de trabalho em diferentes domínios artísticos, culturais e criativos, bem como às condições em que operam os diversos profissionais (Banks, 2007). Com efeito, as primeiras investigações sociológicas que abordam a questão do trabalho nos domínios artísticos surgem a partir de finais da década de 1970, acompanhando o próprio desenvolvimento da sociologia da arte, enquanto subcampo disciplinar autónomo (Heinich, 2004: 40-41).

Estas pesquisas permitiram identificar algumas das características-chave associadas às profissões artísticas. Desde logo, a habitual associação do trabalho artístico a formas atípicas de emprego (Benhamou, 2011: 70), que decorre da tendência dos artistas se envolverem em vários *projetos* em simultâneo, sendo frequentes situações de autoemprego e *freelance*. Por outro lado, encontramos neste heterogéneo conjunto de profissionais níveis de qualificação geralmente acima da média, sendo ainda de assinalar uma forte presença de mão-de-obra jovem. Contudo, as perspetivas de evolução de carreira em áreas artísticas tendem a ser bastante incertas e sujeitas a riscos, havendo uma forte desigualdade de rendimentos, o que acentua a clivagem entre um pequeno e restrito grupo de “estrelas”, que beneficiam de um amplo reconhecimento em termos sociais e materiais, e uma vasta maioria de artistas mal remunerados que, por vezes, estão em situações de pobreza (Towse, 1992; Menger, 1999, 2005; Benhamou, 2011; Throsby, 2012). Ainda assim, parece existir uma forte e reiterada tendência para os artistas menosprezarem as retribuições financeiras em favor de uma ideia de *vocação* e da valorização de outras formas de gratificação pessoal e simbólica (Freidson, 1990; Throsby, 1994; Menger, 1999, 2014), o que explica que a atividade artística seja frequentemente complementada por outras ocupações profissionais que, embora sejam encaradas como secundárias, são na realidade essenciais, garantindo uma parte substancial dos seus rendimentos (Throsby & Hollister, 2003).

Num mercado de trabalho com elevados níveis de concorrência e seletividade – agravado, nos últimos anos, por forte aumento de mão-de-obra disponível –, a construção de reputações sólidas é absolutamente central. Como já vimos, são frequentes os desdobramentos por múltiplos *projetos*, por vezes em simultâneo, procurando assim os artistas aumentarem a sua visibilidade, notoriedade e reconhecimento no “campo” (Towse, 1992; Menger, 1999, 2005; Benhamou, 2011; Throsby, 2012). Por outro lado, e apesar da forte tendência para uma institucionalização do ensino artístico e criativo (Ashton & Noonan, 2013), a experiência e a reputação continuam a ser centrais para o sucesso neste mercado de trabalho (Benhamou, 2011: 70), verificando-se a prevalência de um certo autodidatismo e de uma crença na ideia de “dom” (Sapiro, 2007). Em geral, os *mundos das artes* continuam a caracterizar-se por um forte individualismo, o que explica que tradicionalmente filiações coletivas do tipo profissional ou académico tenham pouca relevância (Heinich, 2004: 75-76) – embora esta situação tenha sofrido algumas alterações nos últimos anos.

Também os estudos sobre indústrias culturais, que emergem em finais dos anos 70, foram muito importantes para desenvolver novas abordagens à estruturação e organização do mercado de trabalho nas indústrias culturais. Neste contexto, destacam-se especialmente os estudos pioneiros de Ryan (1992) e Miège (1987) que, apesar da sua inequívoca relevância, assumiram um carácter relativamente “marginal” no quadro global dos estudos sobre indústrias culturais, obtendo maior reconhecimento académico sobretudo nos últimos anos.

Com efeito, até ao início de 2000 a maioria das pesquisas sociológicas sobre trabalho em áreas criativas centravam-se em domínios artísticos mais “tradicionais”, que frequentemente beneficiam de apoios públicos à criação e apresentação, negligenciando os profissionais ligados às indústrias culturais e criativas. Simultaneamente, e apesar do *boom* de investigação sobre indústrias criativas, a partir de finais dos anos 90, verifica-se que também aqui o enfoque analítico centrou-se, por um lado, nos modelos delimitação do setor e, por outro, no estudo das principais transformações em curso ao nível do consumo, produção e distribuição – incluindo as relações que estabelecem com o território –, rareando, por isso, análises que abordassem aprofundadamente os modos específicos de organização do mercado do trabalho nos diferentes setores de atividade (Hesmondhalgh, 2000, 2008, 2013; Beck, 2003; Hesmondhalgh & Baker, 2010).

Este quadro começa a alterar-se a partir de meados do novo milénio, com o surgimento de pesquisas que vão abordar as conceções e modelos de organização do mercado de trabalho em vários setores tradicionalmente arredados da análise sociológica das profissões artísticas, tais como o design de moda, o design gráfico e de comunicação, o *webdesign*, os *new media* e os videojogos, entre outros.

Realizadas à margem do *mainstream* dos estudos sobre economia criativa, muitas destas investigações retomam as pesquisas e reflexões desenvolvidas quer por sociólogos e economistas da arte e cultura, quer pelos teóricos das indústrias culturais, alargando o seu enfoque analítico. Destacam, nomeadamente, uma preponderância de níveis de qualificação acima da média no setor cultural e criativo, sublinhando uma clara hegemonia de lógicas do trabalho irregular e “ao projeto”, frequentemente assentes em regimes de autoemprego e de trabalho *freelance*, bem como uma preponderância de baixos salários e ausência de proteção social, levando a que muitos trabalhadores se multipliquem em empregos, colaborações e projetos (Hesmondhalgh, 2013: 255-256). Em linha com estudos realizados noutros domínios artísticos, também nas indústrias criativas a remuneração monetária tende a ser recorrentemente subvalorizada e até mesmo substituída por formas de “remuneração psíquica” (Oakley, 2009a: 22), tais como o “entusiasmo”, a “paixão” ou o “prazer” retirados da atividade criativa. Contudo, este tipo de conceção “apaixonada” do trabalho criativo revela aspetos ambíguos e até mesmo contraditórios (McRobbie, 1998, 2016; Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011). Desde logo, negligencia os elevados níveis de competição, exaustão, ansiedade e *stress* a que estão sujeitos estes profissionais (Gill & Pratt, 2008). Além disso, despreza aspetos como os baixos salários, a ausência de proteção social e as dificuldades em conciliar a esfera profissional e vida privada – em especial para as mulheres, sobretudo quando são mães (Gill, 2002, 2007, 2014; McRobbie, 1998, 2016; Conor *et al.* 2015).

A incerteza e receio de não verem ser cumpridas as suas expectativas profissionais – e também a crescente insegurança laboral – têm contribuído para agudizar a pressão para que os trabalhadores criativos ative e permanentemente se “autopromovam”, buscando assim obter novos projetos e colaborações (McRobbie, 2002, 2016; Oakley, 2009a; Neff *et al.*, 2005; Neff, 2012; Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011). No entanto, estudos recentes evidenciam que a atual preponderância dos mecanismos de *networking* e de *gatekeeping* nos processos de seleção e recrutamento neste setor acaba por contribuir para uma perpetuação de modelos de reprodução e exclusão social, nomeadamente em termos de género, etnicidade e classe (Blair, 2001, 2009; Lee, 2013b; Grugulis & Stoyanova, 2012).

Simultaneamente, devem também considerar-se os efeitos nefastos associados à permanente disponibilidade dos trabalhadores e aos elevados níveis de competição no setor. Um dos traços específicos de muitas destas pesquisas consiste na opção pelo desenvolvimento de abordagens a uma escala microssociológica, apostando em metodologias de cariz qualitativo, sendo frequente a etnografia (Lee, 2013a). Tal opção tem permitido desenvolver análises mais atentas à natureza complexa e recorrentemente ambivalente da relação que os atores estabelecem com a sua profissão e com a atividade criativa, bem como com o mercado de trabalho. Diversos autores têm constatado, por exemplo, as crescentes dificuldades destes profissionais dissociarem os períodos laborais dos seus “tempos livres”, que tendem a assumir-se como um prolongamento da jornada de

trabalho. Vivenciados frequentemente de forma ambígua, os modos de organização do trabalho que atualmente prevalecem no setor cultural e criativo têm, na realidade, vários impactos do ponto de vista subjetivo, afetando profundamente a qualidade de vida dos indivíduos (cf. Gill, 2002, 2007, 2014; Ross, 2003; McRobbie, 1998, 2016; Hesmondhalgh & Baker, 2010, 2011; Neff *et al.*, 2005; Neff, 2012). Contudo, é frequente estes trabalhadores tentarem encontrar mecanismos de gestão flexível das suas expectativas e sentimentos ambíguos, construindo o que McRobbie (1998, 2002, 2006) designa por mecanismos de “autoexploração”.

Por outro lado, investigações recentes têm procurado compreender as diferenças e especificidades que resultam da profunda heterogeneidade existente entre os diversos domínios que compõem o sector cultural e criativo, questionando assim as perspetivas excessivamente genéricas e abrangentes sobre economia criativa que, como vimos, estão patente na generalidade dos estudos de “mapeamento”. Destacam-se, por exemplo, alguns trabalhos recentemente realizados no Reino Unido (Comunian *et al.*, 2010, 2011, 2014, 2015) e na Austrália (Cunningham, 2011; Hearn *et al.*, 2014; Bridgstock & Cunningham, 2016) que, a partir da análise das trajetórias de inserção no mercado de trabalho de recém-licenciados em diferentes áreas criativas, evidenciam a existência de condições muito diversificadas não só entre os vários subsectores criativos, mas também de acordo com os mercados de trabalho – incluindo tanto sectores criativos, como os “não-criativos – e os contextos territoriais/urbanos em que estes profissionais operam.

Noutra perspetiva, alguns autores têm procurado incorporar nas suas análises sobre trabalho criativo aspetos relacionadas com as especificidades de cada país e cada subsector – nomeadamente, em termos históricos, económicos, sociais, políticos, territoriais e institucionais –, evitando assim uma visão excessivamente genérica e superficial. Constituem exemplos interessantes investigações recentes que procuram analisar, de forma comparativa, alguns subsectores criativos, analisando as principais diferenças e convergências em matéria de organização laboral, de proteção social, etc. (ex. Conor, 2010, 2013; Vinodrai, 2012).

