



CENTRO BRASILEIRO DE  
ANÁLISE E PLANEJAMENTO-CEBRAP



Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Sociologia



centro de estudos da metrópole

# COLÓQUIO INTERNACIONAL

**“NOVAS FORMAS DO TRABALHO  
E DO DESEMPREGO:**

**BRASIL, JAPÃO E FRANÇA NUMA  
PERSPECTIVA COMPARADA”**

**11 e 12 de setembro de 2006**

**São Paulo, SP**

---

**Trabalho e profissão em arte: divisão internacional do trabalho e  
relações de gênero nas heterogêneas vivências do trabalho precário**

**Liliana Segnini**

(Departamento de Ciências Sociais na Educação da  
Universidade Estadual de Campinas/Unicamp, Brasil)

---

**Mesa Redonda 2**

As relações de gênero no trabalho e no desemprego

**Moderador**

Laís Abramo (OIT-Brasil, Brasília)

---

TRABALHO E PROFISSÃO EM ARTE: DIVISÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO E  
RELAÇÕES DE GÊNERO NAS HETEROGÊNEAS VIVÊNCIAS DO TRABALHO PRECÁRIO

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini<sup>1</sup>

A comunicação analisará o mercado de trabalho artístico, destacando música e dança, por meio de um estudo comparativo, realizado no Brasil e na França, considerando as categorias analíticas divisão internacional do trabalho e relações de gênero. Parte-se do reconhecimento de um crescente paradoxo: se, por um lado, a expansão da denominada "indústria cultural" torna possível registrar e reproduzir o trabalho artístico, que passa a ter crescente participação no Produto Interno Bruto - PIB em diversas economias nacionais, ao mesmo tempo, o trabalho artístico realizado ao vivo (*travail artistique vivant*) vê-se crescentemente submetido à lógica mercantil que o fragiliza e precariza, em decorrência seja da ausência de direitos sociais, seja da ameaça aos existentes.

Na construção da análise empírica parte-se do estudo de estatísticas nacionais, produzidas no Brasil e na França, que informam um sentido comum observado nos dois países - a crescente formação em nível superior dos artistas da dança e da música. Posteriormente, analisa-se a configuração estatística do mercado de trabalho artístico nesses países, depreendendo-se daí a predominância do trabalho flexível, ainda que expresso de diferentes formas de acordo com as singulares históricas nacionais. Finalmente, analisa-se o que significa vivenciar a condição de artista nas duas realidades. Entrevistas e observações etnográficas de ensaios e espetáculos, conduzidas na França e no Brasil, lançam luz sobre as diferenciações observadas no trabalho de homens e mulheres, tanto quanto sobre as singularidades e convergências nas suas trajetórias de formação e no desenvolvimento de suas carreiras profissionais.

---

1. Socióloga, Professora Titular do Departamento de Ciências Sociais na Educação, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

- "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.<sup>2</sup>

- "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.<sup>3</sup>

- "(...)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 Ópera de Paris.<sup>4</sup>

Dois países – Brasil e França –, duas trajetórias históricas diferenciadas nas relações de trabalho que possibilitam a realização do trabalho artístico ao vivo<sup>5</sup>. No entanto, no presente, uma constatação convergente nas estatísticas nacionais reafirmando os estereótipos expressos nas frases acima, registradas nas entrevistas e observações de ensaios e espetáculos na pesquisa de campo<sup>6</sup>. Referimo-nos à predominância do vínculo temporário de trabalho, nos mercados de trabalho nos dois países, mesmo que sob diferentes denominações e condições sociais, expressas em estatutos jurídicos também diferenciados. Outra dimensão convergente observada nos dois países refere-se à participação e hierarquização das mulheres no campo artístico, destacando música e dança: a música constitui um campo de trabalho predominantemente masculino nos dois países; a dança, ao contrário, feminina. (Buscatto,

---

2. 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.

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

4. Entrevista realizada em 10/12/2002. Direção da Ópera 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 différence, 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.

5. Aqui utilizamos a tradução da categoria travail artistique vivant, frequentemente utilizada na França, para precisar que falamos de artistas – músicos e bailarinos – que se apresentam ao vivo frente a um público, durante ensaios ou espetáculos. No entanto, reconhecemos que o trabalho por eles realizado pode ser gravado, gerando um outro desafio analítico no universo artístico; referimo-nos a sua reprodução e difusão, submetida à legislação específica.

