

XIII Congresso Brasileiro de Sociologia

29/5/2007 a 1/6/2007

GT29 - Trabalho, Precarização e Políticas Públicas

Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil.

Universidade Estadual de Campinas

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini

lilianaseg@uol.com.br

O objetivo deste trabalho é analisar as relações sociais observadas no mercado e nas relações de trabalho em arte, destacando música e dança.¹ Trata-se de um estudo comparativo Brasil - França, privilegiando as categorias analíticas divisão internacional do trabalho, mercado de trabalho, condições de trabalho e relações de gênero.

Pesquisas sobre o trabalho artístico realizado ao vivo – em música e dança - constituem um campo relativamente recente na França, mas que já conta com relevantes pesquisas e publicações (Menger, 2005 e 2006; Buscatto, 2005; Coulangeon, 2004; Ravet, 2005; Lazzaratto; 2006; François, 2005, Wagner, 2006, Lehmann, 2002). No Brasil, trata-se ainda de campo a ser pesquisado, a ser conhecido, poucas análises foram elaboradas sobre o trabalho do artista; mesmo assim, já trazem contribuições relevantes para o campo da sociologia (Mincuk, 2005; Colli, 2007).

¹ Segnini, Liliana e Souza, Aparecida Neri. Trabalho e Formação no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos. São Paulo, Projeto de pesquisa FAPESP, mimeo, 2003/2007.

A propósito do trabalho do artista

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. (Segnini, 2006)

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 -.

É possível analisar arte – atividade que implica em forte engajamento do artista - como um trabalho e o artista como um trabalhador, reintegrando desta forma, a atividade artística na esfera do trabalho e dos constrangimentos singulares que a constituem no presente. (Rannou e Roharik, 2006). A arte, como salienta Becker já nos seus primeiros e pioneiros trabalhos sobre o trabalho dos artistas, é uma atividade reconhecida, transmitida, apreendida, organizada, celebrada. Como toda a atividade, obedece a regras, a constrangimentos, inserem-se numa divisão do trabalho, em organizações, profissões, relações de emprego, carreiras profissionais (Becker, 2006, p.27).

O trabalho artístico se inscreve também (mas não só) na lógica de mercado e esta vinculação expressa as configurações do próprio momento histórico. As tensões entre arte trabalho e profissão evidenciam que o trabalho que produz arte é submetido a controles criados na esfera da produção do valor, mesmo que os referidos 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 tensão entre arte, trabalho e profissão exprime complexidade na tentativa de compreendê-la, sobretudo o sentido das relações sociais na relação entre produção artística e mercado. Tentar “levantar o véu da produção”, desvendá-las, nos leva a recuperar dimensões históricas, indagar como era no passado para melhor compreender o presente.

Mozart: da corte austríaca às políticas pública de 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 consequência 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.

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%.² 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

² 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 das 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 Ópera, 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*³; 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 Paulo⁴ mobiliza empresas em diferentes setores da economia como bancos, televisão, indústria, bem como pessoas físicas – Associação dos Amigos da Ópera -.

³ www.opera-de-paris.fr

⁴ 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 –“(Segnini e Sousa, 2003) 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.

O mercado de trabalho do artista em tempos de instabilidade⁵⁶

- “*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.⁷

- “Artista não pode ter contrato estável de trabalho: acomodase”! De acordo com a coordenação dos corpos estáveis – orquestra, balé, coral – do Theatro Municipal de São Paulo.⁸

- “(...) 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 Paris⁹

As referências elaboradas nas frases acima reafirmam o vínculo de trabalho salarial como uma das expressões da sociedade, no presente. A definição moderna do

⁵ Trabalho apresentado em sua primeira versão no Colóquio Internacional “Novas Formas do Trabalho e do Desemprego: Brasil, Japão e França numa Perspectiva Comparada” na Mesa Redonda 2 “As relações de gênero no trabalho e no desemprego” título *Trabalho e profissão em arte: Divisão internacional do trabalho e relações de gênero nas heterogêneas vivências do trabalho precário*, São Paulo, 11 de setembro 2006

⁶ Trabalho apresentado em sua segunda versão no Séminaire public 2006-2007 Genre et précarisation les nouvelles formes de travail en question GTM- Genre, Travail, Mobilités CNRS Université Paris 10- Université Paris 8 título « *Contributions à la sociologie à partir du travail des artistes musiciens et des danseurs* » Coopération scientifique internationale CNRS- FAPESP, outubro 2006

⁷ 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.