Em síntese, na última década e meia o trabalho criativo tornou-se central nos estudos sobre economia criativa (Oakley & O’Connor, 2015: 281), tendo muitas destas recentes pesquisas contribuído para (i) superar as perspetivas excessivamente otimistas associadas à generalidade dos estudos macroeconómicos sobre o setor cultural e criativo; (ii) enriquecer as abordagens da geografia económica aos processos de aglomeração de atividades culturais e criativas, problematizando as condições de trabalho em que operam muitos dos profissionais do sector (Lee, 2013a: 7; Banks, 2007: 135-141); e ainda (iii) ultrapassar algumas insuficiências apontadas às análises marxistas *pós-operaístas* em torno da exemplaridade do trabalho artístico e criativo numa economia crescentemente *imaterial* e *cognitiva*, superando o seu caráter relativamente especulativo (Gill & Pratt, 2008; Hesmondhalgh, 2008: 564-566; Hesmondhalgh & Baker, 2011: 159-165; Lee, 2013a: 6-7).

No entanto, o impacto político destas reflexões e investigações parece ser ainda reduzido, nomeadamente se atendermos à escassez de medidas de política pública em matéria laboral com enfoque nos domínios artísticos, culturais e criativos. De facto, apesar de muitos discursos e documentos técnico-políticos referirem questões relacionadas com emprego e mercado de trabalho, como vimos, são contudo raras as referências ou manifestações explícitas de preocupação com aspetos laborais de teor mais *qualitativo* que remetam, designadamente, para algum tipo de reconhecimento da necessidade de introduzir mudanças que ajudem a melhorar as condições em que operam muitos dos profissionais do setor. Vários autores têm assinalado este persistente silêncio das principais instâncias oficiais que tutelam a cultura, interrogando-se acerca dos motivos que podem explicar este tipo de postura. Banks e Hesmondhalgh (2009: 422), por exemplo, sugerem que tal relutância poderá explicar-se pelos riscos políticos de um efetivo reconhecimento público de que a incerteza e a precariedade laboral constituem, na verdade, elementos preponderantes num setor-chave da Nova Economia, colocando assim em causa alguns dos fundamentos centrais da retórica neoliberal em que assenta a “agenda” criativa. McRobbie (2016: 60-61), por seu turno, argumenta não ser inócua a forma como

muitos documentos de “mapeamento” do setor cultural e criativo procuram invisibilizar as questões relacionadas com o trabalho, correspondendo antes a uma estratégia de, através do recurso a uma retórica ardilosa, de forte cariz empresarial, meritocrático e neoliberal, perspetivar os profissionais do setor cultural e criativo enquanto empreendedores, assumindo que cabe a cada indivíduo a responsabilidade exclusiva pela construção do seu próprio percurso profissional. Por essa via, iliba-se o Estado de maiores responsabilidades em matérias relacionadas com a regulação laboral ou com a proteção social destes trabalhadores. Além disso, argumenta, este tipo de estratégia deve ser ainda perspetivada num quadro de ação política mais ampla, que visa atomizar e individualizar as relações laborais neste setor, reduzindo a sua tradicionalmente já baixa capacidade de mobilização coletiva (*idem*: 40-41).

Neste quadro, não é de admirar que, como referido, se assista à crescente adaptação para o campo da cultura de instrumentos de política pública tradicionalmente associados ao fomento económico *tout court*. Este tipo de orientação política revela-se excessivamente rígido, baseando-se em modelos ideal-típicos e genéricos de empreendedorismo, acabando por negligenciar a pluralidade e diversidade de modelos e situações profissionais que o setor cultural e criativo comporta (Oakley, 2013a). Campbell (2013, 2015) argumenta que, ao centrarem-se nas esferas mais industrializadas do setor, muitas medidas de política pública orientadas para o fomento das indústrias culturais e criativas revelam-se desadequadas aos interesses e às possibilidades concretas com que se defrontam muitos artistas e criativos em início de carreira, negligenciando toda uma multiplicidade de práticas de produção de pequena escala e forte enraizamento local, muitas vezes baseadas em abordagens mais “artesanais” e *do-it-yourself*.

Analisando comparativamente as medidas de política pública direcionadas para a proteção dos direitos dos trabalhadores do setor, o *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe* mostra que a adoção de medidas de proteção e apoio aos artistas e trabalhadores culturais e criativos é ainda muito desigual nos diversos países europeus, incluindo aqueles que estão mais ativamente envolvidos na “agenda” criativa. Além disso, muitas dessas medidas revelam um carácter bastante pontual, carecendo de uma maior integração em termos de política cultural, bem como de alguma transversalização com outros domínios de política setorial, incluindo aqueles que estão relacionados com segurança social, economia, saúde e emprego (Conselho da Europa/ERICarts, 2015).

A conceção e implementação de medidas públicas de apoio social aos artistas e trabalhadores culturais enfrenta, contudo, importantes desafios. Como observa Menger (2012, 2013), esses desafios colocam-se, desde logo, no plano operacional, considerando que se trata de uma população com características particulares, como vimos, sujeita a padrões de trabalho altamente flexíveis, marcados pelas lógicas de trabalho “ao projeto”, e uma forte exposição individual ao subemprego e ao desemprego. Mas trata-se também de um grande desafio do ponto de vista da sustentabilidade do Estado Social, nomeadamente considerando a situação de grande fragilidade em que se encontram muitos dos sistemas nacionais europeus, o que dificulta a introdução ou o reforço de qualquer tipo de apoio social adicional aos trabalhadores do setor cultural e criativo. No entanto, e apesar destas dificuldades, parecem tender a aumentar as reivindicações por maiores direitos laborais neste setor, tendo emergido, desde o início dos anos 2000, novas formas organizadas de combate à precariedade laboral que reivindicam, por diversos meios, mais e melhores direitos sociais para os trabalhadores culturais (ex. Bodnar, 2006; Sinigaglia, 2007; Saundry *et al.*, 2007; Percival & Hesmondhalgh, 2014; De Peuter, 2011, 2014; De Peuter & Cohen, 2015; Coles, 2016).

Num texto recente, De Peuter e Cohen (2015) identificam como um desafio para a sociologia da cultura integrar nas suas análises críticas do trabalho criativo estas experiências de mobilização e ação coletiva, reconhecendo que, apesar das suas fragilidades e inconsistências, estas evidenciam um interessante potencial de germinação de novas políticas culturais, concebidas doravante “de baixo para cima” (*policy from below*), adotando os próprios agentes culturais um novo posicionamento ao assumirem-se como interlocutores ativos, capazes de discutir e formular coletivamente propostas alternativas de política cultural em matéria laboral.

Esta dupla de autores salienta ainda que, ao formularem e apresentarem propostas concretas de alteração das condições laborais no setor cultural e criativo, procurando assim tornar as condições em que operam mais seguras e sustentáveis, muitas destas iniciativas denotam uma profunda mudança no discurso reivindicativo dos profissionais da cultura, tradicionalmente focado sobretudo na reivindicação de apoios à criação e produção (*idem*: 311).

4. Políticas culturais e a questão do trabalho criativo em Portugal

O debate sobre o potencial de desenvolvimento económico ligado às indústrias criativas emerge em Portugal em meados da década de 2000, num momento em que o tema ganhava relevo no plano técnico-científico internacional e assumia já bastante protagonismo político, nomeadamente na UE. Este “ambiente” de intenso debate e reflexão foi determinante em Portugal, influenciando a preparação do anterior período de programação de fundos estruturais (*QREN – Quadro de Referência Estratégica Nacional 2007-2013*) que será decisivo na concretização da “agenda” criativa em Portugal (Quintela & Ferreira, no prelo).

À semelhança de outros países, regiões e cidades europeias, também em Portugal têm sido publicados vários estudos de mapeamento e reflexão estratégica sobre o setor cultural e criativo, equacionados a diferentes escalas territoriais: urbana (Carvalho & Corvelo, 2013; Costa, 2007; Câmara Municipal de Óbidos, 2011), metropolitana (André & Vale, 2012), regional (Fundação de Serralves, 2008; Lamas, 2012), trans-regional (Agrupación Europea de Cooperación Territorial, 2012) e nacional (Mateus, 2010, 2013). Paralelamente, houve um *boom* de conferências, seminários e *workshops* relacionados com a economia criativa. Em geral, estes diferentes estudos e encontros técnico-científicos apontaram um enorme potencial de desenvolvimento do setor cultural e criativo nos territórios em análise, dando um contributo relevante na criação das condições necessárias para sustentar politicamente a “agenda” criativa em Portugal (Quintela & Ferreira, no prelo).

A afirmação de uma orientação de política nacional para a promoção das indústrias criativas dá-se em 2009, com a sua inscrição no *Programa do XVIII Governo Português*, sendo renovada pelos executivos seguintes, o que traduz o crescente reconhecimento da relevância estratégica do tema em Portugal, sobretudo do ponto de vista económico, e evidencia o amplo consenso político que foi possível construir em torno desta “agenda”. Apesar de todo o “eco” político e mediático em torno das indústrias criativas, os resultados acabaram, contudo, por revelar-se escassos, não se registando alterações substanciais do ponto de vista da definição e implementação de medidas e instrumentos de política cultural de âmbito nacional específicos para esta área.

Já ao nível local e regional, pelo contrário, a implementação da “agenda” criativa foi mais efetiva, traduzindo-se em várias iniciativas públicas relacionadas com o fomento do setor cultural e criativo, frequentemente encarado como uma “ferramenta” ao serviço das economias locais e do reforço da atratividade dos territórios, particularmente junto do mercado turístico. À semelhança de outros contextos, também em Portugal a marca de “cidade criativa” foi muitas vezes associada a estratégias de *branding* e *marketing* urbano (Babo, 2012). Simultaneamente, vários municípios e outros organismos públicos procuraram aproveitar as oportunidades de financiamento disponibilizadas pelo QREN 2007-2013, assistindo-se à proliferação de equipamentos, projetos e eventos – de âmbito local, supramunicipal e regional – que pretendiam, de forma mais ou menos declarada, robustecer o tecido cultural e criativo local e regional (cf. André & Vale, 2014).