6. Projeto de Pesquisa Temático "Trabalho e formação no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos". Fapesp – Fundação para o Desenvolvimento da Pesquisa do Estado de São Paulo, Acordo de Cooperação Internacional FAPESP/CNRS; CNPq – Conselho Nacional de Pesquisa – Bolsa Produtividade em Pesquisa; Faepex – Fundo de Apoio a pesquisa, ensino e extensão da Unicamp.

2005; Ravet, 2000). Assim, cabe indagar qual é o sentido das relações sociais de sexo nas trajetórias destes artistas do sexo masculino quando exercem profissão predominantemente feminina; por outro lado, compreender as especificidades das trajetórias das mulheres no campo da música. (Ravet, op. cit; Buscato, op.cit, Segnini, 2006).

O objetivo deste trabalho é analisar as formas que assumem o trabalho autônomo, sem vínculo empregatício, frequentemente precário, bem como a vivência cotidiana das mesmas, relatadas por artistas no Brasil e na França. Assim, pretendemos analisar esta questão sociológica traduzida em números, leis e vivências, para melhor informar, por meio da singularidade deste grupo social considerado, o universo do trabalho no presente. Compreendemos que considerar a dimensão divisão internacional do trabalho nos possibilita ir além da singularidade de um país e encontrar pistas de um fenômeno social mais amplo. Para tanto, realizamos pesquisa no Brasil e na França, conforme anexo metodológico ao término deste texto.

## Contexto da pesquisa

Múltiplas dimensões podem ser consideradas quando analisamos o trabalho do artista – da música ou dança – de acordo com os objetivos desta análise; significa, ao mesmo tempo, expressão artística, realização de um trabalho, exercício de uma profissão. A tensão entre arte, trabalho e profissão artística são evidentes nas frases iniciais deste texto, exprimem complexidade na tentativa de compreendê-la.

As tensões entre estas diferentes perspectivas revelam não só os aspectos que a concretização da arte assume em um determinado momento histórico, mas nos possibilita também elementos para compreender a própria sociedade por meio do significado que esta atribui às condições da produção artística.

Norbert Elias, alerta para os riscos de “fórmula pré-fabricada sobre ascensão da burguesia em decorrência de uma necessidade interna do desenvolvimento social na segunda metade do século XVIII, derrotando uma nobreza feudal já solapada pela mudança econômica da Revolução Francesa, tende hoje em dia a ser aplicada de maneira tão mecânica e rotineira que se perde de vista o complexo curso dos acontecimentos reais. Os problemas observáveis dos seres humanos são categorizados por conceitos de classe rebaixados a clichês, como ‘nobreza’, ‘burguesia’, ‘feudalismo’ e ‘capitalismo’. Categorias como estas bloqueiam o acesso a uma maior compreensão do desenvolvimento da música e da arte em geral. Esta só é possível se a discussão não se restringir a processos econômicos ou aos desenvolvimentos da música e da arte em geral, e, se, ao mesmo tempo, for feita uma tentativa de iluminar o destino das pessoas que produziam música e outras obras de arte no interior de uma estrutura social em transformação”(Elias, 1995: 28, nós sublinhamos)

Em concordância com Elias, tentaremos “iluminar” as pessoas que produzem arte – música e dança –, no interior da presente estrutura social e mercado de trabalho, efetivamente, em permanente transformação. O que é possível observar no presente?

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. A racionalidade que orienta a produção do valor (e a do lucro), impregna cada vez mais o campo da produção em arte.

Bourdieu alerta para os riscos observados no campo da cultura do processo que continua ainda a se intensificar. “Mas, o que acontece hoje, no conjunto do mundo desenvolvido, nos universos de produção artística, é algo verdadeiramente novo e sem precedente: com efeito, a interdependência, conquistada com dificuldade, da produção e da circulação cultural em relação às necessidades da economia se vê ameaçada, em seu próprio princípio, pela intrusão da lógica comercial em todos os estágios da produção e da circulação dos bens culturais. (...) A cultura está ameaçada porque as condições econômicas e sociais nas quais ela pode se desenvolver estão profundamente afetadas pela lógica do lucro. (Bourdieu, 2001)

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%.<sup>7</sup> 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 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

---

7. 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](http://www.cultura.gov.br)

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 <sup>8</sup>; 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 Paulo<sup>9</sup> mobilizam empresas em diferentes setores da economia como bancos, televisão, indústria, bem como pessoas físicas – Associação dos Amigos da Ópera .