⁸ Entrevista realizada em 03/10/2003. Coordenação dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal de São Paulo

⁹ 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 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.

assalariamento implica em condições e relações sociais, institucionalizadas pelo Estado e expressas no mercado de trabalho. Castel reconhece que políticas públicas garantiram o reconhecimento estatístico das relações de trabalho (e de não trabalho) e legislação específica, regulamentando-as. Entre as condições selecionadas pelo autor, destacamos:

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” (...) (Castel, 1999, p. 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)

As análises estatísticas se fizeram necessárias, sobretudo face à insuficiência de dados no Brasil sobre o conjunto de atividades selecionadas nesta pesquisa. No entanto, entrevistas com diretores artísticos e administrativos, coreógrafos e regentes, com artistas da música e da dança, nos dois países, se somaram às observações etnográficas de ensaios e realização de espetáculos ao vivo e possibilitaram maior compreensão do objeto.¹⁰

Mercado de trabalho do “Espetáculo e das artes”

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. Os dados estatísticos selecionados são produzidos a partir das classificações ocupacionais nos dois países. Nesta análise, destacaremos as ocupações música e dança - objeto desta pesquisa.

CBO 2002 – Classificação Brasileira de Ocupações ROME - Répertoire opérationnel des métiers et des emplois

¹⁰ Ver anexo I – Sobre a pesquisa.

Conhecer, sistematizar, classificar o mercado de trabalho de um país significa elaborar parâmetros que informam relações econômicas, políticas e sociais. Trata-se de uma das políticas públicas elaboradas pelo Estado, no processo de consolidação do mercado de trabalho urbano e industrial, reafirmando Castel. (Segnini, 2005)

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, descrição base das estatísticas nacionais. O grupo selecionado é 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.¹¹

Na França, são considerados, para comparação, dados estatísticos produzidos e analisados por instituições e pesquisadores franceses, baseados em diferentes bases de dados.¹² (Menger,2002; Coulangeon, 2004; Ravet,2000, Rannou e Roharik, 2006; Lazzarato: 2006) Le Repertoire Operationnel des métiers et des emplois (ROME), agrupa o conjunto das ocupações “Artistas do Espetáculo”, subdividido em: Artista dramático, **Artista da música e do canto**, **Artista da dança**, do Circo e Music-hall, Produtores e Diretores, Apresentadores, Apresentadores – modelos.

Portanto, já temos aqui uma dificuldade em termos comparativos: não falamos das mesmas ocupações nos dois grupos quando observamos os dois países. Porém, vale destacar que música e dança, ocupações privilegiadas nesta análise, são consideradas nas duas classificações.

O artista no mercado de trabalho

Uma segunda dificuldade na tentativa de comparar estes dados: trata-se 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.

¹¹ 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

¹² [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.

No entanto, é possível destacar algumas evidências para a construção desta argumentação, a partir dos dados disponíveis. Entre elas destacaremos quatro aspectos que aproximam França/ Brasil quando observado o mercado de trabalho composto por artistas do espetáculo:

- acelerado crescimento do número de artistas (música e dança, inclusive) nos dois países.

- reduzido índice de trabalho formal e predominância do trabalho intermitente, freqüentemente precário.

- diferenças de sexo que informam as bases estatísticas das relações de gênero em música e dança.

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%**, enquanto os grupos “Profissionais dos Espetáculos e das Artes”, **67%** (PNAD/ IBGE, 2006). A população ativa francesa cresceu **7,3%**, nas duas últimas décadas do século XX (1982 a 1999), enquanto o crescimento demográfico das profissões artísticas, no mesmo período, variaram de **94%** para os artistas da música até **244%** para atores e bailarinos. (recensements de la population Insee; population active. In: Menger, 2002, p. 147)

No entanto, ainda é bastante restrita a participação dos Profissionais dos Espetáculos e das Artes, no total dos ocupados nos dois países. No Brasil, dos quase 83 milhões de ocupados no país, somente 215.000 (0,26%) inscrevem-se neste grupo ocupacional. Na França, dos 23 milhões de ocupados em 1999, 121.000 são efetivos na Profissão Artística (**0,52 %**). (Id.Ibid). Entre eles, aproximadamente 30.000 são músicos e 5.000 bailarinos (Rannou e Roharik, op. cit)

Tabela 1

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

Categoria de Artistas	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

Tabela 2
Evolução dos efetivos na área da profissão artística
França de 1982 a 1999