Paradoxalmente, este *boom* de iniciativas coincidiu com um momento de forte desinvestimento público no apoio às artes e à cultura (Garcia, 2014: 53) – atividades, instituições e dinâmicas reconhecidamente essenciais no desenvolvimento de qualquer “ecossistema criativo” –, por vezes originando uma questionável duplicação de recursos patente, nomeadamente, na criação de várias novas infraestruturas dotadas de espaços de auditório, galerias, etc. (Simão, 2013: 8). De certo modo, a ascensão da “agenda” criativa em Portugal

poderá ser interpretada como uma espécie de “reverso da medalha” dos severos cortes orçamentais a que o setor cultural tem estado sujeito desde 2008 (Quintela & Ferreira, no prelo).

Ainda que de um modo menos assertivo do que noutros contextos, a questão do trabalho também assumiu relevância na construção retórica em torno da “agenda” criativa em Portugal. Analisando muitas das estratégias de *branding* e *marketing* urbano construídas em torno da ideia de uma “cidade criativa” é possível identificar frequentes menções a esta questão, patentes nomeadamente nas recorrentes referências à atração e fixação de “talentos” e de “criativos”. Este é, contudo, um tipo de discurso bastante genérico, raramente refletindo, de uma forma aprofundada, acerca das especificidades deste mercado de trabalho, das dificuldades e desafios que se colocam aos profissionais que operam no setor cultural e criativo e do papel das políticas públicas neste contexto.

De igual modo, as questões do emprego e do mercado de trabalho também têm sido raramente trabalhadas, sob esta perspetiva, nos relatórios sobre o setor cultural e criativo realizados em Portugal nos últimos anos. Por exemplo, o estudo macroeconómico de referência *O Setor Cultural e Criativo em Portugal*, encomendado pelo Ministério da Cultura e publicado em 2010, não apresenta qualquer reflexão ou proposta de intervenção relacionadas com os efeitos da desregulação laboral no setor. Com efeito, para lá de uma caracterização do mercado de trabalho no setor cultural e criativo em Portugal (Mateus, 2010: 82-85), assinalando positivamente os níveis de produtividade e a estrutura de remunerações do setor, ambos superiores à média nacional (*idem*: 88-90), o estudo evita cuidadosamente problematizar acerca das situações contrastantes existentes entre os diferentes subsectores (por exemplo, levando mais longe a sua análise das assimetrias existentes na estrutura de remunerações entre subsectores e, conseqüentemente, refletindo sobre os seus impactos no mercado de trabalho). Estão igualmente ausentes das propostas de intervenção, apresentadas nas conclusões do trabalho, preocupações explícitas com a qualificação do emprego no setor – um aspeto que é, na prática, reduzido a pouco mais do que um vago apelo à realização de “projectos de desenvolvimento do capital humano”, a concretizar futuramente no quadro de novas políticas públicas dirigidas ao “fomento da competitividade do tecido empresarial do sector cultural e criativo” (*ibidem*: 126). Mais uma vez, estamos perante uma visão bastante genérica sobre o setor cultural e criativo que, como referido anteriormente, parece evitar refletir de forma mais aprofundada sobre as dificuldades e os desafios que atualmente se colocam a muitos dos trabalhadores que operam no setor.

Por outro lado, nos últimos anos surgiram em Portugal – sobretudo nas cidades e áreas metropolitanas de Lisboa e Porto – vários projetos, apoiados por fundos públicos, nacionais e europeus, que pretendiam criar novos espaços de trabalho orientados para as indústrias culturais e criativas, frequentemente contemplando também dimensões ligadas ao consumo e à fruição cultural. Muitas destas intervenções inspiram-se claramente em tipologias consagradas internacionalmente, como as *start-ups*, os *fablabs* ou os espaços de *coworking*. Entre alguns outros exemplos possíveis, destacam-se a *Rede de Incubadoras de Lisboa*, dinamizada pela Câmara Municipal de Lisboa, o *PINC – Pólo de Indústrias Criativas* da UPTEC, ligado à Universidade do Porto, a *Fábrica da Oliva*, gerida pelo município de São João da Madeira, ou a *Fábrica de Santo Thyrsó*, um “quarteirão cultural” dirigido pela autarquia local (Santo Tirso). De modo geral, a filosofia destes projetos assenta no estabelecimento de redes de parceria alargadas, frequentemente envolvendo centros tecnológicos, instituições de ensino superior e indústrias locais (por exemplo, têxtil ou mobiliário), procurando assim atrair e “incubar” *talento e criatividade*.

A criação destes equipamentos evidencia claramente o modo empenhado como em Portugal se tem procurado acompanhar as tendências internacionais, adaptando para a área da cultura algumas tipologias de intervenção pública tradicionalmente associadas à economia e inovação, como os “parques de ciência e tecnologia” ou *tecnopolos* (Castells & Hall, 1994). Lamentavelmente, ainda não foi realizada uma avaliação sistemática dos impactos destas iniciativas públicas ligadas ao empreendedorismo cultural e criativo. Todavia, estudos de caso recentemente realizados, incidindo justamente nalguns dos projetos anteriormente

referidos, apontam algumas críticas relativamente à consistência e alcance dos resultados atingidos, considerando os ambiciosos objetivos e metas inicialmente traçados (cf. Neves, 2014; Rei, 2016).

Como referido antes, é importante assegurar que estas abordagens ao empreendedorismo criativo estão ajustadas às características específicas do setor, nomeadamente considerando a pluralidade e diversidade de modelos e situações profissionais existentes. Oakley (2013a) sugere que a desadequação de muitas destas experiências decorre de conceções excessivamente estandardizadas e “rígidas” de empreendedorismo, revelando-se incapazes de responder à emergência de novas formas organização dos trabalhadores criativos que resultam, designadamente, do contexto atual, profundamente marcado pela crise e pelo desemprego. Neste contexto, outros autores têm identificado um regresso quer aos “velhos” modelos cooperativos, quer a novas abordagens de “empreendedorismo social” no setor cultural e criativo, relacionando-as com o contexto de recessão económica na Europa (McRobbie, 2011, 2016; Sandoval, 2016). Também a minha investigação em curso sobre trabalho em design de comunicação em Portugal tem identificado algumas experiências que sugerem alternativas ao modelo de empreendedorismo criativo vigente. Por exemplo, têm surgido nos últimos anos coletivos informais de designers *freelancers* que, embora reunindo-se sob uma mesma “marca” comum, parecem preconizar lógicas de abordagem ao mercado de trabalho que se aproximam mais do modelo das cooperativas do que propriamente de uma lógica empresarial convencional. Na verdade, a própria tomada de decisão de criar um *atelier* – independentemente de este ser constituído em termos formais ou não – parece ser hoje frequente encarada por muitos jovens em início de carreira enquanto um “ato de resistência”, através do qual procuram reagir criticamente ao contexto difícil que a economia nacional atravessa e à crescente precarização das condições de trabalho no campo do design (Quintela, 2016; Quintela & Borges, 2015).

Por outro lado, entre as dificuldades identificadas no processo de criação e início de atividade profissional, são por vezes referidas por estes atores algumas das fragilidades sentidas no domínio da gestão e produção. Como vimos, o setor cultural e criativo caracteriza-se por uma forte polivalência de funções, frequentemente exigindo-se que os seus profissionais dominem outro tipo de competências para lá daquelas especificamente relacionadas com o trabalho artístico ou criativo. Neste contexto, a gestão constitui um dos domínios considerados críticos para o sucesso de um projeto empresarial, da conceção à implementação, estando, contudo, ausente da generalidade dos currículos formativos na área do design de comunicação. Desta observação resulta claro que, tal como alguns estudos recentes têm sublinhado (Fortuna, 2014), apesar do notável incremento das qualificações dos profissionais da cultura em Portugal, ocorrido nos últimos anos (Gomes & Martinho, 2009), continuam a persistir importantes desafios ao nível do ensino e formação, exigindo, nomeadamente, uma articulação mais extensa, regular e profícua entre as tutelas da cultura, do ensino e formação e do emprego – elementos certamente decisivos para o sucesso de qualquer estratégia de fomento do empreendedorismo criativo.

A (des)regulação do trabalho no setor cultural e criativo tem sido um assunto recorrentemente abordado por sucessivos governos de Portugal, que ora anunciam medidas de “reforço da formação e qualificação de criadores e outros profissionais do sector”, ora prometem a “definição de um estatuto profissional que leve em conta necessidades específicas dos criadores e outros agentes culturais, implicando a criação/revisão da legislação laboral e social” (Gomes & Martinho, 2009: 16-17). Contudo, a evolução da produção legislativa mantém-se “aquém das intenções explicitadas nos programas dos executivos”, o que poderá explicar-se pela complexidade associada ao “desenvolvimento de estratégias de intervenção integrada de distintas áreas ministeriais (trabalho, segurança social, educação, cultura).” (*idem*: 17).

