

**T R A B A L H O**

**A R T Í S T I C O E**

**T É C N I C O N A**

**I N D Ú S T R I A**

**C U L T U R A L**

TRABALHO ARTÍSTICO E TÉCNICO NA INDÚSTRIA CULTURAL

Organização  
Liliana R. P. Segnini (Unicamp, Brasil)  
María Noel Bulloni (Conicet-Unaj, Argentina)

São Paulo, 2016



Realização

**Itaú**  
cultural

MINISTÉRIO DA  
CULTURA



---

Centro de Memória, Documentação e Referência - Itaú Cultural

---

Trabalho artístico e técnico na indústria cultural [recurso eletrônico] / organização Liliana R.P. Segnini, Maria Noel Bulloni; tradução Marisa Shirasuna; textos Maria Aparecida Alves et. al. – São Paulo : Itaú Cultural, 2016.

1 recurso online (271 p.); il. color

Texto (e-pub)

ISBN 978-85-7979-090-4

1. Indústria cultural. 2. Políticas culturais. 3. Indústria cultural – relação de trabalho. 4. Relação de trabalho – América Latina. 5. Formação Profissional. 6. Emprego e artistas. I. Segnini, Liliana R.P., org. II. Bulloni, Maria Noel, org. III. Shirasuna, Marisa, trad. IV. Título.

CDD 306.014

---

## **Ficha técnica**

**Publicado por Itaú Cultural**

**Organização de conteúdo** Liliana R. Petrilli Segnini e Maria Noel Bulloni

**Coordenação-geral** Itaú Cultural

**Conselho editorial** Andréia Briene e Luciana Modé

**Design da capa e criação de epub** Serifaria (terceirizada)

**Tradução** Marisa Shirasuna (terceirizada)

**Revisão técnica** Karina Hembra (terceirizada)

## **ITAÚ CULTURAL**

**Presidente** Milú Villela

**Diretor-superintendente** Eduardo Saron

**Superintendente administrativo** Sérgio M. Miyazaki

## **NÚCLEO DE INOVAÇÃO/OBSERVATÓRIO**

**Gerência** Marcos Cuzziol

**Coordenação do Observatório** Luciana Modé

**Produção** Andréia Briene

## **NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO E RELACIONAMENTO**

**Gerência** Ana de Fátima Sousa

**Produção editorial** Raphaella Rodrigues

**Supervisão de revisão** Polyana Lima

**Revisão de texto** Ciça Corrêa (terceirizada)

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>7</b>
Liliana R. P. Segnini	
María Noel Bulloni	

### Parte I

#### ***Organização e relações de trabalho técnico e artístico em sua materialidade: criação, flexibilização e instabilidade laboral***

A singularidade do trabalho dos técnicos de palco: um estudo sobre o Theatro Municipal de São Paulo .....	11
Maria Aparecida Alves	
O trabalho em redes de projetos e seus processos de regulamentação. Um estudo em um segmento da produção audiovisual argentina .....	28
María Noel Bulloni	
São dois pra lá, dois pra cá: diálogos entre técnicos e artistas .....	45
Leila Maria da Silva Blass	
Música, dança e artes visuais: especificidades do trabalho artístico em discussão .....	59
Liliana Rolfsen Petrilli Segnini	
Músicos de orquestra: uma análise sobre a relação entre trabalho e qualificação em um contexto de reestruturação .....	76
Dilma Fabri Marão Pichoneri	
O trabalho produtivo do músico nas casas de shows da Lapa: um estudo de caso .....	91
Luciana Requião	
Precariedade criativa: as condições de trabalho da produção musical independente em Buenos Aires .....	106
Guillermo Martín Quiña	
Os jovens no mundo do trabalho: uma análise a partir de filmes .....	126
Mercedes Potenze	

### Parte II

#### ***O trabalho artístico e a formação profissional: desafios e perspectivas atuais***

O papel das igrejas evangélicas nas trajetórias de formação dos músicos da Unicamp .....	143
Patrícia Amorim de Paula	
A minha casa é a Bahia, mas o mundo é meu lugar: as experiências de trabalho de músicos e dançarinos no Brasil e na França .....	157
Cacilda Ferreira dos Reis	
Profissão: Artista – Formação para a arte e sua relação com o ensino superior no Brasil .....	177
Carmen Lúcia Rodrigues Arruda	

### **Parte III**

#### ***Questões metodológicas em outros campos culturais***

O trabalho de desenvolvimento dos jogos eletrônicos e suas consequências para os trabalhadores: Um caso paradigmático de trabalho imaterial .....	195
Marcela Zangaro e Pablo Míguez	
Comunicação e trabalho. Abordagem teórico-metodológica para o estudo do trabalho dos jornalistas .....	215
Roseli Figaro	
Artesanato: trabalho, economia e sociedade .....	229
Paulo F. Keller	

#### **Nota de pesquisa**

Patchwork artesanal na sociedade contemporânea: sentidos artísticos, mercadológicos e simbólicos .....	246
Cristiane A. Fernandes da Silva e Basilio Senko Neto	

## Introdução

O artista no mundo das mercadorias vivencia constantes tensões entre o fazer artístico criativo e a compra e venda do seu trabalho, quer seja sob a forma do assalariamento quer do trabalho intermitente, financiado sobretudo por cachês e editais (SEGNINI, 2008). A materialidade que informa as relações de trabalho nesse contexto ainda é pouco analisada, apesar de seu expressivo crescimento.

No âmbito específico dos estudos que têm o trabalho como cerne, as pesquisas que os relacionam com as formas de produção e as condições de trabalho no contexto da indústria cultural foram inicialmente realizadas nos Estados Unidos<sup>1</sup> e na Europa.<sup>2</sup> Na América Latina, esse movimento é ainda incipiente, traduzido em pesquisas pontuais realizadas nas duas últimas décadas.

Com o intuito de melhor compreender as relações de trabalho nesse campo foi criado o grupo de trabalho (GT) O Trabalho Artístico e Técnico no Contexto da Indústria Cultural, no VII Congresso Latino-Americano de Estudos do Trabalho – realizado na Universidade de São Paulo (USP), de 2 a 5 de julho de 2013 –, para estimular pesquisadores no campo das ciências humanas e sociais a discutirem teórica e empiricamente resultados de pesquisas que informam as relações de trabalho observadas nesse contexto.

O número ainda restrito de análises já divulgadas aponta para algumas dimensões a serem aprofundadas, tais como o papel do Estado nesse processo, as formas de financiamento, a multiplicação de fundações, as organizações não governamentais e cooperativas, as formas intermitentes de trabalho dos artistas e técnicos, a produção por projeto e o trabalho flexível e frequentemente precário. Todas as dimensões citadas são observadas no trabalho em diferentes expressões artísticas, bem como no trabalho técnico que lhes dá suporte. Assim, arte visual, artes cênicas, audiovisual, música e dança constituíram campos de pesquisa para informar os objetivos desse GT.

Pesquisadores de países latino-americanos responderam à proposta por meio de diferentes abordagens e temas, totalizando 21 artigos, dos quais 15 foram selecionados para integrar esta publicação, 11 em português e 4 em espanhol.

A compilação que apresentamos é o resultado de pesquisas, estudos e reflexões elaborados sob diferentes perspectivas que fundamentam a singularidade da materialidade das relações de trabalho observadas nesse campo, sobretudo em países latino-americanos. Os trabalhos jornalístico, em vídeo game e artesanal se somam e estabelecem diálogos que contribuem para melhor compreensão desse objeto de pesquisa.

## Parte I

### ***Organização e relações de trabalho técnico e artístico em sua materialidade: criação, flexibilização e instabilidade laboral***

A primeira parte desta publicação é composta de oito artigos que analisam as relações e condições de trabalho, no Brasil e na Argentina, em teatros públicos e estatais, bem como em atividades intermitentes observadas em casas de shows, na produção audiovisual e na representação do trabalho em filmes contemporâneos que privilegiam o jovem nesse universo. O trabalho técnico estabelece um diálogo comparativo com o trabalho artístico quer seja na música quer no audiovisual.

---

<sup>1</sup> Ver Becker (2006), 1ª edição publicada em 1982.

<sup>2</sup> Ver Moulin (1997), 1ª edição publicada em 1992.

Maria Aparecida Alves analisa a singularidade do trabalho dos técnicos de palco em estudo realizado no Theatro Municipal de São Paulo. São abordadas as relações e condições de trabalho desse grupo, bem como as tensões e contradições observadas nesse espaço, enquanto instituição pública inscrita nas regras do mercado. Trata-se de pesquisa pioneira nesse campo no Brasil.

A questão do trabalho técnico, necessário para a realização do trabalho artístico, é também objeto da pesquisa realizada por María Noel Bulloni na Argentina. A autora analisa as características que adquire o trabalho no setor da produção do cinema publicitário na cidade de Buenos Aires. E reafirma o que foi observado em outras pesquisas desta publicação: trata-se de um dos setores que registram um dos maiores crescimentos da economia argentina nas últimas décadas. No entanto, apesar dos dados positivos relacionados ao crescimento e à qualificação de seus trabalhadores/técnicos, a organização produtiva é marcadamente flexível e intermitente, baseada em projetos, com contratos temporários de trabalho comumente de dois ou três dias de intensa dedicação. A instabilidade e a precariedade, salienta Bulloni, repercutem no processo de trabalho como um eficaz mecanismo de disciplinamento nesse campo.

A análise do fazer artístico e técnico na construção do espetáculo carnavalesco é tema do artigo da pesquisadora Leila Maria da Silva Blass, no qual enfatiza o caráter necessariamente coletivo da produção artística. A autora reconhece a contribuição do rompimento das fronteiras entre concepção e execução para o debate teórico-metodológico. Ela destaca que “fazer arte supõe, portanto, uma arte no seu fazer. Os atos criativos, enquanto processos de trabalho, se desenrolam com base em uma cooperação entre técnicos e artistas fundamentada no diálogo para que uma obra imaginada, projetada ou concebida por alguém se materialize e possa ser apreciada por outros”. Elos cooperativos calcados na confiança, mas também na autoridade, evidenciam a dimensão coletiva de toda a produção artística.

Analisar as trajetórias de artistas selecionados pelo programa Rumos Itaú Cultural salientando aspectos do ofício do artista é o objetivo do artigo de Liliana Segnini. Nele é elaborada uma síntese dos resultados obtidos das entrevistas realizadas com artistas em três edições do programa – música, dança e artes visuais – no período de 2008 a 2010. Entre os achados da pesquisadora estão questões que apontam para tendências contemporâneas na realização do trabalho artístico, nas diferentes linguagens consideradas: a dependência do financiamento por meio de editais e cachês para a realização do trabalho artístico, que se torna intermitente, assim como o próprio trabalho do artista.

O objetivo da análise elaborada por Dilma Fabri Marão Pichoneri em seu artigo é discutir a relação entre trabalho e qualificação no contexto do processo de reestruturação do Theatro Municipal de São Paulo, tendo como objeto de estudo os músicos que compõem a Orquestra Sinfônica Municipal (OSM). Assim, a autora verifica que, no interior da orquestra e nos demais corpos estáveis do teatro, diferentes situações contratuais são vivenciadas por esses artistas trabalhadores, principalmente no que se refere a vínculo empregatício, possibilitando formas precárias de trabalho que implicam graves prejuízos nas trajetórias profissionais desses músicos – que já exigem constantes estudos e atualizações.

Luciana Requião pesquisou as relações de trabalho nas casas de shows no bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. Destaca esse “fenômeno festivo que encobre os caminhos encontrados pelo capital para sua autoexpansão por meio da exploração de um nicho de mercado lapiano, amparado por uma imagem romântica que se construiu da Lapa (e que é reforçada pela propaganda que se faz do local) e pelo fetiche que envolve a prática musical e a imagem do artista. Ali vem se constituindo uma grande demanda pela força de trabalho do músico, ao mesmo tempo que se desenvolvem formas capitalistas de se apropriar de maneira eficiente dessa força de trabalho”. Não remuneração e formas precárias de trabalho se articulam com a questão da informalidade.

As condições de trabalho na produção musical independente em Buenos Aires reiteram a relevância das instituições governamentais por meio das políticas públicas e do crescimento em número de artistas



e trabalhadores, segundo Guillermo Martín Quiña. Seu artigo aponta que a precariedade é sinônimo de criatividade no grupo analisado.

O artigo de Mercedes Potenze analisa as mudanças contemporâneas no mundo do trabalho por meio de sua representação ficcional em três filmes. São resgatadas as dificuldades enfrentadas pelos jovens, as condições às quais se submetem na relação com as especificidades no mundo do trabalho contemporâneo – desemprego, trabalho flexível e precário –, tanto em produções realizadas na Argentina (*La Fiaca*, 1969; *Sólo por Hoy*, 2001) quanto no Uruguai (*25 Watts*, 2001). Nessas narrativas, subjetividades expressas por meio de ironia, cinismo e oportunismo constituem também o foco analítico da autora.

## **Parte II**

### ***O trabalho artístico e a formação profissional: desafios e perspectivas atuais***

A relação entre trabalho artístico e formação profissional é analisada, sob diferentes perspectivas, em três artigos desta publicação. Questões relacionadas à relevância das igrejas evangélicas e das ONGs na formação de músicos dialogam com as condições de trabalho do artista na carreira de docente em uma instituição científica e pública.

Patricia Amorim de Paula analisa em seu artigo a importância das igrejas evangélicas na formação de músicos brasileiros. Para tanto, observa a trajetória de estudantes do curso de música da Unicamp, coletando dados quantitativos que informam o número de evangélicos no curso e indagando-lhes as condições sociais de profissionalização e trabalho no Brasil. Assembleia de Deus, Congregação Cristã no Brasil, Igreja Presbiteriana, Igreja do Nazareno Central de Campinas e Igreja Batista constituíram o campo de pesquisa da autora a partir das informações obtidas junto aos estudantes da Unicamp. É revelada, em outras dimensões, uma tensão entre religião e música mascarada pelo exercício da vocação (WEBER, 2006).

É possível romper com a pobreza por meio da arte, mais especificamente da música e da dança? Essa é a pergunta elaborada por Cacilda Ferreira dos Reis em seu artigo, que analisa os processos de formação e inserção profissional de percussionistas e dançarinos de dança afro-brasileira inicialmente no Brasil e, posteriormente, no mercado de trabalho na França. As configurações observadas nesse processo (ELIAS, 2005) possibilitaram que a autora desenvolvesse o tema considerando as dimensões de classe social e relações de gênero e étnico-raciais na constituição das redes sociais existentes na vivência dos processos migratórios.

Nas três últimas décadas, foi observado o crescimento do número de cursos de graduação e de pós-graduação no campo da arte no Brasil, tendência já registrada em outros países ocidentais. Assim, o artista vivencia um curso universitário de formação profissional que possibilita que ele exerça a profissão docente e suas exigências acadêmicas e científicas numa instituição pública de ensino superior. Trata-se de uma das poucas formas de vivência de um vínculo de trabalho formal e estável para o artista. A análise de Carmen Lúcia Rodrigues Arruda em seu artigo indica as tensões e contradições entre trabalho artístico e formação profissional acadêmica quer seja no universo do trabalho artístico quer do trabalho científico.

### **Parte III**

#### ***Questões metodológicas em outros campos culturais***

Na terceira parte desta coletânea, três artigos evidenciam questões metodológicas que indicam o estreito diálogo entre o campo do trabalho artístico e três outros universos de pesquisa: o trabalho no desenvolvimento de video games e no universo do jornalismo e do artesanato.

Zangaro e Míguez analisam as características e implicações laborais para os trabalhadores que atuam no desenvolvimento de video games, na cidade de Buenos Aires, a partir de três eixos de reflexão: a força de trabalho, os controles e as formas de recrutamento e seleção.

Roseli Figaro discute o trabalho no universo da comunicação e sintetiza os resultados obtidos em pesquisa realizada entre 2009 e 2012 com apoio da Fapesp. A autora destaca aspectos teórico-metodológicos que indicam a centralidade da categoria trabalho ao considerar a lógica organizativa dos processos produtivos e as tecnologias de informação e de comunicação no jornalismo a partir da coleta de relatos de quem executa a função.

As relações de trabalho nas redes de produção e comercialização do artesanato são o tema da pesquisa de Paulo F. Keller. Inicialmente, o autor discute as múltiplas faces implícitas nos trabalhos realizados com diversos materiais – vime, fibra vegetal, couro, metal, cerâmica, têxteis e madeira –, inscrevendo-os no campo cultural e comercial. Destaca-se que, apesar da relevância cultural e econômica do artesanato na América Latina, especialmente no Brasil, a “invisibilidade” do trabalho que elabora o artesanato é conjugada com sua informalidade e com precárias condições de produção.

#### **Nota de pesquisa**

A complexidade das mudanças no trabalho do artesão que desenvolve patchwork quando este se desloca para as exigências do trabalho artístico, do design e do mercado de consumo é tema da análise de Cristiane A. Fernandes da Silva e Basilio Senko Neto. Trata-se de uma nota de pesquisa, ainda em elaboração.

Os 15 trabalhos descritos convidam o leitor a entrar no universo do trabalho cultural, artístico e técnico para compreender sua complexidade e explorar suas contradições.

## A SINGULARIDADE DO TRABALHO DOS TÉCNICOS DE PALCO: UM ESTUDO SOBRE O THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Maria Aparecida Alves

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é analisar as condições e relações de trabalho vivenciadas pelos técnicos de palco vinculados ao Theatro Municipal de São Paulo. Esses profissionais fazem parte das equipes de apoio técnico aos espetáculos, compostas das áreas de maquinaria, iluminação, sonoplastia e guarda-roupa, entre outras. Metodologicamente, o estudo baseia-se em uma pesquisa qualitativa, privilegiando entrevistas abertas e em profundidade, e em observação de campo. A construção dos dados empíricos da pesquisa partiu dos depoimentos orais dos trabalhadores da área técnica, de suas chefias diretas e de outros profissionais, sendo corroborados por pesquisa bibliográfica e documental.

**Palavras-chave:** trabalho técnico; relação de trabalho; condições de trabalho; precarização do trabalho.

**Resumen:** El objeto de este trabajo es analizar las condiciones y las relaciones laborales vividas por los técnicos de escenario vinculados al Theatro Municipal de São Paulo. Estos profesionales forman parte de los equipos de apoyo técnico de los espectáculos y se conforman, por ejemplo, por las áreas de maquinaria, iluminación, efectos de sonido y guardarropa. Metodológicamente, el estudio es de abordaje cualitativo, privilegiando entrevistas abiertas y en profundidad, y observación de campo. La construcción de los datos empíricos de la investigación se basó en los testimonios orales de los trabajadores de las áreas técnicas, de sus jefes directos y de otros profesionales a la vez que fueron constatados por recopilación bibliográfica y documental.

**Palabras clave:** trabajo técnico; relaciones laborales; condiciones de trabajo; precarización laboral.

## Introdução

O objetivo do presente artigo é analisar as relações de trabalho vivenciadas pelos técnicos de palco vinculados ao Theatro Municipal de São Paulo, bem como as condições nas quais esse trabalho se realiza. Esses profissionais desenvolvem um trabalho baseado em um saber fazer muito específico, pois a produção cultural do Theatro Municipal é bastante diversificada e exige criatividade para sua realização. Nesse sentido, o trabalho de apoio técnico é parte da constituição coletiva do trabalho de produção em artes e espetáculos, pois os técnicos se inter-relacionam com os músicos e bailarinos<sup>3</sup> para a concretização das apresentações artísticas realizadas no Theatro Municipal de São Paulo.

O trabalho ligado ao campo da produção cultural mobiliza tanto os recursos pessoais, como esforço físico e conhecimento acumulado, quanto os coletivos, como equipamentos técnicos, formas de financiamento da cultura e troca de experiências entre os pares, fazendo com que haja um profundo envolvimento do trabalhador com aquela atividade profissional. Com base em Menger (2005, p. 42), é possível deduzir que o trabalho em artes e espetáculos, por suas próprias características, não pode prescindir de padronizações rotineiras, mas deve manter-se “imprevisível e, neste sentido, portador de novidade”.

Portanto, enquanto ofício ligado ao campo cultural, o trabalho na área de apoio técnico é diferenciado das outras profissões que se inserem no mundo do trabalho. Mas, apesar de os técnicos de palco inscreverem-se em relações de assalariamento no mundo do trabalho, a efetiva realização dessa atividade profissional depende da existência de recursos financeiros externos para subsidiar a produção dos espetáculos. Para tanto, em nossa análise, levamos em conta os efeitos das formas de financiamento público da cultura por meio das leis de incentivo fiscal e suas repercussões nas formas de contratação de trabalhadores na área técnica.

Apoiamo-nos em Sábato Magaldi (2003), Chin-tao Wu (2006) e Rubim & Barbalho (2007) para afirmar que, entre as principais mudanças observadas a partir de 1990 nas políticas públicas de cultura, destacam-se o forte crescimento dos recursos investidos na cultura, por meio da utilização das leis de incentivo fiscal, e o aumento do poder de interferência das empresas públicas e privadas na alocação dos recursos públicos para as políticas de cultura. E, ainda, com base em George Yúdice (2006), podemos concluir que os dois processos citados estão inseridos em um movimento de ampliação da noção de cultura, que passa a ser vista como recurso para atingir determinadas finalidades. Ou seja, a cultura passa a ser instrumentalizada tanto por razões econômicas quanto por razões políticas e sociais.

Nesse sentido, uma das questões que surgiram nesta pesquisa foi: de que forma as mudanças nas políticas públicas de cultura, a partir da década de 1990, modificaram as relações e condições de trabalho na área de apoio técnico aos espetáculos, especialmente de profissionais vinculados a uma instituição pública de prestígio, como o Theatro Municipal de São Paulo?

A busca de uma resposta para essa pergunta possibilitou reflexões em torno da hipótese de que, assim como em outros setores da economia, existia também, no espaço de trabalho observado, redução dos vínculos contratuais estáveis e expansão das formas temporárias de trabalho. Reconhecemos que essa dimensão, frequentemente observada nas empresas da iniciativa privada, também se intensificava no contexto de um teatro público.

---

<sup>3</sup> Cabe destacar que essa pesquisa de doutorado esteve vinculada ao projeto temático Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: Professores, Músicos e Bailarinos, coordenado pela profa. dra. Liliana Rolfsen P. Segnini, desenvolvido na Faculdade de Educação da Unicamp.

De modo geral, as formas de assalariamento estabelecidas entre o Theatro Municipal e os trabalhadores técnicos fazem parte de uma conjuntura de precarização do trabalho no campo da produção cultural que decorre de um contexto mais amplo de mudanças nas esferas econômica, política e social. Assim sendo, o estudo do trabalho na área técnica deve ser pensado nesse contexto dinâmico e contraditório que se impõe nas suas formas de contratação e regulação.

Portanto, para compreendermos as mudanças que têm ocorrido na esfera do trabalho no campo das artes e dos espetáculos e seus reflexos nas trajetórias profissionais dos trabalhadores técnicos, bem como nas relações sociais estabelecidas entre eles, buscamos referências em Sennett (2000), que discute, dentro da categoria trabalho, algumas noções importantes que subsidiaram nossa análise, especialmente as de *flexibilidade* e *ética no trabalho*. Além dele, as contribuições de Robert Castel (1998) nos ajudaram a compreender as noções de trabalho assalariado e de precarização do trabalho. Por fim, também nos apoiamos em Menger (2005) e Williams (2000) para mapear as relações sociais existentes no campo da produção cultural.

Vale destacar que, metodologicamente, para compreendermos o contexto vivenciado por esses trabalhadores, nosso estudo baseou-se em uma pesquisa qualitativa, que privilegiou entrevistas abertas e em profundidade, e em observação de campo, tendo sido realizadas 27 entrevistas entre os anos 2004 e 2007. Os técnicos de palco compõem as equipes de apoio técnico que se inter-relacionam com os músicos e bailarinos, criando as condições concretas para a realização dos espetáculos. Essas equipes eram compostas de 44 profissionais das áreas de produção, iluminação, cenotécnica, maquinaria, sonoplastia, guarda-roupa e contrarregragem.

No período recente, do segundo semestre de 2008 ao primeiro semestre de 2011, o Theatro Municipal esteve fechado para reforma do palco e restauro do prédio. Em função disso, os tradicionais concertos e as temporadas de óperas ficaram suspensos, o que impedia o trabalho dos técnicos. Além disso, o cargo de direção artística do teatro ficou vago em vários momentos durante esse período de fechamento.

### **Assalariamento e precarização do trabalho na área de apoio técnico**

Inaugurado em 1911, o Theatro Municipal de São Paulo era uma instituição pública, mas, a partir de 2011, passou a ser uma fundação de direito público vinculada à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Abrange uma grande variedade de espetáculos, que envolve a produção artística da casa e também a produção cultural externa – desse modo, há a exigência de que o trabalho na área de apoio técnico atenda a essa especificidade.<sup>4</sup>

Para atender a essas peculiaridades, faz-se necessário o desenvolvimento de um trabalho coletivo, concebido artesanalmente e, sobretudo, mediado pelo uso de alguns recursos tecnológicos. Ou seja, é um ofício baseado em “práticas artesanais que combinam habilidades técnicas, intelectuais e manuais associadas a uma experiência” (TOMASI & SILVA, 2007, p. 6). Esses são os elementos que dão identidade e possibilitam o reconhecimento social daquele grupo de trabalhadores técnicos e que, sobretudo, remetem a uma qualificação e à constituição de uma carreira profissional baseada em um saber tradicional, transmitido através da oralidade.

Nessa direção, o Theatro Municipal de São Paulo deu os primeiros passos no sentido da valorização desse ofício, iniciando a contratação dos primeiros profissionais da área de apoio técnico no ano de 1949, momento em que foi oficializada a Orquestra Sinfônica Municipal. Os cargos técnicos foram

---

<sup>4</sup> Entre as atividades internas realizadas no Theatro Municipal, acontecem apresentações de ópera, concertos variados, vesperais líricas e espetáculos do Balé da Cidade. Abrangem ainda eventos externos, que variam entre óperas, balés, peças teatrais, shows e espetáculos diversos.

criados para dar suporte às atividades artísticas, passando a ser parte integrante do funcionalismo público, com acesso assegurado por meio de concurso público. Mas, ainda assim, até os anos 1970 havia poucos registros oficiais a respeito da composição de uma equipe técnica permanente e mais ampla.

Com a criação do Quadro de Atividades Artísticas,<sup>5</sup> vinculado ao Theatro Municipal de São Paulo, houve um empenho no sentido de suprir a carência desses profissionais, por meio da promulgação da Lei Municipal nº 8.401, de 8 de junho de 1976, que regulamentou a contratação de pessoal para a área de apoio técnico aos espetáculos, prevendo a ampliação dos cargos já existentes e a formação de equipes completas que pudessem dar assistência em todas as modalidades de espetáculos.

Como forma de garantir a ampliação dos cargos de natureza técnica e a regulamentação da lei citada anteriormente, foi criada a Lei Municipal nº 9.168, de 4 de dezembro de 1980, que previa a admissão de pessoal em caráter temporário e a contratação para prestação de serviços técnicos especializados por prazo determinado<sup>6</sup> – uma alternativa provisória para compor os órgãos de apoio técnico. Além disso, a promulgação dessa lei visou atender às determinações da Lei Federal nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que passou a reconhecer oficialmente artistas e técnicos de espetáculos como trabalhadores de um campo profissional específico e, portanto, detentores de direitos sociais vinculados ao trabalho.

Logo o caráter provisório da criação daquelas leis promulgadas para atender às demandas imediatas foi substituído de forma permanente por uma nova lei, a Lei Municipal nº 9.320, de 15 de setembro de 1981, decretada para regulamentar a inserção nos cargos de natureza técnica na área de apoio aos espetáculos. Deste modo, as contratações passaram a ocorrer por meio da nomeação para cargos em comissão, condição esta que não assegurava nenhuma estabilidade no emprego. E, em relação aos cargos residuais existentes anteriormente, extinguem-se na medida em que ocorrem aposentadorias, demissões ou transferências de trabalhadores para outros setores.

Essas medidas adotadas a partir dos anos de 1980, de um lado, possibilitaram a ampliação dos cargos na área de apoio técnico, mas, de outro, levaram à perda da estabilidade no emprego para a grande maioria daqueles trabalhadores. Portanto, observamos que o reconhecimento oficial das características específicas desse trabalho técnico – criar as condições concretas para a realização do espetáculo – e a vinculação desses profissionais ao Quadro de Atividades Artísticas acabou diferenciando-os do restante do funcionalismo público, com conseqüente perda de direitos vinculados ao trabalho.

Em oposição às antigas formas de inserção nesses ofícios, na década de 1990, impõe-se uma nova configuração nas formas de contratação do Theatro Municipal, em que outros valores começam a ser mobilizados. Por causa da pressão das “demandas impostas pelo mercado movido pelas mudanças tecnológicas, econômicas e por relações de trabalho cada vez mais desfavoráveis ao trabalhador, menos os ofícios se mostram independentes e cada vez mais se confundem com o emprego” (TOMASI & SILVA, 2007, p. 9-10).