Categoria de artistas	1982	1990	1999	Evolução
Literatos	4180	5592	6550	57%
Artistas plásticos	14020	19776	17574	25%
Artistas da musica e do canto	11820	15940	22934	94%
Artistas variados (circo, modelo, mágico e etc.)	3910	8564	8621	120%
Atores e bailarinos	6760	11112	23240	244%
Gestores de espetáculo (maestro, coreografo, cineasta, corista, produtor, diretor artistico)	3780	5736	7953	110%
Professores de ensino artístico	16560	23740	33932	105%
Total	61030	90460	120804	98%

Fonte: Insee (In: Menger, Pierre-Michel. Les intermittents du spectacle – sociologie d’une exception. Paris, EHESS, 2005)

O mundo do espetáculo como espetáculo do mundo do trabalho

A organização predominante do trabalho nos espetáculos ao vivo – por projeto – e o crescimento do número de artistas muito acima do crescimento da população ocupada, nos dois países, contribui para o crescimento das formas flexíveis, intermitentes de trabalho, frequentemente precárias. Trata-se de uma das características, reiteradamente analisada por diversos autores, do mercado de trabalho no presente. No entanto, é necessário salientar os diferentes sentidos que adquirem na comparação Brasil-França.

O trabalho com registro em carteira, considerado formal, no Brasil compreende **37,5%** dos trabalhadores ocupados; em Artes e Espectáculo esta porcentagem é reduzida para **11,5%** (PNAD, 2004). Na França, o CDI – contrat de duration indéterminée também é restrito a um pequeno número de artistas permanentes – **145** bailarinos vinculados à Reunion des operas de France – , entre os **5.000** no país. (Rannou e Roharik, 2006) e músicos de orquestras – **5%** - (Ravet, 2003; Coulangéon, 2004). O crescimento citado no setor refere-se, nos dois países, ao trabalho intermitente, realizado por projeto, de cachê em cachê.

As diferentes denominações, nas estatísticas brasileiras, 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, destacam-se nas entrevistas, o crescente número de “editais”, “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 3

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

	Ocupados Brasil	%	Ocupados 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, uma inversão de nomenclatura, que expressa relações sociais e formas de compreendê-las, é observada quando analisamos a participação dos artistas no trabalho em música e em dança, por posição na ocupação, comparado com o conjunto de ocupações dos Espetáculos e das Artes. Os bailarinos trabalham predominantemente em grupos de dança, sem carteira assinada; os músicos procuram trabalho individualmente, mesmo aqueles que complementam renda com cachês, pois já são membros permanentes de orquestras. 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 Brasil, ao contrário da França, esta condição não significa evidência de contratos de trabalho estáveis. É necessário analisar caso a caso, como o do Theatro Municipal de São Paulo, cuja orquestra e balé foram objeto de análise nesta pesquisa. (Segnini, 2006) “A orquestra é nosso cartão de visitas” informam os músicos no Brasil e na França, na procura de outros trabalhos temporários, editais, cachês. O telefone celular, neste processo de procura de trabalho, é considerado um instrumento fundamental.

Tabela 4

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

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 e divergem dos dados da PNAD – Pesquisa Nacional de Amostras por Domicílio. O Ministério do Trabalho e Emprego, por meio da RAIS, registra que, em 2004, somente **2.103** profissionais da dança trabalhavam com registro formal, dos quais **649** na região sudeste. Quanto aos músicos, somente **4.066** profissionais estão inscritos em empregos formais, **2.556** também na região sudeste.¹³

¹³ 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 5

Total de empregados no Brasil, comparado com o total de empregados em música e dança, por sexo 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 2004

No entanto, de acordo com os dados da RAIS, no período 2002 a 2004, é observado o crescimento do emprego formal em dança; enquanto na música é registrada a supressão de 2.089 postos de trabalho. Este dado refere-se ao encerramento de orquestras, entre elas, a da Rádio e Televisão Cultura do Estado de São Paulo, por razões políticas, apoiadas em dados econômicos.

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). Uma das hipóteses para a compreensão deste crescimento está na expansão dos postos de trabalho 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 universidades privadas. Movimento semelhante, com 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, nos anos 90.

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
Dança – Emprego Formal
Brasil -1989 a 2004

ANO	Homens	Mulheres	Total	% de Mulheres
1989	371	619	990	62
1990	562	621	1183	52
1991	565	653	1218	54
1992	516	633	1149	55
1993	453	580	1033	56
1994	320	574	894	64
1995	263	534	797	67
1996	252	557	809	69
1997	305	653	958	68
1998	304	633	937	67
1999	267	560	827	68
2000	328	559	887	63
2001	409	648	1057	61
2002	466	671	1137	59
2003	656	1283	1939	66
2004	663	1440	2103	68

Fonte: Ministério do Trabalho e Emprego. RAIS, 2006 Elaboração própria.