Ainda assim, houve alguns desenvolvimentos importantes ao longo da última década que, em boa medida, resultam de uma dinâmica crescente de debate e contestação pública da ausência de legislação que regule o exercício da atividade profissional no setor cultural. Tal dinâmica centrou-se especialmente em dois campos de atividade – o das artes do espetáculo e o do audiovisual – beneficiando da visibilidade pública decorrente

de um conjunto vasto de iniciativas de discussão que têm envolvido diversos agentes e instituições do setor: artistas e técnicos, associações e plataformas profissionais, partidos políticos, entidades formadoras, etc. Deste processo longo, importa destacar a capacidade demonstrada pelos profissionais das artes do espetáculo e do audiovisual em juntarem esforços, organizando-se coletivamente, realizando inúmeras ações e eventos de discussão pública, produzindo documentos de diagnóstico e reflexão, formulando propostas sobre questões relacionadas com o acesso à profissão, relações laborais, regime de proteção social, entre outras. Na última década foram constituídas várias associações e plataformas sócio-profissionais responsáveis, em larga medida, pela organização e dinamização deste processo: a REDE – Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea (2004), a PLATEIA – Associação de Profissionais das Artes Cénicas (2004), a Plataforma das Organizações Profissionais das Artes do Espetáculo e do Audiovisual (2006), o CPAV - Centro Profissional do Sector Audiovisual (2007) e, mais recentemente, o CENA - Sindicato dos Músicos, dos Profissionais do Espetáculo e do Audiovisual (2011). Esta última entidade assume contornos inovadores no contexto português, ao agregar diferentes sindicatos e associações profissionais, propondo “uma configuração associativa mais ampla e mais aberta às heterogeneidades profissionais, assim como [procurando] dialogar com outros grupos e entidades na tentativa de atuar de acordo com novas formas de mobilização e comunicação (formar redes horizontais e participativas).” (Crocco, 2014: 15).

Como resultado deste conjunto de movimentações, foi possível concretizar, em 2007, uma primeira proposta de diploma legal com vista à regulamentação dos contratos de trabalhos dos profissionais das artes do espetáculo que, contudo, acabou por não abordar aspetos relacionados com as dimensões da segurança social e da certificação profissional. As insuficiências detetadas no diploma legal suscitaram a oposição dos agentes culturais e suas associações, bem como dos partidos políticos da oposição (Gomes & Martinho, 2009). Consequentemente, a Lei 4/2008, de 7 de Fevereiro, que estabelecia o *Regime Laboral dos Profissionais de Espetáculos e do Audiovisual*, acabou por ser alterada e substituída pela Lei 28/2011, de 16 de Junho, onde se estabelece já o regime de segurança social aplicável a estes profissionais. Contudo, o novo *Regime Laboral dos Profissionais de Espetáculos e do Audiovisual* continua a ser alvo de várias críticas, acusando-o de ser inadequado à realidade concreta de muitos destes profissionais (cf. Crocco, 2014). Recentemente, o CENA e o Sindicato dos Trabalhadores do Espetáculo voltaram a tentar colocar este tema “na ordem do dia”, aproveitando a divulgação pública de um inquérito realizado sobre situação profissional dos trabalhadores das artes do espetáculo e do audiovisual em Portugal (cf. Carvalho, 2016) para encetaram uma nova ronda de contactos com os diversos partidos com representação parlamentar, tendo por objetivo a apresentação das conclusões do estudo e de um conjunto de novas medidas legislativas de regulação e proteção social dos profissionais do espetáculo e do audiovisual.

Estas recentes dinâmicas de reflexão e contestação sócio-laboral no setor cultural e criativo em Portugal parecem indiciar uma dinâmica interessante de renovação das suas estruturas de organização profissional, indo assim de encontro à hipótese, sugerida por De Peuter e Cohen (2015), de estarmos perante a emergência de uma nova geração de políticas culturais construídas “a partir de baixo”, em que os próprios trabalhadores culturais assumem um papel bastante ativo, não só em termos reivindicativos, como também propositivos. Importante, contudo, salientar que, como nota Crocco (2014), organizações profissionais como o CENA continuam a enfrentar grandes dificuldades para mobilizar e organizar os profissionais da cultura em torno de questões, lutando arduamente para contrariar o forte individualismo e atomização das relações laborais que, como vimos, tradicionalmente caracterizam os “mundos das artes”, especialmente as artes performativas. Além disso, convém igualmente não esquecer que os resultados alçados em termos de produção legislativa mantêm-se, apesar de tudo, aquém do que era reivindicado pelas associações, plataformas e sindicatos.

Noutros subsectores o quadro é substancialmente diverso. Por um lado, em domínios como o património, os arquivos, as bibliotecas ou a arquitetura, por exemplo, pontua ainda uma forte presença de associações e ordens profissionais que definem “códigos deontológicos, estabelecendo exigências e normas

condicionadoras do exercício do trabalho (...) funcionando como instrumentos de demarcação entre profissionais e não profissionais” (Gomes & Martinho, 2009: 62). Embora muitas destas profissões também se confrontem atualmente com situações de crescente precarização laboral, aqui os mecanismos de combate e reivindicação sócio-laboral assumem um perfil bastante distinto do dos trabalhadores das artes, do espetáculo e do audiovisual, geralmente caracterizando-se por um caráter bastante mais circunscrito e menos proactivo. Existem, por outro lado, subsectores mais recentes e/ou menos consolidados do ponto de vista institucional – como é o caso do *design*, por exemplo – em que os níveis de organização e associativismo profissional são bastante menores, dificultando a capacidade de mobilização em torno de um “caderno reivindicativo” comum. A greve de fome “por um emprego e um futuro digno” levada a cabo pelo *designer* de comunicação e ilustrador José Cardoso, em Setembro de 2012, no Porto, de algum modo exemplifica esta situação. Organizada enquanto protesto individual, que cessou logo que este *designer* obteve uma oferta de trabalho que considerou “digna”, este evento demonstrou, de uma forma bastante clara e dramática, o crescente grau de isolamento e individualização que hoje marcam a relações sócio-laborais neste campo profissional. Simultaneamente, evidenciou algumas das tensões e contradições que, como vimos, envolvem a retórica *mainstream* em torno do empreendedorismo criativo em Portugal, alertando para o grau de desespero porque estavam então a passar alguns dos designers portugueses (Quintela, 2013, 2016).

5. A sociologia do trabalho artístico, cultural e criativo em Portugal: uma visão panorâmica

Em Portugal, os estudos sociológicos sobre profissões em domínios artísticos, culturais e criativos desenvolvem-se algo tardiamente, comparativamente com o contexto internacional, remontando sobretudo aos finais da década de 1990. O recente interesse da sociologia portuguesa pelo estudo das profissões artísticas e culturais decorre, no essencial, da conjugação de três fatores: (i) a necessidade responder a encomendas de organismos públicos que pretendem aprofundar a caracterizar do setor, de forma a melhor fundamentar as políticas culturais do Estado; (ii) o crescimento e diversificação do setor cultural e criativo, tanto em termos de mercado de trabalho, como da oferta formativa, contribuiu para aumentar a visibilidade e a mediatização das profissões culturais e artísticas, suscitando o interesse dos investigadores; e (iii) o surgimento de algumas encomendas de estudos de associações profissionais, com o objetivo de aumentar o reconhecimento e valorização do seu estatuto socioprofissional (Martinho, 2008: 4).

Numa visão panorâmica do *corpus* da investigação sociológica sobre profissões artísticas em Portugal, constata-se, em primeiro lugar, um claro predomínio das análises que incidem em profissões artísticas “tradicionais”, incidindo em domínios como as artes visuais (Gomes & Martinho, 2009) e, sobretudo, as artes performativas – com destaque para a música (ex. Campos, 2008; Guerra, 2010; Crocco, 2014), o teatro e a dança (ex. Pappámikal, 2002; Borges, 2007, 2008, 2011; Borges & Pereira, 2012; Costa *et al.*, 2014). Têm ainda alguma relevância os estudos relacionados com o surgimento de novas ocupações profissionais em domínios como a mediação cultural, tais como os técnicos de serviços educativos (Martinho, 2007) ou os curadores/comissários de exposições (Especial, 2012). Pelo contrário, são ainda relativamente escassas as análises de profissões que se inserem nas indústrias culturais e criativas. Neste domínio, destacam-se as pesquisas sobre arquitetos (Cabral & Borges, 2010; Borges, 2014), produtores de cinema e audiovisual, editores de livros (Gomes *et al.*, 2005a, 2005b; Gomes & Martinho, 2009) ou designers de comunicação (Quintela, 2013, 2014, 2016; Quintela & Borges, 2015).

Para além de permitir caracterizar a evolução do setor do ponto de vista demográfico e sociográfico, estas pesquisas têm permitido ainda aprofundar um conjunto importante de aspetos relacionados com os diferentes regimes de trabalho e de inserção nas organizações culturais ou a importância das instâncias de reconhecimento e de *gatekeeping*. Confirmam algumas tendências-chave traçadas pela literatura científica

internacional sobre este tema, ao mesmo tempo que identificam algumas das especificidade do contexto nacional. De forma breve, destacam-se, de seguida, alguns aspetos que se afiguram como mais relevantes.ⁱⁱ

Em primeiro lugar, importa destacar a crescente flexibilização dos moldes de organização do trabalho no setor cultural e criativo em Portugal, fenómeno que parece ser hoje transversal, estando patente numa gradual alteração das relações de trabalho e enquadramento profissional nos diversos subsectores. Com efeito, mesmo em domínios artísticos que tradicionalmente possuíam uma maior segurança profissional, fruto da sua integração em estruturas da administração pública, tem vindo a ocorrer uma crescente precarização dos vínculos laborais (Gomes & Martinho, 2009). Por outro, a flexibilização das relações laborais restringe-se cada vez menos aos domínios tradicionalmente associados à criação, estando cada vez mais presente noutros subsectores, incluindo aqueles em que o Estado é o principal empregador – é o caso do património, museus, arquivos e bibliotecas, por exemplo (*idem*). A investigação de Martinho (2007) sobre os técnicos de serviços educativos de museus evidenciou os fortes impactos desta flexibilização dos vínculos laborais no quotidiano destes profissionais, colocando-os em situações de grande fragilidade, obrigando-os a desmultiplicarem-se em atividades profissionais (crítica, docência, curadoria, criação artística, etc.). Através desta pluriatividade profissional os trabalhadores procuram assegurar algum tipo de segurança, ultrapassando a irregularidade da realização das visitas-guiadas e a precaridade dos vínculos profissionais que os ligam às instituições museológicas com quem colaboram. Perante este quadro difícil, muitos destes trabalhadores acabam, contudo, por assumir um posicionamento algo ambivalente, ao identificarem vantagens na situação profissional em que se encontram (enaltecendo a flexibilidade de horário de que dispõem, por exemplo), pese embora não deixem de manifestar insatisfação perante a insegurança laboral, os baixos salários e o desgaste resultante do tipo de trabalho que desenvolvem (*idem*: 92).