De acordo com o que expõem Tomasi & Silva (2007), hoje, as noções de emprego e ofício parecem se entrelaçar se pensadas dentro das exigências de novas habilidades e qualificações, que se configuram nas condições atuais do mercado de trabalho. “Mas como construir, hoje, uma identidade profissional, quando ofícios surgem e desaparecem na velocidade das demandas do mercado?” (TOMASI & SILVA, 2007, p. 11).

---

<sup>5</sup> O Quadro de Atividades Artísticas é composto de seis corpos artísticos, que são: a Orquestra Sinfônica Municipal, a Orquestra Experimental de Repertório, o Coral Paulistano, o Coral Lírico, o Quarteto de Cordas e o Balé da Cidade de São Paulo, e engloba todos os trabalhadores das equipes de apoio técnico.

<sup>6</sup> Os trabalhadores contratados sob o regime de admissão e mantidos nessa condição adquiriram estabilidade no emprego com a promulgação da Constituição Federal de 1988.

Nesse contexto de mudanças, nos anos 1990, as relações de trabalho estabelecidas com os profissionais da área técnica do Theatro Municipal têm por base contratos de trabalho que os inserem, em sua grande maioria, na condição de “livre provimento em comissão”. Essa é a relação formal existente entre a instituição e esses trabalhadores, na qual não se exige formação profissional com conteúdo específico para o exercício do ofício. Mas, apesar disso, no momento do exercício de sua profissão, em que há uma divisão social do trabalho, deles é solicitado muito mais que o desempenho de suas funções, exige-se que haja um comprometimento com o saber fazer de um ofício artesanal, do qual devem ser portadores de habilidades e de conhecimentos especiais. O relato abaixo expressa a importância do saber específico de um ofício:

Você pode não ter a teoria toda, mas, se tiver a prática, você faz. No teatro funciona assim, entendeu? Cada lugar, cada técnico sabe do problema do teatro; hoje constroem teatros aí que a gente fala “poxa, mas por que continua fazendo uma coisa errada dessas, chamando essas pessoas que ganham nome e que falam que fazem, mas, quando a gente chega com a parte técnica para montar, vê o problema?”. [...] Viu, então você tem que achar a forma de [fazer] e é aí que eu digo que a prática acaba sendo mais importante do que a teoria, com certeza. [...] É, você chega no lugar e se depara com o problema; você tem que resolver...

(Cenotécnica do Balé da Cidade, 30 de setembro de 2005.)

Assim, os ofícios para atender às demandas do mercado de trabalho vão tendo suas atribuições ampliadas, passando a se inserir nas mesmas condições vivenciadas pelos trabalhadores assalariados em outros setores, pois, de acordo com o depoimento abaixo, o trabalho se intensifica cada vez mais:

Porque eles trabalham muito mesmo. Eu, que estou aqui diariamente até muito tarde, vejo que há duplicidade no plantão. Eles trabalham de manhã, trabalham à tarde, vêm no final de semana e não temos um número grande de funcionários de palco, então são sempre os mesmos e, muitas vezes, estão aqui trabalhando todo final de semana. É difícil para dar folga, é um processo difícil mesmo. É difícil para quem está coordenando e difícil para os que estão trabalhando.

(Ex-administradora do Theatro Municipal de São Paulo, 22 de setembro de 2004.)

Nos anos 1990, o Theatro Municipal de São Paulo passou a reduzir as contratações de técnicos de palco e fazer apenas reposição parcial em algumas áreas por meio de cargos em comissão ou de outras formas mais precárias de inserção no trabalho.

A situação dos trabalhadores permanentes, ocupantes de cargos em comissão, é bastante instável, conforme o depoimento de um chefe de palco: “O cara pode ter 10 anos, 15 anos, 20 anos de teatro, ele sai sem direito a nada, não tem direito a Fundo de Garantia, não tem direito a nada, nada, ele vai receber o equivalente até aquele dia que trabalhou e acabou, não tem mais nada” (1 de outubro de 2004).

Essa situação não garante estabilidade, já que os técnicos podem ser exonerados a qualquer momento de acordo com o interesse da administração pública, conforme podemos ver a seguir:

Então, nós chamamos de exonerar ou nomear. Eu posso exonerar uma pessoa para nomear outra a meu critério, ou o contrário, manter uma pessoa nomeada. Ou o que aconteceu nesta mudança de gestão, quando saiu o Pitta [prefeito] e entrou a Marta; algumas pessoas que eram cargo em comissão continuaram e, normalmente, quando troca a gestão muda-se tudo, porque são cargos de confiança, cargo em comissão é isso, é cargo de confiança. Então, o diretor que entra mantém a equipe na qual ele confia para executar o trabalho, que são os assistentes

técnicos; tem pessoas do palco, na maquinaria do palco, a maioria deles são cargos em comissão [...], muitos trabalham há 20 anos, entra e sai gestão e eles continuam, são os que recebem os salários mais baixos, é a equipe do palco, foi uma equipe que não foi reestruturada. Eles pertencem ao Quadro de Atividades Artísticas (AAs), mas não recebem os benefícios do profissional artístico, gratificações...

(Ex-administradora do Theatro Municipal de São Paulo, 22 de setembro de 2004.)

Conforme vimos, esses profissionais permanecem no cargo de acordo com a necessidade do setor de cenotécnica, mas ocorre que a coordenação desse setor é nomeada a cada nova gestão da direção artística do Theatro Municipal, que ocorre a cada quatro anos com a mudança do cargo de prefeito municipal. Então, a cada quatro anos, quando ocorre a eleição municipal, acontecem novas nomeações, o que gera um clima de muita instabilidade entre os trabalhadores da área técnica.

Nesse sentido, foram incorporadas diversas formas de precarização do trabalho, passando-se a adotar três modalidades de contratação de trabalhadores na área de apoio técnico: a primeira delas é na condição de cargo em comissão, remunerando-os por meio da verba de pagamento do funcionalismo público.

Na segunda modalidade, por não haver a reposição total dos profissionais vinculados ao quadro funcional permanente, o Theatro Municipal adota o sistema de contratação para prestação de serviços, por meio de verba de terceiros,<sup>7</sup> que são contratos renovados a cada seis meses. Essa prática é mantida mesmo nos cargos que estão vagos e poderiam ser ocupados permanentemente. A situação foi relatada por um sonoplasta contratado por essa via: “Não somos funcionários públicos concursados, nós somos contratados, nós estamos esperando concursos; já faz mais de 12 anos que não saem concursos. [...] Assinamos contratos semestrais” (23 de novembro de 2006).

Apesar de ser um vínculo de prestação de serviço, essa forma de trabalho pode ser caracterizada como assalariamento sem registro em carteira e com vínculos temporários, pois eles recebem um salário prefixado nos contratos semestrais que dependerá da liberação anual de dotação orçamentária para atender a essa finalidade.

E, ainda, na terceira modalidade, para a realização das temporadas de ópera, o Theatro Municipal adota as contratações temporárias circunstanciais para atender aos projetos individuais. Conforme demonstrado no depoimento de um dos chefes de palco, “na época de ópera, a gente tem que contratar mais gente, a equipe do teatro do dia a dia é pequena. Aí eu contrato cinco maquinistas, dois contrarregras, quatro contrarregras, dependendo da necessidade” (29 de novembro de 2006).

Os trabalhadores submetidos a esse vínculo permanecem no teatro apenas durante as temporadas de óperas, de dois a quatro meses, passando a acompanhar desde a preparação, a montagem até a realização dos espetáculos. Mas, apesar de esses profissionais exercerem um ofício específico na área de apoio técnico, são remunerados informalmente, como se atuassem como figurantes.

Até os anos 2010, estavam previstos 44 cargos na área de apoio técnico do Theatro Municipal, sendo 12 enquadrados no antigo regime: 1 era efetivo no cargo de conferente de palco, 1 era admitido no cargo de iluminador e 10 costureiras-camareiras eram admitidas, mas já estava sendo prevista a extinção gradativa desses cargos por ocasião das aposentadorias. Em casos de reposição desses funcionários, os novos contratados passariam a ocupar cargos em comissão, ou alguma outra forma de contratação precária. Dos 32 restantes, 29 estavam inseridos em cargos em comissão e 3 estavam

---

<sup>7</sup> “Verbas de terceiros” é uma verba específica para pagamento de contratos de prestação de serviços firmados entre o Theatro Municipal e os profissionais das áreas técnica e artística, que, apesar de ser temporários, são prolongados indefinidamente por meio de constantes renovações.



vinculados ao Balé da Cidade como prestadores de serviços, com contratos renovados permanentemente a cada seis meses. O número de prestadores e de temporários poderia variar de acordo com a intensidade das atividades artísticas. Ressaltamos que essas práticas revelaram a precariedade dos cargos ligados à área técnica do Theatro Municipal.

### **Condições de trabalho nas atividades de apoio técnico aos espetáculos**

Apesar de haver uma divisão do trabalho das equipes de apoio técnico, este só pode ser concebido de forma coletiva, pois cada grupo deve ter o domínio da parte técnica. Sobretudo, é necessário compreender a linguagem artística e cênica dos espetáculos, pois os técnicos serão corresponsáveis pelo resultado final das produções artísticas.

De um lado, a organização desse trabalho ocorre conjuntamente com a área de produção e com os diferentes profissionais da área artística contratados para cada projeto individual, como os diretores artísticos (internos e externos), os cenógrafos, os figurinistas, os iluminadores, os coreógrafos, os artistas plásticos e os artesãos. E, por fim, os trabalhadores da área de apoio técnico se inter-relacionam com os músicos e bailarinos do Theatro Municipal para concretizar os espetáculos. Assim, para o exercício desse ofício, mobilizam um saber adquirido por meio da experiência profissional, que lhes possibilita compreender o conjunto do projeto.

No depoimento abaixo, podemos ver a inter-relação que se estabelece entre o trabalho dos técnicos vinculados ao teatro e dos profissionais responsáveis pela parte de criação artística dos espetáculos. A cenotécnica do Balé da Cidade comenta esse cotidiano de trabalho:

É porque depende do trabalho, depende do que você está fazendo. Se você contrata um cenógrafo, ele vai fazer dentro da ideia dele, vai ver o trabalho e vai criar. [...] Não é a pessoa que, normalmente, por exemplo, coreografa; tem uma pessoa que faz uma coreografia, depois ele chama uma pessoa com quem se identifica muito, porque tem que ter esse elo; o iluminador olha o balé e vai criar uma iluminação para aquele balé. Então, ele diz o que sente do quadro, se é uma coisa muito íntima, você vai criar uma luz mais íntima, se for uma coisa mais festiva, é outro tipo de luz; assim como ele, o iluminador veio assistir ao balé agora, está criando essa luz, aí a gente faz um desenho técnico disso que vai ser montado sempre dessa forma, poucas adaptações a gente pode fazer, porque você não pode alterar a criação, você pode adaptar algumas coisas, mas a criação você tem que manter. Então, são pessoas que vêm... às vezes é só iluminação, às vezes é cenografia, às vezes tem contrarregragem, como agora, olha, tem muito adereço porque tem muita coisa infantil. Então, o cenógrafo está criando coisas muito interessantes, coisas bobas até, é lindo ver e ele vai criando, vai fazendo, ele chega aqui e vai vendo os ensaios para ver se isso está resultando e tudo mais (30 de setembro de 2005).

Essa exposição mostra claramente como é o envolvimento dos vários trabalhadores da área de apoio técnico no momento da criação artística. Nesse sentido, podemos nos apropriar desse depoimento, que se soma ao testemunho de outros técnicos para apresentar uma visão mais global do trabalho técnico, que vai sofrendo alterações de acordo com as demandas de cada espetáculo realizado no Theatro Municipal.

Em primeiro lugar, possibilita uma visão do trabalho do cenotécnico, que é o responsável pela montagem do cenário no palco, ou seja, pela estética da caixa cênica, cabendo a ele viabilizar a criação do cenógrafo. Esse profissional conta com o apoio do maquinista, que é o operador responsável pela manipulação das máquinas e do cenário. Em segundo, trata da área de guarda-roupa, que seriam as profissionais responsáveis pela confecção e conservação dos figurinos – lembrando ainda que fica a cargo das camareiras atender aos camarins dos artistas durante os espetáculos. Em terceiro, retrata o trabalho dos contrarregras, que são os responsáveis por preparar e entregar os adereços já

confeccionados aos artistas em cena e pela concretização dos efeitos especiais durante os espetáculos. Em quarto lugar, indiretamente reporta aos responsáveis pela sonorização, que devem operar o som em compasso com os movimentos dos artistas em cena. E, por último, o trabalho do técnico e operador de iluminação que, além de instalar e montar os equipamentos de iluminação, deve saber ler o mapa de luz e operar durante o espetáculo. Sobretudo, seu trabalho deve estar inteiramente ligado com a criação e a intenção do diretor.

Podemos observar que todos esses trabalhos são bastante complexos. Para ilustrar essa complexidade, tomaremos a área de iluminação, que engloba inúmeras demandas tanto para os espetáculos internos quanto para os externos, como fica expresso no depoimento abaixo:

E em Amsterdã a gente está com o tempo superapertado para fazer. [...] É porque eles têm muitos eventos acontecendo lá. Então, eles não têm como liberar, ou a gente passa a noite inteira trabalhando e depois o dia inteiro, depois se apresenta a noite, o que também é contraprodutivo, vai chegar uma hora que ninguém aguenta mais. E, este espetáculo que está indo para lá, nós tivemos quatro dias para montar e agora teremos que montar em 12 horas – então é isso que eu falo em relação a tempo e a experiência de cada um. Eu, do jeito que vi nesse tempo, a gente não chega a montar, mesmo porque esse espetáculo tem uma afinação de luz, são uns quadrados que são 7 x 7, então são 49 quadrados, como se fosse um tabuleiro de xadrez, apesar de o tabuleiro ser 8 e esses serem 7. E existe todo esse 7 x 7 colorido e depois mais 14 em branco que são as diagonais, então, no total dá quase 80 elípsos para serem afinados dentro desse quadrado, então é 1 milímetro para cada pouquinho até conseguir. A gente marca tudo com fita crepe no chão, faz o quadrado e afina dentro dessa fita crepe para poder ter a afinação correta, senão a gente não consegue afinar isso, demanda tempo, não é que é difícil, mas demanda tempo. [...] É tempo, o problema todo se resume em tempo, porque ninguém dá um prazo de quatro, cinco dias para você montar, a gente não tem. (Coordenador técnico do Balé da Cidade, 29 de setembro de 2005.)

E, ainda, um cenógrafo relata as condições de trabalho que observa nas companhias teatrais:

[...] Até hoje, por exemplo, se você pegar uma companhia que viaja, ela vai com dois técnicos. O sonoplasta, que faz sonoplastia e luz e que ajuda o cenotécnico de palco, que faz a montagem de cenário, a maquinaria do cenário e, ainda por cima, é contrarregra. Às vezes, tem companhia que viaja com um cara só. Ele monta um cenário, junto com o técnico de luz e som – porque, geralmente, o técnico de som faz som e luz. Ou ele é técnico de luz e faz som, porque é ligar um botão. A não ser que seja uma produção grande, em que o som seja primordial (13 de dezembro de 2006).

E também o depoimento de uma iluminadora, expondo as condições de trabalho a que são submetidos os técnicos de teatro no início de suas carreiras: “No teatro é bem forte, os grupos não têm verba. Aí, eles vão contratar uma pessoa que podem pagar, ou às vezes nem conseguem pagar” (23 de novembro de 2006).

Além das precárias formas de inserção e das condições de trabalho, observamos que o desenvolvimento do trabalho técnico é limitado pela escassez de tempo e pela falta de recursos humanos e financeiros, mas, ainda assim, os técnicos buscam superar esses limites e assegurar que o objeto de seu trabalho esteja disponível para apreciação do público. Conforme demonstrado no depoimento abaixo:

O problema é quando você vai para um espaço que é pequeno ou que é mediano, ou que não tem gente... E aí você nem tem técnico específico para trabalhar nisso, porque lá são pessoas que cuidam de manutenção, que cuidam de outras coisas no ginásio, porque não é um teatro. Você conta com a boa vontade da pessoa e tem que dizer como é que vai ter que fazer para

aquele espaço se transformar, do nada, em palco. Ver o resultado da coisa. É juntar as forças para fazer acontecer e, às vezes, dá bons resultados, e aí é gratificante. Você consegue transformar e dar oportunidade para que as pessoas assistam a alguma coisa que elas não têm oportunidade de acompanhar sempre, essa é a vitória que a gente tem de encarar, de novo outra dessa... Na verdade, seria para estar saindo de um lugar todo cheio de apoio para outro, mas, durante muitos anos, desde que eu me conheço por gente aqui, a gente abriu mão e se faz em vários espaços, praças e tudo, para dar oportunidade de as pessoas assistirem e conhecerem (Cenotécnica do Balé da Cidade, 30 de setembro de 2005).

Ficou claro que há um forte envolvimento com a realização do trabalho na área técnica, que vai muito além das relações de trabalho assumidas. Parece decorrer da própria relação que esse trabalhador constrói com seu ofício, em que é fundamental a busca de novos conhecimentos e a dedicação. Segundo um iluminador: “Eu tenho que ter disciplina, sabe? Ética, saber... saber a relação interpessoal, conversar com as pessoas, entender o que o diretor quer, ele tem que estudar bastante, ele tem que entender um pouco de geografia, de física e uma série de coisas” (21 de dezembro de 2006).

Apesar das condições mais adversas para a realização desse ofício, esse é um processo de trabalho baseado na construção coletiva, envolvendo cooperação e ajuda mútua, de modo a garantir a realização das montagens e a execução dos espetáculos. Essa é uma concepção de trabalho que permeia tanto os teatros públicos quanto os privados. Conforme expõe um coordenador de teatro particular e iluminador:

Você vai fazer um trabalho, não importa que seja junto, todas as pessoas que vão fazer o trabalho, que são os criadores, nós chamamos assim, o figurinista, o cenógrafo, o diretor, a pessoa que faz o áudio, o som de modo geral, o iluminador, se juntam porque o trabalho é coletivo. Um tem que estar ajudando o outro, senão eu não acredito. Se eu for fazer... você me contrata para fazer a luz; se eu fizer um show de luz onde não compete, estou atrapalhando o seu trabalho (21 de dezembro de 2006).

E também podemos ver no depoimento do chefe de palco do Theatro Municipal que há ainda a exigência de outras características para se trabalhar na área de apoio técnico:

Você vai fazer um espetáculo, você vai fazendo o seu nome; se você tiver amor e carinho pelo seu trabalho, isso espalha de tal maneira que você acaba aprendendo uma profissão maravilhosa. Vou observando atitudes, se a pessoa tem atitude, se a pessoa tem responsabilidade, se a pessoa se preocupa com as coisas que estão acontecendo, se ela está atenta para tudo, entendeu? (29 de novembro de 2006.)

Desse modo, as contratações nessa área buscam se dar num clima de *confiança*, que se soma à necessidade de existir uma ética profissional, conforme podemos ver no depoimento de outro profissional da área:

Justamente por conta dessa história de demanda, de ter muita gente no mercado e muita gente que não é especializada, então... e falta um pouco de ética ainda também, sabe? Eu acho que hoje em dia as pessoas estão se perdendo um pouco com a ética profissional. Então, você vai a alguns teatros, você monta a sua luz, é um festival. O cara vai lá, desmonta a sua luz, e, poxa, mas o meu espetáculo estava rolando, sem ter uma negociação, uma conversação, entendeu? (Iluminadora do Balé da Cidade, 23 de novembro de 2006.)

Para captarmos a importância atribuída à ética profissional nesse campo de trabalho, recorreremos a uma característica pessoal descrita por Sennett, a noção de caráter, para compreendermos as inter-relações que se estabelecem na área. Apesar de as inserções se darem por meio das indicações

personais, em circunstâncias aparentemente informais, os profissionais da área técnica buscam preservar a manutenção de uma ética profissional.

Conforme podemos observar em Sennett (2000), a preservação desses valores se torna cada dia mais difícil, em razão das novas condições impostas pelo mercado de trabalho:

Talvez o aspecto da flexibilidade que mais confusão causa seja seu impacto sobre o caráter pessoal. [...] “Caráter”: é o valor ético que atribuímos aos nossos desejos e às nossas relações com os outros. [...] é um termo mais abrangente que seu rebento mais moderno “personalidade”. [...] É expresso pela lealdade e compromisso mútuo, concentrando-se, sobretudo, na busca de metas no longo prazo. [...] Caráter são os traços pessoais a que damos valor em nós mesmos e pelos quais buscamos que os outros nos valorizem (SENNETT, 2000, p. 10).

Ressaltamos que as relações sociais existentes entre esses trabalhadores, vindas de outros ambientes profissionais, servem para respaldar as relações de companheirismo e camaradagem, o que pôde ser observado frequentemente nas montagens, quando realizávamos observações de campo. Possivelmente, o fato de a instituição respaldar a prática de indicação de colegas de profissão para ocuparem os cargos vagos na área de apoio técnico faz parte das estratégias para manter o grupo coeso. Na realidade, a coordenação do setor de cenotécnica é substituída a cada troca de direção artística do Theatro Municipal, que ocorre a cada quatro anos, mas as chefias internas de cada área técnica, apesar de ocuparem cargos em comissão, permanecem durante várias gestões.

A prática de contratação de trabalhadores sem o registro na Delegacia Regional do Trabalho, que seria o DRT, contraria o que determina a Lei Federal nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que regulamenta as profissões de artistas e de técnicos em espetáculos de diversões. Como condição para obtenção desse registro, a citada lei determina que o sindicato representativo dessas categorias profissionais atribua um atestado de capacitação profissional, que é a pré-condição para o registro, e este, por sua vez, deveria ser um pré-requisito para o exercício das profissões de artistas e técnicos de espetáculos.

Cada profissional técnico descreve de forma diferente as características exigidas para se trabalhar nessa área. Um profissional dá seu depoimento relatando o funcionamento das relações sociais existentes nesse campo de trabalho:

Tinha uma coisa. Na época, que eu trabalho com luz... a empresa tem 22 anos... eu trabalho com luz acho que há 24 anos. Tinha uma coisa de camaradagem, assim, grande. Ah, a pessoa me chamou para um trabalho, você não quer fazer no meu lugar, que eu não posso fazer? Não é? Eu aprendi uma coisa nova, me deixa mostrar para você o que eu aprendi. Tinha uma coisa assim, e a profissão foi sendo transmitida dessa maneira, mas também tinha inimizade, também tinha aquilo de não ir muito com a cara. Eu não vou indicar você, vou indicar outro amigo meu. Eu não tenho uma postura, assim, saudosista, de que antigamente era melhor. Hoje também tem a relação de amizade, de companheirismo.  
[Iluminador e membro da Associação Brasileira de Iluminação Cênica (AbrIC), 29 de novembro de 2006.]

Podemos observar, nessa citação, que há uma troca de experiências entre os técnicos, sendo esse um dos mecanismos em que se dá a transmissão oral de conhecimentos na área técnica. Eles trocam informações uns com os outros, discutem as dificuldades enfrentadas em seu dia a dia, muitas vezes fora do horário de trabalho.

Para a realização das montagens, o trabalho das várias áreas técnicas é vinculado entre si, forma um conjunto para a concretização do espetáculo. Nesse sentido, quais os mecanismos de avaliação do conhecimento individual de cada técnico? Conforme nos indica o depoimento na sequência, as próprias equipes técnicas cobram esse saber fazer:

[...] Impressionante, mas técnico é técnico no mundo inteiro, é tudo igual. [...] Sempre, sempre, muito bem recebidos, o pessoal recebe a gente... é que também a gente vai com tudo muito certinho. Então, o pessoal curte quando você chega, mesmo que você vá pedindo muita coisa, mas você vai com tudo organizado e utiliza tudo aquilo que você pede. Não é só pedir por pedir, não é. Então, eles respeitam isso, e isso é no mundo inteiro, porque, se você chega num lugar e pede x coisas, e fala “não, isso eu não vou querer” e muda para cá, sabe, o teatro não é um lugar que você tem tempo para fazer as coisas assim. Você tem que chegar lá com tudo definido sobre o que você vai fazer, mesmo que seja na cabeça, mas tem que estar definido. Se você estiver com tudo definido, é bem recebido...

(Coordenador técnico do Balé da Cidade, 29 de setembro de 2005.)

Conforme vimos, a aceitação desse trabalhador na área técnica dá-se através do reconhecimento de sua experiência profissional e do saber fazer, é isso que dá legitimidade ao trabalho desse profissional. Esse conhecimento é cobrado pelos próprios colegas de profissão durante a realização das montagens, e isso se dá tanto em seu ambiente de trabalho quanto nos espaços externos.

Os técnicos do Theatro Municipal informam que, como a área técnica se tornou muito competitiva, alguns técnicos, quando realizam “bicos”, já levam seus familiares como ajudantes para montar cenários, buscando manter a tradição de transmissão oral dos conhecimentos acumulados pela experiência profissional. Isso ocorre conforme o depoimento abaixo:

Sim, e é uma tradição de transmissão oral em grande parte; existe um saber, a maneira de fazer que se passa de um para outro, de pai para filho. Voltando a mencionar o cenotécnico, o pai dele foi cenotécnico muitos anos aqui e ele cresceu vendo o pai, então, ele sabe sobre cenotécnica o que nenhuma escola vai ensinar.

(Coordenador de ópera do Theatro Municipal, 22 de setembro de 2004.)

Os técnicos ressaltam que o ideal para se inserir nessa profissão seria iniciar-se jovem, para se acostumar com o ambiente e observar o funcionamento desse tipo de trabalho, em que predominam valores éticos próprios da categoria. Para o exercício dessa profissão, é necessário ter conhecimento prático na área, na qual o saber é acumulado no dia a dia. Isso porque essa forma de trabalho se baseia em critérios tradicionais, em que o conhecimento é transmitido oralmente de geração em geração.

### **Formas de terceirização das atividades de apoio técnico aos espetáculos**

Apesar de a profissão de técnico de palco exigir um tempo de aprendizado e de amadurecimento e, ainda, de envolvimento com a atividade, o Theatro Municipal não priorizou o investimento nessas carreiras. A partir da segunda metade da década de 1990, como parte das estratégias de precarização do trabalho na área de apoio técnico, a instituição optou pela contratação de profissionais por projetos individuais para realizarem os trabalhos relativos à criação artística, o que estimulou a ampliação das terceirizações. Esse mecanismo permitiu ao Theatro Municipal transferir a responsabilidade da contratação e manutenção de profissionais da área técnica para os ateliês particulares, que respondiam pela criação e confecção de todo o material utilizado nos grandes espetáculos. Dessa forma, a instituição não necessitaria repor os profissionais permanentes nas equipes de apoio técnico.

Assim, para a realização de grandes produções, são contratados profissionais das áreas de criação, de sonorização e de iluminação, além de cenógrafos e coreógrafos, figurinistas contratados por projetos individuais, que vêm cobrir as temporadas de óperas, ficando essas contratações sob a responsabilidade do diretor artístico do espetáculo, e se estendem desde a preparação até a finalização do espetáculo.

Essa forma de vinculação ocorre por causa da terceirização dos trabalhos mais ligados à área de criação artística e confecção de cenários, de figurinos e de adereços. Nesse caso, eles são contratados para prestação de serviços. Podemos observar como se dá esse mecanismo pelo relato de um cenógrafo-figurinista contratado por projeto pelo Theatro Municipal:

O Theatro contrata o trabalho dentro de um bloco de coisas para serem feitas, não é? Ou ele pode isolar, porque o cenotécnico pode ser contratado separado, então você tem um produtor. A gente pode pegar um bloco, o Theatro pode chegar aqui e falar: eu quero esse cenário. O cenário tem tudo isso. Eu vou cuidar desde a fechadura até... a única coisa que a gente sempre fala: eu não faço luz, eu não faço som e não fazemos a parte elétrica (13 de dezembro de 2006).

É importante reforçar que as contratações por projetos individuais feitas pelo Theatro Municipal ocorrem mediante a existência de verba obtida por meio da captação de recursos na iniciativa privada. Notamos que, dentro da contratação deste cenógrafo, cabe ainda a subcontratação de outros profissionais para realizarem trabalhos que não façam parte da atividade fim deste ateliê. Então, há uma reorganização do processo de produção relativo às atividades artísticas, como podemos ver:

Então, isso a gente não assume, a parte robótica, essas coisas. Mas, se for o caso, a gente terceiriza. Se eles falarem: não, a gente quer que vocês cuidem de tudo. A gente terceiriza. E a gente se responsabiliza por aquilo. A empresa se responsabiliza, então todo mundo trabalha pela minha empresa que está trabalhando para o Theatro. Então, por exemplo, eu a contrato para fazer a robótica de tal espetáculo, você vai prestar contas comigo para eu prestar contas ao Theatro.

(Cenógrafo, 13 de dezembro de 2006.)