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 Opera de Paris estão disponíveis e são elucidativos; informam o crescimento de 15% do número de espetáculos produzidos (inclusive ensaios) na Opera Bastille e 27% na Opera Garnier, considerando o período 1996 à 2001.(Opera 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

---

8. [www.opera-de-paris.fr](http://www.opera-de-paris.fr)

9. 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 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)

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 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 observa-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.

## O trabalho artístico em tempos de instabilidade

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.

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.<sup>10</sup>

---

10. 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

Na França, serão considerados para comparação, dados estatísticos produzidos e analisados por instituições e pesquisadores franceses, baseados em diferentes bases de dados.<sup>11</sup> (Menger, 2002; Coulangeon, 2004; Ravet, 2000) Le Répertoire 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, 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.
- Predominância da participação dos homens neste grupo, com exceção da dança.
- Evidências estatísticas de que os artistas são mais jovens do que os ocupados nos dois países.
- 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.
- A música, profissão predominantemente masculina registra os maiores índices de ocupados em artes, nos dois países.
- A dança expressa elevado índice de participação das mulheres.

---

11. Institut national de la statistique et des études économiques **INSEE**/ 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.

## Artistas da Dança e da Música nas estatísticas nacionais

Os músicos representam o maior grupo ocupacional entre os artistas, tanto no Brasil como na França. No Brasil, em 2004, entre os 214.553 profissionais dos Espetáculos e das Artes, 134.870 (62,9%) são músicos (populares e eruditos); enquanto os artistas da dança representam somente 3,3% deste grupo – 7.039 bailarinos (contemporâneo e clássico)<sup>12</sup>

Tabela 1

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

	<b>Total</b>	<b>%</b>
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%
<b>Total</b>	<b>214.553</b>	<b>100,0%</b>

Fonte: PNAD/IBGE 2006 Elaboração Própria

O mundo da arte é predominantemente masculino (67%); a participação dos homens é superior à das mulheres tanto no interior do próprio grupo, como na comparação com os ocupados no mercado de trabalho no Brasil (58%). Na França, esta constatação é reafirmada, inclusive entre os artistas que solicitam trabalho (demandeurs d'emploi) à ANPE, onde é observado que dois terços são homens, contra 46% nas ocupações não inscritas no grupo artistas. No entanto, segundo o métier considerado, as diferenças aparecem.

Tabela 2

Participação dos ocupados Profissionais dos Espetáculos e das Artes (CBO 2002),  
No total de Ocupados no Brasil, segundo sexo, 2004

	<b>Ocupados no Brasil</b>	<b>%</b>	<b>Profissionais dos espetáculos e das artes</b>	<b>%</b>	<b>% Prof. dos espetáculos e das artes/ Ocupados Brasil</b>
Mulheres	34.739.267	42%	70.826	33%	0,20%
Homens	48.077.644	58%	143.727	67%	0,30%
<b>Total</b>	<b>82.816.911</b>	<b>100%</b>	<b>214.553</b>	<b>100%</b>	<b>0,26%</b>

Fonte: PNAD, IBGE 2006 Elaboração própria

12. No Brasil não é possível a separação entre clássico e contemporâneo para dança ou popular e erudito para música.

No grupo de músicos predominantemente eruditos – Compositores, músicos e cantores – a participação dos homens é ainda maior – 93,2% -; entre os Músicos e cantores populares, quase 80%. Esta divisão – música clássica e popular – foi muito criticada pelos próprios músicos que compuseram e definiram as atividades realizadas na concretização da profissão, no processo da elaboração da CBO 2002. (Segnini, 2005) Argumentam que são músicos, interpretam música, não aceitaram a separação proposta pelo Ministério do Trabalho e Emprego. No entanto, esta decisão ainda não foi acatada na construção das estatísticas nacionais, da mesma forma que para os artistas da dança.