É sobretudo no campo das artes performativas e das artes visuais, mas também nalguns setores mais industrializados (cinema, por exemplo), que se verifica um maior predomínio de situações de pluriatividade profissional, o que está associado ao facto de muitas destas atividades serem exercidas a tempo parcial, para além de serem também frequentes as situações de trabalho não-remunerado (Gomes & Martinho, 2009). É também nestas áreas que prevalecem as práticas mais generalizadas de contratação em regime de prestação de serviços – um tipo de vínculo de contratação geralmente considerado *mais flexível*, sendo tradicionalmente privilegiado por entidades culturais e artísticas ligadas ao setor privado e ao terceiro setor (Gomes *et al.*, 2006). Este é um fenómeno cada vez mais abrangente, estando também presente na administração pública e no setor empresarial do Estado (Gomes & Martinho, 2009).

No caso do *design* gráfico e de comunicação, existe uma tradição histórica de trabalho em regime *freelance* (Wijk & Leisink, 2004). Contudo, é notória uma tendência para uma flexibilização das relações laborais que parece ser hoje transversal a todo este subsector, refletindo alterações importantes no mercado de trabalho, desde finais dos anos 80, que levaram a um agravamento das condições de concorrência, repercutindo-se gradualmente numa deterioração das próprias condições de trabalho de muitos *designers* portugueses.ⁱⁱⁱ Se, por um lado, esta expansão do mercado de trabalho levou a um aumento e diversificação das oportunidades de trabalho em *design* de comunicação, tornou simultaneamente mais heterogéneos e especializados os percursos profissionais nesta área criativa. Ocorreu ainda uma crescente intensificação da pluriatividade profissional, que decorre da acentuada deterioração dos níveis remuneratórios nos últimos anos – aspeto reconhecido por *designers* de diferentes gerações e com percursos profissionais bastantes diversos –, agravada pelo *boom* de novos *designers* a entrar no mercado de trabalho que, inevitavelmente, tem acompanhado o assinalável aumento de formação especializada (nível graduado e pós-graduado).

À semelhança de outros domínios artísticos, a história do *design* português é marcada por continuadas práticas de aprendizagem e formação informal em contexto de *atelier*, baseadas em relações mestre/aprendiz, através das quais se procurava colmatar o tardio e deficiente ensino do *design* em Portugal, fornecendo conhecimento técnicos e éticos aos jovens que pretendiam entrar neste mercado de trabalho (Almeida, 2009).

Paradoxalmente, o desenvolvimento do ensino superior de *design* em Portugal coincidiu e, de algum modo, estimulou a proliferação de novas formas de trabalho não-remuneradas, sobretudo através dos estágios, etapa que é hoje praticamente inevitável para muitos dos jovens designers a iniciar o seu trajeto profissional. As entrevistas realizadas com jovens *designers* em início de carreira evidenciam o modo ambivalente com que encaram este tipo de situações. Se, por um lado, estão bastante disponíveis para aceitar e investir neste tipo de situações laborais mais “flexíveis”, até porque muitas vezes não têm mais alternativas e, para além disso, possuem a legítima ambição de se autonomizarem, em termos pessoais e profissionais; por outro lado, não deixam de assumir frequentemente uma postura bastante crítica relativamente ao modo precarizante como atualmente funciona o mercado de trabalho nesta área.

À semelhança da arquitetura (Cabral & Borges, 2010), o *design* é uma área que continua a ser fortemente dominada por todo um imaginário que está ainda muito ligado à ideia de *profissão liberal*, sendo sobretudo valorizadas – tanto nas escolas de artes e design, como nas relações entre pares – algumas figuras “heroicas” de designers bem-sucedidos, que dispõem de *atelier* próprio, com forte carga autoral (Wijk & Leisink, 2004). Muitos dos jovens designers que entrevistei expressaram abertamente a aspiração de ter o seu próprio *atelier*, trabalhando por conta própria. Frequentemente este é perspetivado como o contexto ideal, do ponto de vista criativo, para desenvolverem um *estilo* próprio assumindo-se enquanto designers-*autores* (Quintela, 2014, 2016; Quintela & Borges, 2015). Esta “ambição”, que parece ser amplamente partilhada, constitui, por vezes, um importante *mecanismo psicológico de resiliência*, ajudando alguns dos jovens designers em início de carreira a encararem de uma forma mais positiva as situações de precariedade laboral ou mesmo de insatisfação profissional em que se encontram, encarando-as enquanto etapas intermédias de um percurso profissional que desejavelmente culminará na abertura de *atelier* próprio, onde será então possível a afirmação individual. Pode assim concluir-se que, à semelhança do que ocorre noutras profissões artísticas, também no design as formas de “retribuição simbólica” – que, como vimos, estão associadas ao prazer, à criatividade, ao reconhecimento entre pares, etc. – são muito importantes, influenciando a decisão por se manterem ativos profissionalmente, apesar de todas as dificuldades.

Importa, finalmente, considerar a crescente feminização do mercado de trabalho (também) neste setor, acompanhando tendências mais gerais. Neste contexto, justifica-se uma maior atenção ao impacto das questões de sexo/género que, apesar de tudo, continuam a ser ainda muito pouco exploradas analiticamente entre nós. Ainda assim, algumas investigações sociológicas têm procurado equacionar alguns aspetos relacionados com a construção de carreiras artísticas, culturais e criativas de mulheres em Portugal em diferentes domínios: música erudita, arte contemporânea e *new media* (Conde, 2001, 2009; Conde & Pinheiro, 2001; Conde *et al.*, 2003a, 2003b); produção cinematográfica e edição livros (Gomes *et al.*, 2005a, 2005b); teatro e dança (Borges, 2011); arquitetura (Cabral & Borges, 2010). Numa leitura global, estes vários estudos convergem na identificação de claras assimetrias no acesso e, sobretudo, de condicionalismos ao reconhecimento profissional pleno das mulheres no setor cultural e criativo. Para além de evidenciarem a tendência para uma clara preponderância de trabalhadoras com vínculos profissionais mais vulneráveis, estes trabalhos revelam ainda, no caso das profissões artísticas, as dificuldades sentidas pelas mulheres para se assumirem plenamente enquanto *autoras*. Por outro lado, os estudos sobre a indústria da edição livreira e sobre a arquitetura evidenciam os obstáculos com que ainda se confrontam muitas mulheres no acesso a posições de liderança e de gestão em contexto empresarial. Finalmente, são ainda transversalmente referidas as dificuldades sentidas na conciliação da carreira profissional com a maternidade e a família – indo ao encontro de aspetos que têm sido referidos em diversos estudos internacionais sobre trabalho criativo.

6. Reflexões finais

O debate em torno do potencial das indústrias criativas e, mais recentemente, da economia criativa dominou uma parte importante debate técnico, político e científico internacional das últimas duas décadas, assumindo

uma particular visibilidade no quadro europeu. Acompanhando as grandes tendências internacionais, Portugal tem procurado acompanhar esta discussão, muitas vezes mimetizando modelos e paradigmas de planeamento e intervenção mais ou menos genéricos e globalizados. Com efeito, desde 2005 que um amplo e diversificado conjunto de projetos e iniciativas voltadas para o desenvolvimento de um setor cultural e criativo têm vindo a ser concretizadas em todo o país, com impacto sobretudo à escala regional e local.

Por outro lado, verifica-se que apesar da relevância estratégica que, de forma bastante consensual, é hoje atribuída à atração, fixação e desenvolvimento do chamado “capital criativo”, a verdade é que, quando analisamos os discursos e documentos de referência sobre o setor cultural e criativo em Portugal, constata-se que a questão do trabalho criativo tem sido frequentemente ignorada ou apenas trabalhada de um modo bastante genérico. Isso é resultado da preponderância das perspetivas macroeconómicas que, como vimos, geralmente demonstram estar muito pouco preocupadas em analisar e problematizar as condições concretas em que operam artistas e outros trabalhadores culturais e criativos. Noutros países a abordagem *qualitativa* do trabalho criativo também se tem mantido razoavelmente ausente da generalidade dos discursos, documentos e instrumentos de política cultural. Contudo, o caso português assume contornos distintos na medida em que, como vimos, aqui não só este tema ocupa um lugar relativamente obscuro no plano técnico-político, como também se mantém relativamente marginal tanto ao nível da produção científica na área das ciências sociais e humanas, como na esfera das principais organizações sócio-laborais ligadas ao setor cultural e criativo – apesar de existirem algumas dinâmicas interessantes de reflexão e contestação que, contudo, estão ainda muito delimitadas a alguns subsectores específicos (é o caso, nomeadamente, dos profissionais das artes do espetáculo e do audiovisual).

Neste contexto, colocam-se importantes desafios à investigação sociológica sobre trabalho e profissões artísticas, culturais e criativas, que pode contribuir para a construção de um olhar mais atento, informado e reflexivo sobre as questões que têm permanecido *ocultas* do debate português sobre a “agenda” criativa. Neste sentido, apresentam-se algumas breves considerações e sugestões sobre alguns domínios que se afiguram particularmente relevantes para desenvolver e consolidar a investigação sociológica sobre esta área em Portugal.

Embora tardiamente, desde meados dos anos 90 que a sociologia das artes e da cultura em Portugal tem-se vindo crescentemente a interessar por este tema, desenvolvendo pesquisa sobre os agentes e as profissões artísticas e culturais. É importante referir a importância destas pesquisas, cujos resultados, pelo seu forte pendor qualitativo e microsociológico, têm contribuído para superar algumas das lacunas existentes na informação estatística disponível em Portugal, propondo aproximações que, apesar de exploratórias, têm permitido conhecer um pouco melhor uma realidade laboral que, como vimos, em grande medida permanece oculta. A escassez de informação estatística fidedigna sobre as questões do trabalho no setor cultural e criativo constitui, de resto, um aspeto que tem sido referido em vários estudos, constituindo não só um sério obstáculo à investigação científica, mas também um elemento que dificulta a consolidação das políticas públicas neste domínio (Santos, 2005; Gomes & Martinho, 2009).

