



Arte, Trabalho e Profissão no contexto de privatização da cultura

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini
Professora Titular

Universidade Estadual de Campinas
lilianaseg@uol.com.br

Pesquisas sobre o trabalho artístico realizado ao vivo – em música e dança, por exemplo - ainda são pontuais no Brasil; mesmo assim, já trazem contribuições relevantes para o campo da sociologia.

Qual é a especificidade central do trabalho artístico, o que o distingue das outras formas de trabalho? A produção estética, resultado de seu trabalho. O trabalho do artista é frequentemente analisado privilegiando sua *performance* ou obra, expressões resultantes de processos de trabalho que possibilitam a interpretação, a criação. No entanto, as relações de trabalho e profissionais, implícitas nestes processos, são pouco analisadas e contextualizadas. A obra é revelada, o trabalho que a elabora é frequentemente silenciado ou ainda pior, ofuscado por idealizações.

Múltiplas dimensões podem ser consideradas quando analisamos o trabalho do artista, pois significa ao mesmo tempo - expressão artística (criação ou interpretação), realização de um trabalho, exercício de uma profissão -. A tensão entre arte, trabalho e profissão exprimem complexidade na tentativa de compreendê-la; exprimem também o sentido das relações sociais em múltiplas dimensões – classe, gênero, etnia - inscritas em diferentes contextos históricos. Tentar “levantar o véu da produção”, desvendá-las,

nos leva a recuperar dimensões históricas, indagar como era no passado para melhor compreender o presente.

I - Mozart: da corte austríaca às políticas pública do Estado (e Mercado)

As tensões no processo de produção da arte concretizada por um artista burguês, na sociedade da corte, são analisadas por Norbert Elias enquanto expressão da estrutura de conflitos de padrões diferenciados de comportamentos, sentimentos, interesses entre a corte e os grupos burgueses.

A partir da vida de Mozart, enquanto indivíduo, artista na corte austríaca, o autor recupera as dimensões ontogênicas naquele momento histórico e elabora um modelo teórico de análise: recuperar as pressões sociais que agem sobre o indivíduo, não tão somente enquanto narrativa histórica, mas como estudo sociológico que recupera a configuração de uma época. (Elias, 1994) “Na Alemanha como na França, os músicos eram muito dependentes dos favores, da proteção e, por conseqüência do gosto dos círculos aristocráticos e do patriciado burquês urbano que o imitava. De fato, até a geração de Mozart, para ser socialmente reconhecido como artista, e ser ao mesmo tempo capaz de alimentar sua família, um compositor tinha que assegurar uma posição na rede das instituições da corte e da aristocracia e seus prolongamentos. (...) Em uma grande “maison” principesca, ressalta Elias, “os músicos eram tão indispensáveis quanto os confeitheiros, cozinheiros ou criados (*valet de chambre*), ocupavam o mesmo *status* que os últimos na hierarquia da corte. (...) Esta era a estrutura fixa, o quadro oferecido para se desenvolverem, não importa qual fosse o talento musical individual”. (Elias, p. 22/23) Mozart toma a decisão de deixar Viena e seu mecenas para ser autônomo, por sua própria conta, em um mercado de trabalho que não havia ainda integrado esta possibilidade.

Assim, Elias destaca um primeiro princípio de tensão entre a produção artística e o trabalho cotidiano realizado por Mozart, em um contexto que não reconhecia nem a superioridade de seu valor artístico, nem a necessidade de independência, nem material e nem estética, dos criadores e intérpretes. (Heinich, p 47)

É um desafio para a sociologia reelaborar, no presente, as questões propostas por Elias às redes de instituições da corte e da aristocracia, em termos de configurações, relações de dominação e exploração, relações de trabalho.

O que significa, no presente, “ser socialmente reconhecido como artista, e ser ao mesmo tempo capaz de alimentar sua família”, na sociedade moderna, salarial? Como

os trabalhadores artistas se inscrevem na sociedade salarial, sobretudo no período mais recente, quando “uma nova questão social” é observada no contexto de mudanças – mundialização e privatização da cultura - , por exemplo? Enfim, como o campo das relações de trabalho artístico - música e dança – contribui para a compreensão da sociedade no presente e da própria sociologia.

II - A relevância do Estado nas políticas públicas que fortalecem o mercado

No quadro institucional brasileiro e francês, o Estado representa (ainda), nos dois países (e teatros pesquisados), a principal instituição, suporte financeiro na concretização das atividades artísticas; no entanto, nos últimos dez anos, é cada vez mais relevante a presença do capital privado – patronos ou *mecenat* – no financiamento do trabalho artístico. Nos dois países observa-se crescente incentivo, por parte do Estado, à participação do capital privado na implementação das políticas culturais.

No Brasil, esta questão é regulada por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei no. 8.813/91), conhecida como Lei Rouanet. Trata-se da base de toda a política de relações entre o Estado e o capital privado, por meio de renúncia fiscal para investimento em cultura. Portanto, trata-se de recurso público, direcionado de acordo com a capacidade de solicitação dos diferentes grupos e exigências dos patrocinadores. As demandas qualificadas, elaboradas de forma predominante por grupos artísticos consolidados e com expressão na mídia, gradativamente substituem políticas públicas de caráter universal, recriando as desigualdades econômicas regionais existentes no país, no que tange ao financiamento das atividades culturais. Considerando os dados disponíveis referentes ao período 1998 – 2004, é possível perceber a crescente captação de recursos privados (de 230 para 470 milhões de reais), mas a permanência da maior parte deste recurso (de 192 para 203 milhões de reais) concentrados na região sudeste do país. O Estado de São Paulo concentrou, em 1998, 42% da captação total do país e, em 2004, 43%.¹ Assim, a diferenciação e desigualdade predominam, em termos políticos, em detrimento do desenvolvimento da própria cultura enquanto direito universal, tal como expressa a Constituição Brasileira, aprovada em 1988, no artigo 215: “Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