**Tabela 3**

Distribuição dos ocupados Profissionais dos Espetáculos e das Artes(CBO 2002), Brasil, por sexo - 2004

	Sexo		Total
	Masculino	Feminino	
Produtores de espetáculos	55,6%	44,4%	100,0%
<b>Coreógrafos e bailarinos</b>	<b>15,8%</b>	<b>84,2%</b>	<b>100,0%</b>
Atores, diretores de espetáculos e afins	53,8%	46,2%	100,0%
<b>Compositores, músicos e cantores</b>	<b>93,2%</b>	<b>6,8%</b>	<b>100,0%</b>
Decoradores de interiores e cenógrafos	29,6%	70,4%	100,0%
<b>Músicos e cantores populares</b>	<b>79,8%</b>	<b>20,2%</b>	<b>100,0%</b>
Total	67,0%	33,0%	100,0%

Fonte: PNAD, IBGE 2006 Elaboração própria, 2006

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

então<sup>13</sup>. (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?

O processo seletivo para ingressar e ou permanecer no mercado de trabalho, em orquestras ou companhias de dança exige competência demonstrada no momento da audição:

- "*O melhor diploma é o último concerto*", afirma músico solista, com carreira internacional, relativizando a importância da formação no ensino superior em música (oboé, 18/06/2006). Destes artistas, altamente qualificados, é exigido um longo percurso de formação profissional, a realização de audições em concursos competitivos durante toda a carreira, disciplina nos estudos individuais e coletivos, respeito à hierarquia (sobretudo em orquestras, naipes). O que efetivamente caracteriza essa aprendizagem é que ela não se completa jamais. Cada espetáculo consiste em novos desafios, que podem ser superados em cursos específicos, ensaios. A aprendizagem do artista re-significa e leva às últimas conseqüências as palavras de ordem ouvidas na atualidade, tanto na educação como no trabalho, - "aprender a aprender" – relativizando seus aspectos ideológicos e inserindo-as nas especificidades, nas exigências do *métier*.

No entanto, existem diferenciações que se transformam em desigualdades se considerados os empregos para homens e mulheres em música ou em dança. Na dança, o número restrito de homens possibilita que o ingresso e ascensão na carreira lhes sejam facilitado; na música, ao contrário, o número menor de mulheres significa maiores dificuldades para elas, observadas no Brasil e na França.

"Existe um número menor de bailarinos do que bailarinas (...) por esta razão, nós (bailarinos) encontramos mais trabalho, com mais facilidade. (...) Para uma bailarina é mais difícil. Eu tiro meu chapéu, francamente, eu penso sempre nas bailarinas porque a dança é muito difícil, é necessário todo o tempo se preparar (...) para elas é ainda mais difícil porque elas têm filhos, elas têm que se virarem. Além disso, com quarenta anos já não dançam mais" (bailarino Intermitente do Espetáculo, 25/03/2005)

A reflexão acima, de um bailarino francês, é reafirmada no Brasil, por bailarinas que também foram mães, durante a carreira.

"Depois da gravidez, logo depois que eu tive o meu filho, eu recuperei super-rápido a forma física, não muscular, que é muito difícil, é uma transformação muito grande. Quando você volta a musculatura parece que está toda frágil, sem força, sem tônus e aí com as aulas, com os ensaios você vai adquirindo, é muita dor, aquela coisa bem maçante, um bailarino sente um pouco, eu acho que eu senti em dobro. Mas até que foi super-rápido assim; acho que uns três meses, quatro, para ficar assim, falar 'não, estou agora em cima de novo' (...) É muito difícil [sobre audição] porque é muita gente e nessa época eu estava um pouco fora de forma, a diretora não quis me pegar, mesmo assim sendo um elemento bom para Companhia, tudo, ela

---

13. 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

queria que eu entrasse em forma primeiro” (bailarina brasileira, contrato temporário de trabalho, 05/12/2005)

No entanto, para os homens que desejam seguir a carreira em dança outros desafios são colocados, como por exemplo, enfrentar preconceitos no interior da própria família, amigos, na sociedade, por ser uma profissão predominantemente feminina. Frequentemente desenvolvem estratégias, outras atividades enquanto se preparam para assumir o desejo de dançar, como, por exemplo bailarino contemporâneo que foi bancário, retardando sua formação profissional.