No período selecionado, 1989 a 2004, é observado o crescimento da participação das mulheres nos contratos que caracterizam o emprego formal tanto em dança (de 62% para 68%), como em música (de 19% para 31%), conquista recente em um mercado formal em retração.

Tabela 7
Música – Emprego Formal
Brasil – 1989 a 2004

Ano	Homens	Mulheres	Total	% de Mulheres
1989	4507	1039	5546	19
1990	3930	990	4920	20
1991	4069	994	5063	20
1992	3783	904	4687	19
1993	4001	894	4895	18
1994	4636	1593	6229	25
1995	4617	1569	6186	25
1996	4415	1575	5990	26
1997	4308	1616	5924	27
1998	4281	1020	5301	19
1999	4383	1074	5457	20
2000	4394	1123	5517	20
2001	4465	1304	5769	22
2002	4466	1489	5955	25
2003	3024	1407	4431	32
2004	2783	1283	4066	31

Fonte: Ministério do Trabalho e Emprego, Rais, 2006 Elaboração própria

Trabalho artístico, trabalho flexível

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, inclusive no campo do trabalho artístico. Noção altamente polissêmica, afirma Hirata, justificando: “de início (anos 80), com 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 são observadas quase todas as formas flexíveis de emprego e trabalho analisadas 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.

O sistema de indenização previsto no estatuto dos intermitentes, na França, reconhece a instabilidade das relações de emprego neste campo, sua organização por projeto, “contratos de duração indeterminada constantes”, enfim, a permanente flexibilidade contratual. A relação de trabalho configura-se por uma prestação de serviço que implica na participação em um espetáculo ao vivo (inclusive ensaios), numa filmagem ou gravação; interrompida tão logo realizada. Este sistema reconhece também que no trabalho artístico as atividades profissionais descontínuas implicam em vários contratos de trabalho estabelecidos com uma multiplicidade de empregadores, com os quais estabelecem contratos de curta duração. (Menger, 2005)

Constantes são as 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 este número cresce para 68.600. (L'Observatoire ANPE, op. cit). Déficit crônico no sistema seguro desemprego desta categoria o ameaça constantemente. É grande a mobilização dos artistas em torno do movimento dos Intermittents du Spectacle, desde 2003, para tentar garantir os direitos já adquiridos; constituem 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).

Coulangeon distingue seis formas de vivenciar o estatuto jurídico intermitente do espetáculo a partir dos resultados de uma pesquisa realizada em dezembro de 2001, “com uma população mais restrita que a definida pelo recenseamento, pois diz respeito apenas aos músicos presentes no mercado das prestações intermitentes” (Coulangeon, op. cit):

- “Intermitentes indenizados (72%), inclui os músicos que declaram um volume anual de trabalho suficiente (507 horas ou mais) para ter acesso ao regime de seguro-desemprego dos intermitentes do espetáculo¹⁴ ;
- Intermitentes não-indenizados (7%), inclui músicos cujo volume anual de trabalho é inferior a esse patamar ;
- Permanentes de orquestra (5%)¹⁵ ;
- Docentes, repartidos entre docentes « estáveis » (funcionários ou com contrato de duração indeterminada : 8%) e docentes « precários » (com contrato de duração determinada ou suplentes : 6%) ;

¹⁴ A termo dos anexos 8 e 10 da convenção nacional de seguro-desemprego, a possibilidade de beneficiar do regime de indenização dos intermitentes do espetáculo é condicionada à comprovação de 507 horas de trabalho ao longo do ano precedente ao pedido de filiação.

¹⁵ Essa categoria engloba somente uma parte dos cerca de 2.000 músicos permanentes de orquestras recenseados na França, pois só constam na população de referência aqueles que obtêm cachês isolados, fora da orquestra. Entretanto, a pesquisa dá a entender que mais de 60% dos músicos de orquestra estão nessa situação.

- Dupla atividade (2%), abrange músicos que exercem em paralelo outra atividade profissional sem vínculo com a música¹⁶ (Coulangeon, op. cit)

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

« *Veja. Para os bailarinos é duro porque não existe forçosamente muito trabalho neste momento, você é obrigado 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 encontre alguma coisa, eu espero! Mas, eu solicitei a 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 responsável pela 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)*¹⁷

A produção dos espetáculos, no Brasil ou na França, se organiza por projetos e demanda constante reorganização dos fatores de produção; impõe uma flexibilidade máxima ao trabalhador artista ou técnico do espetáculo. A existência de um “exército artístico de reserva altamente qualificado” é pré-condição para a manutenção desta forma de organização do espetáculo ao vivo. É necessário recrutá-lo de maneira rápida, por meio de redes de conhecimento e audições por meio das quais são identificados os melhores artistas para cada espetáculo, de acordo com diferentes possibilidades de remuneração – cachês -. (Menger, op. cit)

¹⁶ Para conferir os números detalhadamente, ver *Développement Culturel*, Bulletin du Département des études de la prospective, n°140, junho de 2003.