No entanto, a crescente participação do capital privado no financiamento da arte não se expressa de forma homogênea nos dois países, mas a partir das histórias singulares de cada um. Na França, é predominante a ação estatal, pública, republicana, mesmo que ameaçada em diferentes setores, entre eles a cultura. No entanto, os benefícios fiscais, cada vez mais, são somados aos recursos públicos de financiamento

¹ Em 1997 foi editada medida provisória que permitia o benefício do desconto em 100% do Imposto de Renda. In: Números Nacionais da Lei de Incentivo à Cultura, 13/03/2005. www.cultura.gov.br

da cultura. (Collection ROME, op. cit) Por exemplo: nos últimos dez anos a presença do capital privado – patronos ou *mecenat* – é cada vez mais relevante na constituição da receitas da Ópera de Paris, cujo orçamento é de 148,07 milhões de euros, subdividido entre subvenção estatal que equivale a 90,11 milhões de euros (61%) e, “Receitas Próprias”, 57,96 milhões de euros (39%). Na última década, um duplo movimento é realizado nos dois teatros estudados, expressando uma das formas recorrentes das políticas liberais, ou seja, cresce a participação do capital privado nas produções dos espetáculos, enquanto os subsídios estatais são reduzidos. No período 1996 a 2002, é registrado um crescimento de 110% nas contribuições oriundas do *mecenat* (patronos) na Opera, entre os quais são observadas empresas como Saint Gobain, Euronext, Moët&Chandon, France Telecom, entre outras ; bem como o Club Entreprise de l’AROP (Association pour le Rayonnement de L’Ópera de Paris) que representa 155 empresas. Assim, os números acima indicados revelam que a subvenção estatal por assento neste teatro decresceu de 230 euros, em 1989, momento da criação da Ópera Bastille, para - 104,9 euros - em 2002. (Opera de Paris, 2002).

Os dados referentes à Ópera Nacional de Paris são públicos, encontram-se disponíveis nos programas e no seu *site*²; no entanto, o mesmo não ocorre com o teatro analisado no Brasil, apesar de que o mesmo movimento é evidenciado nas entrevistas já realizadas, sintetizadas na freqüente palavra de ordem – reestruturação –. Este processo significa um conjunto de ações de diferenciados conteúdos, implementadas em nome da qualidade da música, com severas implicações para o trabalho dos artistas, quer seja pela intensificação do trabalho ou, no caso do Brasil, demissões. (Concerto. Guia mensal da música erudita).

A participação crescente de Patronos no Theatro Municipal de São Paulo³ mobiliza empresas em diferentes setores da economia como bancos, televisão, indústria, bem como pessoas físicas – Associação dos Amigos da Ópera -.

² www.opera-de-paris.fr

³ Estatuto da Associação – Patronos do Theatro Municipal de São Paulo Capítulo I – Da denominação, sede e finalidade: Artigo 1º - A ASSOCIAÇÃO Patronos do Theatro Municipal de São Paulo, fundada em 26 de fevereiro de 1991 por prazo indeterminado, é uma entidade civil sem fins lucrativos, com sede e foro na capital de São Paulo, inscrita em 01 de março de 1991, no 3º Registro Pessoas Jurídicas, sob o nº 159.615. Artigo 2º - A ASSOCIAÇÃO tem por finalidade colaborar com a administração do Theatro Municipal de São Paulo visando: promover o aprimoramento e o desenvolvimento de atividades artísticas; auxiliar na manutenção de seu acervo patrimonial; **incentivar ou subvencionar os corpos estáveis do Theatro, a exclusivo critério da Diretoria**; colaborar com o poder público, à critério da Diretoria, em benefício da educação artística e cultural da coletividade; incentivar a formação e

Outra dimensão do mesmo fenômeno – a prevalência da lógica financeira - , que atinge as duas instituições teatrais, com intensidade diferenciada, significa a busca constante pela maior eficácia dos recursos, competitividade. Neste sentido, novamente os dados da Ópera de Paris estão disponíveis e são elucidativos; informam o crescimento de 15% do número de espetáculos produzidos (inclusive ensaios) na Ópera Bastille e 27% na Ópera Garnier, considerando o período 1996 à 2001.(Ópera de Paris, op. cit) O crescimento do público, no mesmo período foi de 11%, significando um total de 39 milhões de euros e 725.885 espectadores. (id.ibid) Desta forma, é traduzido em números a intensificação do trabalho explicitada de forma recorrente nas entrevistas realizadas com músicos e sindicalistas no âmbito desta pesquisa. A redução dos custos de funcionamento, enquanto corolário do contexto exposto, possibilita polêmicas relativas às condições de trabalho e à segurança do público espectador. (Fretard, 2003)

A “intrusão da lógica comercial em todos os estágios da produção e da circulação dos bens culturais”, conforme salienta Bourdieu, é bem sintetizada na resposta de um dos membros da direção da Ópera de Paris, quando indagado, em entrevista para esta pesquisa, em 2002, sobre qual é o objetivo do teatro, informou - “vender lugares, divulgar espetáculos” -.

As ações racionais, no sentido weberiano do termo, ou seja, “da lógica intrínseca que comanda o encadeamento dos significados das ações” (Weber, 1995) que organizam a produção dos espetáculos, na França ou no Brasil, são submetidas, cada vez mais, à lógica dos custos e receitas, na perspectiva do capital privado e não da prestação do serviço público.