“(…) eu continuei a minha formação técnica, porque com três anos realmente minha formação era muito deficiente, então eu tinha que fazer aulas fora pra continuar..., alcançar pelo menos o nível técnico das pessoas da Companhia não é, então eu fazia aulas de Contemporâneo, balé clássico fora do programa de aula da Companhia (...)eu sentia que eu tinha uma deficiência técnica..( bailarino brasileiro, 2/09/2004)

« (...) mas, eu não ousei fazer dança porque eu era menino, eu estava no interior, além do mais (...) eu tinha algumas colegas que faziam curso de dança, portanto um dia eu fui vê-las, mas eu não ousei fazer. Eu era muito tímido, meus pais não eram especialmente voltados para arte »<sup>14</sup> (bailarino francês, 01/2006)

### Tabela 5

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 sexo - 2004

	<b>Espetáculos e das Artes</b>	<b>%</b>	<b>Música</b>	<b>%</b>	<b>Dança</b>	<b>%</b>
Homens	143727	67%	2783	68,4%	663	31,5%
Mulheres	70826	33%	1283	31,6%	1440	68,5%
Total	214553	100%	4066	100%	2103	100%

Fonte: PNAD/IBGE 2006 Elaboração Própria, 2006

## O trabalho do artista e suas múltiplas faces

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 região sudeste, repetindo as desigualdades já apontadas em relação aos recursos oriundos da Lei Rouanet.<sup>15</sup> No entanto,

- 
14. « mais je n’osais pas faire de la danse, parce que j’étais un garçon, j’étais em province, em plus (...) j’avais quelques copines qui faisaient dès cours de danses, donc, um jour j’étais allé voir et tous, mais, je n’osais pas y aller. J’étais trop timide, mes parents, n’étaient pas spécialement branchés artistique” Tradução livre da autora.
  15. 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.

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.

#### **Tabela 6**

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

	<b>2002</b>	<b>2003</b>	<b>2004</b>
<b>Brasil</b>	28.683.913	29.544.927	31.407.576
<b>Música</b>	6.155	4.431	4.066
<b>Dança</b>	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'Spetacle, 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 você, 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)<sup>16</sup>

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.

**Tabela 7**

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

	<b>Brasil</b>	<b>%</b>	<b>Espetáculos e das Artes</b>	<b>%</b>
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

16. « 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... »

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 8**

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

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

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 França<sup>17</sup> -, 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.

O que informam os teatros pesquisados?

### Theatre de l'Opera de Paris

Na França, restrições dos direitos vinculados ao trabalho é percebido para os músicos da Orchestre de l'Opera de Paris, mas não para os bailarinos do Ballet de l'Opera. Estes últimos continuam protegidos pelas leis do funcionalismo público, com direito a aposentadoria especial aos quarenta anos de idade. As relações de trabalho na orquestra francesa significam um elevado grau de organização, sobretudo se comparado com a orquestra analisada no Brasil. Isto

17. 6 entrevistas foram realizadas em Portugal, quatro na Itália.

quer dizer que, após seleção em concurso, eles passam a fazer parte de um coletivo organizado por regulamento interno, elaborado em conformidade com o Code du Travail, Convenção Coletiva assinada, em 1993, por Federações e sindicatos de trabalhadores presentes na Ópera de Paris, que define obrigações e direitos relativos aos profissionais músicos assalariados.<sup>18</sup> No entanto, apesar da vinculação com um teatro público, não são trabalhadores da função pública, da mesma forma que seus colegas brasileiros.

As razões que justificam a contratação destes profissionais músicos em uma forma de contrato de duração indeterminada, sem os direitos relativos aos funcionários públicos, reafirmam a relação entre qualidade artística e a necessidade de permanecerem em constante processo de avaliação, no qual se inscreve a possibilidade de demissão. Esta situação trabalhista desmerece a dimensão profissional destes músicos, tanto para homens como para mulheres.

A Orchestre de l'Ópera National de Paris é composta por 159 músicos, subdivididos em duas formações orquestrais – formação Bleue et formação Vert –, existentes desde a criação da Ópera Bastille, inaugurada em 1990. Ambas são orquestras de fosso, acompanham balé ou ópera, o que determina um número menor de músicos se comparado com orquestra sinfônica, como a analisada no Brasil. Portanto, em cada formação está contratado um número aproximado de 80 músicos.