Portanto, o Theatro Municipal de São Paulo adota uma forma de organização do trabalho em que se mantém um quadro de técnicos permanentes mesclados com outros profissionais temporários, contratados por projetos individuais e ainda subcontratados por terceiros. Neste último caso, os ateliês contratam pessoal temporário para realizar trabalhos na área artística. Conforme expõe o cenógrafo contratado por projeto:

Não, a casa tem três funcionários fixos e três sócios. Aí, a gente vai aglomerando conforme a necessidade, porque não dá para você manter um bonequeiro se vai fazer um boneco só durante o ano inteiro. Não vai ficar um bonequeiro aqui, de braços cruzados. Não vai ficar uma costureira aqui, de braços cruzados, esperando chegar... (13 de dezembro de 2006.)

Por conta da demanda crescente de trabalhos variados para atender às necessidades do mercado de produção cultural, os ateliês subcontratados adotam a mesma prática do Theatro Municipal, que é a terceirização de parte de seus trabalhos como forma de suprir a falta de funcionários. Desse modo, esses ateliês correm o risco de perder o foco do campo artístico, já que priorizam atender ao maior número possível de demandas.

Observa-se uma tendência de precarização do trabalho na área de apoio técnico tanto em teatros públicos quanto em privados. Segundo o depoimento de um proprietário de empresa de iluminação, essa situação pode ser generalizada também àqueles trabalhadores contratados pelos ateliês particulares, conforme expõe: “algumas pessoas pagam ele direitinho, os direitos dele, outras não pagam. Trabalha-se muito com freelancer, muito, muito, então, quando tem pouco trabalho, os freelancers param de trabalhar, param de receber” (29 de novembro de 2006).

Conforme os depoimentos apresentados, os cenógrafos, figurinistas, iluminadores, proprietários de ateliês particulares contratados por projetos individuais para confeccionar suas criações contratam outros trabalhadores de forma precária, ou seja, nas mesmas condições descritas para os técnicos contratados temporariamente pelo Theatro Municipal de São Paulo.

Constatamos que o trabalho por tempo indeterminado, que seria a forma mais estável de emprego da sociedade salarial (CASTEL, 1998), se reduz drasticamente e, paralelamente a essa situação, o Theatro Municipal prorroga recorrentemente os contratos por tempo determinado, gerando uma instabilidade nos contratos de trabalho firmados.

### **Formas de subsídio da produção cultural do Theatro Municipal de São Paulo**

Apesar de o Theatro Municipal de São Paulo ser subsidiado por recursos públicos, é por meio da participação de recursos privados, obtidos por meio de leis de incentivo fiscal e de parcerias, que tem sido viabilizada a produção de seus espetáculos. A partir dos anos 1990, tanto na esfera federal quanto na estadual e na municipal, houve um redirecionamento das formas de financiamento público para a área da cultura, passando a predominar o uso de incentivos indiretos via captação de recursos em empresas públicas e privadas. Desse modo, recorre-se à iniciativa privada para viabilizar as montagens dos espetáculos realizadas no teatro, submetendo-as à lógica externa de aprovação dos projetos, fato que ultrapassa o âmbito público. Essa parceria possibilita que a lógica do mercado, predominante no setor privado, passe a interferir tanto nas formas de contratação dos profissionais que atuam nessa instituição como também na forma de gerir a produção de seus espetáculos.

Portanto, por causa da necessidade de complementar o orçamento dos projetos na área da cultura, o Theatro Municipal de São Paulo se submete aos critérios estabelecidos pela iniciativa privada para pleitear financiamento por meio das leis de incentivo fiscal.

Então, os projetos todos do Theatro Municipal entram em lei, a gente pega um pouco de dinheiro de empenho da prefeitura, ela paga uma parte, se capta recursos com patrocinadores e se paga a outra parte. Agora, a renda da bilheteria, ela também entra, mas eu não sei dizer... (Produtora do Theatro Municipal, 22 de setembro de 2004.)

O apoio tende a oferecer vantagens aos apoiadores, que se beneficiavam também das leis de incentivo fiscal. As leis utilizadas para captação de recursos foram: Lei Federal de Incentivo à Cultura nº 8.313/1991 (Lei Rouanet), Lei Estadual de Incentivo à Cultura nº 8.819/1996, e, na cidade de São Paulo, a Lei Municipal nº 10.923/1991 (Lei Marcos Mendonça).

Nesse sentido, é importante ressaltar que o campo cultural se insere em um processo mais amplo de redefinição das políticas públicas, em que áreas de interesse público, como é o caso da cultura, deixam de ser diretamente financiadas pelo poder público, criando-se outros mecanismos de captação de recursos para atender às demandas desse setor.

Com base em Williams (2000), podemos afirmar que o estudo das relações sociais no campo da cultura deve se referir ao movimento mais geral relativo às relações sociais do modo de produção capitalista. Para o autor, numa economia de mercado, as instituições culturais, por seu grau de integração com outras instituições produtivas, passaram a fazer parte da organização social e econômica global. Assim sendo, salientamos que o campo da produção cultural tem sido estruturado a partir de critérios influenciados pelas leis de mercado, já que a iniciativa privada, em parceria com o Estado, tem ampliado as formas de investimento nas atividades culturais. Com a política de renúncia fiscal em favor do empresariado, é por meio do financiamento público que o Estado permite a interferência do setor privado no campo da cultura e o uso de dinheiro público investido em marketing empresarial (WU, 2006; MAGALDI, 2003).

Inúmeros estudos demonstram que os setores da iniciativa privada, visando racionalizar suas ações e seus custos, tendem a financiar apenas as atividades culturais de reconhecido prestígio, por possibilitarem maior retorno em termos de marketing para as empresas, buscando associar seu nome ao sucesso das produções culturais (WU, 2006; MAGALDI, 2003).

Dessa forma, os incentivos fiscais concedidos às empresas públicas ou privadas fariam parte da fatia de impostos que o Estado teria o direito de receber. Portanto, seria legítimo considerá-los uma forma indireta de subsídio público às atividades culturais, mas sem a participação do Estado no processo que definirá quais áreas deverão ser priorizadas.

É importante destacar que, apesar de o poder público se manter como centralizador dos processos decisórios relativos ao financiamento da cultura, caberá à iniciativa privada a escolha dos projetos que deverá apoiar, mesmo que esteja se beneficiando de recursos públicos advindos de renúncia fiscal por parte da gestão pública.

É por esse mecanismo que se impõe uma nova racionalidade na escolha dos projetos culturais a serem beneficiados. Nesse caso, não há redução dos recursos públicos investidos, mas apenas a transferência do controle desses investimentos para a iniciativa privada.

Em razão das inúmeras críticas advindas de segmentos vinculados à cultura e da sociedade civil à utilização das leis de incentivo fiscal como forma predominante de financiamento da cultura, propôs-se em 2009, no interior do governo federal, um projeto de lei que institui um novo Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (Procultura). Em termos de políticas culturais, foi possível observar que as mudanças propostas pelo Projeto de Lei nº 6.722/2010 não extinguem a renúncia fiscal, apenas ampliam outros mecanismos de financiamento que deverão contar com os recursos do Fundo Nacional de Cultura. Portanto, os mecanismos de financiamento por meio do Procultura podem envolver tanto a esfera pública quanto a privada.

### **Considerações finais**

Entre as mudanças nas formas de regulamentação do trabalho dos técnicos de palco, observou-se que, nos anos 1980, apesar de ter sido ampliado o número de cargos na área de apoio técnico, ocorreu a perda da estabilidade no emprego para a grande maioria desses trabalhadores, contratados através de vínculos estáveis por meio de concurso público. A maior parte dos cargos residuais estáveis foi sendo progressivamente extinta em razão de aposentadorias ou transferências para outros setores, passando a haver apenas reposição parcial desses técnicos, sendo que os novos passaram a se inserir em cargos em comissão ou de outra forma mais precária. Nesse sentido, houve uma intensificação das formas de precarização do trabalho, com interferência direta sobre as condições de trabalho dos técnicos de palco.

Destacamos que o processo de trabalho na área das artes e de espetáculos tem um caráter subjetivo, uma vez que os trabalhadores técnicos produzem algo que não tem concretude se visto em suas várias etapas parciais, e, ao mesmo tempo, esse trabalho deve se destacar por sua diferença e especificidade em relação a outras formas de trabalho mais padronizadas. Portanto, as normas serão sempre subjetivas e dependerão da concepção artística que possua o diretor artístico do espetáculo e das condições objetivas do trabalho (meios de produção). Além disso, para que as montagens transcorram dentro dos prazos determinados, um dos pré-requisitos é que haja o envolvimento total do trabalhador com aquela atividade profissional.

Observamos que, a partir da década de 1990, a produção cultural do Theatro Municipal passou a priorizar a captação de recursos na iniciativa privada como forma de complementar seus custos financeiros. Nesse novo contexto, apesar de esses trabalhadores terem um papel relevante para a concretização dos espetáculos, a produção cultural passou a adotar práticas que modificaram a composição básica ou tradicional das profissões que fazem parte desse processo de trabalho, fazendo com que os ofícios de caráter mais especificamente manuais e técnicos se tornassem cada vez menos valorizados. É a partir dessas articulações que se define a ampliação ou redução do quadro de



profissionais ligados aos espetáculos. Além disso, a submissão das produções à iniciativa privada em busca de apoio passou a interferir na definição das programações e no quanto deveriam demandar de capacidade de pessoal artístico e técnico, já que a necessidade de redução de custos se impõe a cada nova produção.

O Theatro Municipal buscou manter apenas um número restrito de trabalhadores vinculados às equipes de apoio técnico, transferindo a responsabilidade da contratação e manutenção de profissionais dessa área para os ateliês particulares, por meio das terceirizações de seus serviços. Assim, a predominância das contratações por projeto, que se dão no curto prazo, restringindo-se ao tempo delimitado pelas temporadas, passou a afetar diretamente a vida dos trabalhadores submetidos a ela, e, sobretudo, a manutenção dessa atividade profissional. Nesse sistema, a permanência de todos os envolvidos no processo de produção e realização dos espetáculos se encerra juntamente com o fim das temporadas.

Entre os resultados de nosso estudo, observamos que o Theatro Municipal de São Paulo, mesmo sendo uma instituição pública, também passou a adotar novas práticas em seu processo de produção cultural, entre elas, a introdução das terceirizações, buscando racionalizar o trabalho por meio de formas mais flexíveis de organização dos espetáculos. E, além disso, criou novos modos de gestão dos contratos de trabalho, ampliando os contratos por prestação de serviços na área de apoio técnico e também as contratações temporárias por projetos, ampliando assim também as modalidades de inserção precária na profissão de técnico de espetáculos.

Observamos que, até a década de 2010, o Theatro Municipal de São Paulo adota três formas de contratação de trabalhadores na área técnica: a primeira delas na condição de cargo em comissão; a segunda, através da prestação de serviços por intermédio de verba de terceiros, com contratos renovados a cada seis meses; e a última com contratos temporários para as temporadas de óperas.

Ressaltamos ainda que as formas de regulamentação desses contratos estão sofrendo alterações com a implementação da Fundação do Theatro Municipal de São Paulo, criada em 2011 pelo Projeto de Lei 09/2010, continuando vinculada à Secretaria Municipal de Cultura, mas com autonomia para atuar nos campos artístico e financeiro, e também para transferir a responsabilidade das contratações de técnicos e de artistas para uma organização social. Nesse caso, a grande maioria dos técnicos de palco, vinculados por meio de cargos em comissão, sem estabilidade no emprego, foi transferida para outros teatros ou demitida pelo Theatro Municipal para ser recontratada sob novas condições pela organização social denominada Instituto Brasileiro de Gestão Cultural.

Assim, a carreira profissional dos técnicos de palco que eram vinculados ao Theatro Municipal passou a sofrer alterações, de modo que possivelmente apenas um número restrito daqueles trabalhadores poderá conseguir vínculos permanentes de trabalho.

### **Maria Aparecida Alves**

Doutora em educação pela Unicamp, é professora adjunta no Instituto de Educação de Angra dos Reis, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Atua principalmente nos temas de políticas públicas de cultura, sociologia da cultura, sociologia da educação, sociologia do trabalho e educação e trabalho. Publica artigos em diversos livros e revistas científicas e é autora de *Políticas Públicas de Cultura e o Trabalho Técnico no Campo da Produção Cultural* (Editora Appris, 2012).

(Seu e-mail é: mcidalves@hotmail.com.)

## Referências bibliográficas

- ALVES, Maria Aparecida. *Políticas públicas de cultura e o trabalho técnico no campo da produção cultural*. Curitiba: Editora Appris, 2012.
- ANTUNES, Ricardo. (Org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.
- CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social*. Uma crônica do salário. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- COLI, Juliana Marília. *Vissi d'arte – por amor a uma profissão (um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico)*. São Paulo: Annablume, 2006.
- DEDECCA, Claudio Salvadori. *Racionalização econômica e trabalho no capitalismo avançado*. Campinas: Instituto de Economia da Unicamp, 1999.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre a origem da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.
- MACHADO, Lucília R. S. Qualificação do trabalho e relações sociais. In: FIDALGO, F.S. (Org.). *Gestão do trabalho e formação do trabalhador*. Belo Horizonte: Movimento de Cultura Marxista, 1996, p. 12-40.
- MAGALDI, Sábado. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARX, Karl. XII Divisão do Trabalho e Manufatura. In: \_\_\_\_\_. *O capital – crítica da economia política*. Tradução: Reginaldo Sant'Anna. v. 1, 7. ed. São Paulo: Difel, 1982, p. 386-422 (Livro 1: O processo de produção do capital).
- MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador*. Metamorfoses do capitalismo. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- PICHONERI, Dilma Fabri Marão. Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em educação da Universidade Estadual de Campinas, 2011, 218 p.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- RUBIM, Antonio A. C.; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- SARAIVA, Hamilton Figueiredo. *Iluminação teatral: história, estética e técnica*. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.
- \_\_\_\_\_. Estrelas da coxia. Sonoplastas e iluminadores entram em cena para mostrar que o espetáculo não existiria sem eles. *Revista e São Paulo*, v. 3, n. 10, 1997, p. 23-24.
- SEGNINI, Liliana R. P. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, R. (Org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006, p. 321-336.
- SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*. Tradução: Marcos Santarrita. 4. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2000.
- SERRONI, José C. *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- TOMASI, Antônio P. N.; SILVA, Ivone M. M. Ofícios de ontem e ofícios de hoje: ruptura ou continuidade? In: *Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*, 29 de maio a 1 de junho de 2007. Recife: UFPE, 2007.

- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução: Lólio L. de Oliveira, 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura – usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

## O TRABALHO EM REDES DE PROJETOS E SEUS PROCESSOS DE REGULAMENTAÇÃO. UM ESTUDO EM UM SEGMENTO DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL ARGENTINA

María Noel Bulloni

**Resumo:** O enfoque do artigo é sobre a análise do trabalho no contexto de determinada modalidade de organização produtiva, conceituada como *redes de projetos*, que pressupõe condições de trabalho extremamente instáveis e incertas.

Toma-se como base de pesquisa um importante segmento da produção audiovisual argentina, que historicamente vê essa modalidade de organização como consequência de processos de descentralização da produção e de terceirização da força de trabalho.

A análise desenvolvida mostra que este trabalho se baseia num conjunto heterogêneo de processos de regulamentação. Essa heterogeneidade decorre da coexistência de lógicas e dinâmicas de produção muito variadas. Algumas são bastante inovadoras e outras, em compensação, existem há muito no setor.

**Palavras-chave:** redes de produção; trabalho; produção audiovisual; indústria cultural.

**Resumen:** El artículo se centra en el análisis del trabajo en el marco de una modalidad de organización productiva particular, conceptuada como *redes de proyectos*, que supone unas condiciones laborales extremadamente inestables e inciertas.

Se toma como base de indagación a un importante segmento de la producción audiovisual argentina, que históricamente reviste esta modalidad de organización como consecuencia de procesos de descentralización productiva y de exteriorización de fuerza de trabajo.

El análisis desarrollado muestra que este trabajo descansa sobre un heterogéneo conjunto de procesos de regulación. Esta heterogeneidad se deriva de la convivencia de lógicas y dinámicas productivas muy variadas. Algunas son bastante novedosas, y otras, en cambio, poseen una larga tradición en el sector.

**Palabras clave:** redes productivas; trabajo; producción audiovisual; industria cultural.

## Introdução

Neste texto, apresentamos alguns resultados de um processo de pesquisa dedicado à análise das características adquiridas pelo trabalho no setor da produção de filme publicitário na cidade de Buenos Aires.<sup>8</sup>

Esse é um dos segmentos da produção audiovisual argentina que mais se desenvolveu nas últimas décadas. Com o fim da paridade cambial em janeiro de 2002 e com a desvalorização do peso, o setor da produção de filme publicitário apresentou um desenvolvimento visível, impulsionado particularmente pela demanda estrangeira, o que contribuiu para o crescimento contínuo que as chamadas "indústrias criativas" vêm registrando há alguns anos nas estatísticas oficiais locais (OIC, 2008).<sup>9</sup>

O que o presente artigo aponta é que, embora as tendências de crescimento registradas no setor tenham surtido efeitos muito positivos nos níveis de emprego e nos salários da mão de obra qualificada, de certa forma justificando sua posição de "setor estratégico", é sempre bom lembrar que são empregos temporários, geralmente envolvendo dois ou três dias de intensa dedicação. Essa condição está ligada ao predomínio de uma modalidade de organização muito flexível e efêmera da produção, na qual os trabalhadores aparecem como *o último elo* das redes de subcontratação escalonadas, organizadas com base em projetos e, muitas vezes, espalhadas pelo mundo. Argumentamos aqui que essa instabilidade e a precariedade praticamente estrutural das condições de trabalho repercutem no processo de trabalho, atuando como um mecanismo eficaz de disciplina nesse campo.

Essas são algumas das problemáticas que abordamos neste estudo.<sup>10</sup> Essas mesmas problemáticas podem se enquadrar num campo de reflexão mais amplo, considerando as consequências que o fortalecimento dos processos de flexibilização da produção produzem sobre as formas de trabalho que se desenvolvem dentro deles (CASTELO, 2005, 2007; LEITE, 2009; DE LA GARZA, 2005; DEL BONO, 2006; DEL BONO & QUARANTA, 2010). Quanto a isso, é importante ressaltar o âmbito empírico que escolhemos para a pesquisa dessas questões, sobre o qual praticamente não existem estudos anteriores, e, como salientamos, o alcance dos processos anteriormente mencionados é realmente profundo. Nesse sentido, as reflexões que aqui apresentamos (como as demais que estão contidas nesta publicação) também podem ser enquadradas numa linha de pesquisa mais inovadora dentro dos estudos sobre o trabalho da região, que se interessa em apreender as especificidades de certas atividades que vão além do campo das que tradicionalmente têm sido privilegiadas por dita disciplina.

O artigo apresenta três seções principais. Na primeira, apresentamos alguns elementos do contexto conceitual de nosso estudo (MAXWELL, 1996), esboçando alguns antecedentes da temática e

---

<sup>8</sup> Este artigo retoma resultados de um processo de pesquisa desenvolvido no contexto com bolsa do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas da Argentina (Conicet), tendo como local de trabalho o Centro de Estudos e Investigações Laborais (Ceil). Atualmente, nosso trabalho de pesquisa se enquadra no projeto Pict 2011-0351-Foncyt.

<sup>9</sup> Embora essa delimitação conceitual não faça parte do cerne de nosso estudo, vale a pena assinalar aqui brevemente que o termo "indústria criativa" aparece em alguns espaços políticos e acadêmicos como uma intenção de continuação e ampliação do termo mais antigo "indústria cultural". Contudo, como já foi apontado, esta transição não está livre de tensões (GARNHAM, 2005). O termo indústria cultural corresponde a um conceito que permite diferenciar os produtos culturais dos outros, como divulgadores de culturas diversas, enquanto o outro, de origem anglo-americana, aparece como mais diretamente integrado à lógica empresarial (SOLANAS, 2009).

<sup>10</sup> Cabe explicar que, em termos metodológicos, este estudo seguiu uma estratégia eminentemente qualitativa. Nesse âmbito, fizemos uma análise exaustiva de documentação de diversos tipos, observações nos locais de desenvolvimento de cerca de 15 filmes publicitários e um grande número de entrevistas em profundidade com fornecedores-chave de informações, empresários e trabalhadores do setor. Para identificar suas narrativas, usamos um nome fictício junto com o cargo desempenhado no processo de trabalho. Vale a pena acrescentar que, durante o processo da pesquisa, também construímos dados quantitativos e informação estruturada para contextualizar o setor e alguns aspectos importantes da análise, que não apresentaremos em detalhe neste texto por motivo de espaço. Quanto à duração da pesquisa que sustenta o texto, ela foi iniciada em 2006 e estendeu-se até os primeiros meses de 2010.

explicando certos conceitos e pressupostos relevantes do enfoque criado para abordar as questões e os propósitos da pesquisa. Na segunda parte, analisamos as especificidades apresentadas pela organização da produção vigente no setor que nos interessa para, a seguir, concentrar-nos na análise de algumas das características que possui o trabalho no setor e das múltiplas influências sociais envolvidas em sua configuração. O artigo termina com breves reflexões que servem de conclusão.

### **Sobre o contexto conceitual do estudo**

Como foi amplamente demonstrado, no âmbito dos processos de flexibilização dos processos de produção que ocorreram em quase todas as economias do mundo, generalizaram-se várias modalidades de inclusão trabalhista que carecem de proteção e estabilidade (LEITE, 2009; DE LA GARZA, 2005; CASTILLO, 2005; PALOMINO, 2000; DEL BONO, 2006; DEL BONO & QUARANTA, 2010).

Nos últimos anos, os progressos inéditos apresentados por esses processos e seu uso em setores econômicos que ganharam dinamismo no crescimento capitalista, tradicionalmente pouco explorados pelas pesquisas acadêmicas (como a indústria cultural, os meios de comunicação, a programação de software e outros setores da produção “simbólica/imaterial” de forma mais ampla), despertaram o interesse de diversos analistas de organização industrial e do trabalho – especialmente nos países industrializados. Desde então, tais setores – e, emblematicamente, os da produção audiovisual – começaram a ser considerados como um terreno muito propício à reflexão sobre as tendências das configurações contemporâneas de produção.

#### *A organização da produção e do trabalho na produção audiovisual: emblema das transformações em andamento*

Concentrando-nos brevemente nos estudos que abordaram essas questões especificamente nas atividades de produção audiovisual, podemos começar assinalando que alguns adotam esquemas interpretativos pertencentes às correntes do pós-modernismo e parecem encontrar em tal atividade uma oportunidade inédita para verificar alguns de seus postulados mais importantes (flexibilização dos processos de produção, crise estrutural e processos de individualização). Nesse âmbito, algumas correntes na literatura enfatizam as profundas ambivalências que os trabalhadores vivenciam nessas atividades. Sustentam que é provável que eles usufruam de maior autonomia, reflexividade e criatividade em seu trabalho, mas também sofram de intensa insegurança e incerteza em consequência das modalidades de organização muito flexíveis que predominam (LASH & URRY, 1998). Outros autores, cujas interpretações podemos também situar no pós-modernismo, indicam, por outro lado, que, logo após um processo de fragmentação e individualização das experiências, veio outro de formação de novas subjetividades por iniciativa do capital, enfatizando a propagação de uma nova lógica que estaria claramente expressa nas atividades de produção audiovisual analisadas. Essa lógica teria por objetivo formar trabalhadores mais adaptáveis e flexíveis, desvinculando-os legalmente das empresas, fazendo com que assumam acriticamente um espírito *empreendedor* e todos os riscos propostos (STOREY et al., 2005; LARA, 2007).

As atividades de produção audiovisual, por outro lado, também foram analisadas por acadêmicos de reorganização industrial a partir de diversas modelagens de redes de produção. Alguns desses estudiosos empregam estruturas conceptuais que se assemelham à “especialização flexível” dos institucionalistas Piore e Sabel (1990) (CHRISTOPHERSON & STOREY, 1989; STOREY, 1994; SCOTT, 2000, 2002, 2004), enquanto outros propõem abordagens mais *micro*, ligadas às propostas da sociologia econômica de Mark Granovetter (1985) (DE FILLIPI & ARTHUR, 1998; SYDOW & STABER, 2002; GRABHER, 2002). De modo geral, esses autores observam que os setores audiovisuais pesquisados apresentam diversas características dos novos esquemas de organização industrial (são descentralizados, flexíveis, efêmeros etc.) em que as redes produtivas se transformam

em um conceito-chave para explicar a dinâmica. Esse conceito faz referência a uma nova modalidade de organização industrial, diferente daquela de "integração vertical" que predominou no passado, caracterizada por interdependência, reciprocidade e lealdades mútuas entre seus membros.

Finalmente, encontramos um grupo de estudos que aborda os processos de produção e de trabalho audiovisual a partir de uma perspectiva clássica e certamente mais crítica. Partindo do pressuposto básico relativo às contradições e às tensões da relação de trabalho capitalista, esses estudos dão prioridade ao espaço do processo do trabalho e focalizam a temática de organização e regulamentação/controle do trabalho (BLAIR, 2001; URSELL, 2000; ROLDÁN, 2009, 2010). Nossa aproximação ao conceito (e abordagem) do trabalho neste estudo compartilha vários dos critérios e pressupostos subjacentes a tais enfoques, que, sem dúvida, oferecem diversos elementos importantes para qualquer análise focada no trabalho, tal como nos propusemos fazer aqui.

#### *Do trabalho e de seus processos de regulamentação: abordagem do campo, orientada pela teoria*

Nossa aproximação ao conceito de trabalho inspira-se na proposta feita pelo geógrafo Jamie Peck em sua obra sobre a regulamentação social dos mercados de trabalho (PECK, 1996). O autor sustenta, como ponto inicial, a natureza intrinsecamente tensa e contraditória dos processos de produção capitalista a partir de uma oposição irreduzível entre capital e trabalho. Esse fato estrutural pressupõe, então, o desenvolvimento de determinados processos de regulamentação para reduzir esse conflito e tornar viáveis os processos de produção.

Esses processos de regulamentação são moldados pelas interações dialéticas e contingentes de uma diversa gama de influências sociais que variam de acordo com o contexto de produção geográfico e histórico em que se inserem (PECK, 1996). Essa proposta conceitual teve forte influência sobre nossa pesquisa, pois, nesses termos, o trabalho é visto como o resultado de processos de regulamentação social em que intervêm diversos fatores que atuam em nível local e podem adquirir múltiplas formas. Nesse âmbito (tal como também nos sugere a mais clássica sociologia do trabalho), a pesquisa empírica de casos particulares transforma-se em uma exigência inevitável para poder desvendar o conjunto de forças sociais que intervêm nas configurações trabalhistas concretas.

No campo dos estudos sobre o trabalho, essa perspectiva se vê justificada pelas diversas evidências que mostram que os processos e os modelos de produção não se reproduzem da mesma forma em todos os contextos e cenários (NOVICK, 2000). Até mesmo aquelas tendências que podem ser consideradas predominantes são mediadas por processos históricos, estruturas institucionais e relações de poder que intervêm em cada configuração de produção e que levam a resultados diferentes.

Em consonância com essas propostas conceituais, retomamos em nossa pesquisa uma linha de abordagem proveniente de uma tradição peculiar à sociologia do trabalho que, diante do caráter praticamente estrutural adquirido pela descentralização da produção nos últimos 25 anos, postula a necessidade de reconstrução dos processos completos de produção e estimula a realização de estudos de caso empíricos minuciosos dentro de um cenário explanatório que dê sentido e profundidade à análise (CASTILLO, 1988/89, 2005, 2007; CASTELLANOS & PEDREÑO, 2006; DEL BONO, 2006, 2010). A seguir, discutimos rapidamente a pertinência dessa proposta de abordagem.

#### *Aprofundamento da descentralização da produção e novos contextos de abordagem do trabalho: a reconstrução dos processos completos de produção*

Partindo da ideia de "tendências gerais" (e não de evoluções fixas e inexoráveis), podemos observar que, desde a década de 1980, as formas de produção predominantes até então, ligadas ao modelo da organização taylorista-fordista, encontram-se num período de claro retrocesso e transformação por outros esquemas e lógicas de produção.

Nesse âmbito, de acordo com Castillo (1984, 1994), consideramos que uma das mais importantes “novas” linhas de tendência está relacionada às possibilidades técnicas e organizacionais para uma crescente dos processos de produção. É o que o autor chama de liofilização organizacional, isto é, a descentralização e a dispersão no campo da produção e a criação de empresas-rede a partir de processos de subcontratação com diferentes níveis de complexidade.

Neste cenário, em que os processos de produção de bens e serviços “se dissolvem e se estendem pelo território” – vendo, como enfatiza Harvey (1998), modalidades cada vez mais flexíveis de acumulação baseadas na compressão do tempo e do espaço, na relativização das distâncias e na diluição das fronteiras em prol de uma aceleração do ritmo dos processos econômicos e, conseqüentemente, do benefício –, o trabalho vem perdendo visibilidade e localização (falamos sempre em termos amplos e gerais).