Anaya refere-se à “estética da incerteza” - ao analisar as mudanças observadas quando as ações racionais fundadas no Estado do Bem Estar foram questionadas, sobretudo a partir dos anos 70. Após este período, uma nova forma de racionalização pouco a pouco se impõe, privilegiando a lógica financeira.(Anaya, 1993) Por meio de outros argumentos, Anaya reafirma Adorno em sua clássica análise a respeito do fetichismo na música, fenômeno observado à medida que esta se metamorfoseia em mercadoria, em valor de troca. “A modificação da função da música atinge os próprios fundamentos da relação entre arte e sociedade. Quanto mais inexoravelmente o

aperfeiçoamento de artistas jovens de reconhecido valor, nacionais ou radicados no país, dando-lhes também, oportunidade de apresentação pública; promover eventos com o objetivo de incentivar e aprimorar a criação e divulgação de obras artísticas de autores nacionais; **arrecadar recursos financeiros, destinados ao cumprimento de sua finalidade social.** (grifos nosso)

princípio do valor de troca subtrai aos homens o valor de uso, tanto mais impenetravelmente se mascara o próprio valor de troca como objeto de prazer”. (Adorno, 1993) As implicações deste contexto são observadas tanto para “os consumidores” como para “os produtores” da arte - os próprios trabalhadores artistas -, colocando em questão o reconhecimento de que os *microcosmos relativamente autônomos no interior dos quais a cultura é produzida devem garantir, junto com o sistema escolar, a produção dos produtores e dos consumidores.*(Bourdieu, op.cit)

Os países analisados evidenciam similitudes quanto ao sentido das mudanças em curso – “relativa subordinação às leis de uma economia que se mundializa e que pretende maior eficácia e competitividade –“(Projeto de pesquisa CNRS/FAPESP) Assim, tornam-se relevantes estudos comparativos internacionais que analisam as características comuns e as singularidades observadas nas formas de produção da arte, nas formas de organização e regulamentação do trabalho e da profissão em arte, nas formas precárias de trabalho. Em ambos os países analisados observam-se apelo generalizado às “reestruturações e parcerias”, adequação dos custos aos planejamentos financeiros, realizados em nome da excelência profissional e da qualidade dos espetáculos. Esta constatação informa, possivelmente, o principal sentido das ações políticas e sociais em relação ao trabalho artístico, no presente.

III - O mercado de trabalho do artista em tempos de instabilidade

- “*Parece uma orquestra de funcionários públicos*”!
Afirmou o regente ao término de um ensaio no teatro, do qual não saiu satisfeito com o desempenho dos músicos, dos naipes, da orquestra enfim.⁴

- “Artista não pode ter contrato estável de trabalho: acomoda-se”! De acordo com a coordenação dos corpos estáveis – orquestra, balé, coral – do Theatro Municipal de São Paulo.⁵

⁴ Caderno de campo, 25/01/2004, Ensaio. Theatro Municipal de São Paulo. O regente referia-se à imagem, frequentemente difundida nos meios de comunicação e na própria sociedade, sobretudo nas últimas décadas, de que os funcionários públicos são acomodados, não motivados, gozam de muitos direitos vinculados ao trabalho; portanto, apresentam baixo grau de envolvimento com o que fazem.

⁵ Entrevista realizada em 03/10/2003.Coordenação dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal de São Paulo

- “(...) os músicos da orquestra, os assalariados da Ópera de Paris não são funcionários. Eles têm um contrato de duração indeterminada, mas eles podem ser demitidos. Nós podemos decidir suspender seus contratos, se existir um grande problema, se houver um grande problema, podemos encerrar seu contrato”, Informa, demonstrando concordância com a situação trabalhista descrita, um dos membros da direção da Opera de Paris⁶

As referências elaboradas nas frases acima reafirmam o vínculo de trabalho salarial como uma das expressões da sociedade, no presente. A definição moderna do assalariamento, conforme analisa Castel, implica em condições sociais, entre as quais destaca, entre outras:

1. “A identificação precisa do que os estatísticos chamam de população ativa: identificar e mensurar aqueles que estão ocupados e aqueles que não o estão, as atividades intermitentes e as atividades em tempo integral, os empregos remunerados e os não remunerados” (id.ibid, 420)
2. « A inscrição em um direito do trabalho que reconhece o trabalhador como membro de um coletivo dotado de um estatuto social além da dimensão puramente individual do contrato de trabalho” (id. Ibid: 434)

Neste sentido, nesta comunicação indagamos o que informam as estatísticas nacionais sobre as especificidades do trabalho artístico em música e dança. O mercado de trabalho no campo do Espetáculo e das artes, tanto no Brasil como na França, convergem em termos de características sociais que os aproximam entre si e os diferenciam quando comparados aos respectivos contextos nacionais. Nesta análise, destacaremos as ocupações música e dança.

⁶ Entrevista realizada em 10/12/2002. Direção da Opera de Paris « L’Opéra de Paris est une entreprise publique, ... mais qui a une... une forme un petit peu particulière puisque la terminologie exacte c’est EPIC. Ça veut dire Entreprise publique à Caractère Industriel et Commercial – EPIC; ça veut qu’on est une entreprise publique. Voilà... entreprise publique parce que nous recevons des subventions de l’État. (...) Voilà, donc c’est ce qui fait un petit peu cette difference, et nous dépendons du droit privé. C’est-à-dire que les musiciens de l’orchestre, les salariés de l’Opéra de Paris ne sont pas fonctionnaires. Ils ont un contrat à durée indéterminée, mais ils peuvent être licenciés. On peut décider d’arrêter leur contrat, s’il y a un gros problème, ... s’il y a un grave problème, on peut décider d’arrêter leur contrat.” Tradução nossa.