### Theatro Municipal de São Paulo

No Brasil, a trajetória da precarização do contrato de trabalho dos artistas concursados na função pública é diferenciada e nos leva à recuperação de dados históricos. A Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo foi criada pela Lei no. 3829, de 28 de dezembro de 1949, em vigor até o presente momento, com o objetivo de possibilitar estabilidade à orquestra, já então existente, desde 1921, denominada então, Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo. Desta forma, criava condições para um trabalho de qualidade, condizente com a função atribuída ao Municipal em um período de modernização do país, de fortalecimento da democracia (1945 a 1964), ainda que a tutela populista e a hegemonia das elites continuassem evidentes. (Weffort, 1980) Desde então, assim como o próprio teatro e os outros corpos estáveis que lhe compõem, a orquestra esteve sempre vinculada à Prefeitura de São Paulo, é parte integrante da Secretaria da Cultura do Município de São Paulo.<sup>19</sup> Portanto, seus funcionários, inclusive os artistas músicos, foram considerados naquele período – estatutários -, com direitos vinculados ao trabalho na função pública, tais como salário em um emprego estável, regulamentado, aposentadoria integral.

Naquele momento era reconhecido, no espírito da lei, que o trabalho dos músicos (assim como outros trabalhos artísticos) representam duas faces opostas do trabalho, freqüentemente valorizadas nos discursos empresariais no presente (Menger, 2002). Referimo-nos às exigências de conhecimento e de formação, de um lado e, por outro lado, criatividade. O serviço público era compreendido como um espaço seguro do “livre jogo das faculdades individuais, fora da tirania subserviente dos fins utilitários” (Menger, 2002).

Menos de cinco anos depois esta situação começa a mudar.

O Prefeito de São Paulo Jânio da Silva Quadros, indignado com o número de horas de trabalho dos músicos da orquestra no espaço físico do teatro, na época 3 horas diárias, determina que todos os artistas vinculados à função pública cumpriram uma jornada de trabalho de 8 horas semanais, assim como todos os outros funcionários, reafirmando, uma

---

18. Convention Collective des Employés e Artistes de l'Ópera National de Paris.

19. Trata-se do conjunto de instituições que formam a Prefeitura de São Paulo, tais como as Secretarias da Educação, do Trabalho, Saúde, e outras. O teatro enfocado é parte integrante da Secretaria da Cultura.

terceira dimensão do trabalho assalariado, artístico ou não: o controle do tempo de trabalho. Polêmicas intensas foram criadas em torno das especificidades do trabalho do músico, como número de horas de estudos individuais, realizado fora do teatro, períodos de intensificação do trabalho nas temporadas, ensaios de naipes<sup>20</sup>, etc. Solução política encontrada, naquele momento: foi aprovada a lei municipal que determinava que, a partir de então, todos os cargos vitalícios de músico na orquestra que ficassem vagos, por morte, ou aposentadoria, teriam outro estatuto – Admitidos –, contrato equivalente ao CDI – Contrat à Durée Indeterminé, na França.

Por um lado, esta lei reconhecia que o trabalho artístico é portador de especificidades não comparáveis ao trabalho de outra natureza, como o trabalho burocrático, por exemplo. Por outro lado, “privilégios” do assalariamento na função pública lhes foram negado, possibilitando que a demissão dos músicos fosse legalmente possível a qualquer tempo, impedindo a estabilidade no trabalho. A justificativa maior para tanto foi elaborada com os mesmos argumentos que legitimaram a Lei anterior, em 1949, ou seja, a mesma argumentação que possibilitava acesso à estabilidade no emprego - a relação entre formação, qualidade do trabalho musical e condições de trabalho -. No entanto, as considerações sobre esta relação eram construídas (e ainda são) de forma diametralmente oposta: “o músico estável se acomoda, não tem estímulo, se acomoda”. (Diretoria do Teatro Municipal, 2003)

Porém, o Theatro Municipal é uma das instituições da Prefeitura do Município de São Paulo e, a partir 1988, data da publicação da nova Constituição da República Federativa do Brasil, houve uma nova alteração nos contratos de trabalho dos músicos cuja vigência permanece até o presente momento. De acordo com o Artigo 37 - Da Administração Pública -, foi legislado que o Estado só pode contratar funcionários por meio de concurso público, em conformidade com os direitos e deveres previstos na carreira dos funcionários públicos. O que parecia uma conquista para os trabalhadores músicos, tornou-se, mais uma vez, em nome da qualidade no trabalho e do risco de não atualização permanente do músico, mais uma razão de instabilidade.