Apesar do interesse e da solidez dos resultados apresentados por muitos destes trabalhos, constata-se que este *corpus* de investigação continua a ser relativamente escasso, concentrando-se quase exclusivamente nalguns dos domínios mais “clássicos” da criação artística, com destaques para as artes performativas (teatro, música, dança, etc.). Com efeito, apenas de uma forma mais pontual algumas pesquisas têm procurado explorar novas ocupações profissionais emergentes no setor cultural e criativo, incidindo sobretudo naquelas que estão ligadas à esfera da intermediação cultural. De igual modo, são também bastante raras as incursões aprofundadas sobre profissões e contextos de trabalho diretamente relacionados com as indústrias culturais e criativas. Neste sentido, constitui uma aposta importante e urgente alargar a investigação a outros subsectores, mercados de trabalho e profissões, dedicando uma particular atenção às indústrias criativas e, em especial, a alguns dos seus domínios mais vincadamente tecnológicos (como os videojogos, por exemplo).

Por outro lado, afigura-se igualmente relevante alargar e aprofundar o conhecimento sobre o trabalho criativo que se realiza para lá dos limites do setor cultural e criativo, explorando as (ainda muito pouco estudadas) diferenças que se estabelecem entre os diversos contextos laborais, nomeadamente aqueles considerados como criativos e “não-criativos”. Alguns autores referem a importância de distinguir analiticamente três tipos distintos de trabalhadores criativos: i) os “trabalhadores criativos especialistas”, que operam nas indústrias criativas; ii) os “trabalhadores de apoio”, profissionais em ocupações não-criativas, mas que estão envolvidos em atividades de apoio aos setores criativos, tais como gestão, serviços administrativos e técnicos; e, por último, iii) os “trabalhadores criativos incorporados (*embedded*)”, que representam todas as profissões criativas que operam em setores “não-criativos” da economia (cf. Cunningham, 2011; Hearn *et al.*, 2014). Segundo investigações recentemente realizadas na Austrália, é justamente nestas áreas de incorporação (*embedded*) da criatividade em setores “não-criativos” da economia que podemos encontrar alguns dos mais interessantes e bem-sucedidos percursos profissionais no campo expandido da chamada “economia criativa” (Hearn *et al.*, 2014; Bridgstock & Cunningham, 2016). Trata-se de um vasto campo de pesquisa que, contudo, está ainda a emergir, exigindo um maior aprofundamento, nomeadamente através do recurso a abordagens de cariz mais qualitativo, que permitam explorar algumas das tensões e dos dilemas que se colocam aos trabalhadores criativos que operam fora do setor cultural e criativo. No âmbito da minha própria investigação, tenho constatado que vários designers de comunicação que trabalham justamente em setores considerados “não-criativos” da economia (como a saúde ou a construção, por exemplo) beneficiam de melhores condições, quer económicas, quer em termos de segurança sócio-laboral. Contudo, em contexto de entrevista alguns destes designers declaram considerar que este tipo de ambiente empresarial é muito pouco estimulante do ponto de vista criativo, e manifestam o seu descontentamento e frustração. Nestes casos parece, assim, colocar-se a estes designers *embedded* em sectores “não-criativos” da economia o seguinte dilema: optar pela remuneração mais elevada e os vínculos laborais mais sólidos, que encontram nestes contextos “não-criativos” ou, pelo contrário, optar por alterar o seu percurso profissional, regressando ou ingressando em áreas de trabalho consideradas mais “criativas”, onde consigam obter recompensas maiores em termos simbólicos (tais como o prazer, o reconhecimento entre pares, prestígio, etc.), ainda que do ponto de vista material a sua situação se possa vir a degradar.

Finalmente, é de referir a importância e urgência de prosseguir e alargar duas outras importantes linhas de investigações sobre trabalho criativo em Portugal que, como vimos, carecem de um maior desenvolvimento e aprofundamento. Trata-se, por um lado, de consolidar e alargar a outros domínios as análises sociológicas dos processos de construção de carreiras artísticas, culturais e criativas, desenvolvidas a partir de uma perspetiva de género. Importa ainda, por outro lado, apostar num incremento das análises comparativas realizadas, considerando quer distintos domínios culturais e criativos, quer diferentes contextos nacionais e o modo como as suas especificidades (históricas, institucionais, legislativas, etc.) condicionam a estruturação dos mercados laborais e o desenvolvimento dos percursos profissionais de artistas e profissionais.

Referências Bibliográficas

Agrupación Europea de Cooperación Territorial (2012). *Estudo das Indústrias Culturais e Criativas na Galiza e no Norte de Portugal*. Porto/Vigo: CCDRN/Xunta Galicia.

Allen, K. (2013). ‘What Do You Need to Make It as a Woman in This Industry? Balls!’: Work Placements, Gender and Cultural Industries”. In D. Ashton & C. Noonan (Eds.), *Cultural Work and Higher Education* (pp. 232-253). Hampshire/Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

Almeida, V. (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974*. Tese de Doutoramento. Lisboa: FBAUL.

- André, I., & Vale, M. (2012). *Criatividade Urbana na Região de Lisboa – Relatório Final*. Lisboa: CCDRLVT/IGOT-IUL/CEG.
- André, I., & Vale, M. (Coords.) (2014). *Fundos estruturais e cultura no período 2000-2020*. Lisboa: GEPAC/SEC.
- Ashton, D., & Noonan, C. (Eds.) (2013). *Cultural Work and Higher Education*. Hampshire/ Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Babo, E.P. (2012). “‘Cidades criativas’: branding ou estratégias políticas? que desafios para as políticas urbanas no contexto do Eixo Atlântico”. In A.M. Figueiredo, J.M.P. Penabad, & E.J.V. Álvarez (Coords.), *Retos de la acción de gobierno para las ciudades del siglo XXI/Desafios da governação das cidades do século XXI* (pp.135-180). Porto/Vigo: Eixo Atlântico do Noroeste Peninsular.
- Banks, M. (2007). *The Politics of Cultural Work*. Hampshire/Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Banks, M.; Oakley, K. (2016). The dance goes on forever? Art Schools, class and UK higher education, *International Journal of Cultural Policy*, 22(1), 41-57.
- Beck, A. (2003). “Introduction: cultural work, cultural workplace – looking at the cultural industries”. In A. Beck (Ed.), *Cultural Work. Understanding the cultural industries* (pp.1-11). Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Benhamou, F. (2011). “Artists’ labour markets”. In R. Towse (Ed.), *A Handbook of Cultural Economics. Second Edition* (pp.53-58). Cheltenham/Northampton: Edward Elgar.
- Blair, H. (2001). ‘You’re Only as Good as Your Last Job’: the Labour Process and Labour Market in the British Film Industry, *Work, Employment and Society*, 15, 149-69.
- Blair, H. (2009). “Active Networking: Action, Social Structure and the Process of Networking”. In A. McKinlay & C. Smith (Eds.), *Creative Labour: working in the creative industries* (pp. 116-134). Hampshire/Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Blair, H., Grey, S., & Randle, K. (2001). Working in film – Employment in a Project based industry, *Personnel Review*, 30(2), 170-185.
- Bodnar, C. (2006). Taking It to the Streets: French Cultural Worker Resistance and the Creation of a Precariat Movement, *Canadian Journal of Communication*, 31, pp. 675-694.
- Boltanski, L.; Chiappelo, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Borges, V. (2007). *O Mundo do Teatro em Portugal*. Lisboa: ICS.
- Borges, V. (2008). *Teatro, Prazer e Risco. Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*. Lisboa: Roma Editora.
- Borges, V. (2011). Trabalho, género, idade e arte: estudos empíricos sobre o teatro e a dança, *e-cadernos CES*, 10, 110-127.
- Borges, V. (2014). Reputação, mercado e território. O caso dos arquitetos, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 74, 73-92.
- Borges, V., & Pereira, C.R. (2012). “Mercado, formação e sucesso: Actores e bailarinos entre persistência e desilusão”. In V. Borges & P. Costa (Orgs.), *Criatividade e Instituições. Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura* (pp.77-94). Lisboa: ICS.
- Bridgstock, R., & Cunningham, S. (2016). Creative labour and graduate outcomes: implications for higher education and cultural policy, *International Journal of Cultural Policy*, 22(1), 10-26.