No Brasil, a composição das ocupações que constituem o mercado de trabalho dos “Profissionais dos Espetáculos e das Artes”, privilegiou a Classificação Brasileira de Ocupações - CBO 2002, constituído pelas ocupações dos Produtores de Espetáculos, Diretores de Espetáculos e Afins, Cenógrafos, Atores, Artistas de Dança (exceto Popular), Músicos Compositores, Arranjadores, Regentes e Musicólogos, Músicos Intérpretes.⁷

Na França, serão considerados para comparação, dados estatísticos produzidos e analisados por instituições e pesquisadores franceses, baseados em diferentes bases de dados.⁸ (Menger,2002; Coulangeon, 2004; Ravet,2000) Le Repertoire Operationnel des métiers et des emplois (ROME), agrupa o conjunto das ocupações “**Artistas do Espetáculo**”, subdivididos em: artista dramático, artista da música e do canto, artista da dança, do circo e music-hall, produtores e diretores, apresentadores, apresentadores – modelos.

Quando falamos de convergências entre os dados referentes aos dois países, estamos conscientes das diferenças históricas nas trajetórias destas ocupações e da qualidade dos dados estatísticos produzidos nos dois países. A França tem uma longa tradição na produção de informações estatísticas, inclusive sobre cultura; o mesmo não ocorre com o Brasil. No entanto, referimo-nos a algumas evidências selecionadas para a construção desta argumentação, a partir dos dados disponíveis:

- Crescimento mais acelerado deste grupo ocupacional quando comparado com o conjunto das ocupações em cada país. No Brasil, a população ocupada no período - 1992 a 2001 - cresceu 16%; os Profissionais dos Espetáculos e das Artes, 67% (PNAD, 2006). A população ativa francesa cresceu 7,3%, nas duas últimas décadas do século XX, enquanto o crescimento demográfico das profissões artísticas no mesmo período foi de 250%. (Menger, 2002, p. 35) No entanto, apesar da também crescente relevância do setor nas economias nacionais, o trabalho artístico realizado ao vivo vê-se crescentemente submetido à lógica mercantil,

⁷ Pesquisa nacional de amostra por domicílio – PNAD/ IBGE – Instituto brasileiro de geografia estatística); Relação anual de informações sociais – RAIS/ Ministério do Trabalho e Emprego; Censo do Ensino Superior – Ministério da Educação

⁸ [Institut national de la statistique et des études économiques INSEE](http://www.insee.fr)/ Département des études, évaluation et de la prospective – Ministère de la Culture ; L’Observatoire de l’ANPE . Les Demandeurs de l’emploi des métiers du Spetacle, novembre 2005;. Collection ROME Description et Évolution des métiers. Arts Spetacles. Paris : ANPE, La Documentation Française, 1995.

concorrência intensa, e à ameaça de precarização em decorrência seja da ausência de direitos sociais, seja da ameaça aos existentes.

- Elevado índice de escolaridade dos artistas e de processos de formação profissional que demandam longas trajetórias, longas horas de estudos, ensaios, muita dedicação. Falamos, portanto, de trabalho altamente qualificado.
- Restrito índice de trabalho formal (Brasil) ou contratos de duração indeterminada (França).
- Elevados índices de trabalho com vínculos temporários, intermitentes ou precários, os quais ocultam, sob rubricas abrangentes, várias possibilidades de trabalho e vivências da precariedade. Compreendê-las exige ir além das estatísticas, mas tentar compreender o que falam os artistas, como trabalha, como se organizam em movimentos sociais.
- Predominância da participação dos homens neste grupo, com exceção da dança.

III.I - Artistas da Dança e da Música nas estatísticas nacionais

Tabela 1

Distribuição dos Ocupados
Grupo Profissionais dos Espetáculos e das Artes,
de acordo com a CBO 2002 Ano: 2004

	Total	%
Produtores de espetáculos	27.567	12,8%
Coreógrafos e bailarinos	7.039	3,3%
Atores, diretores de espetáculos e afins	12.649	5,9%
Compositores, músicos e cantores	24.161	11,3%
Decoradores de interiores e cenógrafos	32.428	15,1%
Músicos e cantores populares	110.709	51,6%
Total	214.553	100,0%

Fonte: PNAD/IBGE 2006 Elaboração Própria

O crescimento da participação dos músicos, entre os artistas do espetáculo ao vivo, é observado tanto na França como no Brasil: de 12.000, em 1982, a 23.000, em 1999 (91%)(Coulangeon, 2004); de 50.839 músicos, em 1992 a 134.870, em 2004 (65%) respectivamente (PNAD/IBGE). Também na dança é observado crescimento semelhante, no entanto, os dados são menos precisos porque até 2002 os bailarinos, na PNAD, estavam na rubrica “Artistas de cinema, teatro, rádio e televisão”. Não foi possível desagregar estes dados, os quais informam que, para o conjunto de profissões citadas, observa-se um crescimento entre 1992 a 2001 de 96% (23.201 e 45.705, respectivamente). Os dados para o período 2002 a 2004 baseiam-se em outro conjunto de ocupações, dificultando a comparabilidade.