A partir de 1989, o Theatro Municipal de São Paulo, assim como outras instituições públicas, passaram a serem geridas a partir do critério das “Dotações orçamentárias”, que subdividem o orçamento do Município, atribuindo a cada Secretaria e às instituições que a elas se vinculam, um valor determinado para compor o orçamento. Diferentes rubricas o compõem, entre elas, “Verbas de Terceiros”, na qual se inscrevem os “prestadores de serviços temporários”, caracterizando o trabalho temporário. Desde então, os músicos da orquestra são contratados nesta condição, que os inscrevem em uma situação extremamente instável de trabalho.

O que a condição de prestadores de serviços representa nas relações de trabalho na orquestra? Em primeiro lugar, 60% dos contratos de trabalho dos músicos são renovados (ou não) a cada seis meses, dentro de um período de 11 meses por ano. Durante o mês de janeiro, férias de verão do Theatro Municipal de São Paulo, eles não recebem salário; os outros 40% dos componentes da orquestra ainda se inscrevem no contrato de trabalho denominado Admitidos, direito adquirido anteriormente que garantia estabilidade no trabalho.

Neste sentido, podemos afirmar que as relações empregatícias na orquestra no Brasil expressam o crescimento das formas flexíveis e precárias de trabalho no contexto da expansão da primazia da lógica financeira em detrimento da expansão dos direitos sociais vinculados ao trabalho.

---

20. Grupo de músicos que tocam o mesmo instrumento, em ensaios dirigidos pelo solista do grupo, antes dos ensaios gerais da orquestra.

## Relações sociais de sexo nos teatros pesquisados

Nas duas orquestras as mulheres representam menos de 30% dos intérpretes: a Orchestre de l'Opera National de Paris é composta por 159 músicos, sendo 115 homens e 44 mulheres; a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo é composta por 115 músicos, 85 homens e 30 mulheres.

No Brasil, as mulheres entraram mais recentemente na orquestra, sobretudo nos anos 90, predominantemente inseridas nos contratos "Serviços de Terceiros"<sup>21</sup>. Várias estratégias possibilitaram o rompimento das barreiras, pelas mulheres, deste espaço de trabalho predominantemente masculino: audições realizadas com biombos, com o objetivo de ocultar a identidade do músico nos processos seletivos; outras vezes por pertencerem a reconhecidas famílias de músico, ou por indicação de prestigiados músicos ou regentes. (Ravet, op.cit) Em 2003, representavam 26% dos músicos da orquestra.

O reconhecimento expresso nas entrevistas de que não se trata de um problema de formação profissional ou qualificação artística, nem mesmo físico (peso do instrumento); mas, de uma questão social, que separa e hierarquiza o trabalho de homens e mulheres (Kergoat, 2001), não minimiza, tanto no Brasil como na França, as dificuldades por elas encontradas para ingressarem nas orquestras quer seja enquanto *tuttistes* (músicos de fila), intensificadas quando se trata dos prestigiosos postos de solistas.

No Brasil, entre as trinta mulheres instrumentistas, somente quatro ocupam o cargo de primeira solista, nos instrumentos viola, flauta, harpa e piano; na França, entre as quarenta e quatro mulheres na orquestra, somente três ocupam o cargo de primeira solista (segundo violino, flauta e piano), seis são segundo solistas (contrabaixo, duas flauta, duas oboé, fagote), e, três se inscrevem na posição de terceiro solistas (violino). Todas as outras 26 profissionais, no Brasil, são *tutti*; bem como as outras 32 na orquestra da Ópera de Paris.

Esta diferenciação, que reescreve desigualdades já observadas em outros setores, vincula-se a um substrato material concreto, inscrito na escala salarial, assim como nas condições de trabalho. No Brasil, assim como na França, os postos de solistas estão nos patamares mais elevados dos salários.