Essa nova situação requer, portanto, novos critérios e ferramentas de abordagem para permitir sua adequada apreensão e interpretação. A proposta de uma linha de abordagem ligada à reconstrução dos processos completos de produção – cada vez mais fragmentados e dispersos –, que atenda às complexas modalidades de divisão e coordenação do trabalho implicadas, adquire assim todo seu sentido. Assim, na seção seguinte, concentramos nossos esforços em oferecer alguns elementos para permitir visualizar a organização do trabalho do setor, aqui considerado em sua necessária articulação com o processo completo de produção. A seguir, com esses elementos em mente, analisamos as características concretas apresentadas pelo trabalho no setor que, em resumo, constitui uma parte “separada” desse processo de produção.

## **O processo de produção do filme publicitário**

*Quanto à natureza do produto: mercadorias muito peculiares*

Os produtos do filme publicitário, como o próprio termo indica, são trabalhos audiovisuais realizados com fins publicitários. Essa definição concisa – e decerto tautológica – merece, evidentemente, ser desenvolvida de forma mais aprofundada para explicar a natureza complexa dessas mercadorias peculiares e, assim, trazer elementos que nos sirvam para delimitar e compreender o processo de produção.

Com esse objetivo em mente, e em referência ao primeiro dos conceitos na definição, vale a pena especificar que, tal como os produtos do complexo audiovisual, os produtos do filme publicitário constituem bens simbólicos, individualizados, únicos, que, afixados em um suporte qualquer (filme ou vídeo, analógico ou digital), requerem para sua elaboração um processo de trabalho complexo desenvolvido em etapas sucessivas (concepção, pré-produção, filmagem e pós-produção), que envolvem a participação de diversas e numerosas equipes humanas e sofisticados recursos tecnológicos. No entanto, ao contrário dos primeiros – e aqui se considera o segundo dos termos –, os produtos do filme publicitário transcendem os limites do complexo de produção audiovisual, pois, enquanto este inclui os diversos segmentos ou ramos de produção voltados para a realização de trabalhos destinados à exploração comercial por meio de sua exibição em meios audiovisuais, os trabalhos que estamos enfocando aqui são feitos com fins publicitários.

Os trabalhos de filme publicitário, como logo veremos em mais detalhes, são feitos por encomenda a empresas especializadas em elaborá-los (agências de publicidade), que, por sua vez, desenvolvem suas atividades por conta e a mando de outras empresas (os clientes ou anunciantes). Estas últimas (companhias de diversos tipos) são as destinatárias desses trabalhos, que os compra para, a seguir, divulgá-los pelos meios audiovisuais que atuam como distribuidores de suas mensagens em troca de uma contribuição financeira, sendo que, na realidade, essa contribuição representa a principal forma



de financiamento desses meios. Em outras palavras, os produtos do filme publicitário são feitos como parte de uma estratégia de comunicação publicitária que faz uso dos recursos de produção do audiovisual como seus meios de distribuição e difusão, que se encarrega de financiar.

Delimitar a atividade publicitária em termos econômicos certamente não é tarefa fácil. Por isso, retomaremos a esclarecedora reflexão feita sobre o tema pelo espanhol Ramón Zallo do ponto de vista da economia política da cultura e da comunicação (EPCC).<sup>11</sup> Definindo indústria cultural como “um conjunto de ramos, segmentos e atividades industriais auxiliares, produtoras e distribuidoras de mercadorias com conteúdos simbólicos, concebidas por meio de um trabalho criativo, organizadas por um capital que se valoriza e tendo por destino final os mercados de consumo, com uma função de reprodução ideológica e social” (1988, p. 26), o autor sustenta que é possível enquadrar alguns aspectos da atividade publicitária nessa conceitualização.

Esses aspectos referem-se à elaboração do produto ou peça que contém a “mensagem publicitária” para a qual utiliza fragmentos de outras atividades de produção simbólica (cinema, design etc.), o que exclui determinadas tarefas (estudos do mercado, controle de resultados etc.). Assim, tendo em conta essa delimitação, podemos visualizar o filme publicitário como uma atividade de produção de mercadorias que podem ser consideradas, em sua acepção mais ampla, como produtos simbólicos dotados de forte conteúdo cultural.

Nos termos de Zallo: “a criação e a execução publicitárias constituem, assim, trabalhos criativos de produção que se materializam numa mercadoria cultural adquirida pelo anunciante – não pelo destinatário” (1988, p. 40). Nesse cenário, do ponto de vista do autor, há uma contradição entre o fato de não considerar o trabalho comercial empresarial como produção, mas considerar a publicidade como uma atividade de produção. Para o autor, essa contradição é esclarecida ao entender-se que, na realidade, ambas as acepções (indústria e circulação mercantil) são corretas e que a publicidade tem esta dupla natureza econômica que pressupõe dois planos de análise diferentes: a análise no nível do processo concreto de produção das peças publicitárias e no nível do lugar ocupado pela publicidade no processo de regulamentação e reprodução do conjunto do capital.

Embora nossa análise esteja vinculada ao primeiro desses níveis, é importante não perder de vista a relevância do segundo, já que isso nos permitirá enquadrar a importância adquirida pela publicidade em termos de produção, especialmente no que tange a sua versão filmada, que é a que nos ocupa no fim das contas.

Dentro desse enfoque, observamos que a publicidade é uma atividade de produção simbólica muito relevante, que tem passado por um extraordinário crescimento econômico nas últimas décadas.<sup>12</sup> Essa relevância, como destacam diversos autores, configura uma tendência mais geral de crescente mercantilização das atividades de produção simbólico-cultural (de bens/serviços estéticos, culturais, imateriais etc.) dentro do desenvolvimento capitalista contemporâneo (LAZZARATO & NEGRI, 2001; DANTAS, 2003; LASH & URRY, 1998; HARVEY, 2007).

Entre suas distintas versões (gráfica, filmada, por rádio etc.), o filme publicitário historicamente – desde os primórdios da difusão maciça da televisão – concentrou os maiores investimentos dos anunciantes.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Uma boa síntese das contribuições teóricas dessa corrente, com enfoque latino-americano, está em Bolaño et al. (2005).

<sup>12</sup> Na década de 1990, como destacou Getino baseando-se num relatório da International Advertising Association, as vendas de espaços publicitários dos últimos 40 anos se multiplicaram por sete na escala internacional, o que é equivalente a dizer que esses gastos cresceram ao redor de 30% mais rápido do que a economia mundial e três vezes mais do que a população (GETINO, 1995). Em 2006, com mais de 432 bilhões gastos/investidos em nível mundial, a atividade publicitária foi responsável por um terço de todo o comércio internacional de petróleo, metade do volume da indústria automotiva e o dobro do mercado de aço (GETINO, 2008).

<sup>13</sup> Em 2007, do total dos gastos mundiais em publicidade, 38% foram gastos em televisão, 28% em jornais, 12% em revistas, 8% em rádio, 5% em publicidade em vias públicas e menos de 1% em cinema (LOPEZ et al. 2008,

Nesse sentido, o complexo mundo cinematográfico, tal como aconteceu com outras atividades e outros trabalhadores pertencentes a demais espaços da produção *cultural* – como locutores, desenhistas, poetas, escritores etc. –, passou a fazer parte da atividade produtiva publicitária de forma recorrente. Dessa forma, as empresas de produção cinematográfica foram se especializando em oferecer esses serviços de produção, consolidando-se como um setor especial no campo da produção audiovisual. Um setor absolutamente dependente da atividade publicitária e que, como se viu em diversos países, envolve um dos maiores orçamentos, mobilizando os recursos tecnológicos mais sofisticados e os trabalhadores mais qualificados do setor audiovisual para criar uma *imagem perfeita* (LASH & URRY, 1998; ZALLO, 1988).

#### *A organização do processo de produção no filme publicitário*

Do que foi analisado até aqui, podemos então salientar que o processo de produção do filme publicitário está voltado para a criação de bens simbólicos complexos, com conteúdo cultural e estético, destinados a dar rentabilidade para as *empresas anunciantes* – nome que recebem as empresas de diversos tipos e setores econômicos quando fazem publicidade. Assim, como enfatiza Zallo (1988), ao contrário do que acontece com outras indústrias culturais, a produção de bens publicitários – como o filme publicitário – constitui um trabalho criativo de produção materializado numa mercadoria cultural adquirida pelo anunciante, não pelo destinatário. De fato, do ponto de vista dos anunciantes, essa atividade constitui um serviço comercial que eles financiam a partir de recursos predeterminados. Vejamos mais de perto quem são os principais agentes desse processo e a divisão/coordenação do trabalho entre as empresas envolvidas.<sup>14</sup>

Entre os principais agentes do processo de produção do filme publicitário, vale destacar, em primeiro lugar, as *empresas anunciantes*. Na verdade, os anunciantes não desempenham essa atividade de forma centralizada, mas a terceirizam a empresas especializadas, geralmente agências publicitárias. A seleção das agências é usualmente feita por licitação. Depois dessa seleção, um contrato é feito entre as empresas, a partir do qual as agências estabelecem cada marca como uma “conta”. A duração dos contratos pode variar, mas, de modo geral, são acordos estabelecidos com o propósito de regulamentar formalmente uma relação de longa duração (geralmente de dois anos, com opção de renovação a cada ano). Essa conta dentro da agência passa a ser cuidada por uma equipe de especialistas que lhe dedicam certo tempo de trabalho em função do orçamento estipulado e dos objetivos determinados no contrato – entre eles, por exemplo, a realização de peças de filme publicitário. Por essas tarefas, as empresas anunciantes renumeram economicamente as agências de diversas maneiras: comissões (uma porcentagem – no máximo, cerca de 15% – sobre o investimento em mídia), uma quantia fixa mensal, uma porcentagem de acordo com o desempenho (porcentagem das vendas), participação nas vendas etc.

As *agências de publicidade*, outro agente-chave nesse processo, são as empresas encarregadas de realizar os serviços parciais ou integrais demandados pelas empresas anunciantes no setor da publicidade. Esses serviços têm tradicionalmente incluído a elaboração de tarefas diversas, como estudos de mercado, planejamento das campanhas, produção de peças publicitárias e serviços para sua difusão nas distintas mídias. Nesse âmbito, embora a estrutura interna das agências possa variar, uma agência de publicidade de médio ou grande porte, dedicada a oferecer aos anunciantes uma ampla gama de serviços, tem tradicionalmente diversos departamentos ou setores principais – cada um com

---

com base em estimativas da holding de mídia inglesa ZenithOptimedia). Na Argentina, as proporções são similares. De acordo com os dados da Associação Argentina de Agências de Publicidade (AAAP), em 2008, também foi a televisão que concentrou a maioria dos gastos em publicidade, com 41%, seguida pelos meios gráficos (35%) (OIC, 2008).

<sup>14</sup> Cabe esclarecer que, por motivo de espaço, o presente artigo apresentará as características do processo de produção do filme publicitário apenas em uma reconstituição esquemática e em termos bem mais abstratos. Uma análise mais dinâmica e mais detalhada dessas questões, enfocando as características concretas de nosso estudo de caso, pode ser consultada em Bulloni, 2014.

funções específicas e uma estrutura hierarquizada de comando –subordinados a uma diretoria-geral. Entre esses setores, nosso interesse é deter-nos de modo especial naquele dedicado à “criatividade”, cujo objeto é gerar as ideias dos diversos anúncios e coordenar a produção (realização concreta) das mensagens. Essa tarefa inclui tanto a seleção dos *colaboradores externos*, ou seja, das empresas que oferecem os serviços especializados de produção de acordo com o tipo de anúncio em questão, quanto o posterior acompanhamento do fragmento do processo de produção subcontratado. Naturalmente, é aqui que se articulam as empresas do setor que estamos analisando.

Essas empresas – em nosso caso, as produtoras de filme publicitário (EPCP) – dedicam-se a produzir, por encomenda das agências, as peças de filme publicitário, cuidando de todo o processo de produção audiovisual, desde o recebimento do roteiro produzido pelo pessoal da criação até a entrega da *cópia zero* a quem tiver feito a subcontratação (geralmente, as agências de publicidade, mas pode acontecer que o anunciante subcontrate diretamente). Por esse serviço de produção, as EPCP costumam cobrar uma porcentagem que oscila entre 10% e 12% do orçamento previsto para a realização do produto.

As EPCP são terceirizadas a partir de um processo de seleção que, de modo geral, implica uma espécie de licitação entre três ou quatro agências de produção, que são chamadas seja por serem colaboradores habituais da agência, seja por indicação de terceiros. O processo de produção realizado no âmbito da EPCP selecionada inclui a coordenação e a realização das tarefas de pré-produção, filmagem e pós-produção audiovisual, tarefas essas que envolvem a participação de numerosos e distintos profissionais especializados e de empresas fornecedoras de diferentes tipos, com quem – em virtude da modalidade de organização prevalecente – a EPCP estabelece contratações provisórias e relações de subcontratação baseadas em projetos pontuais. Esse processo de produção, como veremos, conta com diversas fases internas e sua organização social apresenta uma forte divisão do trabalho (horizontal e vertical, técnica e social) e uma estrutura operacional bastante hierarquizada.

A realização audiovisual do anúncio termina com a entrega da cópia original à agência, encerrando-se também nesse momento as relações de colaboração transempresarial das redes de projeto do filme publicitário (em suas fases de criação e produção).

É, portanto, sobre esta trama de subcontratação escalonada que acabamos de descrever que se organiza todas as vezes – de forma efêmera, única e individualizada – o processo de produção e de trabalho do setor analisado.

### **Sobre o trabalho e seus processos de regulamentação no setor**

Nesta seção, propomos prosseguir mais adiante na explicação das características verificadas no trabalho nesse setor e dos processos sobre os quais repousa sua mobilização, chegando assim ao cerne dos resultados de nosso estudo. Para tanto, focalizaremos o campo do processo de trabalho e alguns aspectos do mercado de trabalho.<sup>15</sup>

Retomando o argumento contido numa recente publicação (BULLONI, 2014), essa tarefa será realizada com base numa reflexão sobre algumas dimensões de grande relevância no setor, que distinguimos em termos analíticos, mas que, como procuramos mostrar, estão profundamente imbricadas em fatos, ou seja: os mecanismos de coordenação e controle empresarial, o exercício de um ofício e as dinâmicas

---

<sup>15</sup> Cabe destacar que, em nosso estudo, abordamos o trabalho em três esferas analíticas principais: o processo de trabalho, o mercado de trabalho e as condições de emprego. Em uma publicação recente, concentramo-nos na análise desta última esfera, dando prioridade ao papel exercido pela ação sindical sobre sua regulamentação (BULLONI, 2013).

disciplinares exercidas pelo funcionamento de um mercado de trabalho baseado em contratações temporárias.

Começaremos referindo-nos aos mecanismos de coordenação e controle empresarial, sem dúvida alguma, uma das dimensões mais importantes no que tange aos fenômenos de organização e regulamentação do processo de trabalho. Em relação a isso, em contraste com a imagem de “espontaneidade”, “relaxamento” e “novidade” que sugere a noção de organização de projetos em redes, descobrimos nesse setor o emprego de alguns mecanismos de coordenação e controle empresarial bastante “rígidos” e “antiquados”.

Assim, podemos falar, em primeiro lugar, do desenvolvimento de um vasto conjunto de estratégias e técnicas de racionalização empresarial inseridas na própria dinâmica da organização do processo de produção. Boa parte delas existe há vários anos em diversos tipos de produção audiovisual. Podemos mencionar, por exemplo, a fragmentação do processo de produção em três etapas principais (pré-produção, filmagem e pós-produção), com uma etapa preparatória mais extensa na qual é implementada uma série de dispositivos destinados a planejar detalhadamente a fase de filmagem – a mais complexa e cara – da forma mais eficiente possível do ponto de vista empresarial (CHRISTOPHERSON & STORPER, 1989; STORPER, 1994).

Por outro lado, de acordo com Philippe Zarifian (1995), podemos apontar que o critério de eficiência das companhias que se organizam em torno de projetos – como as que analisamos – reside na redução do prazo global de produção, no qual a noção de prazo desempenha um papel mais integrador do que decisivo. Em termos mais específicos, como indica o autor, o complexo de objetivos qualidade-custo-prazo é organizado sob a pressão do prazo global, que, em alguma circunstância, *obriga* chegar à solução da maioria dos problemas. A redução desse prazo implica considerar a condução do conjunto do ciclo como “um único problema organizacional”.

No processo de produção analisado, pudemos ver claramente essas questões, principalmente na fase de filmagem, situação em que tanto o aumento do ritmo de trabalho como a manutenção de elevados padrões de qualidade transformam-se em imperativos constantes. Nesse sentido, é ilustrativo mencionar aqui o importante papel cumprido pelo *plano de filmagem*. Esse é o planejamento feito pelos encarregados da produção na etapa de pré-produção com o propósito de organizar cronogramas, horários, programações e ritmos de trabalho, constituindo uma referência para todos os envolvidos na filmagem, articulando a convergência e a compatibilidade de ação em determinados momentos e *impondo* a cooperação entre as diversas equipes de profissionais.

Outro mecanismo clássico de coordenação e controle vigente no setor pode ser visto no plano da dimensão social da organização do trabalho, em que encontramos uma estrutura muito hierarquizada e especializada de papéis técnicos que implicam diferentes responsabilidades estritamente estabelecidas. De modo geral, podemos distinguir seis grandes setores principais (ou *áreas técnicas*, de acordo com a terminologia usada): produção, direção, fotografia, arte, som e montagem ou edição. Algumas delas são formadas por diversas especializações, conhecidas sob o nome de *equipes técnicas*. Todas essas áreas e equipes técnicas têm em seu interior uma estrutura fortemente segmentada, com diversos escalões (diretor, chefe, assistentes, ajudantes) que, a priori, revelam uma lógica de operação muito verticalizada.

Dado o progresso no conhecimento da temática, torna-se realmente difícil determinar na prática a divisão de trabalho e os mecanismos de coordenação associados a ela no processo de produção audiovisual cinematográfico analisado. De acordo com o que pudemos observar nas diversas filmagens, assim como nos relatos e nas interpretações dos diferentes profissionais, parece que esses aspectos correspondem à confluência de fatores de diversos tipos. Nesse sentido, ousamos sugerir que existe uma estrutura fortemente especializada e hierarquizada estabelecida “de fora para dentro” (que é possível imaginar como um mecanismo de controle “externo”), em junção com a perduração de

uma divisão do trabalho baseada em ofícios e com uma elevada margem de autonomia na execução do trabalho dentro dos diferentes grupos/equipes de trabalho.

Com a implementação dessa estrutura organizacional, as empresas conseguem administrar de maneira bastante eficaz o delicado problema de organização do poder no processo de trabalho. Cada área e equipe técnica conta com sua própria direção e chefia, demarcando e separando o exercício do poder entre elas. Sempre que é preciso tomar uma decisão importante, sobe-se a escala hierárquica de tal forma que o poder de decisão final seja exercido de modo vertical. No entanto, ao contrário do que ocorre nas organizações de tipo taylorista-fordista, o uso dessa estrutura hierárquico-piramidal não pressupõe que as companhias tenham poder sobre a definição de todos os métodos e técnicas da produção, nem sobre a determinação das tarefas a executar (buscando que o sejam da forma mais rápida possível para aumentar o fluxo de produção). Essas questões são, por outro lado, essencialmente reguladas dentro das diversas equipes de trabalho, assunto que retomaremos em breve.

Assim sendo, cabe salientar que os esforços das empresas se dirigem mais no sentido de regular os cronogramas, os horários e os ritmos de trabalho do que de detalhar e monitorar as tarefas a serem desenvolvidas por cada categoria ocupacional. Na prática, os responsáveis pela produção estabelecem as condições gerais e os diversos *chefes* ou *diretores* de equipe retêm um grau considerável de autonomia em sua maneira de trabalhar, sendo também responsáveis pelo comportamento de sua equipe de trabalho, que, com certeza – como logo abordaremos –, também estão encarregados de recrutar. Em suas próprias palavras: “Seu trabalho compete a seu setor, e cabe a você resolver; você é totalmente responsável por suas decisões [antes da produção], de forma que acabamos todos fazendo tudo” (Joaquin, maquinista-chefe);<sup>16</sup> “Eu e minha assistente fazemos todo o trabalho e depois dividimos [o salário] em dois. Para a organização, sim, há uma hierarquia, mas na realidade cada grupo, cada chefe tem sua maneira de trabalhar, alguns gostam mais de ditar regras do que outros” (Leticia, figurinista).<sup>17</sup>

Pelo que vimos até agora, podemos, portanto, observar que os mecanismos de coordenação e controle empresarial nesse setor conservam, de modo geral, as mesmas características introduzidas há décadas, imitando algumas das modalidades então predominantes na indústria “clássica”, ainda que necessariamente adaptadas aos requisitos e às peculiaridades de um processo de produção diferente, voltado à produção de bens de natureza distinta (prototípicos, complexos, simbólicos, altamente diferenciados).

Nesse sentido, podemos pensar que nessa atividade – tal como observado em alguns setores mais pesquisados que trabalham por projeto, como a construção – o processo de crescente racionalização (industrialização) não apagou a realização do trabalho como um ofício nem a execução por equipes. Ainda assim, embora se observe que este tenha levado a uma gestão mais em sintonia com os tempos, isso não se deu dentro de uma modalidade “clássica” de controle de tempos elementares do tipo taylorista, mas sob a forma de uma delegação de responsabilidade coletiva para execução de uma tarefa em um dado momento (CORIAT, 1984; CAMPINOS-DUBERNET, 1984). Essas questões nos levam a tecer algumas considerações sobre a importância que, em nossa opinião, adquire o *exercício de um ofício* como força de regulamentação de grande relevância no trabalho do setor.

---

<sup>16</sup> Entrevista feita em abril de 2007. Este técnico apresentava, à época, uma trajetória de dez anos de trabalho em produção audiovisual, o que o levou à participação em quatro produções para a televisão, 11 longas-metragens e mais de uma centena de produções de filmes publicitários, a maioria para o exterior.

<sup>17</sup> Entrevista feita em setembro de 2006. No momento da entrevista, Leticia tinha uma experiência de quatro anos de trabalho na área de figurino ligada ao setor de filme publicitário.

Não há dúvida de que, em nosso estudo, pudemos observar a grande importância que tem o exercício de um ofício no setor, entendendo-se por isso – genericamente falando – o conjunto de normas vinculadas ao exercício de uma atividade profissional. Essas normas correspondem a valores individuais e coletivos criados pelo pertencimento a grupos internos e transempresariais e formam a base de reconhecimentos, identidades e diferenciações sociais (D'IRIBARNE, 1998). Embora a determinação das características precisas que adquire esse ofício e das múltiplas formas em que estas se articulam nas experiências e nas práticas dos profissionais do setor seja uma tarefa muito complexa e essencialmente ainda inexplorada, propomos avançar nesse sentido a partir da reflexão sobre algumas áreas nas quais observamos que essa força de regulamentação adquire grande relevância.

Assim, no processo de trabalho, pudemos constatar a importância que adquirem, dentro dos diversos grupos de trabalho, alguns dispositivos normativos relativos ao exercício do trabalho vinculados ao exercício do ofício – “o comprometer-se”, “o envolver-se”, “o orgulho de fazer um bom trabalho” –, como também às relações interpessoais dentro dessas equipes, “a fidelidade”, “a confiança”, que vão além das explicações vinculadas à presença de modalidades de controle estabelecidas pelas empresas. Nas palavras dos profissionais: “Para todos é importante fazer bem o trabalho... porque incomoda não o fazer bem, tem que sair bem... tudo isso dá um orgulho, uma satisfação” (Joaquin, maquinista-chefe); “Eu só confio no meu grupo... nesses grupos se mistura o trabalho com a amizade, nos conhecemos, sabemos que não vamos nos deixar na mão mutuamente... há lealdade, compromisso” (Fede, perito técnico de luz e som).<sup>18</sup>

Por outro lado, no que diz respeito aos processos da aprendizagem das tarefas, também pudemos apreciar a relevância desses grupos de ofício. Do ponto de vista dos profissionais, é dentro dos grupos que ocorrem as principais formas de transmissão e aquisição de conhecimento, práticas e condutas de trabalho. Embora a aprendizagem formal em escolas, institutos e universidades especializadas seja certamente cada vez mais extensa, há uma percepção generalizada de que a capacitação é desenvolvida no desempenho das tarefas: “tudo o que eu aprendi nos cursos não vale nada”; “a gente aprende no set de filmagem”; “[aprendi] abrindo muito os olhos e prestando muita atenção no que faziam meus chefes”. Quando se ingressa numa equipe, começa-se “lá de baixo” e aprende-se fazendo e tendo como referência os “chefes” ou “diretores” de equipe, que, da forma em que são vistos, assemelham-se aos antigos mestres das corporações de ofícios: “[...] os meninos, os chefes, digamos, dentro do grupo em que estou aprendendo, me ensinaram na prática; foi trabalhando que fui aprendendo o ofício” (Peter, maquinista)<sup>19</sup>; “Na escola foi só uma base teórica, aprendi quase tudo na prática, pela observação, fazendo perguntas aos colegas mais experientes” (Lucas, assistente de direção); “O diploma não contribuiu muito para meu trabalho atual. Basicamente, aprendi trabalhando, com meus colegas e essencialmente com alguns chefes que tinham vontade de formar as pessoas” (Mário, gerente de locações).<sup>20</sup>

Observamos assim que, num contexto da alta mobilidade (inserções transitórias e em empresas diversas), os grupos de trabalho formados em torno dos diversos ofícios ou especializações desempenham de fato um papel muito importante na aquisição e na transmissão de conhecimentos e práticas relativas ao exercício do trabalho no setor. Por essas razões, como mencionamos anteriormente, pensamos que as práticas e as dinâmicas recriadas no interior desses grupos de ofício permitem às empresas contornar boa parte dos problemas decorrentes da formação/capacitação e, de forma mais ampla, da disciplina e do controle no processo de trabalho. Cabe então perguntar: como se

---

<sup>18</sup> Entrevista feita em abril de 2007. À época da entrevista, Fede tinha dez anos de experiência no trabalho de produção audiovisual (cinema, televisão e filme publicitário).

<sup>19</sup> Entrevista realizada em maio de 2006. Peter se identifica como músico e comentou que trabalhava em produção audiovisual há poucos anos, já que a instabilidade própria do trabalho permitia-lhe continuar com seus projetos mais artísticos.

<sup>20</sup> Entrevista realizada em fevereiro de 2007. Esse técnico trabalhava havia seis anos no meio audiovisual, primeiro na televisão e depois em filme publicitário, nos ramos de direção e produção.

configuram as situações variadas de aquisição desses conhecimentos dentro dos diversos grupos? Quais são seus vínculos (adaptações e tensões) com as demandas das empresas?

Em relação a esta última pergunta, é possível pensar que parte das lógicas que se recriam dentro desses grupos de ofício e a relativa autonomia de que gozam no processo de trabalho que viemos apontando estão vinculadas às características e às dinâmicas que o mercado de trabalho adquire no setor com base, como vimos, em contratações por projeto.

Como se sabe, uma inserção temporária no trabalho constitui um fator externo de controle empresarial que, de acordo com a concepção de Burawoy (1985), ganha força como *látigo disciplinar* no processo de trabalho. Nesse sentido, podemos pensar que esse fator funciona como mecanismo de “ajuste” entre as práticas, normas e condutas de trabalho que são construídas entre os diferentes grupos e as demandas das empresas. Quando perguntamos aos profissionais por que para eles era importante fazer um bom trabalho, além das questões normativas relacionadas ao bom desempenho do trabalho próprias ao exercício do ofício, a presença dessa influência surge muito claramente em seus argumentos a ponto de tornar-se, por momentos, praticamente inseparável: “[...] e também por uma questão de continuarem te chamando... Se fizer bem o trabalho, é provável que me chamem de novo no próximo trabalho. Se fizer mal, não. É provável que não me chamem” (Joaquim, maquinista-chefe).

Assim, uma modalidade de inserção temporária, instável e incerta – como a que aqui predomina – constitui um elemento muito importante para formar um entendimento sobre as normas e as práticas empregadas para desempenhar bem o trabalho, cooperar e tomar cuidado com a reputação, dado que disso depende a continuidade e o futuro profissional.

Um raciocínio similar pode ser aplicado à análise das (micro) dinâmicas do mercado de trabalho. Como mencionamos, os mecanismos de seleção e recrutamento dos profissionais no setor são fortemente baseados em contatos e recomendações interpessoais, donde as relações de confiança e lealdade – que formam *redes latentes de colaboração*, de acordo com a literatura (GRABHER, 2002; SYDOW & STABER, 2002) – desempenham um papel fundamental. Nesse sentido, argumentamos que essas redes latentes de colaboração – que podem ser vistas, por exemplo, no emprego do mesmo círculo de pessoas sobre a base da reputação que as precede – podem ser pensadas como um mecanismo de coordenação e controle adicional.