No grupo dos Coreógrafos e bailarinos, as mulheres predominam no exercício da arte da dança, e esta é uma conquista dos séculos XIX e XX. Até então, a dança também era uma arte masculina. “*O eclipse da supremacia masculina no palco da dança começou na década de 1830*”, analisa Judith Lynne Hanna, atribuindo às mudanças sociais no período a ao desinteresse crescente dos homens em relação aos papéis masculinos e femininos que dançavam até então⁹.(Hanna, 1999) No Brasil, 68,5% das artistas da dança são mulheres; na França, dois terços dos profissionais ou, 73% entre os artistas que demandam trabalho à ANPE. (op.cit) Portanto, no Brasil como na França, é possível afirmar que dança e música, em termos de relações sociais de sexo expressam índices que invertem as estatísticas. Indagamos, portanto, como estes dois campos, tão próximos em termos de espaços de trabalho, articulam as diferenças de sexo com as condições concretas de trabalho. Ou ainda, com as múltiplas formas de vivência de trajetórias de trabalho e suas experiências cotidianas, quer seja no trabalho que possibilita a construção de narrativas de longo prazo, tal como nos informa Sennet. (op.cit) ou com o trabalho intermitente, precário?

No Brasil, os números que informam o mercado de trabalho formal, com registro em carteira, em dança e música, expressam o pequeno número de profissionais no país nesta situação. O Ministério do Trabalho e Emprego, por meio da RAIS, informa que, em 2004, somente 2.103 profissionais da dança trabalham com registro formal de trabalho no Brasil, sendo que 649 concentrados na região sudeste. Quanto aos músicos, somente 4.066 profissionais estão inscritos em empregos formais, 2.556 também na

⁹ O processo de feminização da dança, enquanto profissão artística, é complexo e demanda análise sócio-histórica, relacionando poder e arte. Para tanto, ver: Hanna Judith Lynne *Dança, Sexo e Gênero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

região sudeste, repetindo as desigualdades já apontadas em relação aos recursos oriundos da Lei Rouanet.¹⁰ No entanto, no período 2002 a 2004, cresce o emprego formal em dança, enquanto a música vivencia desemprego – 2.089 postos de trabalho foram suprimidos -, devido, possivelmente, ao encerramento de orquestras, entre elas, destacamos a da Rádio e Televisão Cultura do Estado de São Paulo, por razões políticas, apoiadas em dados econômicos. O emprego permanente de músico está diretamente vinculado à existência de orquestras, conforme sublinham Ravet (2000) e Coulangeon (2004), a propósito do contexto francês.

No contexto da dança, ao contrário, 966 postos de trabalho com vínculo empregatício formal foram criados (o equivalente a contratos de duração indeterminada na França), percorrendo caminhos a serem mais bem desvendados, entre os quais saliento a relevância de observarmos o crescimento da participação do bailarino-docente no ensino superior. Conforme dados do Ministério da Educação no Brasil, na década de 90, as matrículas no ensino superior em dança, cresceram de 352 para 4002, sendo que 2.893 (72%), nas universidades públicas e 1.109, nas privadas. No entanto, movimento semelhante, de menor intensidade, é observado no ensino superior de música, sem provocar mudanças positivas na participação do músico no mercado formal de trabalho. No mesmo período – década de 90 – as matrículas no ensino superior de música cresceram de 3.324 para 4.144, sendo que 83% no ensino público. O ensino da dança e da música no Brasil construiu um caminho na contra corrente do ensino superior no país, no qual foi registrado um crescimento de 250% das instituições privadas.

O ensino da música ou da dança é uma das possibilidades de trabalho para o artista no universo da multiplicidade de atividades que realiza mesmo inscrito em um emprego formal, mas, sobretudo quando vivencia vínculos temporários de trabalho. O ensino pode ser uma opção profissional, mas frequentemente é descrito nas entrevistas enquanto estratégia para obtenção de renda, possibilidade de projetos de longo prazo, constituição de redes de contato.

¹⁰ Os números que informam quantos bailarinos e músicos são considerados profissionais no Brasil são imprecisos e controversos. No entanto, números regionais possibilitam a confirmação do quão exíguo é o emprego formal para as duas categorias artísticas: de acordo com o Fórum Permanente de Música do Rio Grande do Sul, 27.000 músicos eram cadastrados, em 2005, só na Ordem dos Músicos do Rio Grande do Sul.

Tabela 6

Total de empregados no Brasil,
comparado com o total de empregados em música e dança
Brasil - 2002 a 2004

	2002	2003	2004
Brasil	28.683.913	29.544.927	31.407.576
Música	6.155	4.431	4.066
Dança	1.137	1.939	2.103

Fonte: Min Trab Empr/RAIS, 2006 Elaboração própria

A instável condição de trabalho e carreira do artista é reconhecida, historicamente, no Brasil e na França; no presente, esta condição é ainda mais intensa, em decorrência do crescimento das formas precárias de trabalho no próprio mercado de trabalho em cada país, face ao contexto já referido. (Sennet,1999 ; Castel,1995) O trabalho artístico constitui “verdadeiros laboratórios de flexibilidade”, conforme análise de Pierre-Michel Menger, sociólogo francês, no livro-síntese de suas pesquisas realizadas há mais de uma década sobre o trabalho artístico na França – *Portrait de l’artiste en travailleur* -. (Menger, 2002)