- Cabral, M.V., & Borges, V. (2010). “«Muitos são os chamados, poucos os escolhidos»: entre a vocação e a profissão de arquitecto”. In A. Delicado, V. Borges & S. Dix (Orgs.), *Profissão e Vocação. Ensaio sobre grupos profissionais* (pp.147-178). Lisboa: ICS.
- Câmara Municipal de Óbidos (2011). *Óbidos Local Action Plan (Summary)*. Óbidos: CMO.
- Campbell, M. (2013). *Out of the Basement. Youth Cultural Production in Practice and in Policy*. Montreal/Kingston/Londres/Ithaca: McGill-Queen’s University Press.
- Campbell, M. (2015). “Creative entrepreneurship in the cultural industries”. In A. Dhoest, S. Malliet, J. Haers & B. Segaert (Eds.), *The Borders of Subculture. Resistance and the Mainstream* (pp.37-54). Nova Iorque /Oxon: Routledge.
- Campos, L.M. (2007). *Músicas e Músicos: Modos de Relação*. Oeiras: Celta.
- Carvalho, H.V. (2016). *Relatório CENA: Inquérito aos profissionais do setor*. Lisboa: CENA/STE. Recuperado em 01.07.2016 de <http://www.cenasindicato.org/membros/questionario.html>
- Carvalho, P., & Corvelo, S. (Coords.) (2013). *Blueprint Lisboa - Economia Criativa*. Lisboa: CML.
- Castells, M., & Hall, P. (1994). *Technopoles of the World: The Making of 21st Century Industrial Complexes*. Londres: Routledge.
- Coles, A. (2016). Creative class politics: unions and the creative economy, *International Journal of Cultural Policy*, 22(3), 456-472
- Comunian, R., Faggian, A., & Li, C. (2010). Unrewarded careers in the creative class: The strange case of Bohemian graduates, *Papers in Regional Science*, 89, 389-410.
- Comunian, R., Faggian, A., & Jewell, S. (2011). Winning and losing in the creative industries. An analysis of creative graduates career opportunities across creative disciplines, *Cultural Trends*, 20, 291-308.
- Comunian, R., Faggian, A., & Jewell, S. (2014). Embedding Arts and Humanities in the Creative Economy: The Role of Graduates in the UK, *Environment and Planning C: Government and Policy*, 32, 426-450.
- Comunian, R., Faggian, A., & Jewell, S. (2015). Digital Technology and Creative Arts Career Patterns in the UK Creative Economy, *Journal of Education and Work*, 28(4), 346-368.
- Conde, I. (2001). “Women in the arts in Portugal”. In A.VV., *Boosting Gender Equality in Higher Arts Education – A Handbook*. Amesterdão: ELIA – European League of Institutes of the Arts.
- Conde, I. (2009). Artists as Vulnerable Workers, *CIES e-WORKING PAPER*, 71. Recuperado em 01.07.2016 de http://cies.iscte-iul.pt/destaques/documents/CIES-WP71_Conde_001.pdf
- Conde, I., & Pinheiro, J. (2000). “Feminisation trends and profiling the future: women in arts and media professions: Portugal”. In D. Cliché, R. Mitchell & A. Wiesand (Orgs.), *Pyramid or Pillars – Unveiling the Status of Women in Arts and Media Professions in Europe*. Bona: ArCult Media.
- Conde, I., Martinho, T.D., & Pinheiro, J. (2003a). Making distinctions: conditions for women working in serious music and in (new) media arts in Portugal. In ERICarts, *Culture-Gates. Exposing Professional 'Gate-keeping' Processes in Music and New Media Arts*. Bona: ArCult Media.
- Conde, I., Martinho, T.D., & Pinheiro, J. (2003b). Mulheres nas principais orquestras portuguesas. *OBS – Revista do Observatório das Actividades Culturais*, 12, 53-62.
- Conor, B. (2010). *Screenwriting as Creative Labour: Pedagogies, Practices and Livelihoods in the New Cultural Economy*. Tese Doutoramento. Londres: Goldsmiths, University of London.

- Conor, B. (2013). "Hired hands, liars, schmucks: histories of screenwriting work and workers in contemporary screen production". In M. Banks, R. Gill & S. Taylor (Eds.), *Theorizing Cultural Work. Labour, continuity and change in the cultural and creative industries* (pp.44-55). Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Conor, B., Gill, R., & Taylor, S. (Eds.) (2015). *Gender and Creative Labour*. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Conselho da Europa/ERICarts (2015). "The Status of Artists in Europe: A challenge for multi-stakeholder governance". In *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 16th edition*. Recuperado em 01.07.2016 de <http://www.culturalpolicies.net/web/status-of-artists.php>
- Costa, P. (Coord.) (2007). Cascais Criativo. In *Relatório Agenda 21 – Cascais 2007*. Cascais: CMC.
- Costa, P., Borges, V., & Graça, S. (2014). Structural change and diversity in theatrical groups: An empirical study in the Lisbon area, *Portuguese Journal of Social Science*, 13(1), 33-51.
- Crocco, F. (2014). Condições e contradições da atividade artística: reflexões sobre os profissionais da música no Brasil e em Portugal, *Cabo dos Trabalhos*, 10. Recuperado em 20.04.2016 de [https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n10/documentos/14.4.1 Fabio Luiz Tezini Crocco.pdf](https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n10/documentos/14.4.1_Fabio_Luiz_Tezini_Crocco.pdf)
- Cunningham, S. (2011). Developments in measuring the 'creative' workforce, *Cultural Trends*, 20(1), 25-40.
- Dean, D.; Jones, C. (2003). If women actors were working..., *Media, Culture and Society*, 25(4), 527-541.
- De Peuter, G. (2011). Creative Economy and Labor Precarity: A Contested Convergence, *Journal of Communication Inquiry*, 35(4), 417-425.
- De Peuter, G. (2014). Beyond the Model Worker: Surveying a Creative Precariat, *Culture Unbound – Journal of Current Cultural Research*, 6, 263-284.
- De Peuter, G.; Cohen, N.S. (2015). «Emerging labour politics in creative industries». In K. Oakley & J. O'Connor (Eds.), *The Routledge Companion to the Cultural Industries* (pp.305-318). Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Especial, A.L. (2012). *Os curadores em exposição: um grupo profissional no mundo da arte contemporânea*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE-IUL.
- Ferreira, C. (2010). Cultura e regeneração urbana: novas e velhas agendas da política cultural para as cidades, *Tomo*, 16, 29-56.
- Flew, T. (2012). *The Creative Industries. Culture and Policy*. London/New Delhi: Sage.
- Fortuna, C. (coord.) (2014). *Cultura, Formação e Cidadania*. Lisboa: GEPAC/SEC.
- Freidson, E. (1990). "Labors of love: a prospectus". In K. Erikson & S.P. Vallas (Eds.), *The Nature of Work. Sociological Perspectives* (pp.149-161). New Haven: Yale University Press.
- Fundação de Serralves (2008). *Estudo Macroeconómico para o desenvolvimento de um 'cluster' de Indústrias Criativas na Região Norte*. Porto: Fundação de Serralves.
- Garcia, J.L. (Coord.) (2014). *Mapear os recursos, Levantamento da legislação, Caracterização dos atores, Comparação internacional*. Lisboa: GEPAC/SEC.
- Gill, R. (2002). Cool, creative and egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Europe, *Information, Communication and Society*, 5(1), 70-89.
- Gill, R. (2007). *Technobohemians or the New Cybertariat?* Amsterdão: INC.

- Gill, R. (2014). Unspeakable Inequalities: Post Feminism, Entrepreneurial Subjectivity, and the Repudiation of Sexism among Cultural Workers, *Social Politics*, 21(4), 509-528.
- Gill, R., & Pratt, A.C. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work, *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), 1-30.
- Gomes, R.T., Lourenço, V., & Martinho, T.D. (2005a). “A feminized labour market: professional opportunities and constraints in book publishing in Portugal”. In D. Cliché & A. Wiesand (Orgs.), *Culture Biz: Locating Women as Film and Book Publishing Professionals in Europe*. Bona: ArCult Media.
- Gomes, R.T., Lourenço, V., & Martinho, T.D. (2005b). “Professional careers in cinema production in Portugal: different contexts, generations and gender”. In D. Cliché & A. Wiesand (Orgs.), *Culture Biz: Locating Women as Film and Book Publishing Professionals in Europe*. Bona: ArCult Media.
- Gomes, R.T., & Martinho, T.D. (2009). *Trabalho e Qualificação nas Actividades Culturais: Um Panorama em Vários Domínios*. Lisboa: OAC.
- Gomes, R.T., Lourenço, V., & Martinho, T.D. (2006). *Entidades Culturais e Artísticas em Portugal*. Lisboa: OAC.
- Grugulis, I., & Stoyanova, D. (2012). Social Capital and Networks in Film and TV: Jobs for the Boys?, *Organization Studies*, 33(10), 1311-1331.
- Guerra, P. (2010). *A Instável Leveza do Rock – Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Porto: FLUP.
- Hearn, G., Bridgstock, R, Goldsmith, B., & Rodgers, J. (2014). *Creative Work Beyond Creative Industries. Innovation, Employment and Education*. Cheltenham/Northampton: Edward Elgar.
- Heartfield, J. (2008). Creativity as ideology, *Renewal: a Journal of Labour Politics*, 16(2), 28-34.
- Heinich, N. (2004). *La sociologie de l'art. Nouvelle édition*. Paris: La Découverte.
- Hesmondhalgh, D. (2000). “Alternative Media, Alternative Texts? Rethinking democratization in the cultural industries”. In J. Curran (Ed.), *Media Organizations in Society* (pp.107-123). Londres: Arnold.
- Hesmondhalgh, D. (2008). “Cultural and Creative Industries”. In T. Bennett & J. Frow (Eds.), *The SAGE Handbook of Cultural Analysis* (pp.552-569). Londres/Thousand Oaks/Nova Deli/Singapura: Sage.
- Hesmondhalgh, D. (2013). *The Cultural Industries. 3rd Edition*. Los Angeles/Londres/Nova Deli/Singapura/Washington DC: Sage.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2010). ‘A very complicated version of freedom’: Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries, *Poetics*, 38, 4-20.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2011). *Creative labour. Media work in three cultural industries*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- KEA European Affairs (2006), *The Economy of Culture in Europe. Study prepared for the European Commission (DG Education and Culture)*. Bruxelas: KEA European Affairs.
- Lamas, A.N. (Coord.) (2012). *Mapeamento do Sector Cultural e Criativo no Norte de Portugal*. Vigo: Eosa Consultores.
- Lee, D. (2013a). Creative labour in the cultural industries, *Sociopedia.isa*.
- Lee, D. (2013b). “Creative Networks and Social Capital”. In D. Ashton & C. Noonan (Eds.), *Cultural Work and Higher Education* (pp.195-213). Hampshire/Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