No que diz respeito a isso, de acordo com alguns analistas (BLAIR, 2001; URSELL, 2000), entendemos que o uso de tais mecanismos não pode ser visto de forma isolada da análise do processo de trabalho e das questões de controle do trabalho. Essa análise, que em geral é feita dentro dos limites da organização formal da empresa, deve necessariamente estender-se além dessas fronteiras nesses casos, pois a autoridade das empresas não se limita a sua hierarquia interna e suas relações, mas penetra nessas redes latentes e nos grupos de trabalho “terceirizados” a que nos referimos. Isso ocorre essencialmente dessa forma, já que são as empresas que detêm o poder de oferecer um recurso limitado (a fonte de trabalho), e o acesso contínuo a ele inevitavelmente requer que os profissionais dirijam suas estratégias em função de suas preferências. Nesse sentido, em nosso estudo pudemos ver que, por exemplo, as decisões dos profissionais a respeito da seleção de seus colegas de trabalho são tomadas levando em conta as preferências e os interesses das empresas, assegurando-se assim que voltarão a chamá-los: “Para todos os tipos de trabalho é igual: ‘chama este que trabalha bem, vai fazer você ficar bem’” (Marta, chefe de produção).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Entrevista realizada em junho de 2007. Marta é chefe de produção com uma importante trajetória no meio audiovisual, principalmente cinematográfico (longa-metragem e filme publicitário). Iniciou sua trajetória em 1985 como contrarregra (o que é meritório na área de direção) de um importante filme nacional e foi passando por diferentes níveis e experiências, até consolidar-se na área da produção.

Nesse âmbito, reiteramos, a escassa ingerência das empresas nas tarefas dentro do processo de produção vê-se compensada não somente por uma cultura de trabalho (de exercício de um ofício) que promove o bom cumprimento das tarefas, mas também pela presença dessas redes latentes que contribuem para obter uma força do trabalho “de confiança” nas condições incertas em que operam.

## **Conclusões**

Neste trabalho, apresentamos uma série de resultados que permitem avançar no conhecimento das características apresentadas pelo trabalho no setor dos serviços de produção de filme publicitário na Argentina, uma atividade praticamente inexplorada que reúne, no que tange aos fatos, algumas características emblemáticas das transformações que vêm ocorrendo na produção.

A análise desenvolvida mostra que esse trabalho no setor da produção de filme publicitário baseia-se num conjunto heterogêneo de processos de regulamentação. Essa heterogeneidade decorre da coexistência de lógicas e dinâmicas de produção muito variadas. Algumas são completamente inovadoras, outras, em compensação, têm uma longa tradição no setor. Tendo alcançado esse momento, resulta pertinente retomar alguns dos conceitos e supostos fundamentos de nosso enfoque para, a seguir, explicar de maneira mais completa tanto o sentido quanto os conteúdos dessa afirmação.

Vale a pena lembrar, portanto, que nossa aproximação ao conceito de trabalho parte do pressuposto de que este é o resultado de processos dinâmicos de regulamentação sobre os quais interferem fatores diversos, que atuam no plano local. Essa aproximação, que seguramente contempla muito do que está implícito na sociologia do trabalho, pressupõe, naturalmente, que a pesquisa empírica de casos particulares se transforme em um requisito para poder desvendar as forças sociais que intervêm na configuração do trabalho nos contextos concretos – histórica e geograficamente situados. É também importante enfatizar que, aderindo a uma perspectiva já clássica na sociologia do trabalho, priorizamos uma abordagem focalizada no processo de trabalho, levando em conta suas circunstâncias concretas.

Nessa área, em primeiro lugar, apresentamos de forma muito resumida alguns elementos para visualizar a organização produtiva do setor da produção de filme publicitário em sua necessária articulação com a do processo completo de produção que, em última análise, forma uma parte “separada”, para, logo a seguir, desenvolver uma análise centrada e minuciosa das características precisas apresentadas pelo trabalho e seus processos subjacentes de regulamentação. Para isso, focalizamos um conjunto de processos de regulamentação que distinguimos em termos analíticos e que contribuem para explicar algumas das práticas e das normas do trabalho relevantes no setor.

Primeiramente, consideramos o papel desempenhado pelos mecanismos de coordenação-controle empresarial no campo do processo de trabalho. Nesse ponto, refletimos sobre a relevância adquirida por algumas estratégias de controle bastante antigas, como a fragmentação e a intensificação do trabalho inerentes à organização do processo de produção e a presença de uma organização social com uma estrutura hierárquica piramidal muito visível.

Em seguida, em diálogo com o ponto anterior, chamamos atenção sobre o papel que desempenha o exercício do ofício (e a cultura específica a este associada) como fonte de regulamentação do trabalho, elemento que, a nosso entender, permite às empresas do setor contornar boa parte dos problemas de formação e disciplina da força de trabalho dentro do contexto de alta fugacidade que caracteriza o processo de produção do filme publicitário há décadas.

Nesse sentido, outro fator que consideramos essencial para demarcar o entendimento das circunstâncias observadas foi o caráter transitório do vínculo trabalhista, que, como se sabe, funciona fortemente como um *lâtego disciplinar* sobre o processo de trabalho. Isso nos levou à colocação de que



as relações trabalhistas criadas dentro dessas redes de projetos devem ser analisadas levando-se em conta o funcionamento das relações latentes de colaboração – e controle – de caráter relativamente abstrato, mas igualmente durável e eficaz, tecidas entre os atores da relação de trabalho em virtude da modalidade de organização produtiva que predomina no setor.

Assim, por último, achamos pertinente refletir sobre o funcionamento de ditas redes (latentes) em seu papel de força de regulamentação do trabalho do setor. Nesse cenário, mostramos como, diante da fugacidade e da instabilidade que caracterizam a colaboração em redes de projetos, ingredientes como confiança, lealdade e reputação construídas com base nas relações interpessoais são importantes na regulamentação do trabalho no setor. Ao mesmo tempo, e outra vez insistindo na necessidade de ir mais além do imediato de tais relações interpessoais, observamos que essas redes apresentam uma estruturação mais geral de relações sociais de natureza assimétrica, como indicam claramente as diferenças hierárquicas do processo de trabalho e que se manifestam no poder diferencial que têm seus membros de dar ou receber oportunidades de emprego, funcionando nesse sentido como mecanismos de controle de trabalho que transcendem os limites das empresas.

Tendo alcançado esse ponto, esperamos ter sido capazes de contribuir com elementos que sirvam para o avanço do conhecimento das dinâmicas de um mundo de trabalho raramente explorado e para a reflexão sobre as complexidades que apresenta o trabalho no contexto incerto das organizações flexíveis do capitalismo atual. Foi nesse sentido que pensamos o trabalho de pesquisa apresentado neste texto.

### **María Noel Bulloni**

É doutora em ciências sociais e mestre em ciências sociais do trabalho pela Universidade de Buenos Aires (UBA) e bacharel em sociologia pela Universidade da República (UdelaR). Pesquisadora assistente do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas (Conicet), com sede em ICSyA-Unaj, e professora adjunta regular da Universidade Nacional Arturo Jauretche (ICSyA-Unaj). Suas linhas de pesquisa abrangem reestruturação produtiva, terceirização, flexibilização do trabalho e produção audiovisual. De suas publicações mais recentes, destacam-se “Redes Productivas, Proyectos y Formas Flexibles de Trabajo. Un Estudio en el Sector de Producción de Cine Publicitario de la Ciudad de Buenos Aires”, na *Estudios del Trabajo* nº 46 (Associação Argentina de Especialistas em Estudos do Trabalho/Aset, Buenos Aires, 2014), e “La Organización Productiva y del Trabajo en las Redes de Proyectos del Cine Publicitario: Confluencia de Viejas y Nuevas Formas de Subcontratación”, na revista eletrônica *Papeles de Trabajo* nº 12 (Instituto de Altos Estudos Sociais da Universidade Nacional de General San Martín, 2013).

(Seu e-mail é: [mnbulloni@hotmail.com](mailto:mnbulloni@hotmail.com).)

### **Referências bibliográficas**

BLAIR, Helen. You're only as good as your last job: the labour process and labour market in the British film industry. *Work, Employment & Society*, v. 15 (1), British Sociological Association, 2001.

BOLAÑO, Cesar. *Indústria cultural, informação e capitalismo*. São Paulo: Editora Hucic e Editora Polis, 2000.

BULLONI, María N. Del trabajo y sus condiciones en industrias creativas. Reflexiones en base a un estudio en la producción argentina de cine publicitario. In: DEL BONO, A.; QUARANTA, G. (Comp.). *Convivir con la incertidumbre: aproximaciones a la flexibilización y precarización del trabajo en Argentina*. Buenos Aires: Ciccus, 2010.

BULLONI, María N. *Redes de proyectos, el trabajo y sus procesos de regulación. Un estudio en el sector de servicios de producción de cine publicitario de la ciudad de Buenos Aires*. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires (UBA), 2012.

- \_\_\_\_\_. Alcances y desafíos del accionar sindical en contextos productivos flexibles. Un análisis en el sector de producción de cine publicitario en Argentina. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 18, n. 29, Alast, 2013.
- \_\_\_\_\_. Redes productivas, proyectos y formas flexibles de trabajo. Un estudio en el sector de producción de cine publicitario de la ciudad de Buenos Aires. *Revista Estudios del Trabajo*, n. 46, p. 86-112. Buenos Aires: Aset, 2014.
- BURAWOY, Michael. *The politics of production*. Lenders/Nova York: Verso, 1985.
- CAMPINOS-DUBERNET, Myriam. Quelques reperes sur le BTP: un exemple des limites du taylorismo orthodoxe. *Formation Emploi*, n. 6, abr./jun. Paris: La Documentation Française, 1984.
- CASTELLANOS, Mari L.; Andrés PEDREÑO. *Los nuevos braceros del ocio*. Sonrisas, cuerpos flexibles e identidad de empresa en el sector turístico. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2006.
- CASTILLO, Juan J. Las nuevas formas de organización del trabajo. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n. 26, 1984.
- \_\_\_\_\_. La división del trabajo entre empresas. *Sociología del Trabajo. Revista Cuatrimestral de Empleo, Trabajo y Sociedad*, n. 5. Madri: Siglo XXI, 1988/89.
- \_\_\_\_\_. Reestructuración productiva y organización del trabajo. *El trabajo del sociólogo*. Madri: Editorial Complutense, 1994.
- \_\_\_\_\_. (Dir.). *El trabajo recobrado*. Una evaluación de trabajo realmente existente en España. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005.
- \_\_\_\_\_. *El trabajo fluido en la sociedad de la información: organización y división del trabajo en las fábricas del software*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2007.
- CHRISTOPHERSON, Susan & STORPER, Michael. The effects of flexible specialization on industrial politics and the labor market: the motion picture industry. *Industrial and Labor Relations Review*, v. 42, 1989.
- CORIAT, Benjamin. Travailler en chantier. Quelques tendances de la recherche actuelle. *Formation Emploi*, n. 6, abr./jun. Paris: La Documentation Française, 1984.
- DANTAS, Marcos. Informação e trabalho no capitalismo contemporâneo. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 60, 2003.
- DEFILLIPPI, Robert & ARTHUR, Michael. Paradox in project-based enterprise: the case of film making. *California Management Review*, v. 40 (2), 1998.
- DE LA GARZA, Enrique. ¿Antiguas y nuevas formas de subcontratación? Relaciones *triangulares de trabajo*. México: Fundación Ebert Friedich, 2005.
- DEL BONO, Andrea. Deslocalización extraterritorial de empleos del sector servicios. Sentidos y transformaciones del trabajo. *Sociología del trabajo*, nueva época 56, p. 3-31, 2006.
- DEL BONO, Andrea. Gestión global y uso local de la fuerza de trabajo: tendencias hacia la precarización laboral en call centers exportadores de servicios. In: DEL BONO, Andrea; QUARANTA, Germán (Comp.). *Convivir con la incertidumbre: aproximaciones a la flexibilización y precarización del trabajo en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2010.
- D'IRIBARNE, Alain. Del contenido del trabajo a la cognición. *Economía y Sociología del Trabajo*, n. 6. Espanha: Ministério do Trabalho e Imigração, 1989.
- GETINO, Osvaldo. *Las industrias culturales en la Argentina*. Dimensión económica y políticas públicas. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.

- GARNHAM, Nicholas. From cultural to creative industries. An analysis of the implications of the “creative industries” approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*, v.11 (1), 2005.
- GRABHER, Gernot. The project ecology of advertising: task, talents and teams. *Regional Studies*, v. 36 (3), p. 245-262, 2002.
- GRANOVETTER, Mark. Economic action and social structure: the problem of embeddedness. *American Journal of Sociology*, 91, p.481-510, 1985.
- HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Espacios del capital*. Hacia una geografía crítica. Madri: Akal, 2007.
- IRANZO, Consuelo; LEITE, Marcia. La subcontratación laboral en América Latina. In: DE LA GARZA, Enrique (Coord.). *Teorías sociales y estudios del trabajo: nuevos enfoques*. Barcelona: Anthropos, 2006.
- LARA, Ángel L. Derivas de la producción televisiva: el caso de los guionistas de ficción. Perspectivas fenomenológicas e hipótesis conceptuales para un análisis del trabajo invisible. Relatório de pesquisa. Estudio de caso do projeto Escenarios de Vida y Trabajo en la Sociedad de la Información: Jóvenes, Mujeres, Inmigrantes (2004-2007). Dir.: Juan José Castillo. UCM (Mimeo), 2007.
- LASH, Scott; URRY, John. *Economías de signos y espacios*. Sobre el capitalismo de la posorganización. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- LAZZARATTO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabajo inmaterial*. Formas de vida y producción de subjetividad. Buenos Aires: DP&A Editora, 2001.
- LEITE, Marcia. El trabajo y sus reconfiguraciones: las nuevas condiciones de trabajo discutidas a partir de conceptos y realidades. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 14, n. 21, 2009.
- MAXWELL, Joseph. *Qualitative research design: an interactive approach* Thousand Oaks. CA: Sage, 1996.
- NOVICK, Marta. La transformación de la organización del trabajo. In: DE LA GARZA, E. (Coord.). *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo*. México: El Colegio de México/Flacso, UAM, FCE, 2000.
- OIC Industrias Creativas de la Ciudad de Buenos Aires. Anuário 2008. Observatorio de Industrias Creativas. Governo da Cidade de Buenos Aires, 2008.
- PECK, Jamie. *Work-place*. The social regulation of labor markets. Nova York: The Guildford Press, 1996.
- PIORE, Michael; SABEL, Charles. *La segunda ruptura industrial*. Madri: Alianza Editorial, 1990
- ROLDÁN, Martha. Trabajo “creativo” y producción de contenidos televisivos en el marco del capitalismo informacional contemporáneo. Reflexiones sobre el caso argentino en los dos mil. In: SEL, Susana (Coord.). *Políticas de comunicación en el capitalismo contemporáneo*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso), 2010.
- SCOTT, Allen. French cinema: economy, policy and place in the making of a cultural-products industry. *Theory Culture & Society*, 17 (1), 2000.
- SEGNINI, Liliana. À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Revista Estudos de Sociologia*, v.16. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011.
- SOLANAS, Facundo. *La Economía creativa y las posibilidades de desarrollo en Argentina*. Indicadores Culturales 2009. Buenos Aires: Untref, 2009.

- STOREY, John; SALAMAN, Graeme; PLATMAN, Kerry. Living with enterprise in an enterprise economy: freelance and contract workers in the media. *Human Relations*, v. 58 (8). Sage Publication, 2005.
- STORPER, Michael. The transition to flexible specialisation in the US film industry: external economies, the division of labour and the crossing industrial divides. In: AMIN, Ash (Ed.). *Post-fordism: a reader* (studies in urban and social change). Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1994.
- SYDOW, Jorg; STABER, Udo. The institutional embeddedness of project networks: the case of content production in German television. *Regional Studies*, v. 36. (3), p. 215-227, 2002.
- URSELL, Gillian. Television production: issues of exploitation, commodification and subjectivity in UK television labour markets. *Media Culture & Society*, 22 (6), 2000.
- ZALLO, Ramón. *Economía de la comunicación y la cultura*. Madri: Akal, 1988.
- ZARIFIAN, Philippe. La emergencia de la organización por procesos: la búsqueda de una difícil coherencia. Universidade da República-Unidade de Relações e Cooperação com o Setor Sindical. Montevideu, 1995. (Tradução de Mariana Mendy do texto *L'émergence de l'organisation par processus: à la recherche d'une difficile cohérence*. Latts-Certes, 1994.)

## SÃO DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ: DIÁLOGOS ENTRE TÉCNICOS E ARTISTAS

Leila Maria da Silva Blass

**Resumo:** Este artigo trata dos diálogos possíveis entre o fazer artístico e técnico, visando contribuir para se repensar as práticas sociais contemporâneas de trabalho e emprego. Nesse sentido, problematiza a cisão histórica e socialmente construída entre cabeça e mãos nas sociedades capitalistas ocidentais, recuperando o debate em torno das intersecções entre trabalho intelectual e manual, isto é, entre concepção e execução, que se mostram mais evidentes na produção artística. Essa produção compreende múltiplos atos criativos e persegue um conjunto de regras e procedimentos relativos tanto aos fazeres artísticos quanto aos técnicos. Aponta, assim, o caráter necessariamente coletivo dessa produção, embora o projeto de criação seja, em geral, individual. Dessa perspectiva, a análise aqui proposta suscita uma reflexão crítica acerca do sistema vigente de relações sociais, sem desprezar as inovações tecnológicas.

**Palavras-chave:** diálogos entre fazeres artístico e técnico; trabalho intelectual e manual; habilidades artesanais; trabalhador coletivo; produção artística.

**Resumen:** Este artículo trata de los diálogos posibles entre el hacer artístico y técnico, apuntando a contribuir a repensar las prácticas sociales contemporáneas de trabajo y empleo. En ese sentido, problematiza la cisión histórica y socialmente construída entre cabeza y manos en las sociedades capitalistas occidentales, recuperando el debate en torno a las intersecciones entre trabajo intelectual y manual, es decir, entre concepción y ejecución que se muestra más evidente en la producción artística. Esa producción comprende múltiples actos creativos y persigue un conjunto de reglas y procedimientos relativos tanto al hacer artístico como técnico. Señala, así, el carácter necesariamente colectivo de esa producción, aunque el proyecto de creación sea, en general, individual. Desde esa perspectiva, el análisis aquí propuesto suscita una reflexión crítica acerca del sistema vigente de relaciones sociales sin despreciar las innovaciones tecnológicas.

**Palabras clave:** diálogos entre el hacer artístico y técnico; trabajo intelectual y manual; habilidades artesanales; trabajador colectivo; producción artística.

## Introdução

Para se ter liberdade de criação, é necessário o domínio técnico, que está apoiado, evidentemente, numa disciplina que vai orientar a conquista dos meios.

Renina Katz (2011a)

Neste artigo, pretendo problematizar a cisão histórica e socialmente construída entre trabalho manual e trabalho intelectual nas sociedades capitalistas ocidentais, chamando atenção para as consequências valorativas dessa dicotomia. Todo fazer artístico supõe o conhecimento das possibilidades técnicas para que um determinado projeto se efetive. Além disso, pretendo explorar ainda o caráter necessariamente coletivo da produção artística, ressaltando a importância de exercícios individuais para sua elaboração, como tive oportunidade de observar nos estudos recentemente concluídos sobre a produção dos desfiles carnavalescos em duas escolas de samba paulistanas. Essas pesquisas instalaram um debate teórico-metodológico em torno da ruptura de fronteiras que separam procedimentos e atividades, seja de concepção, seja de execução.

Em outras palavras, a liberdade para criar obras depende, além de uma prática constante da disciplina por parte dos artistas, do domínio técnico de um saber fazer, conforme sugere Renina Katz (2011a, p. 5) na epígrafe acima. Nisso consiste um dos pilares embutidos nas diferentes formas de expressão artística, na medida em que a criação pode ser individual, mas a produção, a distribuição e o consumo apresentam uma dimensão coletiva, pois dependem da atuação de vários artífices, de um conjunto de profissionais.

O fazer arte supõe, portanto, uma arte no seu fazer. Os atos criativos, enquanto processos de trabalho, se desenrolam com base em uma cooperação entre técnicos e artistas fundamentada no diálogo para que uma obra imaginada, projetada ou concebida por alguém se materialize e possa ser apreciada por outros.

Confessa, nesse sentido, o carnavalesco Paulo Barros (2013, p. 58): "causar surpresa na avenida pode dar muito trabalho. Muitas vezes, é preciso contar com a experiência de outros profissionais para suprir a necessidade de precisão e segurança de um efeito especial".

As fronteiras que parecem, desse ponto de vista, separar as tarefas e atividades consideradas especialmente técnicas de outras consideradas essencialmente artísticas ficam diluídas. O mesmo se poderia afirmar em relação à divisão entre produtores e consumidores, em que se incluiria o público espectador.

Em linhas gerais, o artigo pretende retomar essa questão, mostrando a importância do fazer técnico articulado às práticas de trabalho artístico, chamando também atenção para a cisão entre as atividades de concepção e as de execução nas práticas sociais contemporâneas, particularmente no que se refere ao emprego ou trabalho assalariado. Dessa perspectiva, se revela a incompletude do sistema de relações sociais que caracteriza, de modo marcante, a civilização ocidental. Ou, como escreve Sennett (2009, p. 20), a "arraigada dificuldade de estabelecer ligações entre a cabeça e a mão, de reconhecer e estimular o impulso da perícia artesanal".

Isso posto, serão abordadas, inicialmente, as intersecções entre saberes e fazeres, sejam estes individuais, sejam coletivos, pondo a descoberto as interações possíveis entre produtores e consumidores e a junção cabeça e mãos. Assim, formam-se elos cooperativos entre técnicos e artistas, cujos diálogos estão baseados na confiança e na autoridade, deixando evidente a dimensão coletiva de toda produção artística.

## Intersecções

O projeto de uma obra pode surgir, de modo inesperado, a partir de imagens ou ideias que surgem na vida cotidiana, instigando o olhar de artistas. Por esse motivo, atribuem-se a eles, muitas vezes, dons especiais confundidos com inspiração ou predisposição individual para as artes. Esse exercício seria apenas um dos momentos do fazer artístico, cujo processo implica outras etapas. Quer dizer, um percurso que compreende um intervalo de tempo entre as ideias ou imagens impulsionadoras de determinado projeto artístico e a transposição desse conteúdo imagético, que pode incluir escritos, esboços de cenas, maquetes, desenhos de figuras e personagens, pinturas em aquarela, frases, fotografias, construção de protótipos etc.

Nos estudos preliminares, Segall “realizou muitos desenhos de anotação”, informa o catálogo de uma de suas exposições. Para tanto, usava pequenos cadernos nos quais registrava “cenas que iriam servir de referência para outros desenhos mais elaborados, pinturas e gravuras”.<sup>22</sup>

Importa ainda assinalar que as ocorrências na vida cotidiana dos artistas-criadores influem também nesse processo. O diretor Pablo Giorgelli<sup>23</sup> ilustra esse fato ao recompor a trajetória cinematográfica de seu filme *Las Acacias*. Relata em um de seus depoimentos:

A gênese de um filme é sempre complicada e, muitas vezes, se não sempre, você não tem consciência dos motivos que tornam certas histórias tão necessárias. Só com o tempo, depois, você consegue avaliar objetivamente. *Las Acacias* nasceu da minha confusão. Sentia uma dor imensa e solidão. [...] Queria, desesperadamente, que alguém tomasse conta de mim. Descobri, mais tarde, que era uma fase e eu é que tinha de superar tudo isso.

Continua ele:

O filme nasceu muito simples e concentrado. Basicamente, três personagens que concentravam, ou desdobravam, os sentimentos confusos que devoravam o cineasta. A imagem inicial, que o perseguia – uma mulher entre bagagens, com uma criança. Foi assim que nasceu a história de *Las Acacias*...

Certos gestos e movimentos corporais que compõem os códigos não verbais são escolhidos na construção de um espetáculo cênico, por exemplo, porque se mostraram o melhor caminho para expressar – do ponto de vista dos atores, das atrizes, dos diretores etc., protagonistas da produção – alguns aspectos do roteiro dramático escrito por alguém. Na montagem cênica, não se encontram separadas nem hierarquizadas a iluminação, o cenário, os atores, as atrizes, os figurinos, a maquiagem etc. que compõem, como esclarece Robert Wilson, o espetáculo teatral *A Dama do Mar*, de Susan Sontag. Afirma ele:

No teatro, não há separação entre as várias expressões artísticas [...]. Meu uso da luz, meu trabalho com os atores, o cenário, os figurinos, a maquiagem são elementos da concepção de uma expressão artística visual. Do mesmo modo, também a música é parte do todo [...], o que é visual e o que é sonoro são aspectos inseparáveis que devem reforçar um ao outro; fazer com que cada um seja percebido com mais força. O todo é mais do que a soma das suas partes (WILSON, 2013).

---

<sup>22</sup> Ver: catálogo da exposição Gravura de Segall: Processos Poéticos.

<sup>23</sup> Ver: *O Estado de S. Paulo*, 6 set. 2013, p. C1. Disponível em:

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,camera-de-ouro-imp-,1071865>.

Configura-se, assim, uma rede de saberes e fazeres técnicos e artísticos que se articulam nas várias etapas de produção de determinada obra, que perseguem o projeto inicialmente pensado por um artista-criador. Bresson concebe, por exemplo, a produção cinematográfica contemporânea como um "teatro fotografado". Por esse motivo, sempre se preocupou com a preparação de atores e atrizes envolvidos em uma filmagem, conforme declara:

Trabalho com pessoas. Não peço a uma pessoa que interprete. Eu peço que ela leia as linhas do diálogo. Se ela não recita o texto como devido, trabalho o tom da fala, assim como na música trabalhamos um violino ou um piano. O cinema – não é mesmo? – está mais perto da música que da pintura. Portanto, peço que leia o texto com atenção ao ritmo[...] ta, ta, ta, ta [...], com atenção na rapidez da leitura (BRESSION, 2011).

As observações do que acontece na vida cotidiana geram múltiplos registros que podem ou não se reproduzir nas imagens impressas nas esculturas, nas medalhas, em joias etc., ou mesmo nas que aparecem nos espetáculos teatrais, musicais, cinematográficos etc. Esse processo se realiza por meio de sínteses parciais nas quais se destacam os diálogos entre técnicos e artistas na busca de caminhos alternativos para enfrentar os desafios surgidos no processo de execução de um determinado projeto artístico. A seleção dessas possibilidades depende de avaliações técnicas que acabariam, em última instância, informando as decisões a serem tomadas. Dessa interação, surgem adaptações que modificam a proposta inicialmente formulada, na medida em que são feitos mais desenhos, usadas outras imagens (por exemplo, fotografias), adicionadas palavras, frases etc. que indicam alguns aspectos do trabalho do pensar. Desse ponto de vista, a produção artística se caracteriza por sua dimensão coletiva, ao mobilizar diferentes saberes e fazeres considerados técnicos e artísticos.

Cabe, no entanto, aos artistas descobrir como proceder para obter a cooperação dos chamados técnicos especializados no processo de "transposição de conteúdo", bem como para desconstruir determinado projeto artístico. Explica, nesse sentido, Kislansky:

O artista percorre um longo caminho entre a concepção de sua obra e a finalização do projeto. Após um período de trabalho criativo, que normalmente é extenso e dramático, é chegada a hora de transformar seu modelo em uma escultura em metal. A partir daí, a obra sai de suas mãos para atravessar uma jornada de transformações que implicam moldagens, reproduções e ajustes, até obter-se a obra final. Esse período é, para o artista, marcado por uma grande apreensão. Raríssimas vezes ele próprio é o responsável pela transmutação entre as matérias, ou seja, a execução de processos que transformem seu modelo original em uma escultura em metal. Desse modo, as obras escultóricas fundidas em metal são realizadas numa espécie de coautoria, e tal transposição de conteúdo será mais ou menos feliz a depender de muitos fatores, entre eles, não apenas as necessárias qualidades técnicas, mas, fundamentalmente, a sensibilidade com a qual está imbuído seu fundidor (KISLANSKY, 2012).

Dessa perspectiva, toda produção artística seria um constante vir a ser. Declara a artista plástica Fayga Ostrower, em um de seus livros (1998, p. 54), que "o rumo concreto é imprevisível e pode até parecer caótico" para os olhares externos. "Descobertas e tensão marcam todo fazer artístico, sempre acompanhado por acasos, recordações, sons, comentários, imagens etc. que impulsionam a própria obra." E, assim, conclui: "nem o próprio artista saberia responder o que fará no próximo instante. E muito menos sabe como e quando irá terminar o trabalho. Pois, nos mais diversos momentos, podem surgir situações novas introduzindo estados de desequilíbrio na composição. Na verdade, a fim de criar *é preciso poder desequilibrar, sempre e de novo, para poder reequilibrar, sempre e de novo...*" [grifos da autora].

Nas artes plásticas, traços e/ou cores abrem possíveis caminhos que eram, até então, latentes na poética de uma obra. No entanto, podem também fechar e/ou restringir suas formas de expressão, provocando descartes e eliminações que o próprio artista realiza. Portanto, cada escolha, continua



Ostrower (1998, p. 57), "elimina alternativas que, até este momento, também existiam. Ao mesmo tempo, porém, entreabrem-se novas possibilidades formais. São novas opções. Exigirão uma nova definição por parte do artista".