¹⁷ « 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... »

A análise dos dados sobre as formas predominantes que assumem os contratos de trabalho no Brasil não possibilita a comparação com o estatuto dos intermitentes do espetáculo na França. Os artistas brasileiros só podem ser comparados, em termos de estatuto jurídico, aos “sem indenização” na França, que cumprem contratos de curta duração, mas não asseguram os direitos previstos no estatuto jurídico intermitentes do espetáculo.

Esta realidade atinge também músicos e bailarinos inscritos em teatros públicos, subsidiados pelo Estado, como os corpos denominados estáveis do Theatro Municipal de São Paulo: Orquestra Sinfônica Municipal, composta por 115 músicos; Balé da Cidade de São Paulo, com 38 bailarinos; Orquestra Experimental de Repertório; Coral Paulistano, 148 músicos cantores; Coral Lírico Municipal, 104 músicos cantores e Quarteto de Cordas.¹⁸

Desde 1988, os artistas que se aposentam ou são demitidos são substituídos por outros com contratos temporários; no presente, 60% dos contratos de trabalho dos músicos são renovados (ou não) a cada seis meses. 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. No Balé, dos 38 artistas, somente duas bailarinas permanecem em contrato permanente, o restante são temporários.

Neste sentido, as relações contratuais de trabalho – música e dança - estabelecem um diálogo estreito com o crescimento das formas precárias de trabalho, ao mesmo tempo que reafirma a exigência de formação permanente, do virtuosismo, de criatividade, conforme observado nas entrevistas realizadas. No presente momento, apesar das condições precárias contratuais, esta orquestra é considerada “uma das melhores, senão a melhor orquestra de São Paulo” (músico instrumentista, contrabaixo, novembro de 2003). O Balé da Cidade também se distingue pela sua reconhecida qualidade artística e técnica em dança.

¹⁸ Theatro Municipal de São Paulo. Coordenadoria dos Corpos Estáveis, 2003

Relações de gênero por trás das pautas musicais e sapatinhas

No mundo do trabalho dos “Espetáculos e da Arte” a participação dos homens é superior à das mulheres tanto no interior do próprio grupo - 67% -, 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 **66%** são homens, contra **46%** nas ocupações não inscritas no grupo artistas. (ANPE, 2005)

Tabela 8

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

	Ocupados no Brasil	%	Ocupados Arte	%	Arte/Brasil
Mulheres	34.739.267	42%	70.826	33%	0,20%
Homens	48.077.644	58%	143.727	67%	0,30%
Total	82.816.911	100%	214.553	100%	0,26%

Fonte: PNAD, IBGE 2006 Elaboração própria

No entanto, segundo a ocupação considerada, diferenças aparecem e informam que o trabalho em música é uma atividade predominantemente masculina e a dança, predominantemente feminina.

Tabela 9

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

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

Fonte: PNAD, IBGE 2006 Elaboração própria, 2006

Tabela 10

Distribuição dos artistas que solicitam trabalho em Artes e espetáculos França, por sexo - 2005

França	Sexo		Total
	Homens	Mulheres	
Artistas dramáticos	51%	49%	100%
Artistas de música e canto	78%	22%	100%
Artistas da dança	27%	73%	100%
Artistas do circo, <i>music-hall</i>	68%	32%	100%
Produtores de espetáculo	65%	35%	100%
Apresentadores	80%	20%	100%
Apresentadores-modelos	34%	66%	100%
Total	66%	34%	100%

Fonte: ANPE, novembro 2005. (grifo nosso)

A predominância e o intenso crescimento da participação dos músicos, entre os artistas do espetáculo ao vivo, é observado nos dois países. Na França, este número cresce de **12.000** músicos, em **1982** para **23.000**, em **1999 (91%)** (Coulangeon, 2004). No Brasil, de **50.839** músicos, em **1992** a **134.870**, em **2004 (65%)** (PNAD/IBGE, 1992 e 2004). 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%.