- Martinho, T.D. (2007). *Apresentar a Arte. Estudo sobre os Monitores de Visitas a Exposições*. Lisboa: OAC.
- Martinho, T.D. (2008). Agentes e profissões culturais. Balanço de um levantamento bibliográfico, *CIES e-WORKING PAPER*, 53. Recuperado em 01.07.2016 de https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/1250/1/CIES-WP53_Martinho.pdf
- Mateus, A. (Coord.) (2010), *O sector cultural e criativo em Portugal. Estudo para o Ministério da Cultura*. Lisboa: Augusto Mateus & Associados.
- Mateus, A. (Coord.) (2013), *Cultura e a Criatividade na Internacionalização da Economia Portuguesa*. Lisboa: GEPAC/SEC.
- McRobbie, A. (1998). *British Fashion Design. Rage trade or image industry?* Londres/Nova Iorque: Routledge.
- McRobbie, A. (2002). Clubs to Companies: notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds, *Cultural Studies*, 16(4), 516-532.
- McRobbie, A. (2011). Re-thinking creative economy as radical social enterprise, *Variant*, 41, 32-33.
- McRobbie, A. (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge/Malden: Polity.
- Miège, B. (1987). The logics at work in the new cultural industries, *Media, Culture & Society*, 9, 273-289.
- Menger, P-M. (1999). Artistic labor markets and careers, *Annual Review of Sociology*, 25, 541-574.
- Menger, P-M. (2005). *Retrato do Artista enquanto trabalhador. Metamorfozes do Capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- Menger, P-M. (2012). Job Growth and Unemployment Increase in the Performing Arts. French Flexible Labor Market and Insurance Shelter, *Economia della Cultura*, 22(1), 17-34.
- Menger, P-M. (2013). European cultural policies and the ‘creative industries’ turn. In K. Thomas & J. Chan (Eds.), *Handbook Of Research On Creativity* (pp.479-492). Cheltenham/Northampton: Edward Elgar.
- Menger, P-M. (2014). *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*. Cambridge/ Londres: Harvard University Press.
- Milestone, K. (2015). “Gender and the cultural industries”. In K. Oakley & J. O’Connor (Eds.), *The Routledge Companion to the Cultural Industries* (pp. 501-511). Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Miller, T., & Yúdice, G. (2002). *Cultural Policy*. London: Sage.
- Minichbauer, R. (2011). “Chanting the Creative Mantra”. In G. Raunig, G. Ray & U. Wuggenig (Eds.), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries’* (pp.147-163). Londres: MayFly Books.
- Neff, G., Wissinger, E., & Zukin, S. (2005). Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: “Cool” Jobs in “Hot” Industries, *Social Semiotics*, 15(3), 307-334.
- Neff, G. (2012). *Venture Labor: Work and the Burden of Risk in Innovative Industries*. Cambridge: MIT Press.
- Neves, A.F. (2014). *Quadrados e quarteirões culturais e criativos: novas formas de inovação em contexto urbano*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: ISCTE-IUL.
- Oakley, K. (2009a). *Art Works: A review of the literature on cultural and creative labour markets*. Londres: Arts Council England.

- Oakley, K. (2009b). The disappearing arts: creativity and innovation after the creative industries, *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 403-413.
- Oakley, K. (2011). In its own image: New Labour and the cultural workforce”, *Cultural Trends*, 20 (3-4), pp. 281-289
- Oakley, K. (2013a). “Good work? Rethinking cultural entrepreneurship”. In C. Bilton & S. Cummings (Eds.), *Handbook of management and creativity* (pp.145-159). Chichester: Edward Elgar.
- Oakley, K. (2013b). “Absentee Workers: Representation and Participation in the Cultural Industries”. In M. Banks, R. Gill & S. Taylor (Eds.), *Theorizing Cultural Work. Labour, continuity and change in the cultural and creative industries* (pp. 56-67). Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Oakley, K.; O’Connor, J. (2015). “Cultural industries and labour”. In K. Oakley & J. O’Connor (Eds.), *The Routledge Companion to the Cultural Industries* (pp.281-282). Londres/Nova Iorque: Routledge.
- O’Connor, J. (2011). The Cultural and Creative Industries: A Critical History, *Ekonomiaz*, 78(3), 24-45.
- Pappámikail, L. (2002). Ser bailarino na Companhia Nacional de Bailado: entre a profissão e a vida, *Trajectos*, 2, 23-43.
- Percival, N., & Hesmondhalgh, D. (2014). Unpaid work in the UK television and film industries: Resistance and changing attitudes, *European Journal of Communication*, 29, 188-203.
- Pratt, A.C. (2009). Policy transfer and the field of the cultural and creative industries: What can be learned from Europe? In L. Kong & J. O’Connor (Eds.), *Creative Cities: Asian-European Perspectives* (pp.9-23). Heidelberg: Springer.
- Pratt, A.C., & Jeffcutt, P. (2009). “Creativity, innovation and the cultural economy: snake oil for the twenty-first century?” In A.C. Pratt & P. Jeffcutt (Eds.), *Creativity, innovation and the cultural economy* (pp. 3-19). Oxon/Nova Iorque: Routledge.
- Quintela, P. (2013). “A (in)sustentabilidade do trabalho criativo em design”. In F. Paiva & C. Moura (Orgs.), *Atas do DESIGNA 2012 - International Conference on Design Research “IN/SUSTENTABILIDADE”* (pp.23-30). Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Quintela, P. (2014). Processos de “patrimonialização” do design em Portugal: algumas reflexões”, *Cabo dos Trabalhos*, 10. Recuperado em 30.05. 2016 de http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n10/documentos/9.1.2_Pedro_Quintela.pdf
- Quintela, P. (2016). “From the shadow to the centre: tensions, contradictions and ambitions in building graphic design as a profession”. In P. Guerra & P. Costa, Pedro (Eds.), *Redefining art worlds in late modernity*. Porto: Faculdade de Letras das Universidade do Porto.
- Quintela, P.; Borges, M. (2015). Livros, fanzines e outras publicações independentes – um percurso pela ‘cena’ do Porto, *Cidades, Cultura e Territórios*, 31, 11-31.
- Quintela, P.; Ferreira, C. (no prelo). “Cultural and creative industries in Portugal: a critical balance of the public policies agenda in the beginning of the millennium”. In P. Costa & P. Guerra (Eds.), *I’ll be your mirror’: Creative Milieus and Cultural Scenes in Contemporary Urban Spaces*.
- Rei, M. (2016). *Do Operário ao Artista. Uma etnografia em contexto industrial no Vale do Ave*. Lisboa/Porto: Le Monde Diplomatique – Edição Portuguesa/Deriva.
- Ross, A. (2000). The Mental Labor Problem, *Social Text*, 63, 2(18), 1-31.
- Ross, A. (2003). *No-Collar. The Humane Workplace and Its Hidden Costs*. Nova Iorque: Basic Books.

- Ryan, B. (1992). *Making Capital from Culture*. Berlim/Nova Iorque: Walter de Gruyter.
- Sandoval, M. (2016). Fighting precarity with co-operation? Worker co-operatives in the cultural sector, *New Formations*, 88, 51-68.
- Santos, M.L.L. (Coord.) (2005). *Contribuições para a Formulação de Políticas Públicas no Horizonte 2013 Relativas ao Tema “Cultura, Identidades e Património”*. Relatório Final. Lisboa: OAC.
- Sapiro, G. (2007). La vocation artistique entre don et don de soi, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, 4-11.
- Saundry, R., Stuart, M., & Antcliff, V. (2007). Broadcasting discontent: Freelancers, trade unions and the internet. *New Technology, Work and Employment*, 22(2), 178-191.
- Sinigaglia, J. (2007). The intermitente workers’ movement: between a demobilizing precarity and mobilizing precarious workers, *Sociétés contemporaines*, 65, 27-53.
- Simão, F.S. (2013). *When buzz chokes bizz... and culture. Reflections from the Portuguese Creative Industries’ Case*. Recuperado em 30.05. 2016 de https://www.academia.edu/5034234/WHEN_BUZZ_CHOKES_BIZZ..._AND_CULTURE_-_Reflections_from_the_Portuguese_Creative_Industries_Case
- Throsby, D. (1994). “A Work-Preference Model of Artist Behaviour” In A. Peacock & I. Rizzo (Eds.), *Cultural Economics And Cultural Policies* (pp.69-80). Springer Science + Business Media Dordrecht.
- Throsby, D. (2012). Artistic labour markets: Why are they of interest to labour economists?, *Economia della Cultura*, 22(1), 7-16.
- Throsby, D., & Hollister, V. (2003). *Don’t give up your day job: An economic study of professional artists in Australia*. Sydney: Australia Council.
- Tom Fleming Creative Consultancy (2015). *Cultural and creative spillovers in Europe*. Arts Council England/Arts Council of Ireland/Creative England/European Centre for Creative Economy/European Cultural Foundation/European Creative Business Network. Recuperado em 30.05. 2016 de <http://ccspillovers.wikispaces.com/Evidence+review+2015>
- Towse, R. (1992). The labour market for artists, *Recherche Economique*, 46, 55-74.
- Vinodrai, T. (2012), Design in a downturn? Creative work, labour market dynamics and institutions in comparative perspective, *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, doi: 10.1093/cjres/rss011, 1-18
- Wijk, E.V., & Laisink, P. (2004). “On becoming a freelancer creative professional”. In T.E. Jensen & A. Westenholtz (Eds.), *Identity in the Age of the New Economy* (pp.99-121). Cheltenham/Northampton: Edward Elgar.

ⁱ Este artigo resulta de uma investigação doutoramento sobre trabalho criativo, procurando perceber sociologicamente a heterogeneidade de situações que o compreendem, o seu modo de organização e funcionamento e a sua importância atual. Centra-se num domínio exemplar do setor criativo, o design de comunicação, e analisa-o à luz das especificidades do contexto português. Esta pesquisa está a ser desenvolvida na Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, sob orientação científica do Professor Doutor Claudino Ferreira, tendo como instituição de acolhimento o Centro de Estudo Sociais da mesma universidade. Neste contexto, o autor beneficia de uma bolsa individual de doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP. (SFRH/BD/84115/2012) e financiada através do Programa Operacional Potencial Humano e do Fundo Social Europeu.

ⁱⁱ Para uma leitura analítica mais exaustiva da produção sociológica sobre profissões artísticas e culturais em Portugal, cf. Martinho, 2008.

ⁱⁱⁱ Estas reflexões apoiam-se em resultados parciais da investigação em curso sobre trabalho criativo em design de comunicação em Portugal (cf. nota i), utilizando alguns dados recolhidos em entrevistas realizadas, entre 2013 e 2015, com designers de várias gerações e com percursos educativos, formativos e profissionais diferenciados. Para um aprofundamento de alguns aspetos focados neste artigo, cf. Quintela, 2013, 2014, 2016; Quintela & Borges, 2015.