A flexibilidade no trabalho é um fenômeno social que se intensifica no contexto da globalização. Noção altamente polissêmica, afirma Hirata, justificando: “de início (anos 80), referência às mudanças na organização do trabalho e da produção (a fábrica flexível); em seguida, com referência ao mercado de trabalho (flexibilidade do emprego); enfim, ao tempo de trabalho (trabalho de meio-período, de tempo parcial, anualização do tempo de trabalho ou “banco de horas”, políticas de redução das horas trabalhadas). A palavra flexibilidade tem uma conotação ideológica, mascarando sob um termo neutro ou mesmo com uma conotação positiva (adaptabilidade, maleabilidade, repartição mais adequada) práticas de gestão da mão de obra em que flexibilidade e precariedade andam freqüentemente juntas no terreno do mercado de trabalho. A degradação importante das condições de trabalho, de salários e da proteção social seria, assim, disfarçada por um termo positivo “(Hirata, 2006, no prelo)

No campo artístico é observado quase toda a forma flexível de emprego e trabalho descritos por Hirata. “O auto-emprego, o *free-lancing* e as diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, vários cachês, vários empregadores)

constituem as formas dominantes da organização do trabalho nas artes”, ressalta Menger. Heterogeneidade na vivência das formas instáveis de trabalho é a característica central do mercado de trabalho artístico.

“Que ironia que as artes que, desde há dois séculos, têm cultivado uma posição radical em relação a um mercado todo-poderoso apareçam como precursoras da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade.” (Menger, op.cit)

No entanto, na França, a relação entre trabalho intermitente e direito vinculado ao trabalho expressa um estatuto jurídico singular, único, sem similar nos outros países. Movimentos sociais garantiram o reconhecimento expresso em leis (anexos 8 e 10 do regime de seguro desemprego), desde 1964, que a maioria dos artistas exerce seus trabalhos de forma intermitente, o que significa que existem freqüentemente períodos de não trabalho. Para tanto, em linhas gerais, foi previsto seguro desemprego para todos que provarem 507 horas de trabalho no decorrer do ano anterior; modificado em 01/01/2004 para oito meses e meio.

A mudança acima referida é o resultado de polêmicas referentes ao custo que esse direito representa para UNEDIC (*Union Nationale Interprofessionnelle pour l'Emploi dans l'Industrie et le Commerce*), pois o número de profissionais com o estatuto de intermitentes cresce na França. Em 1974, o número de beneficiado pelo regime de intermitência era de 19.100 inscritos, em 2004 estes numero cresce para 68.600. (L'Observatoire ANPE, op. cit). É grande a mobilização dos artistas em torno do Movimento dos Intermittents d'Espetacle, desde 2003, para tentar garantir os direitos constantemente ameaçados; tornaram-se um dos mais relevantes movimentos sociais naquele país, desde então.

Ainda assim, considerando-se que os contratos de trabalho, neste momento histórico, têm sua duração diminuída e que muitos artistas não alcançam o fatídico número de horas de trabalho exigidas para serem indenizados, observa-se o crescimento de 24% para 33% no grupo “sem indenização”, ao mesmo tempo em que os artistas indenizados intermitentes do espetáculo decrescem de 57% para 49% (op.cit).

É intensa a luta pelo cumprimento das horas exigidas descritas nas entrevistas, submetendo o artista a trabalhos que não condizem com sua formação profissional.

« *Veja. Para os bailarinos é duro porque não existe forçosamente muito trabalho neste momento, você é obrigado de fazer muitas coisas. Eu, veja*

vous, terça feira eu tenho um encontro na Opera Garnier porque é preciso fazer o número de horas, como eu não tenho perspectivas. Eu passei em duas audições, mas não adiantou. Eu terei outras audições em dança, talvez eu encontrarei alguma coisa, eu espero! Mas, eu solicitei à Opera se havia alguma coisa para mim e eles disseram : `Não, se você quiser você solicitar para a figuração de balé´ (...) Portanto, terça eu tenho encontro na Bastille com a jovem que se ocupa da figuração do balé. Você imagina ? (...) Mas, se ela me propõe um mês, dois meses de trabalho, eu faço.(...) (bailarino francês que pretende se reinserir no regime dos intermitentes, 25/01/2006)¹¹

A análise dos dados sobre as formas que assumem os contratos de trabalho no Brasil possibilita concordar com Menger, que em seu texto se refere à França. No entanto, os artistas brasileiros só podem dialogar, ser comparados, em termos de estatuto jurídico, com os “sem indenização” na França.

As diferentes denominações para o trabalho sem vínculo empregatício – sem carteira e conta própria – somam 84,8% do trabalho do grupo dos Espetáculos e das Artes, enquanto para as outras ocupações no país, representam 40% dos trabalhadores. Ocultam múltiplas formas de inserção no trabalho, entre as quais, destaca-se nas entrevistas, “fazer um cachê”. Trabalho que nem sempre é reconhecido como de qualidade para quem o executa, mas uma forma de se manter na rede de relações que possibilitam acesso a outros trabalhos, com outros grupos, e quem sabe, amanhã um desafio artístico mais interessante. Conseguir renda é uma das motivações fundamentais para tanto.