Também na dança é observado crescimento semelhante, no entanto, os dados são menos precisos porque até 2002 os bailarinos, na PNAD, eram considerados no grupo “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%** (de **23.201** para **45.705**, respectivamente). Os dados para o período **2002 a 2004** baseiam-se em outro conjunto de ocupações, dificultando a comparabilidade.

De que forma as relações sociais de sexo tecem tramas sociais com as relações de trabalho e possibilitam diferenças, hierarquias, desigualdades? A tentativa de responder esta questão nos remete aos dados coletados por meio de entrevistas e observações de ensaios e espetáculos, na platéia ou nos bastidores. Assim, procuramos

“*levantar o véu da produção*”, tal como propôs Marx para compreender as relações sociais no trabalho; mas também realizar “*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)

O que foi possível perceber?

Em primeiro lugar que existem constrangimentos impostos para ambos os sexos, sem distinção. 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. Destes artistas, mais escolarizados do que os ocupados nos dois países, 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. 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 ou ensaios.

No entanto, existem diferenciações que se transforma 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 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 »¹⁹ (bailarino francês, 01/2006)

¹⁹ « mais je n’osais pas faire de la danse, parce que j’étais un garçon, j’étais en 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.

Trabalho artístico e ausência de direitos: paroxismo expresso na maternidade

No limite imposto a uma comunicação destacamos, para análise, uma única dimensão que desafia as relações de gênero na sua articulação entre trabalho, família e direitos sociais – a maternidade -.

No Brasil, de acordo com a Consolidação das Leis do Trabalho – CLT ou com o Estatuto da função pública, a trabalhadora tem direito a quatro meses de licença-maternidade e este direito já foi assegurado para as bailarinas nas décadas de 70 e 80, período de expansão dos direitos do funcionalismo público. Para elas, cujo corpo é o principal instrumento de trabalho, a gravidez significa restrições não vivenciadas pelos homens, mas acompanhadas por direitos que possibilitavam suporte legal e social à maternidade.

“(...) do primeiro filho eu voltei muito fácil, é claro, fiquei afastada um ano. (...) voltei quando ele tinha quatro, cinco meses, aquele momento maravilhoso, você até lamenta ter que voltar (a trabalhar). (...) a mãe que trabalha tem sempre um sentimento de culpa, não adianta. (...) Mas eu voltei e nossa, foi brusca a minha volta, porque eu tive oficialmente quatro meses de licença e, no dia em que voltei, havia uma bailarina esperando eu voltar para sair de licença (...) eu tive que substituí-la, assim, três, quatro dias depois. Foi uma loucura. Eu cheguei, fui ensaiar e fui viajar com o Balé. Não vou esquecer isso nunca e é claro eu fiz. (...) o meu físico deve ter se ressentido muito. (...) Foi uma revolução, porque eu estava amamentando, minha mãe foi comigo de carro (...) toda aquela tralha (carrinho, banheira) e eu lá com o bebê amamentando, eu lembro que vazava leite dançando.” (bailarina do Balé da Cidade, 19/06/2004)

No presente a maternidade não é mais vivida enquanto direito do trabalho, os contratos temporários não prevêm o acesso a este direito, mas como camaradagem, generosidade, compreensão da direção da companhia. Nesta condição estas mulheres-mães – artistas permanecem no teatro ocultas, sob a luz dos holofotes.

“uma questão delicada por causa da nossa contratação, não tem direito a nada, então na época (da gravidez) foi realmente encoberta eu não podia ir ao Theatro Municipal, ninguém podia ver que eu estava grávida, foi uma coisa bem delicada (...)

Uma outra colega engravidou junto comigo, na mesma época. O diretor chegou para mim falou: olha eu não tenho condições de manter as duas pessoas o ano que vem, então assim a gente vai ter que resolver. No fim deu tudo certo.” (bailarina do Balé da Cidade. 27/08/2004)

A expressão “Deu tudo certo” resume relações de solidariedade por parte de mães artistas que por serem mais velhas vivenciaram em outras épocas este direito; mas significa também reconhecimento da qualidade técnica do trabalho destas mulheres, bailarinas .

“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)

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”.

“ Continuam (a nos pagar) pelo seguinte: (...) porque o naipe é coberto, a gente depende do nosso naipe. (...) um esquema de revezamento, no meu caso, eu sabia que eu ia ter o neném mais perto dessa época então eu quis trabalhar mais antes pra poder ter mais folga mesmo agora, porque se não pesa muito, fica muito descompensado. Então eu no naipe de violoncelos era quem tinha menos folga, porque eu deixei mesmo pra poder ter de fato folga agora, então agora eu estou de folga. (...) Eu me lembro que eu fiquei tão mal uma época que teve demissões, eu estava grávida, ainda mais isso, eu

estava grávida da Maria, aí que sensação horrível, nossa, de não saber o que fazer assim.” (violoncelista, 2005)

Na França, a legislação trabalhista também prevê o direito a 4 meses de licença maternidade, inclusive para as artistas Intermitentes do Espetáculo. No entanto, alguns entraves são descritos ao cumprimento das necessárias 507 horas de trabalho para conseguir acesso ao referido estatuto.