No Balé da Cidade, a totalidade dos bailarinos é regida pelos contratos "de Terceiros" acima descritos. Para as mulheres, na música ou na dança, existem implicações severas na articulação entre trabalho e família. Por exemplo: para serem mães dependem da generosidade e cumplicidade da direção do Balé ou do Diretor artístico da orquestra e do Theatro, não tem direitos vinculados ao trabalho. No Brasil, de acordo com a Consolidação das Leis do Trabalho – CLT, a trabalhadora têm direito a quatro meses de licença-maternidade.

"a gente não tinha um contrato (referindo-se a trabalho anterior ainda mais precário) assim como aqui no Balé de três em três meses ou de seis em seis meses (...) Dancei grávida até sete meses, daí eu parei, tive meu filho e voltei. Fiquei quarenta e cinco dias parada depois que eu tive ele. (...) Na verdade se fosse ver pelo tipo de contrato eu não receberia [salário], porque parei de trabalhar, mas claro que a direção era bastante leal e bastante honesta e entendiam perfeitamente, tinham sido bailarinas também duas das pessoas que estavam na direção, mulheres com filhos e sabem que é um absurdo isso, uma bailarina ela também tem que ter o direito de ter uma vida particular, ela tem que se dedicar, mas também tem que ter a sua vida." (bailarina brasileira, 9/12/2005)

---

21. Contrato de trabalho renovado a cada 5 ou 6 meses, sem direitos vinculados ao trabalho.

No caso específico das instrumentistas, elas relatam acordos realizados com colegas: assumem um número de concertos maior durante a gravidez, substituindo-os e são substituídas por eles durante o breve período que se ausentam em “licença- maternidade”.

## 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 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 produziam 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.

Para encerrar, algumas considerações a respeito dos movimentos sociais dos artistas na França e no Brasil. A intensa mobilização dos artistas nos últimos quinze anos é observada nos dois países, em torno das ameaças constantes que a Cultura vivencia frente às propostas formuladas pelos Estados nacionais no sentido de proporem restrições orçamentárias e estímulo à participação do capital privado, por meio de leis de incentivo para financiamento das atividades culturais.

Dois características expressam nesses movimentos sociais e neste sentido, aproximam os dois países analisados:

As mobilizações dos artistas se referem às tentativas de impedir que direitos e conquistas no âmbito artístico, tanto em termos de verbas como direitos trabalhistas, sejam destruídos ou diminuídos. Portanto, em tempos de incertezas sociais e primazia da lógica financeira, não são registrados movimentos sociais que lutam pela ampliação de conquistas. Observa-se o movimento, já referido, dos *Intermittents du Spectacle*, na França, e o Movimento Arte Contra a Barbárie no Brasil. Ou ainda, o movimento contra as ameaças do Conselho de Educação Física no sentido de só permitir que o professor de dança possa exercer a docência se formado em Educação Física. Esta luta se deu na França em 1988 e redundou na publicação da lei que regulamenta o *Diplôme d'Etat de professeur de danse*, em 10 de julho de 1989. No Brasil, o movimento contra o monopólio da Educação Física levou à criação do Fórum de Dança em 2002 e obteve o reconhecimento de suas reivindicações pelo poder legislativo em 09 de maio 2005.

No entanto, o que há de novo nestes movimentos sociais é que não se expressam por meio de suas instituições – sindicatos, federações, ordens -, mas por coordenações de mobilizações espontâneas em torno de causas, debates, questões políticas. Os movimentos acima citados e outros encontram apoio político, freqüentemente, nos sindicatos das respectivas categorias, mais intensamente na França do que no Brasil, mas a eles não se vinculam. A forma de comunicação e de reivindicação dos artistas membros destes movimentos sociais reelabora antigas estratégias de luta – passeatas, paralisações de espetáculos, discussões na frente dos teatros, estratégias de sensibilização do público -, mas, o recurso à internet tem se mostrado cada vez mais intenso, possibilitando discussões coletivas com maior intensidade e mobilização.

## 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 un monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du "genre" de l'ethnografe, Paris, volume!, 2005. no prelo.
- Castel, Robert. Les métamorphoses de 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 précarité aux professions artistiques : le cas des musiciens interprètes. 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 connaissance de l'emploi dans le spectacle. 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 Demailleurs 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 / Republique 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. Interations 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.