¹¹ « Voilà. Donc pour les danseurs c'est dur, parce que comme il n'y a pas forcément beaucoup de travail en ce moment, tu es obligé de faire plein de trucs. Moi, là, tu vois, mardi j'ai rendez-vous à l'Opéra Garnier, parce que comme il va falloir des heures, comme je n'ai pas de perspective. J'ai passé deux auditions ça n'a pas marché. J'aurais d'autres auditions en danse, peut-être que je trouverai quelque chose, j'espère ! Mais, là, j'ai demandé à l'Opéra s'ils avaient des trucs pour moi, ils ont dit : « Non. Si vous voulez, vous pouvez demander pour la figuration du ballet. » Donc, ça, ce n'est pas Bastille qui s'en occupe, c'est Garnier. Donc, mardi j'ai rendez-vous à Garnier avec la fille qui s'occupe de la figuration du ballet. T'imagines ? Mais, bon, si elle me propose un mois de travail, deux mois de travail, je le fais, hein ? C'est pour être dans les ballets, tu prends une danseuse. J'ai fait une fois, il y a très, très longtemps, au début, quand je suis arrivé à Paris... [Rires] C'était dans *Gisèle*, il y a une scène de la chasse... [Rires] Donc, tu as une danseuse de l'Opéra, tu marches comme ça avec elle... »

Tabela 6

Participação dos ocupados do grupo Profissionais dos Espetáculos e das Artes, de acordo com a CBO 2002, no total de ocupados no Brasil, por posição na ocupação – 2004

	Brasil	%	Espetáculos e das Artes	%
Formal	31.091.969	37,5	24.311	11,3
Sem carteira	15.177.598	18,3	57.044	26,6
Conta própria	18.015.385	21,8	124.843	58,2
Empregador	3.430.993	4,1	5.782	2,7
Não remunerado	5.407.550	6,5	2.573	1,2
Trabalhador doméstico	6.415.209	7,8	-	-
Auto consumo	3.278.207	4	-	-
Total	82.816.911	100	214.553	100

Fonte: PNAD/IBGE 2006 Elaboração Própria

No entanto, nova inversão – agora, de nomenclatura que expressam relações sociais e formas de compreendê-las – é observada quando observamos o trabalho em música e em dança, por posição na ocupação, comparado com o conjunto de ocupações dos Espetáculos e das Artes.

Tabela 7

Participação dos Ocupados em Dança e Música em comparação com o grupo Profissionais dos Espetáculos e das Artes, de acordo com a CBO 2002, por posição na ocupação - 2004

	Espetáculos e das Artes	%	Música	%	Dança	%
Formal	24311	11.30%	12928	9.6%	901	12.8%
Sem carteira	57044	26.60%	37600	27.9%	4834	68.7%
Conta-própria	124843	58.20%	79818	59.2%	834	11.8%
Empregador	5782	2.70%	3421	2.5%	-	0.0%
Não remunerado	2573	1.20%	1103	0.8%	470	6.7%
Trabalhador Doméstico	-	-	-	-	-	-
Auto consumo	-	-	-	-	-	-
Total	214553	100%	134870	100%	7039	100%

Fonte: PNAD/IBGE 2006 Elaboração Própria

O que informam estes dados? Quais relações sociais revelam? A tentativa de responder estas questões reafirma a relevância das entrevistas e observações de pesquisa

etnográfica sem as quais estes dados careceriam de significado. Não há como contrapor, de forma binária, o restrito trabalho formal nas profissões selecionadas (9,6% em música; 12,8% em dança) face aos índices mais elevados do trabalho formal no Brasil (37,5%), sem ouvir, problematizar, o que dizem e o que fazem os artistas.

Uma centena de entrevistas foi realizada nesta pesquisa – Brasil e França¹² –, música e dança, corpos estáveis e artistas intermitentes, temporários. As observações de ensaios e espetáculos nos auxiliaram a problematizar a relação acima questionada, não respondê-la. Tomaremos como fio condutor desta reflexão o que foi possível observar nos espaços sociais mais restritos, pesquisa de campo nos teatros pesquisados – Opera de Paris e Theatro Municipal de São Paulo –, nos dois países, tentando mostrar que após tantas semelhanças estatísticas há diferenças significativas a serem consideradas, distanciando os dois países em relação à compreensão do significado do trabalho precário.

Considerações finais

O trabalho artístico se inscreve também (mas não só) na lógica de mercado e esta vinculação expressa as configurações do próprio momento histórico.

A tensão, já constatada anteriormente, entre arte, trabalho e profissão, evidencia que o trabalho que produz arte é submetido a controles criados na esfera da produção do valor, mesmo que estes controles sejam justificados em nome da “qualidade artística” e não do valor criado, de difícil mensuração - é verdade -, mas não deslocado da esfera ampliada de acumulação do capital. As estatísticas nacionais sobre mercado de trabalho expressam a trajetória histórica do assalariamento, razão pela qual foram consideradas para compreender, inicialmente, a configuração dos mercados artísticos tanto no Brasil como na França. (Castel, 1998)

O mercado de trabalho no campo do Espetáculo e das artes, tanto no Brasil como na França, convergem em termos de características sociais que os aproximam entre si e os diferenciam quando comparados aos respectivos contextos nacionais. Nesta análise, destacamos as ocupações música e dança. No entanto, quando atentamos para as

¹² 6 entrevistas foram realizadas em Portugal, quatro na Itália.

recomendações de Norbert Elias (ao refletir sobre a trajetória de Mozart, no século XVIII) e realizamos “*uma tentativa de iluminar o destino das pessoas que produzem música e outras obras de arte no interior de uma estrutura social em transformação*”, percebemos a insuficiência das estatísticas nacionais para compreender o significado das condições concretas da produção artística ao vivo. (Elias, 1995: 28, nós sublinhamos) Neste sentido, fomos buscar nos teatros pesquisados neste projeto, nas entrevistas realizadas, nas observações etnográficas as diferenças na condição que poderíamos denominar precárias de trabalho e pudemos constatar um paradoxo que distancia – e muito- os dois países, aparentemente tão próximos nas estatísticas.

No Brasil, o trabalho artístico vinculado a um teatro público, vinculado ao poder público, significa precariedade, traduzida em contratos temporários, sem direitos sociais mínimos como, por exemplo, o direito à maternidade assistida, férias, 13ºsalário, conforme legislação vigente no país.