Esse percurso requer empenho, dedicação e reflexão constantes por parte dos técnicos especializados e exige dos artistas-criadores e/ou dos artistas-intérpretes algumas condições pessoais que lhes permitam enfrentar os percalços, os obstáculos e, até mesmo, os erros surgidos no seu decorrer. O mesmo processo do fazer arte se evidencia entre os musicistas quando avaliam o som emitido ao manusear seus instrumentos. Para Sennett (2009, p. 180), seria "o momento da verdade", ao se revelar acertos, erros e ajustes a serem feitos. Porém, sublinha o autor, "devo dispor-me a cometer erros, tocar notas erradas, para eventualmente acertar", explorando caminhos alternativos a fim de encontrar soluções que não sejam apenas técnicas, mas principalmente artísticas.

Alguns artistas documentam esses momentos eivados por indecisões e dúvidas sobre qual caminho seguir. A tomada de decisões implica escolhas, erros e acertos na construção estética de determinada obra. A poética e a composição plástica de uma obra dependem de inúmeros elementos, detalhes e fragmentos que mobilizam atos de agir, pensar, refazer e repensar frequentes que compreendem as várias etapas de uma produção artística. A sua finalização consiste em uma decisão exclusiva de quem a imaginou. É um momento difícil e delicado, na medida em que caberia ao artista avaliar que nada falta. Embora seja difícil prever quando esse momento irá se configurar, o artista deveria ser, conforme Ostrower (1998, p. 58), "capaz de reconhecê-lo. De saber que sua obra está terminada" e expô-la aos olhares e/ou aos ouvidos externos, configurando-se, assim, outro momento do fazer artístico.

Como indico em um texto anterior (BLASS, 2007, p. 110), "Os consumidores em potencial compõem a dimensão coletiva de uma produção artística, pois, como lembra Anna Maria Maiolino: 'uma obra de arte só existe quando é vista, quando tem o outro, o espectador. Se ninguém a conhece, se ela não se comunica, perde a sua função social'".<sup>24</sup> Contudo, os "olhares dos outros" formados por leitores, editores de obras literárias, espectadores de peças teatrais, de espetáculos musicais, de danças, dos desfiles carnavalescos, os frequentadores de exposições de artes visuais, curadores, críticos de arte etc. interferem nos processos de trabalho artístico, podendo até dificultar a conclusão de uma obra.

Os processos de trabalho artístico constituem, portanto, um campo aberto e fértil para descobertas e invenções, visando atender às diretrizes da interatividade constante entre produtor e consumidores. Alguns artistas buscam essa interação intencionalmente. Paulo Barros, por exemplo, declara sem quaisquer segredos que "minha aposta hoje é a interação com o público" (2013, p. 165), na qual incluiria os próprios componentes de um desfile de Carnaval.

Os créditos mencionados no final das apresentações teatrais, musicais e/ou cinematográficas, as referências nominais e os agradecimentos aos participantes e/ou aos idealizadores de certos espetáculos e projetos artísticos ilustram esses aspectos, deixando evidente a dimensão coletiva dos fazeres artísticos fundada na divisão social do trabalho. Vários profissionais designados, muitas vezes, como técnicos contribuem com seu saber fazer baseado em conhecimentos e experiências adquiridos ao longo dos anos na realização de propostas artísticas. Conflitos, confrontos e negociações entre artistas e técnicos ou entre estes perpassam os múltiplos processos de trabalho marcados, quase sempre, por impasses e dificuldades que emergem no decorrer do próprio fazer.

---

<sup>24</sup> Ver: *O Estado de S. Paulo*, 25 jul. 2010, p. D<sub>3</sub>.

## **Cabeça e mãos juntas**

Cabeça, enquanto metáfora do trabalho de pensar, do conceber, imaginar, criar, em contraposição às mãos, enquanto metáfora do trabalho manual, isto é, do fazer, do executar algo. Essas atividades se encontram de tal maneira dicotomizadas na contemporaneidade ocidental que os atos de concepção são, em geral, atribuídos a uns enquanto os de executar são desempenhados por outros, como se fosse possível separar o pensar do fazer, e este do pensar ou de um saber no conjunto das práticas de trabalho e/ou de emprego. Assim, quem projeta ou concebe algo, muitas vezes, desconhece como se faz para transmutar imagens e/ou ideias – sejam elas brilhantes e originais, sejam triviais e banais – em algo a ser apresentado aos outros, quando materializados certos projetos.

Quando se trata da construção de uma obra com determinado conteúdo temático, os artistas ou artífices buscam informações e conhecimentos para respaldar a própria escolha. Conforme enfatiza Kadinsky (1990), o espírito cria uma obra “antes de sua materialização”. Ou seja, ela se configura abstratamente e depois se “torna acessível aos sentidos humanos” (apud BRANDÃO, 2004, p. 102).

Nos seus diários, Renina Katz intercala desenhos, citações e reflexões, deixando evidentes as inter-relações entre o ato de desenhar e o de pensar, ao enfatizar que o ato de desenhar é um “ato inteligente porque inclui escolhas. O gesto não é mecânico. É um processo de pensamento” (KATZ, 2011b).

A cisão entre cabeça e mãos predominante nas práticas sociais contemporâneas se desdobraria ainda na visão do próprio corpo humano com cérebro e corpo desconectados. Daí a grande surpresa de algumas pessoas ao descobrir que os movimentos corporais básicos, mas fundamentais para a vida, como a destreza do apanhar com as mãos, do andar, do caminhar, resultam de mobilizações neurais. Nesse sentido, importa recompor, pelo menos no âmbito da análise, a interconexão cabeça/mãos, pois, como ressalta Sennett:

todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais; depois, que o entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação. A primeira tese focaliza o conhecimento adquirido com a mão, através do toque e do movimento. A tese sobre a imaginação começa explorando a linguagem que tenta direcionar e orientar a habilidade corporal. Essa linguagem funciona melhor quando é capaz de mostrar de maneira imaginosa como fazer alguma coisa (SENNETT, 2009, p. 20-21).

O escultor Kislansky define a qualidade técnica de um fundidor na execução de um projeto escultórico em metal pela sensibilidade reveladora das suas mãos, conforme sugere o depoimento apresentado neste artigo.

Esse aspecto ganha relevância ao se contrapor fazer técnico e artístico, como se o fazer técnico não tivesse alma. Essa visão é questionada por Sennett (2009, p. 169), quando lembra das “pessoas que adquirem nas mãos um alto grau de capacitação. Para elas, a técnica estará sempre intimamente ligada à expressão”, como se observa entre músicos, ourives, marceneiros, cozinheiros, estilistas e costureiros, artistas de diferentes linguagens, dentistas, grandes cirurgiões etc. Neles, “a mão tornou-se humana”, ou seja, eles são portadores da “mão inteligente”, como denomina Sennett (2009, p. 170).

Apesar disso, os chamados técnicos são, muitas vezes, reduzidos a meros trabalhadores manuais. E outros parecem desprovidos de “mãos inteligentes”, possuindo apenas intelecto, como engenheiros, médicos, cientistas, artistas etc. Uma das consequências dessa discriminação estaria no fato de que muitos técnicos não são consultados logo no início de um projeto, artístico ou não, sobre os recursos materiais e os instrumentos a ser usados no processo de elaboração do projeto. Se o fossem, lembra Sennett (2009), os chamados técnicos poderiam evitar e apontar, conforme sua experiência, os pontos nevrálgicos dos projetos em tela e buscar alternativas para sua execução.

Becker relata, nesse sentido, a experiência de um escultor que utilizava serviços de um grupo de mestres artesãos impressores litográficos quando o próprio escultor conhecia pouco a técnica da litografia. Conta o autor que o referido artista

desenhou projetos contendo grandes áreas de cores sólidas, pensando em simplificar o trabalho do impressor. Ao contrário, tornou-o mais difícil. Quando o impressor espalha a tinta sobre a pedra, uma área grande exige mais de um movimento para ficar completamente cheia de tinta e pode, assim, exibir marcas do rolo. [...] Ele não conhecia nada sobre marcas de rolo e falou sobre a utilização como parte de seu desenho. Os impressores disseram não [...], porque marcas de rolo eram um sinal óbvio (para outros impressores) de pouca habilidade e não era permitido que nenhuma pintura que as mostrasse deixasse a oficina (BECKER, 1977, p. 210).

Sennett (2009) visa, com suas reflexões em torno das múltiplas práticas de trabalho dos artífices, chamar atenção para a importância da cultura material nas sociedades contemporâneas ocidentais e, por conseguinte, do fazer com as mãos. A sua análise não pretende somente apontar os limites dos códigos verbais no sentido de esclarecer como algo é feito. Mesmo as imagens, para esse autor, são também limitadas e não os substituiriam, pois mostram principalmente os momentos mais significativos de um fazer que são predefinidos por quem já sabe como fazer certas coisas. Sennett (2009, p. 309) reconhece a desigualdade de talentos, mas também considera que as habilidades inatas exigidas para o exercício de uma perícia artesanal não são excepcionais. Elas podem ser "compartilhadas pela ampla maioria dos seres humanos em grau mais ou menos equivalente" na medida em que se refere às "capacidades de localizar, questionar e abrir". Nesse sentido, o autor esclarece:

A capacidade de localizar diz respeito à possibilidade de especificar onde está acontecendo algo importante. Na mão [...] está na ponta dos dedos dos músicos ou do ourives; no olho, a localização centra-se no ângulo reto formado pela trama e a urdidura no tear, ou no fim do tubo usado para insuflar vidros [...] a localização pode resultar de estimulação sensorial, como no momento de uma dissecação em que o bisturi depara-se com matéria inesperadamente dura.

A capacidade de questionar é nada menos que uma questão de investigar o ponto de localização [...] o cérebro em reflexão está examinando as alternativas do seu circuito [enquanto] o processo de trabalho segue um certo ritmo temporal no qual a ação leva à suspensão, enquanto os resultados são questionados, para que a ação, em seguida, seja retomada de uma nova forma.

A capacidade de abrir [...] está intimamente ligada ao "abrir-se para", no sentido de estar aberto à possibilidade de fazer as coisas de maneira diferente. [...] os estudos sobre a habilidade frequentemente se baseiam no ato de resolver problemas, mas esse ato [...] está ligado à detecção de problemas. Uma capacidade humana elementar é que permite essa vinculação: a capacidade de mudar, comparar e alterar os hábitos (SENNETT, 2009, p. 310-12).

Os artistas, do mesmo modo que "os arquitetos raramente constroem o que projetam", não necessitam, como menciona o escultor e também sugere Becker (1977, p. 208), "lidar com os materiais a partir dos quais a obra de arte é feita para continuarem artistas". No entanto, eles precisam desenvolver as capacidades de localizar, questionar e abrir para esclarecer e definir o que querem ao enviar um projeto aos técnicos especializados alocados em uma oficina, como se observa entre escultores, gravuristas, designers de joias, de móveis etc. Assim, assinala Becker (1977, p. 209), "o que é tomado, em qualquer mundo da arte, como sendo a quintessência do ato criativo, o ato cuja realização marca uma pessoa como artista, é uma questão de definição consensual".

Nesse contexto, ganham significativa importância as reflexões em torno da cisão entre cabeça e mãos prevaletente nas práticas sociais contemporâneas, aspecto fundamental da condição humana, que extrapolaria os diálogos entre técnicos e artistas. No caso em questão, destacaria ainda uma das diretrizes básicas do próprio fazer artesanal, no qual as práticas de trabalho são guiadas pela busca da

realização de um bom trabalho. Em outras palavras, essa visão implica compactuar com a filosofia do artesão, que consistiria, para Sennett (2012, p. 208), "em querer fazer um bom trabalho e em fazê-lo". Assim, a concretização de projetos, artísticos ou não, ultrapassa o debate em torno da inspiração e do suor de uma única pessoa, pois esse processo é, fundamentalmente, coletivo.

A dimensão individual da criação, aliada à produção coletiva, se revela em diferentes formas de expressão artística, prefigurando o trabalhador coletivo. As práticas de trabalho e/ou de emprego acontecem em vários locais, se espalham e se dispersam por uma região ou por vários bairros de uma cidade. No entanto, todos perseguem uma proposta, fazendo com que os múltiplos atos criativos sejam sincrônicos e simultâneos, o que requer diálogos e constantes negociações entre os envolvidos (artistas e técnicos), cuja base seria o respeito aos protocolos e às diretrizes principais correspondentes a um determinado saber fazer, como revela a experiência do escultor com os impressores relatada anteriormente.

A produção artística combina práticas isoladas e independentes de trabalho e/ou de emprego protagonizadas por um conjunto de trabalhadores. Do mesmo modo, as atividades de um escritor se misturam, por exemplo, com as de tradutores, editores, impressores, livreiros, formadores de opinião e leitores. No caso da composição musical, a sua apresentação pública depende das leituras de arranjadores e dos intérpretes. Nas artes cênicas, atores e atrizes, diretores e produtores selecionam os traços marcantes de personagens concebidos e escritos por dramaturgos a fim de melhor comunicá-los. Dessa maneira, cada ator ou atriz contribui, com suas respectivas capacidades – localizar, questionar e abrir –, para a elaboração ou montagem de uma obra teatral ou cinematográfica imaginada por outros.

Todo fazer artístico se desenrola, portanto, com base no "trabalho combinado". Assim, torna-se "diretamente social ou coletivo", mas requer, conforme Marx, "com maior ou menor intensidade, uma direção que harmonize as atividades individuais que preenchem funções gerais ligadas ao movimento de todo [...]". Exemplifica sua análise com a experiência de um violinista que, isolado, "comanda a si mesmo", mas, ao se integrar em uma orquestra, deve seguir a direção de um maestro (MARX, 1968, p. 379-380).

No estudo que realizei sobre a produção de desfiles de Carnaval em duas escolas de samba da cidade de São Paulo, fica evidente, entre outros, esse aspecto. Renato Theobaldo, um dos carnavalescos entrevistados na pesquisa, declara que:

quando você pega uma ideia no Carnaval, um desenho de um carro alegórico, de uma fantasia [...] e entrega para uma pessoa, aquilo não te pertence mais [...] deixar eles pegarem aquele desenho como deles... Eles vão fazer aquele projeto melhor [...]. É fundamental a apropriação do trabalho pelas pessoas que estão fazendo [...]. Isso acontece na estrutura geral das alas, até essa coisa muito legal que é quando você começa a ver o produto: as roupas serem apresentadas... Elas se desenvolvem, se adensam com um olhar e com a feitura do chefe de ala, que leva para outras pessoas, que constrói, que faz o dorso, o costeiro de uma maneira um pouco diferente e vai tendo itens nesse processo todo que é muito rico e muito positivo [...] Então, vão encorpando, além do que você esperava. Dá um desvio. É esse vai-e-vem de ideias...<sup>25</sup>

Paulo Barros, outro carnavalesco, publicou um livro com o relato da produção de alguns dos seus desfiles de Carnaval apresentados na cidade do Rio de Janeiro, a partir dos quais se tornou bastante conhecido no Brasil. São exemplos os enredos intitulados "É Segredo!" (2010) e "O Dia em que Toda a Realeza Desembarcou na Avenida para Coroar o Rei Luiz do Sertão" (2012), apresentados pela agremiação carnavalesca Unidos da Tijuca. Logo nas primeiras páginas, ele agradece nominalmente aos integrantes das equipes e componentes da escola de samba, particularmente no que se refere à

---

<sup>25</sup> Ver: BLASS (2007: 110). Entrevista realizada em 28 out. 2002.

confeção das alegorias e aos truques executados pela comissão de frente no decorrer dos desfiles oficiais carnavalescos. Por isso, menciona, entre outros, os setores de costura, cozinha, fibra, marcenaria, elétrica, compras, limpeza, o mestre de bateria, os diretores de Carnaval e de barracão, os bailarinos e os coreógrafos da comissão de frente, os aderecistas e o casal de mestre-sala e porta-bandeira. Esses agradecimentos deixam claro que palavras inicialmente escritas para compor enredos se transmutam em sons, ritmos e imagens por meio das mãos que nele trabalham. Como dizia Joãozinho Trinta, "um homem sonha... e mãos que trabalham recriam o universo".<sup>26</sup>

Artistas, técnicos e artesãos, com cabeça e mãos interligadas, produzem, ano após ano, desfiles carnavalescos que põem a descoberto a dimensão coletiva de todo fazer artístico para além das questões relativas à coautoria. Além disso, os integrantes e componentes de uma escola de samba confiam na habilidade técnica e artística do carnavalesco contratado e de sua equipe para assumir e coordenar a produção de um desfile carnavalesco, que se inicia com a apresentação de um enredo e se encerra com a desmontagem dos carros alegóricos após o Carnaval. Esperam, portanto, que as atividades e tarefas assumidas pelo carnavalesco e pelas equipes sejam desempenhadas com eficácia, alcançando a escola de samba a pontuação máxima nos quesitos de sua responsabilidade.<sup>27</sup> Essa confiança se expressaria, para Becker, "no respeito por sua competência, no fato de se acreditar neles por parecer que sabem do que estão falando" (BECKER, 1977, p. 208).

### **Elos cooperativos e triângulo social**

Um projeto artístico inicia-se, conforme tento mostrar neste artigo, com imagens e/ou ideias que estimulam mentes e corações na busca de conhecimentos e informações no processo de construção das obras (de arte). Kislansky (2013) caracteriza esse momento marcadamente individual e solitário como "normalmente extenso e dramático". Dele resultaria, contudo, a elaboração de uma proposta ou a criação de um projeto em que já estariam previstas as atividades a serem compartilhadas entre vários profissionais e realizadas em múltiplos locais. Essa rede constitui uma das condições para formação de elos cooperativos, cujo fundamento reside no reconhecimento de uma autoridade que merece confiança. Desse modo, se configuraria o que Sennett (2012) denomina "triângulo social", no qual artistas ou outros profissionais promovem intercâmbios de saberes e fazeres, podendo ocupar o vértice dessa triangulação.

Uma autoridade merecida exerce um "poder imbuído de legitimidade", que implica trocas e formas de comportamento por parte de quem manda, sem qualquer conotação, conforme Sennett, "com as expressões formais do direito de mandar", pois alguém imbuído de autoridade merecida "administra a experiência cotidiana da desigualdade de forma particular. Modera a humilhação na relação de comando e obediência". A confiança se relaciona com o uso de certos recursos e soluções mesmo sem saber quais serão seus efeitos no resultado final de uma composição estética. Sennett cita, nesse sentido, o caso de um estúdio de arquitetura no qual "as pessoas acreditam em projetos que ainda não nasceram, projetos que no fundo sabem que jamais serão financiados; a fé cega de Simmel é que as mantem em suas mesas de trabalho" (SENNETT, 2012, p. 186-187).

Entre artistas, chefes de equipe nas oficinas e artífices em geral, se estabelecem relações de mando e de obediência, tendo em vista as desigualdades de talento e as posições hierárquicas. Contudo, essa situação não inviabiliza a emergência de saberes e fazeres compartilhados, pois as práticas de trabalho na oficina seguem, como pude observar na produção dos desfiles carnavalescos, uma narrativa. Os diferentes processos de trabalho atendem aos objetivos gerais não só nesse caso, mas em qualquer produção artística, no sentido de que podem ser desenvolvidos em vários locais numa mesma cidade

---

<sup>26</sup> Ver: Catálogo da exposição *Oficinas do Sonho: a Beija-Flor Vista do Barracão*. Museu de Arte Contemporânea (MAC/SP), 1993.

<sup>27</sup> BLASS, 2007.

ou num mesmo bairro. A materialização de projetos artísticos pode, conforme Sennett (2012, p. 287), seguir "diferentes caminhos, observando-se as alternativas para ver qual é a melhor".

A produção cinematográfica de Fellini também seguia nessa direção. Os seus filmes resultavam do trabalho compartilhado por uma equipe constante de colaboradores, entre os quais se encontrava um analista junguiano, com quem discutia seus sonhos – cujas imagens eram frequentemente desenhadas por ele, compondo narrativas após a montagem dos seus filmes. E, assim, relata Fellini:

no começo de cada um dos meus filmes, eu passo grande parte do tempo na minha mesa de trabalho rabiscando bundas e peitos. É uma maneira de começar o filme, de decifrar por meio de rabiscos. Depois esses esboços, essas pequenas notas, vão acabar nas mãos de meus colaboradores – cenógrafo, figurinista, maquiador – que se servem deles como modelos para encaminhar seu próprio trabalho.<sup>28</sup>

Um projeto cinematográfico é concebido e proposto por Fellini, mas a sua realização abrange uma rede de técnicos, sendo muitos deles também artistas, cujos fluxos de processos de trabalho se complementam entre si. Ou seja, o que um não faz é realizado por outros. Como lembra Becker,

O artista, assim, trabalha no centro de uma ampla rede de pessoas em cooperação cujo trabalho é essencial para o resultado final. [...] As pessoas com as quais ele coopera podem compartilhar em cada detalhe da sua ideia de como seu trabalho deve ser feito (BECKER, 1977, p. 209).

A construção de carros alegóricos se desenrola no chamado barracão de uma escola de samba e também se realiza por meio de uma pluralidade de processos de trabalho, mobilizando um conjunto diversificado de profissionais: eletricitas, ferreiros, carpinteiros, escultores, pintores, gravuristas, modeladores, além dos setores de costura, bordado, pintura em tecidos etc. Por isso, para Joãozinho Trinta, o barracão é "um universo amplo e variado que o torna fascinante. [...] é um ambiente de movimentação, de surpresas".<sup>29</sup>

Os elos cooperativos perseguem regras e convenções, sendo que algumas se efetivam no próprio desenrolar do processo de construção de uma obra (de arte), enquanto outras podem ser definidas previamente. No entanto, a tomada de decisões, independentemente da forma de expressão artística, implica ainda a escolha do que e com quem compartilhar saberes e fazeres. Quer dizer, as decisões não são ocasionais nem efêmeras, pois respondem, de modo geral, aos acordos anteriormente estabelecidos. Desse modo, tornam-se, para Becker (1977, p. 212-3), "parte da maneira convencional de fazer as coisas na arte. As convenções artísticas cobrem todas as decisões que devem ser tomadas em relação às obras produzidas num dado mundo artístico [...] mesmo que as convenções sejam revistas posteriormente". Nesse sentido, acrescenta o autor,

as convenções ditam as abstrações a serem utilizadas para transmitir ideias ou experiências particulares, como quando os pintores usam as leis da perspectiva para transmitir a ilusão de três dimensões ou os fotógrafos usam o preto, o branco e sombras de cinza para transmitir a interação de luz e cor.

Alguns artistas trabalham sem uma rede imediata de colaboradores – por exemplo, os poetas, que escrevem suas poesias, ou os pintores, que desenham sem necessitar da ajuda de outros. Contudo, dependem de fazeres técnicos para produção, distribuição e divulgação das obras. Por isso, acionam

---

<sup>28</sup> Texto da exposição Tutto Fellini, em cartaz no Sesc Pinheiros (SP) em agosto de 2012.

<sup>29</sup> BLASS, 2007, p. 121. Entrevista realizada em 25 jan. 1999.

impressores, editores, críticos das diferentes formas de manifestação artística, curadores, responsáveis por museus etc.

Outros, pelos mesmos motivos, acabariam por acomodar os seus projetos aos recursos, às condições oferecidas, por exemplo, nos espaços expositivos. Embora escultores possam fazer obras grandes e pesadas para os museus existentes; compositores musicais possam escrever obras que mobilizam uma variedade de musicistas ou exigem muito de seus intérpretes; dramaturgos possam criar textos extensos cuja montagem requer grandes investimentos e muitos patrocinadores, e assim por diante, a maioria deles, assinala Becker (1977, p. 211), "faz esculturas que não são muito grandes ou pesadas; compõe músicas que usam um número plausível de executantes ou escreve peças que duram um tempo razoável".

Artistas e outros profissionais – como engenheiros, médicos, arquitetos, chefes de cozinha etc. – podem definir os procedimentos, a sequência de tarefas e os recursos a serem utilizados por seus auxiliares técnicos, prevendo, até mesmo, os obstáculos a ser enfrentados por eles no decorrer desse processo. No caso de uma produção artística, os processos de trabalho nem sempre se viabilizam de acordo com os projetos individualmente concebidos, exigindo adaptações, ajustes e, muitas vezes, a presença do artista para definir o que fazer. A construção de uma determinada obra de arte depende de um conjunto de saberes e fazeres que pode, até mesmo, gerar outros erros. Essa situação instala um campo fértil para a emergência de conflitos entre técnicos, artistas e demais profissionais no sentido de localizar e definir quais seriam os próximos passos. Entra no jogo, nesse momento, não só os questionamentos e indagações, mas principalmente a capacidade de "abrir-se para outras maneiras de fazer", como sugere Sennett (2009), frente à avaliação prática do que foi realizado. Nessa medida, surgem improvisações, negociações e acordos em torno da adoção de soluções técnicas que não foram, inicialmente, previstas.

Importa sublinhar, nesse sentido, que os ajustes e reajustes nos projetos se viabilizam em decorrência da configuração de elos cooperativos e da triangulação social prevalecente no mundo das artes de acordo com as regras e convenções. Assim, lembra Becker:

ao acomodar suas concepções aos recursos disponíveis, os artistas convencionais aceitam as restrições que surgem da sua dependência da cooperação de membros do mundo da arte existente. Onde quer que o artista dependa de outras pessoas para algum componente necessário, ele deverá aceitar as restrições que elas impõem ou gastar o tempo e a energia necessários para providenciá-lo de alguma outra maneira (BECKER, 1977, p. 211).

Fazeres artísticos e técnicos, enquanto expressões de um artesanato intelectual, são manifestações do exercício dos ofícios diversos que entrelaçam trabalho e vida. Dessa perspectiva, os diálogos entre os artistas e os chamados técnicos especializados se pautam no incessante pensar e fazer, mostrando, conforme Mills, que

o conhecimento é uma escolha tanto de um modo de vida quanto de uma carreira; quer o saiba quer não, o trabalhador intelectual forma-se a si próprio à medida que trabalha para o aperfeiçoamento de seu ofício, para realizar suas próprias potencialidades, e quaisquer oportunidades que surjam em seu caminho, ele constrói um caráter que tem como núcleo as qualidades do bom trabalhador (MILLS, 2009, p. 22).

### **Considerações finais**

Os artistas geralmente demonstram algumas dificuldades para demarcar, quando solicitados, o momento inaugural das suas obras, na medida em que enfrentam inúmeros desafios no decorrer de

sua construção. Fazem, nesse sentido, experimentações com o objetivo de promover ajustes no projeto inicialmente imaginado.

Essas tentativas, na busca de soluções alternativas e no enfrentamento dos impasses surgidos no próprio fazer, podem levar a acertos, mas também podem gerar outros erros, mostrando, em certa medida, que os artistas parecem “não saber o sabido”. E, apesar de reconhecer a importância da autodisciplina, do exercício constante e da dedicação exigida pelo fazer artístico, muitos artistas tentam apagar os vestígios dos processos de trabalho subjacentes a esse fazer, bem como o papel desempenhado pelos chamados técnicos especializados na construção das obras. Essas atividades ficam, assim, diluídas na versão final de determinada obra. Dessa maneira, corroboram com a difusão do imaginário baseado no dom especial, na vocação artística etc., contribuindo para a invisibilidade de saberes e fazeres de um conjunto de trabalhadores pertencentes a várias áreas de conhecimento que participam e atuam na transformação de ideias ou intuições em obras de arte, produtos do trabalho de todos juntos.

Por esse motivo, Becker (2010) considera os técnicos e o trabalho com as mãos tão importantes quanto os artistas e o trabalho com a cabeça (criando individualmente e imaginando a construção de suas obras). Desse modo, se estabelecem os elos cooperativos entre artistas e aqueles que lhes dão suporte, ou seja, outros artistas, os chamados técnicos especializados, artesãos e outros profissionais.

A seleção de recursos materiais e a escolha dos instrumentos a serem utilizados não são aleatórias, mas seguem diretrizes e padrões de cooperação que envolvem diversos trabalhadores, saberes e fazeres. A produção artística não se diferenciaria, desse ponto de vista, da produção social, embora os atos criativos sejam pouco estimulados no contexto empresarial. Nesse sentido, ficam mais evidentes, como assinala Ostrower (2001, p. 38), os “processos de adestramento técnico, ignorando no indivíduo a sensibilidade e a inteligência espontânea do seu fazer que não corresponde ao ser criativo”.

Importa ainda assinalar que o treinamento ou adestramento técnico pode trazer consequências cognitivas que, como sugere Mills (2009, p. 42), podem incapacitar “uma pessoa para aprender novos modos; torná-la rebelde contra o que está fadado a ser de início frouxo e até desleixado”. No entanto, circunscrever criatividade às manifestações artísticas, ou mesmo restringi-la às atividades de concepção, implica ainda desconsiderar o processo histórico de transformação gradativa dos artesãos independentes em trabalhadores assalariados fabris ou não fabris e a introdução de formas de controle social a fim de adequar gestos e movimentos corporais a normas e procedimentos cada vez mais rígidos, fundados em relações de emprego fortemente hierarquizadas e centralizadas.