« Na Opera de Lyon, eles me disseram que a partir do momento que uma bailarina decide ou começa a falar de filhos, elas são dispensadas da companhia. Elas têm contrato anual, todo anos eles o renovam (no mês de junho) Se você engravida no final do ano eles te dispensam (o contrato termina) em junho e, neste caso você não pode mais ser intermitente porque você é contratado da Prefeitura de Lyon. Você não tem nada. (...) Para eles (os homens) a questão nem se coloca. É verdade” (bailarina francesa intermitente do espetáculo, 04/2006)

A questão do corpo na gravidez é retomada em diferentes entrevistas, frequentemente no sentido de desmistificar os problemas que trazem para a mulher profissional em dança.

“Eu acho que não é fácil para nenhuma carreira (a gravidez). (...) antes tinha um mito (...) que bailarina não podia engravidar por causa do físico, por causa de voltar à forma depois, pelo tempo que perde, principalmente no bale clássico até hoje é muito pesado. (...) Mas não procede, eu não sou a única na companhia, agora tem varias mães, todas voltaram à forma numa rapidez ..., até melhor depois do que antes. Agora é difícil, quando a gente entra em turnê, viagens, tudo...” (bailarina do Balé da Cidade. 27/08/2004)

No entanto, ela mesma, após alguns momentos de entrevista reafirma as dificuldades vividas nestes corpos de artistas na vivência da maternidade, reconhecidas pelos colegas homens frente a uma profissão muito competitiva.

“(...) Não é ele que engravida. Ele não tem a mudança no físico (...) a gente fica fora muito tempo. Ate mesmo quem dança ate o sétimo mês de gravidez tem uma

mudança física e retornar é muito difícil, o homem não tem isso”. (bailarina do Balé da Cidade. 27/08/2004)

“Eu tiro meu chapéu, francamente para as mulheres, eu penso sempre nas bailarinas, a dança é uma coisa difícil, é preciso estar se debatendo todo o tempo. (...) Nós (homens) não sabemos o que é a metamorfose da gravidez (...) eu te digo se eu fosse mulher eu não sei se eu faria dança.” (bailarino francês, 25/03/2006)

A tensão entre maternidade e ausência de direitos, a exigência de permanente processo de estudos e ensaios para manter a *performance*, quer seja em música ou dança, em contextos de trabalho altamente competitivos, desafia, mas não minimiza, o prazer da vivência da maternidade desejada.

“ eu fiquei tão enlouquecida com a gravidez (...) felicidade total! Então não tava nem ligando para o que pudesse me acontecer (...) eu sei que tem mulheres que ficam enlouquecidas com perder o lugar, com outras pessoas dançando no seu lugar.” (bailarina do Balé da Cidade. 27/08/2004)

Considerações finais

Nesta comunicação procuramos analisar o trabalho em arte salientando o artista como um trabalhador e a atividade artística inscrita na esfera do trabalho e dos constrangimentos singulares que a constituem. 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 entre arte, trabalho e profissão evidenciam 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. Assim, foi possível reafirmar a análise de Becker, já citada, que o trabalho artístico, como toda a atividade, obedece a regras, a constrangimentos, inserem-se numa divisão do trabalho, em organizações, profissões, relações de emprego, carreiras profissionais.

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. Assim, foi possível observar acelerado crescimento do número de artistas (música e dança, inclusive) nos dois países, reduzido índice de trabalho formal e predominância do trabalho intermitente, freqüentemente precário.

O crescimento do número de artistas muito acima do crescimento da população ocupada nos dois países informa uma das características, reiteradamente analisada por diversos autores, do mercado de trabalho no presente – o crescimento das formas flexíveis, intermitentes de trabalho, frequentemente precárias, sobretudo no Brasil.