Na França, a “precariedade” do maior número de artistas que trabalham de forma intermitente é legislada - Intermitentes do espetáculo – o que lhes garante acesso a direitos sociais. Por exemplo: o direito à licença maternidade, ao seguro desemprego. Estes direitos estão ameaçados no presente, mas há um grande movimento social para impedi-lo.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. *O fetichismo da música e a regressão da audição*. In: Benjamin, Walter; Horkheimer, Max; Adorno, Theodor; Habermas. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald et al., São Paulo: Abril Cultural, 1993. Os Pensadores. P.166-191.

Anaya, Jorge López. *Estética de la incertidumbre*. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm, 1999.

Bourdieu, Pierre. *Contrafogos 2- Por um movimento social europeu*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001 .

Buscato, Marie. *Femme dans une monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du "genre" de l'ethnografe*, Paris, volume!, 2005. no prelo.

Castel, Robert. *Les métamorphoses da la question social*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995.

Concerto. Guia Mensal de Música Erudita. São Paulo: Clássicos Editorial Ltda. Ano VIII, n. 89 ISSN 1 413-2052

Coulangeon, Phillipe. *L'expérience de la precaritéa aux professions artistiques : le cas des musiciens intérprèts*. In Sociologie de l'art, opus 5, nouvelle serie Le travail artistique, Paris, L'Harmattan, 2004.

Departement des études et de la prospective. *Elements pour la conaissance de l'emploi dans le spetacle*. Developpement Culturel, n° 145, 2004; L'Observatoire de l'ANPE. Les demandeurs de l'emploi. Les Essentiels, ANPE, 2005.

Departement Études, Évaluation et Statistiques. L'Observatoire de l'ANPE. Les Demadeurs de l'emploi des métiers du Spetacle, novembre 2005;. Collection ROME Description et Évolution des métiers. Arts Spetacles. Paris ANPE La Documentation Française, 1995.

Elias, Norbert. *Mozart. Sociologie d'un génie*. Paris, LeSeuil, 1995

FRÉTARD, Dominique. Le climat social se dégrade à L'Opera de Paris. Paris : Jounal Le Monde, 08 de fevrier 2003, p. 28.

Hanna Judith Lynne. *Dança, Sexo e Gênero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

Hirata, Helena. Flexibilidade, trabalho e gênero. In: Hirata, Helena e Segnini, Liliana (orgs.) *Organização, trabalho e gênero*. São Paulo, Editora Senac, 2006. no prelo.

Kergoat, Danièle. *Le rapport social de sexe. De la production des rapports sociaux à leur subversion*. Actuel Marx, n° 30- Les rapports Sociaux de sexe, 2001.

Menger Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris, Le Seuil / République des idées, 2002.

Opera National de Paris. Dossier de Presse, 2002

Opera National de Paris. *Saison 2002/2003. Le Budget*. Paris. 2002

Ravet, Hyacinthe. *Les musiciens d'orchestre. Interactions entre représentations sociales e itinéraires*. Thèse de sociologie, Université Paris10, Nanterre, 2000.

Segnini, Liliana. *Accords dissonants: rapports salariaux et rapports sociaux de sexe dans des orchestres*. In Cahiers du Genre, n° 40, pag. 137, Paris, L'Harmattan, 2006.

Segnini, Liliana. *Classificação Brasileira de ocupações: porque? Para que?* In Revista eletrônica ComCiência, 2005.

Sennett, Richard. *A corrosão do caráter – Conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1999.

Weber, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Weffort, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

Anexo I

Sobre a pesquisa:

As reflexões que elaboramos na tentativa de responder estas questões baseiam-se na pesquisa que ora desenvolvemos desde 2003 prevista até 2007, com apoio Fapesp, intitulada “Trabalho e Profissão no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos”. Restringimos nosso objeto :

- Aos processos de formação profissional, inserção na carreira e seu desenvolvimento, aos movimentos sociais organizados por dois grupos,
 - Duas profissões – música e dança -;
 - Observadas em dois países - Brasil e França, portanto consideramos a análise comparativa internacional
 - Indagamos nos dois primeiros anos da pesquisa as relações profissionais e de trabalho em teatros públicos, subsidiados, sobretudo por recursos públicos. Referimo-nos aos corpos estáveis ou *permanents*, estruturas fixas com projetos de longo prazo. No terceiro e quarto ano de pesquisa (que ora iniciamos) pesquisamos as múltiplas formas de inserção no trabalho artístico, sem vínculo permanente com teatros.

Procedimentos de pesquisa:

A pesquisa foi desenvolvida considerando um cruzamento de métodos para a captação dos dados:

- Dados institucionais:
 - Estatísticas nacionais – PNAD/IBGE; RAIS; CENSO/MEC
 - Leis que definem e regulamentam as profissões observadas nos dois países
- Entrevistas
- Observações etnográficas de ensaios e espetáculos registradas em cadernos de campo
- Captação de imagens
 - Dois primeiros anos:
 - § Dois teatros:

- Opera National de Paris e
- Theatro Municipal de São Paulo
- Terceiro e quarto ano:
 - § Concursos de música e dança,
 - § Festivais – Campos do Jordão e Lyon
 - § Imigrantes do Leste Europeu no Brasil, na França e em Portugal
 - § Movimentos Sociais:
 - Intermittents d´spectacle, na França
 - Arte contra a Barbárie
 - Forum de Dança
 - Movimento contra a OMB
- Resumindo :
 - § 94 entrevistas de longa duração, semi abertas
 - § 26 na França
 - § 68 no Brasil
 - § Mais de cem horas de observação etnográfica.