As reflexões apresentadas neste artigo fogem, assim, dos estudos sociológicos mais voltados para a análise das condições e das relações de trabalho sob as quais se desenrolam os diversos fazeres artísticos; as formas de assalariamento; os desafios de patrocínio com a difusão dos incentivos fiscais, incluindo a polêmica em torno das relações entre a produção artística e a inserção no mercado. Ressalta, de um lado, a importância teórica e política de se repensar as noções de trabalho e de não trabalho fundadas na oposição entre mundo do trabalho e do não trabalho e, por consequência, a separação e contraposição entre lazer, entretenimento, produção artística e as atividades consideradas trabalho propriamente dito. Assim, apoiando-me nas análises de Negri e Hardt (2004, p. 24), lembraria que “no mesmo momento em que a teoria não vê mais o trabalho, o trabalho se tornou, em toda parte, a substância comum” [grifo dos autores].

Nesse sentido, destaca, de outro lado, a centralidade do trabalho, não necessariamente do emprego ou trabalho assalariado, que passa por mudanças nas sociedades contemporâneas, como assinalam os autores em seus estudos. Dessa perspectiva, afirmam:

embora o conceito de trabalho tenha sido marginalizado do discurso dominante, ele, na verdade, ocupa o centro do palco. É óbvio que a classe operária industrial perdeu sua posição central na



sociedade [...] e também que o que era reconhecido como trabalho mudou radicalmente: mas são exatamente essas transformações que, em vez de marginalizar o conceito de trabalho, repropõem sua centralidade acentuada (NEGRI & HARDT, 2004, p. 23).

Tendo por suposto essas considerações, Negri e Hardt (2004, p. 24) chamam atenção para o fato de que "o mundo é trabalho". No entanto, a separação social e intelectual entre cabeça e mãos constitui uma temática ainda pouco explorada pelos estudos sociológicos acerca das práticas contemporâneas de trabalho e de emprego. Dessa perspectiva, permanece como uma questão em aberto.

Ao focalizar, neste artigo, os diálogos possíveis entre fazer artístico e técnico na concretude das experiências, se configura o desafio de (re)pensar essas práticas sociais adotando o ponto de vista dos artífices, sem desprezar, contudo, as inovações tecnológicas. Essa avaliação poderia contemplar, mas ultrapassaria, conforme Sennett (2009, p. 56), a ideia de um "conhecimento introjetado", na medida em que expressa uma posição crítica diante do sistema vigente de relações sociais. Em outras palavras, "'pensar como artífice' é mais do que um estado de espírito: representa uma aguda posição crítica na sociedade", acentua o mesmo autor.

#### **Leila Maria da Silva Blass**

É professora titular e livre-docente no Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Mestre em ciência política e doutora em sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), possui vários livros e artigos publicados, entre eles, *Desfile na Avenida, Trabalho na Escola de Samba: a Dupla Face do Carnaval* (Annablume, 2007). Recentemente, foi responsável pela organização do livro *Imaterial e Construção de Saberes* (Educ, 2014). (Seu e-mail é: [leilamsb@pucsp.br](mailto:leilamsb@pucsp.br).)

#### **Referências bibliográficas**

BARROS, Paulo. *Sem segredo*. Estratégia, inovação e criatividade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

\_\_\_\_\_. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BLASS, Leila (Org.). *Ato de trabalhar: imagens e representações*. São Paulo: Annablume, 2006.

\_\_\_\_\_. *Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval*. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. *Trabalho no fazer artístico: redes e fluxos*. Comunicação apresentada no XXXIV Encontro Anual da Anpocs. Caxambu, 2010.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Imaterial e a construção de saberes*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2013.

BRANDÃO, Vera. *A construção do saber: desafios do tempo*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em ciências sociais (PEPG), PUC/SP, 2004.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o trabalho artístico e a construção do saber. In: BLASS, Leila (Org.). *Ato de trabalhar: imagens e representações*. São Paulo: Annablume, 2006.

BRESSON, Robert. *Robert Bresson*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2011.

- CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *Gravura de Segall: processos poéticos*. São Paulo: Memorial Rezende Barboza, 14 ag. a 28 nov. 2008.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- KATZ, Renina. *Aquarelas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Pinacoteca, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *Diário da artista: trajetos e desenhos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011b. Coleção Cadernos de Desenho.
- KISLANSKY, Israel. A visão de um escultor. In: *Catálogo da exposição Fundação artística no Brasil*. São Paulo: Sesi/SP, 2013.
- MILLS, C. Wright. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- SENNET, Richard. *O artífice*. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Juntos*. Os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2012.
- WILSON, Robert. *A dama do mar*. São Paulo: Sesc/SP, 2013.

## MÚSICA, DANÇA E ARTES VISUAIS: ESPECIFICIDADES DO TRABALHO ARTÍSTICO EM DISCUSSÃO

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini

**Resumo:** O trabalho do artista significa a realização de um trabalho, o exercício de uma profissão, uma expressão artística. O objetivo deste artigo é analisar as trajetórias de artistas num campo específico de pesquisa – programa Rumos Itaú Cultural – procurando compreendê-las por meio das narrativas dos próprios artistas entrevistados. Como se formam? Em quais condições trabalham? O campo de estudo é constituído por um conjunto de entrevistas que captam as trajetórias de 108 artistas selecionados entre os 4.515 em três edições do programa – música (50), dança (26) e artes visuais (45) –, realizadas entre 2008 e 2010. Os resultados da pesquisa indicam alguns aspectos contemporâneos fundamentais da realização do trabalho artístico. Entre eles serão destacados a relevância do mercado nas formas de financiamento em arte, o trabalho intermitente dos artistas (frequentemente precário), a crescente institucionalização da formação universitária no campo artístico no contexto da indústria cultural e as relações de gênero.<sup>30</sup>

**Palavras-chave:** trabalho artístico; trabalho intermitente; trabalho precário; formação profissional; relações de gênero.

**Resumen:** El trabajo del artista significa la realización de un trabajo, el ejercicio de una profesión, una expresión artística. El objeto de este artículo es analizar las trayectorias de un grupo de artistas de un campo específico de investigación – Programa Rumos Itaú Cultural – buscando comprenderlas por medio de las narrativas de los propios artistas entrevistados. ¿Cómo se forman? ¿Bajo qué condiciones trabajan? El campo del estudio está conformado por un conjunto de entrevistas que captan las trayectorias de 108 artistas seleccionados de los 4.515 inscritos de tres programas Rumos – música (50), danza (26) y artes visuales (45) – llevados a cabo entre 2008 y 2010. Los resultados de la investigación dan cuenta de algunos aspectos contemporáneos claves de la realización del trabajo artístico. Entre ellos, se destacan la relevancia del mercado de las formas de financiamiento en el arte, el trabajo intermitente de los artistas (frecuentemente precario), la creciente institucionalización de la formación universitaria en el campo artístico en el contexto de la industria cultural y las relaciones de género.

**Palabras clave:** trabajo artístico; trabajo intermitente, trabajo precario, formación profesional, relaciones de género

---

<sup>30</sup> A primeira versão deste texto foi publicada na *Revista Observatório*. São Paulo: Itaú Cultural, n. 13, set. 2012, p. 93-108.

## Introdução

O objetivo deste artigo é analisar as trajetórias de artistas num campo determinado de pesquisa – os selecionados no programa Rumos Itaú Cultural –, procurando salientar especificidades sobre o ofício do artista. Suas narrativas atribuem significado às estatísticas nacionais, às políticas públicas de incentivo fiscal e editais, ao trabalho cotidiano desse grupo, à formação profissional, sobretudo no ensino superior, e às relações de gênero observadas.

Diversas áreas da cultura e da arte são privilegiadas nos processos seletivos organizados pelo programa Rumos, realizado desde 1997: cinema e vídeo, arte e tecnologia, educação, pesquisa acadêmica, jornalismo cultural, literatura, música, artes visuais e dança. Quer seja pela abrangência nacional, considerando as diversas regiões do país, quer pelas múltiplas linguagens consideradas, o programa torna-se um verdadeiro laboratório social para a análise dos processos de formação profissional, das relações e condições de trabalho de seus participantes e selecionados. Como se formam? Em quais condições trabalham?

Neste artigo será elaborada uma síntese dos resultados obtidos das entrevistas realizadas com artistas em três edições do Rumos – música, dança e artes visuais –, no período de 2008 a 2010. Entre os achados serão destacados aspectos que apontam para tendências contemporâneas na realização do trabalho artístico, nas diferentes linguagens consideradas.

Para tanto, metodologicamente, as três pesquisas foram realizadas considerando as mesmas indagações teóricas e os mesmos procedimentos, com o intuito de melhor compará-los. É isso que será realizado neste artigo, privilegiando entre as dimensões selecionadas nos resultados três aspectos passíveis de aproximação, mas também revelando as singularidades no campo da música, da dança e das artes visuais:

- o crescimento da população que trabalha no campo do espetáculo e das artes;
- a crescente institucionalização da formação profissional universitária do artista;
- a instável condição de trabalho em arte.

Antes, porém, dois tópicos introdutórios indicam as indagações teóricas elaboradas para esses três campos de pesquisa, assim como a sua construção, reiterando o que já foi explicitado nos relatórios específicos referentes à música, à dança e às artes visuais, disponíveis no site do Observatório Itaú Cultural.<sup>31</sup>

## Indagações para um campo de pesquisa – o trabalho em arte

É possível analisar a arte – atividade que implica forte engajamento do artista – como um trabalho e o artista como um trabalhador, reintegrando, dessa forma, a atividade artística na esfera do trabalho e dos constrangimentos singulares que a constituem no presente (RANNOU & ROHARIK, 2006). A arte, como salienta Becker já nos seus primeiros e pioneiros estudos sobre o trabalho dos artistas, é uma atividade reconhecida, transmitida, apreendida, organizada, celebrada. Como toda atividade, obedece a regras, a constrangimentos, que se inserem em processos de formação profissional, na divisão do trabalho, em organizações e instituições, profissões, relações de emprego, carreiras profissionais (BECKER, 2006: 27).

O trabalho artístico se inscreve também na lógica de mercado, e essa vinculação se expressa nas configurações do próprio momento histórico. As tensões entre arte, trabalho e profissão evidenciam

---

<sup>31</sup> Ver: <http://www.itaucultural.org.br/explore/observatorio/pesquisas>.

que o trabalho que produz arte é submetido a controles criados na esfera da produção do valor, mesmo que o referido controle seja justificado 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 (NAPOLEONI, 1981: 96). O financiamento do trabalho artístico bem informa essa dimensão mesmo que realizado pelo Estado, por meio de leis de renúncia fiscal (mecenato) e editais ou de grandes corporações (WU, 2006). Assim, a tentativa de “levantar o véu da produção” com as entrevistas demandou a recuperação de dimensões históricas, foi preciso indagar como era no passado para melhor compreender o presente. Uma obra literária (Molière) e um estudo sociológico (ELIAS, 1995) contribuíram na recuperação da relação entre financiamento do trabalho artístico e sua realização no passado.

Molière, ainda no século XVII, com muito humor analisa o drama do artista à procura de trabalho (e financiamento) em *O Burguês Fidalgo* (1670). De lá para cá, o problema permanece, sendo ainda fundamental para a realização do trabalho artístico na contemporaneidade. Outras obras também trouxeram essa temática, entre elas, ressalta-se a contribuição de Norbert Elias em sua análise sobre a história social de Mozart. O que significa “ser socialmente reconhecido como artista, e ser ao mesmo tempo capaz de alimentar sua família?”, indaga o autor. Com base na vida de Mozart como indivíduo e artista na corte austríaca, o autor reconstrói as contradições daquele momento histórico e elabora um modelo teórico de análise: recuperar as pressões sociais que agem sobre o indivíduo, não somente como narrativa histórica, mas como estudo sociológico que resgata a configuração de uma época. As tensões no processo de produção da arte concretizada por um artista burguês, na sociedade da corte, são analisadas pelo autor como expressão da estrutura de conflitos de padrões diferenciados de comportamentos, sentimentos e interesses entre a corte e os grupos burgueses (ELIAS, 1995).

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 e relações de poder que indicam formas de dominação e de exploração no trabalho.

### **O trabalho artístico na contemporaneidade**

As instituições – Estado e mercado – constituem o contexto no qual os artistas se inscrevem e desenvolvem seus trabalhos na contemporaneidade [SEGNINI, 2006; 2008; 2009 (a); 2009 (b)]. Na segunda metade do século XX (até o presente), o crescimento das atividades culturais possibilitou que assumissem “o papel motor do desenvolvimento da economia, equivalente ao do automóvel no século XX e ao das ferrovias na segunda metade do século XIX” (DEBORD, 1997). Essa afirmação só é possível de ser compreendida se for reconhecida a relevância da dimensão mercadoria no processo de criação artística, já há muito observada, mas intensificada no contexto da mundialização, do relevante papel das grandes corporações e da privatização da cultura (WU, 2006). “A arte como mercadoria é parte das relações econômicas e sociais da modernidade capitalista que se constituiu ao individualizar o sujeito produtivo e o sujeito que lucra ao explorar, por sua vez, o sujeito que produz, colocando a produção de mercadorias no centro deste sistema” (ALAMBERT, apêndice 1. In: WILLIAMS, 2007).

A cultura no contexto da “globalização acelerada” e do “capitalismo cultural” torna-se um recurso. “A desmaterialização característica de várias fontes de crescimento econômico [...] e a maior distribuição de bens simbólicos no comércio mundial (filmes, programas de televisão, música, turismo etc.) deram à esfera cultural um protagonismo maior que em qualquer outro momento da história da modernidade” (YÚDICE, 2006: 26).

Reiterando as análises citadas, compreende-se, neste trabalho, que a importância, a singularidade e a complexidade dos setores culturais das artes e dos espetáculos também são submetidas às mudanças

econômicas e sociais, nas quais o mercado e sua lógica financeira e comercial assumem importância jamais observada na história.

Nesse contexto, cabe perguntar: o que os artistas entrevistados informam sobre a relação que estabelecem entre arte, trabalho, formação e financiamento? Quais são as condições de trabalho que vivenciam no cotidiano estreitamente relacionadas com a indústria cultural, produtora de mercadorias, inscrita nas tensões observadas entre o Estado e o mercado?

### **A construção dos três campos de pesquisa – música, dança e artes visuais**

O programa Rumos seleciona projetos inscritos nas diferentes regiões do país com o intuito de descentralizar e ampliar o eixo de produção cultural, ainda predominantemente concentrado na Região Sudeste. Neste artigo, serão considerados somente os artistas inscritos nos programas indicados a seguir.

O programa Rumos Itaú Cultural Música, edição 2007-2009, privilegiou projetos tanto de iniciantes, com o objetivo de revelar novos valores, como de quem já possuía trabalhos consolidados. Dos 2.222 músicos inscritos em 2008, 50 foram selecionados na categoria Mapeamento, resultado de concorrido processo seletivo com musicistas de todas as regiões do país e de diversas formas de expressão estética, sintetizadas em música de raiz, popular e erudita. Representantes de diferentes clivagens sociais – de classe, gênero, etnia, geracional – compõem tanto o grupo inscrito como o premiado. Entre eles, 39 músicos foram entrevistados.

No programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, edição 2008-2009, intitulado Trilhas do Desejo, inscreveram-se 1.617 artistas (ou coletivos), dos quais somente 45 foram selecionados, representando 11 estados brasileiros e todas as regiões do país: 26 da Região Sudeste (16 de São Paulo, 7 do Rio de Janeiro e 3 de Minas Gerais); 7 representantes do Sul (3 do Rio Grande do Sul, 2 de Santa Catarina e 2 do Paraná); 5 trabalhos da Região Norte, do Pará; mais 5 trabalhos da Região Nordeste (3 de Pernambuco e 2 do Ceará); e 2 trabalhos (um do Distrito Federal, outro de Goiás) do Centro-Oeste. “O que predomina é uma arte eminentemente urbana, com raros diálogos com o meio rural ou, mais simplesmente, com a natureza”, observou Paulo Sérgio Duarte, coordenador-geral da equipe de curadores que compôs a comissão de seleção. “A diversidade, o caráter plural da arte contemporânea, e seu caráter exploratório de novos territórios de produção de sentido, mais que apenas experimental, é o que me parece ser a tendência predominante: a cidade, e não mais o ateliê, parece ser o grande laboratório desses artistas.” Por essa razão, Duarte caracteriza os projetos selecionados como expressões do “urbano, moderno, complexo e contraditório”. Produções de um “artista cidadão – aquele que habita a cidade –, apresentam poéticas muito individualizadas que, mesmo quando dialogam com o entorno imediato, sempre procuram evitar aproximações fáceis e diluídas”.

O Rumos Itaú Cultural Dança é, sobretudo, um programa de pesquisa no campo do trabalho artístico em dança, desde a sua criação, em 2000. Essa dimensão, presente em poucos editais nacionais, foi ainda mais destacada em sua quarta edição e nos dois programas (ou carteiras) que a constituem: Mostra de Processos e Videodança (2010).

A *Mostra de Processos* consistiu na apresentação pública dos resultados alcançados, até aquele momento – entre 6 e 14 de março de 2010 –, dos projetos inscritos num longo processo seletivo, cada vez mais concorrido. Entre os 676 projetos inscritos, somente 26 foram selecionados, representando dez estados brasileiros e todas as regiões do país.

Blogs foram criados para registrar o processo de trabalho vivenciado por esses artistas, suas dúvidas, seus acertos, suas angústias, enfim, as narrativas sobre o processo criativo desenvolvido e as relações sociais estabelecidas.

Conforme dito no início deste artigo, serão analisadas três dimensões sociológicas observadas nos diversos campos de pesquisa, salientando aspectos que os aproximam como trabalhadores artistas, sem deixar de destacar suas singularidades.

Nas três pesquisas, recorreu-se ao cruzamento de várias fontes e métodos: dados institucionais (estatísticas<sup>32</sup> e políticas públicas) somaram-se às entrevistas de longa duração, aos cadernos de campo elaborados com o objetivo de captar o não dito (ou não gravado) nos momentos de entrevista, à análise de fotografias enquanto registros de relações sociais. As entrevistas de longa duração, gravadas em áudio, foram realizadas com 108 artistas, conforme quadro abaixo. Elas possibilitaram a apreensão do fazer cotidiano do trabalho artístico e de relações que constroem caleidoscópios sociais que indicam as dimensões do contexto sócio-histórico no qual esses artistas se formam, trabalham, procuram trabalho e expressam as diferenças de gênero em todos esses aspectos.

As entrevistas não obedeceram a um roteiro fechado; todos os artistas foram informados sobre os objetivos da pesquisa e da própria entrevista, sendo a eles proposto que narrassem sua história de vida resumida, considerando a trajetória familiar, educacional e de formação específica no campo artístico, o processo de inserção e de desenvolvimento na carreira, as condições de trabalho, as formas de procura de trabalho e as expectativas para o futuro.

<b>Artistas entrevistados no período de 2008 a 2010</b>			
<b>Observatório Itaú Cultural</b>			
<b>Programa Rumos Itaú Cultural Música, Artes Visuais e Dança</b>			
<b>Programa Rumos Itaú Cultural</b>	<b>Inscritos</b>	<b>Selecionados</b>	<b>Entrevistados</b>
Música	2.222	50	39
Artes Visuais	1.617	45	44
Dança	676	26	25
<b>Total</b>			<b>108</b>

A ordem cronológica das experiências narradas foi determinada pelos próprios entrevistados, raramente interrompidos. Assim, reiteramos a análise de Queiroz sobre a relevância das narrativas individuais na análise dos fenômenos sociais, pois são compreendidas como fonte de informação dos acontecimentos significativos que indicam, entre outras, as relações sociais de classe, gênero e trabalho. Cabe ao pesquisador revelar (QUEIROZ, 1991: 5).

Os blogs criados pelos artistas da dança também se tornaram campo de pesquisa, por meio do qual foi possível compreender as angústias vividas no processo criativo de construção da obra coreográfica.

Quando analisamos singularmente suas trajetórias, os narradores informam configurações sociais, e por meio delas é possível compreender aspectos da sociedade na qual estão inscritos (ELIAS, 1995). No caso, a partir desse grupo de artistas do campo da música, da dança e das artes visuais, é possível compreender um pouco mais a história social do próprio país. Assim, é recuperada a pergunta já formulada na análise da trajetória de formação e de trabalho dos três grupos de artistas selecionados no programa Rumos Itaú Cultural, inspirada na obra do sociólogo alemão Norbert Elias.

<sup>32</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (IBGE/Pnad), Ministério do Trabalho e Emprego/Relação Anual de Informações Sociais (MTE/Rais), Ministério da Educação/INEP/Censo (MEC/Censo) e Classificação Brasileira de Ocupações (CBO 2002).

## I – O crescimento da população ocupada no campo do espetáculo e das artes

Quando comparados os ocupados em música, em dança e em artes visuais, uma convergência se destaca: há uma variação da população ocupada no campo dos espetáculos e das artes que se faz de modo mais acelerado que o crescimento médio da população ocupada no país.

No Brasil, as ocupações que constituem o mercado de trabalho dos “profissionais dos espetáculos e das artes”, tal como expresso na nova Classificação Brasileira de Ocupações (CBO, 2002), estão inscritas no grande grupo 2 Profissionais das Ciências e das Artes, subdividido no subgrupo principal 26 Comunicadores, Artistas e Religiosos e no subgrupo 262 Profissionais de Espetáculos e das Artes, este último composto dos seguintes grupos ocupacionais:<sup>33</sup> 2621 – produtores de espetáculos; 2622 – diretores de espetáculos e afins; 2623 – cenógrafos; 2624 – artistas visuais, desenhistas industriais e conservadores-restauradores de bens culturais;<sup>34</sup> 2625 – atores; 2626 – músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos; 2627 – músicos intérpretes;<sup>35</sup> 2628 – artistas da dança (exceto dança tradicional e popular); 2629 – designer de interiores de nível superior.

O número de ocupados no Brasil, em 2003, era de cerca de 80 milhões; em 2005, 87 milhões; em 2007, 90 milhões. Houve uma ampliação de pouco mais de 13% no número total de ocupados no período em questão. O número de profissionais de espetáculos e das artes, por sua vez, apresentou um crescimento próximo a 30% no período, passando de 475.700, em 2003, para 616.600, em 2007. Nesse mesmo sentido, mas com porcentagens diferenciadas, é registrado o crescimento da participação dos ocupados em música (de 101.896 para 118.431 músicos – 16%), dança (de 4.800 para 7.333 bailarinos – 53%) e artes visuais (de 347.821 para 471.222 artistas – 36%).

O expressivo crescimento dos ocupados em artes e espetáculos no Brasil não constitui uma exceção. Diferentes pesquisas realizadas em outros contextos nacionais apontam o mesmo fenômeno (MENGER, 2005; RANNOU & ROHARIK, 2006; COULANGEON, 2004), reiterando estatisticamente que o crescimento das atividades culturais assume no presente relevância singular – comparada, em termos econômicos, à indústria automobilística no século XX e à ferroviária no XIX (DEBORD, 1997). Na França, só para citar outro contexto nacional, em face de uma população ocupada que cresceu a uma taxa de 7,3% nas duas últimas décadas do século XX, o incremento dos ocupados nas profissões artísticas no mesmo período foi de 250% (MENGER, 2002, p. 35).

No entanto, apesar da relevância do crescimento do setor na economia nacional, o trabalho artístico, quer seja realizado ao vivo – música e dança – quer apresentado ao público em diferentes suportes – artes visuais –, expressa uma contradição quando observada a relação entre formação profissional e condições de trabalho, num contexto cada vez mais competitivo. Por um lado, é crescente a participação dos artistas entre os formados em curso superior; por outro, as condições de trabalho que vivenciam são caracterizadas pela intermitência (de edital em edital, de cachê em cachê), pelas multiatividades, pelo trabalho sem perspectiva de longo prazo e pela falta de proteção social. Raros

---

<sup>33</sup> Disponível em: <http://www.mteco.gov.br>. Acesso em: 22 nov. 2009.

<sup>34</sup> O grupo 2624 agrupa três conjuntos de ocupações que representam universos profissionais distintos, mesmo que frequentemente inter-relacionados, isto é, muitos artistas visuais também trabalham como desenhistas industriais e vice-versa. No entanto, seu processo criativo distingue-os fundamentalmente dos restauradores, cuja preocupação maior é respeitar a obra a ser restaurada, e não recriá-la. Em cada grupo, as subdivisões ou os sinônimos regionais são muitos, eles também frequentemente entrelaçados no fazer diário dos ofícios.

<sup>35</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (IBGE/Pnad). Nessa base de dados, a CBO-Domiciliar é considerada para a captação; ela difere da já referida CBO 2002 em alguns grupos ocupacionais, entre eles os próprios músicos, inscritos em dois grupos:

262 – Profissionais de Espetáculos e das Artes: 2624 – compositores, músicos e cantores; e

376 – Artistas de Artes Populares e Modelos: 3762 – músicos e cantores populares.

Na análise do grupo de músicos, os dois grupos acima foram somados e considerados na composição dos Profissionais de Espetáculos e das Artes.



são os artistas profissionais que conseguem elaborar projetos de trabalho de longa duração ou estabelecer vínculos de trabalho protegidos (trabalho formal).

A participação das despesas com cultura nos orçamentos das diferentes esferas de governo, dentro do total geral do orçamento público, se revela ainda bastante restrita: 0,20% no total, sendo 0,04% na esfera federal, 0,36% na estadual e 1% na municipal. No período de 2003 a 2005, os dados não se alteram. São Paulo representa 28,6% (2005) da participação dos orçamentos em cultura no orçamento total do país (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2009, p. 170).

A participação do capital privado na implementação das políticas culturais é observada pela crescente relevância econômica do mecenato, sobretudo em artes. No âmbito federal, essa questão é regulada pela Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.813/91), conhecida como Lei Rouanet. Ela define as bases da política de relações entre o Estado e o capital privado, baseada na renúncia fiscal para investimento em cultura. Trata-se, portanto, de recurso público, direcionado de acordo com a capacidade de elaboração de projetos dos diferentes grupos e as exigências dos patrocinadores. As demandas qualificadas, elaboradas predominantemente por grupos artísticos consolidados e com expressão na mídia, assumem relevância maior do que as políticas públicas de caráter universal.

Considerando os dados disponíveis referentes ao período de 1996 a 2006, é possível perceber a crescente e constante captação dos recursos por meio da política de renúncia fiscal traduzida em valores. O segmento da música é tomado como exemplo: os valores captados sobem de 20.317.659,01 para 78.632.988,68 milhões de reais, considerando-se tão somente a Lei Rouanet, no âmbito federal (Id. *ibid.*, p. 182). Entre as grandes corporações financiadoras, destaca-se a participação da Petrobrás e do Banco do Brasil, empresas públicas, o que possibilita afirmar que, mais do que uma decisão econômica, trata-se de uma opção política liberal de gestão das artes por meio das decisões corporativas. Desde 1997, as empresas podem deduzir 100% do valor investido em projetos culturais (até mesmo em música) do imposto de renda devido. Nos estados e municípios, a lei de incentivo à cultura por meio da isenção fiscal é reproduzida, tornando ainda mais significativo o volume das verbas referidas (MINC, 2009).

Quais as implicações observadas para as condições de trabalho do artista no contexto acima analisado? Em primeiro lugar, a condição de trabalho intermitente marca a procura de cachês, editais e concursos em um mercado de trabalho cada vez mais competitivo, que cresce em número de espetáculos e de profissionais formados até mesmo em curso superior.

## **II – A crescente institucionalização da formação profissional universitária do artista**

Heterogeneidade. Essa é a palavra que sintetiza os muitos caminhos que possibilitam a formação de um músico, bailarino ou artista visual, frequentemente analisada sob o equivocado registro de vocação ou dom. Esta pesquisa recuperou diferenciados e árduos processos de formação, raramente interrompidos, sob o risco de o artista perder a possibilidade de continuar a exercer a profissão. As entrevistas revelam trajetórias singulares de formação no campo da música, da dança ou das artes visuais, que exprimem as variadas dimensões sociológicas que contribuem nesse processo, como a origem socioeconômica do artista, o estímulo da família ao aprendizado da arte (frequentemente seguido de interdição quando a escolha passa a ser profissão), as relações sociais de gênero, a relevância do mercado no contexto de mudanças nas políticas públicas de financiamento e apoio ao trabalho que desenvolvem.

Nas entrevistas, também se expressa o papel do Estado na institucionalização da formação do artista, por meio de conservatórios e da criação de cursos de ensino superior, sobretudo nas universidades públicas, bem como seu papel de legitimador das certificações profissionais por meio dos sindicatos e de ordens profissionais. Entre tantas formas heterogêneas de formação, uma só voz coletiva afirma

dois aspectos: a relevância do mestre – o artista formador, nem sempre um professor – e a formação permanente, desafio constante presente em cada trabalho elaborado.