Observamos nesta pesquisa que a flexibilidade que caracteriza as relações de trabalho nos espetáculos ao vivo reconhece a instabilidade das relações de emprego neste campo, sua organização por projeto, “contratos de duração indeterminada constantes”, enfim, a permanente flexibilidade contratual. A relação de trabalho configura-se por uma prestação de serviço que implica na participação em um espetáculo ao vivo (inclusive ensaios), numa filmagem ou gravação; interrompida tão logo realizada. Este sistema reconhece também que no trabalho artístico as atividades profissionais descontínuas implicam em vários contratos de trabalho estabelecidos com uma multiplicidade de empregadores, com os quais estabelecem contratos de curta duração.

No entanto, mesmo que em número reduzido, observam-se formas estáveis e permanentes de relações de trabalho neste campo. Os teatros públicos, vinculados ao Estado constituem o principal empregador nestas condições. A pesquisa comparou as relações de trabalho e relações de gênero nos teatros Opera de Paris e Municipal de São Paulo. (Segnini, 2006)

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 Opera de Paris há diferenciação entre os artistas da dança e da música. Os primeiros pertencem ao corpo efetivo da função pública, inclusive com aposentadoria especial aos 40 anos. Os músicos são contratos por meio de Contratos de duração indeterminada – CDI, passíveis de serem demitidos a qualquer tempo. (id.ibid)

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, como por exemplo, o direito à licença maternidade e ao seguro desemprego. No entanto, não as protegem de possíveis estratégias para minimizar o ônus – para o empregador e para o espetáculo – que pode significar a presença de uma mulher grávida em uma companhia de dança.

A inter-relação entre relações de trabalho, relações de gênero e direitos sociais informam os desafios vividos pelas mulheres de forma intensa, momentos de paroxismo que a maternidade revela no campo do trabalho artístico.

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. *Estetica 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
- Coulangéon, 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 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
- FRANÇOIS, Pierre. *Le monde de la musique ancienne:Sociologie Economique d'une innovation esthétique*. Paris: Collection Etudes Sociologiques. Economica, 2005
- 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. 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.
- 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. *Estetica de la incertidumbre*. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm, 1999.
- Becker, Howard S. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.
- 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'ethnographe*, 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 precarité a 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 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 : Journal 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.
- L'Observatoire de l'ANPE, Les Essentiels, *Les demandeurs d'emploi des métiers du spectacle*, Novembre 2005.
- Menger, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador – metamorfoses do capitalismo*. Lisboa, Roma Editora, 2005.
- Menger, Pierre-Michel. *Les intermittents du spectacle sociologie d'une exception*, Paris, EHESS, 2005
- Ravet, Hyacinthe. *Professionalisation féminine et feminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique*. In : Travail, Genre et Sociétés. Paris : n. 9, Avril 2003, 173-195.
- Rannou, Janine ; Roharik, Ionela. *Les danseurs. un métier d'engagement*. Paris, La Documentation Française, 2006.
- Segnini, Liliana e Souza, Aparecida Neri. *Trabalho e Formação no Campo da Cultura: professoras, músicos e bailarinos*. São Paulo, Projeto de pesquisa FAPESP, mimeo, 2003/2007.
- Segnini, Liliana. *Accords dissonants : rapports salariaux et rapports sociaux de sexe dans des orchestres*, In : Cahiers du Genre, No.40, L'Harmattan, 2006.
- Segnini, Liliana. *Acordes Dissonantes*. In : Antunes, Ricardo. Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil. São Paulo. Boitempo Editora. 2006.

ANEXO I

Sobre a pesquisa:

As reflexões que elaboramos na tentativa de responder às questões propostas nesta comunicação baseiam-se na pesquisa temática que ora desenvolvemos, desde 2003 prevista até dezembro de 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 de artistas, 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 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, no Brasil e Departement Études, Évaluation et Statistiques. L’Observatoire de l’ANPE, na França.
 - 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 compreendidas fonte de dados de pesquisa e não mera ilustrações.

Nos dois primeiros anos, dois teatros:

- Opera National de Paris e
- Theatro Municipal de São Paulo

No terceiro e quarto ano a pesquisa se desenvolveu em vários espaços de trabalho do artista:

- Concursos de música e dança,
- Festivais:
 - Campos do Jordão - música
 - Lyon – dança
- Entrevistas com imigrantes do Leste Europeu no Brasil, na França e em Portugal
- Movimentos Sociais:
 - Intermittents du spectacle, na França
 - No Brasil :
 - Arte contra a Barbárie
 - Forum de Dança
 - Movimento virtual contra a OMB – Ordem dos Músicos do Brasil.
- Resumindo :
 - 94 entrevistas de longa duração, semi abertas
 - 26 na França
 - 68 no Brasil
 - Mais de cem horas de observação etnográfica.
 - Mais de 2000 fotos autorizadas