No entanto, é possível observar a formação crescente do artista em cursos universitários. As matrículas nos cursos de música no período de 2000 a 2005 indicam um crescimento, em números absolutos, de 3.198 para 10.067 (215%). As instituições públicas representam 65% das vagas oferecidas, concentradas, sobretudo, na Região Sudeste do país (Inep/MEC, censos do ensino superior, cruzamentos especiais, 2008).

As matrículas nos cursos de dança também crescem. No curto período de 2003 a 2007, é observado um aumento de matrículas de 1.255 para 1.354, ou seja, em apenas cinco anos, 100 alunos a mais estavam matriculados em dança, representando 8% no período.

No campo das artes visuais é observado não só o crescimento do número de cursos com o objetivo de formar o professor ou o artista em artes plásticas e visuais (e outras denominações), mas também o expressivo crescimento do número de matrículas e conclusões nos referidos cursos, conforme registra o censo da educação superior do MEC. Entre 2003 e 2007, nos cursos relacionados às artes visuais, o número de matrículas registrou um crescimento de 18.500 para 22.500, ou seja, 22%, bastante próximo do crescimento verificado para a totalidade dos cursos de graduação presenciais no país (25,6%). Em 2007, havia 4.126 formandos em artes visuais, 2.867 deles em docência em artes, subdivididos entre professores de artes plásticas, artes visuais e educação artística. Ressalto que “educação artística” é disciplina obrigatória no ensino fundamental e médio no país, constituindo um espaço de trabalho formal para artistas ou licenciados em arte.<sup>36</sup>

A relevância da formação em ensino superior é reconhecida nas entrevistas realizadas com os três grupos de artistas, apesar de não a considerarem imprescindível na concretização do trabalho artístico.

Entre os músicos premiados entrevistados, 25 completaram a formação no ensino superior, representando 64% do grupo, número ainda mais expressivo que o dos músicos no Brasil com esse grau de escolaridade (60%, de acordo com a Pnad/IBGE 2006), e muito além quando considerado o restrito grupo composto somente de 8,1% da população inserida no mercado de trabalho no Brasil. Música no ensino superior foi a opção de 10 dos entrevistados, representando, assim, 40% do grupo. Outros cursos, como jornalismo e letras (3 músicos em cada curso), artes plásticas (2), biologia, comunicação social, ciências contábeis, direito, história, pedagogia e teatro, foram realizados paralelamente, na maioria das vezes no sentido de atender a uma solicitação da família por uma formação “séria” que lhes possibilitasse sustento.

Eu me formei em piano [...] Minha mãe falava: “A herança que a gente tem para vocês é o estudo”. Então, tenho medo, você sabe como é a música no Brasil! É difícil, é muito difícil um emprego que nos dê uma renda, então acho que, mesmo que você faça um curso de música, deve fazer outro curso, um que possa dar um apoio em alguma hora de maior necessidade. São todos advogados: meu pai, minha mãe e meus três irmãos. Fiz psicologia [...] Eu já era casada e tinha um filho; pensei “vou terminar o curso de psicologia porque música realmente é muito difícil no Brasil”. Mas nunca trabalhei com psicologia. Graças a Deus, o meu sustento é a música. Eu me formei na Universidade Federal de Goiás em piano, depois fiz mestrado em música no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro.

---

<sup>36</sup> Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e as bases da educação nacional. “Art. 26. Os currículos do ensino fundamental e médio devem ter uma base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e da clientela. § 2º. O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.”

(Pianista, 16 ago. 2008.)

O piano como paixão e o receio de um futuro incerto levaram uma pianista para a faculdade de psicologia e outro pianista para o curso de física na Universidade de São Paulo (USP). Ele não terminou o curso, ficou com a música. “Piano, sempre piano, em todos esses casos, piano. [...] Então, quer dizer, eu tinha como paixão fundamental as artes, em particular a música, mas [...] aconteceu que, quando fui prestar vestibular [...] Para ficar um cara com formação, fui fazer física” (Pianista, 22 ago. 2008).

A formação acadêmica em música, para o músico e professor entrevistado, é considerada fundamental, pois ele acredita que no Brasil ela possibilita acesso a uma formação “realmente sólida”.

Minha trajetória a partir da universidade mudou toda a minha vida [...]. Quando me preparei para o vestibular, vi o que era a música. Hoje, como professor universitário, vejo a importância da universidade como referência para uma formação realmente sólida [...]. Em Londres, [...] você vai a uma biblioteca de música e um andar é só de CD, outro só de partituras, de música de orquestra [...]. Andares falando só de música. E tem material original, você não toca com xerox! E a gente aqui [...] tem muito a caminhar. (Músico e professor, 21 jun. 2008.)

O curso superior possibilita acesso à docência em instituições de ensino. Essa é uma das múltiplas atividades realizadas pelos artistas nos três grupos pesquisados como estratégia para a instável condição financeira no ramo. Para um grupo mais restrito, é uma opção gratificante – formar novas gerações de artistas.

### III – A instável condição de trabalho em arte

O artista está inscrito nas relações presentes na lógica da produção para o mercado e, nesse sentido, nos seus constrangimentos, tais como o apelo à adequação dos custos aos planejamentos financeiros (frequentemente realizados em nome da excelência profissional e da qualidade dos espetáculos) e a dependência de financiamentos de curto prazo, como editais e cachês. Essa constatação indica, possivelmente, o principal sentido das atuais ações políticas e sociais em relação ao trabalho artístico, sintetizado por um dos artistas visuais entrevistados nesta pesquisa.

Ele elaborou uma distinção entre dois tipos de artista: o *starving artist* (artista faminto) e o *Renaissance man* (homem da Renascença). Diz que procura ser um *Renaissance man*, ou seja, quer viver de sua própria arte e, para tanto, busca qualidade estética ao divulgar seu trabalho para que lhe sejam abertos espaços no mercado artístico. Por meio de seu discurso, podemos observar as difíceis condições de trabalho não só do artista visual no Brasil, mas também de músicos e bailarinos: por um lado, um esforço de trabalho e produção constante, disciplina, planejamento, alto custo do processo artístico; por outro, a instável inserção no mercado de trabalho, relacionada a editais, galerias, exposições, concursos, cachês. A venda direta para museus e coleções particulares é ainda mais difícil para os artistas visuais, assim como a participação em corpos estáveis, orquestras e companhias de dança para músicos e bailarinos.

[...] Nos Estados Unidos tem uma expressão em voga, muito curiosa. São duas expressões, aliás: uma é *starving artist*, que seria o artista faminto, vamos dizer o artista vangogiano, que é o artista que foi suicidado pela sociedade, que não é compreendido, que se mantém, que não tem grana, que sofre com isso para manter o seu trabalho – uma visão romântica. Todas as duas, para mim, são visões idealizadas. E outra que os americanos também gostam é o *Renaissance man*, que é o contrário, o cara que tem mantenedores, que tem mecenas, que está sempre feliz, herói, tudo em grandes formatos, trabalhos grandiosos. [...] Você tem *starving artists*, que, a meu ver, se eu fizer uma pesquisa rápida aqui embaixo, no Rumos, acredito que

seja a realidade de 80% dos artistas.<sup>37</sup> Acho que você vai encontrar isso. Ou seja, rapazes ou meninas de classe média, que têm que fazer outros trabalhos para se manterem; nada ruim nisso, mas tem que fazer mestrado, dar aulas e produções e mil outras coisas para poder desenvolver sua personalidade de artista na sociedade, vamos dizer assim. Então, eu vejo como muito penosa essa passagem do artista faminto. No meu caso, não quero ser artista faminto, quero ser homem da Renascença, sim. Essa é a minha visão.

(Artista visual, 10 mar. 2009.)

O duplo desejo – ser artista e ter condições de sobrevivência financeira – impõe aos entrevistados múltiplas atividades, com mais possibilidades para músicos e bailarinos e menos chances para os artistas visuais. Para estes últimos, é mais difícil “fazer um cachê”, como sinônimo de trabalho rápido e temporário – uma performance (para os bailarinos) ou tocar em casamento, formatura, bares (para os músicos).

O trabalho artístico é, por excelência, flexível, seja em termos do conteúdo do trabalho, seja em termos de locais, horários ou contratos. A instabilidade que marca a condição de trabalho e a carreira do artista é reconhecida, historicamente, em vários países, inclusive no Brasil. Hoje, essa condição é ainda mais intensa, em decorrência do crescimento das formas precárias de trabalho nesse próprio mercado, no contexto da mundialização e das reestruturações até mesmo de corpos estáveis em teatros públicos (SENNET, 1999; CASTEL, 1998). 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: Métamorphoses du Capitalisme [Retrato do Artista Enquanto Trabalhador: Metamorfoses do Capitalismo]* (MENGER, 2002).

Os dados comparativos entre as porcentagens dos ocupados em artes e espetáculos e os ocupados no Brasil reiteram as análises anteriores e as entrevistas com os artistas nos três campos considerados. No Brasil, 45,9% dos ocupados têm vínculo formal, trabalho protegido; em artes e espetáculos, essa porcentagem decresce para 10,2%. O mesmo raciocínio pode ser elaborado para evidenciar o trabalho sem carteira ou por conta própria, ou seja, o trabalho não protegido.

---

<sup>37</sup> A entrevista ocorreu no 3º andar da sede do Itaú Cultural, em São Paulo; a exposição das obras selecionadas foi instalada no térreo e no 1º andar no mesmo local.

**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 – 2011**

	Ocupados no Brasil	%	Ocupados no grupo Profissionais dos Espetáculos e das Artes	%
Formal	42.923.215	45,9	21.242	10,2
Sem carteira	14.015.804	15,0	51.852	24,9
Conta própria	19.664.887	21,0	129.241	62,0
Empregador	3.175.757	3,4	3.036	1,5
Não remunerado	3.199.895	3,4	3.159	1,5
Trabalho doméstico	6.652.938	7,1	0	0,0
<u>Autoconsumo</u>	3.860.571	4,1	0	0,0
<b>Total</b>	<b>93.493.067</b>	<b>100,0</b>	<b>208.530</b>	<b>100,0</b>

Fonte: IBGE/Pnad. Elaboração: Lílana Segnini.

O trabalho flexível, frequentemente precário, somado à exigência de elevado grau de engajamento por parte do trabalhador, caracteriza o mercado de trabalho no presente (LINHART, 2007); essas características sintetizam as especificidades do trabalho e da profissão do artista. Nesse sentido, o artista pode ser considerado uma metáfora do trabalho no mundo contemporâneo. “O autoemprego, o *freelancing* e as diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, vários cachês, vários empregadores) constituem as formas dominantes da organização do trabalho nas artes” (MENGER, op. cit.).

Heterogeneidade na vivência das formas instáveis de trabalho é a característica central do mercado de trabalho artístico. Essa constatação leva o autor a destacar um paradoxo: “Que ironia que as artes, que, há dois séculos, têm cultivado uma posição radical em relação a um mercado todopoderoso apareçam como precursoras da flexibilidade, ou até mesmo da hiperflexibilidade” (MENGER, op. cit.).

A produção dos espetáculos se organiza por projetos e impõe uma flexibilidade máxima ao trabalhador artista. A existência de um “exército artístico de reserva altamente qualificado” é pré-condição para a manutenção dessa forma de organização do espetáculo ao vivo. É necessário recrutá-lo de maneira rápida, por meio de redes de conhecimento e audições pelas quais são identificados os melhores artistas para cada espetáculo, para responder a cada edital, de acordo com diferentes possibilidades de remuneração (MENGER, op. cit.).

Novamente, o campo da música é considerado como exemplo. Os músicos entrevistados destacam a condição sempre instável do artista, bem traduzida nas estatísticas que indicam a crescente redução dos vínculos formais e a crescente participação dos músicos no trabalho denominado “por conta própria”.

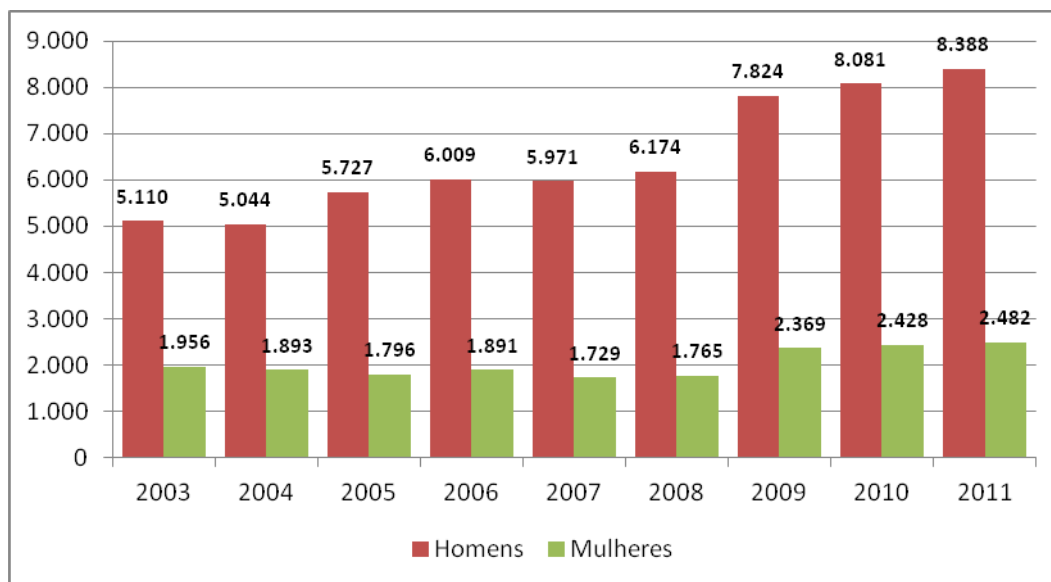
## PROFISSIONAIS DA MÚSICA, POR POSIÇÃO NA OCUPAÇÃO NO BRASIL

	1992	2001	2002	2004	2006	2011
Formal	5.455	7.456	6.470	12.928	8.673	3.535
Sem carteira	23.946	25.646	41.978	37.600	35.669	28.434
Conta própria	20.454	49.403	55.613	79.818	68.236	79.953
Empregador	-	2.971	3.319	3.421	4.529	1.712
Não remunerados	984	1.679	4.516	1.103	1.324	871
Total	50.839	87.155	111.896	134.870	118.431	114.505

Fonte: IBGE/Pnad. Elaboração: Liliana Segnini.

O número de empregos formais nos dados do Ministério do Trabalho e Emprego/Relação Anual de Informações Sociais (Rais)<sup>38</sup> diferem dos observados na Pnad. A Rais registra o crescimento do número dos empregos formais em música – que passaram de 7.066, em 2003, para 7.700, em 2007, e 10.870 em 2011. Esse crescimento refere-se à contratação de homens – 3.278 músicos a mais em empregos formais, 61% no período. No que diz respeito às mulheres musicistas, em oito anos, a porcentagem do crescimento traduzida em 526 postos foi de 22%. Esses dados reafirmam a predominância da presença masculina entre os ocupados em arte. Entre os diferentes campos artísticos, é na música que o trabalho de mulheres permanece mais restrito, apesar de um tímido crescimento constante.

## EMPREGO PARA PROFISSIONAIS DA MÚSICA, SEGUNDO O SEXO



Fonte: MTE/Rais. Elaboração: Liliana Segnini. Colaboração: Adriana Jungbluth.

Os selecionados no Rumos Itaú Cultural reiteram o sentido apontado pelos dados das estatísticas nacionais. Entre os 39 músicos premiados e entrevistados, 24 são homens (62%) e 15 são mulheres (38%). Elas indicam as dificuldades vivenciadas no cotidiano profissional, seja na música erudita, seja na popular ou de raiz. A diferença numérica, em alguns dos relatos, é traduzida por desigualdades superadas com dificuldade e resistência; em outros, fala-se de algumas vantagens no mercado

<sup>38</sup> Decreto nº 76.900, de 23 de dezembro de 1975. A Rais capta somente o emprego formal no país.

competitivo de trabalho. O duo Gisbranco, formado por duas pianistas entrevistadas, compreende a questão reconhecendo a predominância dos colegas no campo da música, até mesmo no piano.

Há mulheres na música, mas, infelizmente, a maciça maioria é de homens. As pessoas veem com muito bons olhos duas mulheres, duas pessoas jovens tocando piano, mas pouquíssimas mulheres seguem essa carreira.

(Bianca Gismonti, 23 maio 2008.)

A reflexão de Bianca é complementada por Claudia, que inclui possíveis preconceitos em relação à capacidade artística de uma mulher.

Talvez [...] as pessoas duvidem da sua capacidade pelo fato de você ser mulher. Mas aí a gente vai lá e toca! E a pessoa gosta! Acho que existe algum preconceito. Neste ano estão acontecendo orquestras de mulheres e eu fico reparando... muitas, que são instrumentistas, estão mostrando serviço. Acho que é engraçado, a gente vai fazer festival e só tem a gente de mulher. Você chega ao teatro e só tem homens. Aí ficam olhando e você fica se achando estranha. Ainda é muito pouca mulher, tem festival que eu vou e só tem homem tocando.

(Claudia Castelo Branco, pianista, 23 maio 2008.)

A forma de resistência predominante diante das desigualdades vividas é muito trabalho e qualidade artística, descritos como um comportamento “meio macho”.

Ah! Então, a gente é meio homem macho. A gente é superfoco. Estudamos todos os dias [risos].  
(Bianca Gismonti, pianista, 23 maio 2008.)

No Brasil, à instável condição referida são somadas as diferenças de sexo e regionais, traduzidas em dificuldades ainda maiores para os artistas que não se encontram no Sudeste, região que concentra o maior volume de recursos por meio de leis de incentivo, o maior número de espetáculos e exposições e o maior número de artistas.

A. B., bailarina, 39 anos, não completou o curso superior em pedagogia e atualmente estuda filosofia a distância. Sua trajetória revela uma profissional engajada com as múltiplas dimensões da realização da cultura no Brasil contemporâneo: o ensino, a produção e a curadoria cultural, a pressão organizada sobre o poder público e o trabalho criativo propriamente dito. Em sua formação como dançarina, ela destaca o papel da convivência proporcionada pelo Alpendre, espaço coletivo que agrega diversos artistas e grupos em Fortaleza:

E essas pessoas que chegavam no Alpendre não eram quaisquer pessoas. Era uma Regina Silveira, era um Jailton Moreira, era um Pedro Juan Gutierrez, era um Armando Vianna. Um dia eu estava no Alpendre, o telefone tocou, ele disse: “Eu sou Armando Vianna, estou em Fortaleza e quero conhecer o Alpendre”. Então, durante um tempo, o Alpendre virou mesmo um ponto de encontro para essa efervescência. E eu digo que essa foi a minha maior escola de formação. Fiz dez anos de Alpendre e ouvi pessoas desse porte falando, produzindo lá dentro. Ter contato com outras maneiras de fazer, isso foi de uma preciosidade que não tem tamanho

(A. B., 9 mar. 2010.)

A artista destaca que é recente a crescente efervescência na atividade cultural cearense, que luta por superar uma relativa marginalidade no cenário nacional:

Tudo conspira um pouco, muita coisa aconteceu a partir de 1999, quando acontece o Simpósio de Filosofia. É a partir daí que você tem uma produção de conhecimento elaborada na própria cidade. Você deixa de ter a chancela do eixo Rio-São Paulo. Um centro cultural como o Dragão do Mar abrindo e o Alpendre; quer dizer que você tem um Museu de Arte Contemporânea que

abrem juntos (que é no Dragão do Mar). E você tem a conversa e o processo de experimentação também se intensificando, e começa a ter uma efervescência, uma produção de conhecimento teórico e prático que é visível. Fortaleza se divide em antes e depois de 1999.  
(A. B., 9 mar. 2010.)

No entanto, ressalta as dificuldades econômicas que a distância geográfica impõe.

Mas poucos festivais dão essa condição [se referindo ao Rumos] aos artistas profissionais de se apresentarem: cobrindo passagem, estadia, alimentação e cachê. São poucos os festivais que assumem essa condição no Brasil hoje. E, quando assumem, essa situação da distância geográfica, ela é ingrata. Mesma coisa para quem mora no Sul: para vir alguém que mora no Sul para Fortaleza é quase impossível.  
(A. B., 9 mar. 2010.)

E ela enfatiza a necessidade de mobilização permanente dos profissionais da dança para assegurar políticas públicas que proporcionem as condições para a produção artística no estado:

Acho que é uma coisa que a gente escuta de todos os fóruns de mobilização do Brasil, a circunstância política de Fortaleza é muito especial. Porque, até hoje, é uma das poucas trajetórias de mobilização que não se desconfigurou. Não tem nada que aconteça em termos de política pública no estado, nada que não seja porque nós cobramos. Se a gente descansa um pouquinho, isso nos é retirado. [...] Porque, enquanto a gente faz tudo que a gente faz artisticamente, tem que estar organizando uma mobilização para o secretário de Cultura. [...] Mas as condições de “viver da dança”, hoje em dia... não tenho o menor receio de dizer que a gente está “cavando”. Porque elas não existem.  
(A. B., 9 mar. 2010, São Paulo.)

O artista, obrigado a se desdobrar entre o ativismo político e o empreendedorismo cultural, se ressentido das condições de difusão do seu trabalho artístico propriamente dito:

Porque a gente mostra o que a gente faz em dança para o mundo. Mas ela não circula como ela poderia. E isso é algo que a gente ainda precisa mudar. E nesse sentido é que eu digo: eu viajo muito. Eu viajo para dar palestras, para prestar consultoria, eu viajo para dar oficina... Mas eu gostaria de viajar apresentando o meu trabalho artístico.  
(A. B., 9 mar. 2010, São Paulo.)

Dessa forma, a bailarina sintetiza as múltiplas atividades que realiza para garantir a concretização de seu trabalho, em detrimento da sua atividade artística.

### **Considerações finais**

O trabalho do artista representa, ao mesmo tempo, a realização de um trabalho, o exercício de uma profissão, uma expressão artística, frequentemente analisado considerando-se sua performance ou obra, expressões resultantes de processos de trabalho que possibilitam a interpretação, a criação. Raramente são analisadas as relações de trabalho e profissionais implícitas nesses processos. Revela-se a obra, mas o trabalho que a elabora é quase sempre silenciado ou, pior ainda, ofuscado por idealizações (SEGNINI, 2006).

Neste artigo foi possível observar, por meio da comparação de resultados selecionados em três pesquisas realizadas no período de 2008 a 2010, aspectos das trajetórias de formação profissional e de trabalho de três grupos de artistas selecionados em três edições do programa Rumos Itaú Cultural – música, dança e artes visuais. Considerando que a arte se constitui como campo de trabalho e o



artista como trabalhador inscrito em suas condições sociais e históricas, a música, a dança e as artes visuais expressam um fenômeno social da modernidade sob a égide do Estado moderno e do mercado, não mais privilégio dos partícipes da corte.

Nesse contexto, no Brasil há uma dependência em relação ao Estado para a obtenção de recursos para o trabalho artístico, que consistem em políticas públicas de curta duração, editais, cachês e, sobretudo, nas leis de renúncia fiscal nas três esferas institucionais. A indústria cultural é altamente competitiva, com o crescimento do número de espetáculos (projetos de curta duração) e o número de artistas. No entanto, trata-se de um universo predominantemente masculino, sobretudo na música, no qual as desigualdades de gênero se evidenciam e são superadas por meio de uma dedicação ainda maior das mulheres na construção de suas performances.

Nesse sentido, foi possível perceber que o crescimento do campo artístico nas duas últimas décadas é acompanhado de um processo de escolarização formal cada vez mais diferenciado positivamente, considerando-se o universo dos ocupados no país, sobretudo quando incluído o ensino superior. As mulheres reiteram os dados obtidos em outros setores de atividades – são mais escolarizadas do que os homens em arte.

No entanto, as condições de trabalho do artista e de desenvolvimento da carreira permanecem fortemente marcadas pela instabilidade, pela dependência das iniciativas do Estado, pela ausência de políticas públicas de longo prazo e de direitos sociais que lhes possibilite um trabalho protegido. Nessa dimensão, as mulheres também reafirmam maiores dificuldades para se inscrever no mercado de trabalho, sobretudo no trabalho formal, protegido.

Assim, foi possível reiterar que a arte implica forte engajamento do artista inscrito na esfera do trabalho e dos constrangimentos singulares que o constituem no presente.

### **Liliana Rolfsen Petrilli Segnini**

Doutora em ciências sociais pela PUC/SP, é professora titular e pesquisadora em sociologia do trabalho vinculada a dois programas de pós-graduação na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp): Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Diferenciação Sociocultural (Gepedisc) do Departamento de Ciências Sociais – Faculdade de Educação e Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH). É pesquisadora 1 do CNPq. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre migrações internacionais, trabalho e formação no campo da música (Fapesp, CNPq e Unicamp). Entre suas publicações recentes está “Os Músicos e Seu Trabalho: Diferenças de Gênero e Raça”. *Revista Tempo Social* (USP, 2014). Seu e-mail é: [lilianaseg@uol.com.br](mailto:lilianaseg@uol.com.br)

### **Referências bibliográficas**

- ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. Tradução: José Lino Grunnewald [et al.]. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção Os Pensadores).
- ALAMBERT, Francisco. Arte como mercadoria. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 2006.
- BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil*: identidade e diversidade sem diferença. Faculdade de Educação, UFBA, 2007. Texto mimeo.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção Os Pensadores).
- BUSCATTO, Marie. *Mulher em um mundo de homens músicos*. Usos epistemológicos do “gênero” do etnógrafo. Comunicação enviada para o Seminário Internacional Trabalho Docente e Artístico: Força e Fragilidade das Profissões. Decise/FE/Unicamp, mai. 2006. Texto mimeo.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. Cultura em números. *Anuário de estatísticas culturais 2009*. Brasília: MinC, 2009.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de. O Estado e a participação conquistada no campo das políticas públicas para a cultura no Brasil. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.
- CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CAUTE, David. *The dancer defects*. The struggle for cultural supremacy during the Cold War. New York: Oxford University Press inc., 2003.
- CESNIK, Fábio de Sá. *Guia do incentivo à cultura*. São Paulo: Editora Manole, 2002.
- COLI, Juliana. A precarização do trabalho imaterial: o caso do cantor do espetáculo lírico. In: *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Vissi d'Arte: por amor a uma profissão*. São Paulo: Annablume, 2006.
- COULANGEON, Philippe. A experiência da precariedade nas profissões artísticas: o caso dos músicos intérpretes. In: *Sociologie de l'arte*, opus 5, nouvelle série Le travail artistique. Paris: L'Harmattan, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Les musiciens interprètes en France*. Portrait d'une profession. Paris: La Documentation Française, 2004.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.
- ELIAS, Norbert. *Mozart*. Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- LINHART, Danièle. *A desmedida do capital*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MARUANI, Margaret; HIRATA, Helena (Org.). *As novas fronteiras da desigualdade*. Homens e mulheres no mercado de trabalho. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005 (Coleção Evolução).
- \_\_\_\_\_. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Éditions Gallimard, Éditions Le Seuil, 2010 (Collection Hautes Études).
- MICELI, Sérgio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: *Revista de Administração de Empresas*. Rio de Janeiro, jan./mar., 1984.
- \_\_\_\_\_. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NAPOLEONI, Claudio. *Lições sobre o capítulo sexto (inédito) de Marx*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991 (Biblioteca Básica de Ciências Sociais. Série 2. Textos; v. 7).

- RANNOU, Janine; ROHARIK, Ionela. *Les danseurs. Un métier d'engagement*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Département des Études, de la Prospective et des Statistiques, 2006.
- SEGNINI, Liliana R.P. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- \_\_\_\_\_. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. In: COSTA, Albertina de Oliveira; SORJ, Bila; BRUSCHINI, Cristina; HIRATA, Helena (Org.). *Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais*. São Paulo: Editora FGV, 2008.
- \_\_\_\_\_. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Márcia Paula; ARAÚJO, Angela Maria Carneiro (Org.). *O trabalho reconfigurado: ensaios sobre Brasil e México*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009 (a).
- \_\_\_\_\_. Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo. In: GUIMARÃES, Nadya Araújo; HIRATA, Helena; SUGITA, Kurumi (Orgs.). *Trabalho flexível, empregos precários? Uma comparação Brasil, França, Japão*. São Paulo: Edusp, 2009 (b).
- \_\_\_\_\_. Relatório final programa Rumos Itaú Cultural Música – *Formação profissional e trabalho nas narrativas de músicos selecionados 2007/2009*. São Paulo: Observatório Itaú Cultural, 2009.
- \_\_\_\_\_. Relatório final programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais – *Formação profissional e trabalho nas narrativas de artistas visuais selecionados 2008/2009. Trilhas do Desejo*. São Paulo: Observatório Itaú Cultural, 2009.
- \_\_\_\_\_. Relatório final programa Rumos Itaú Cultural Dança – Videodança e Mostra de Processos. Edição 2009-2010 – *Formação profissional e trabalho nas narrativas de artistas visuais selecionados 2009/2010*. São Paulo: Observatório Itaú Cultural, 2010.
- SEGNINI, Marina Petrilli. *Les artistes du spectacle vivant au temps de l'intermittence: plaisir et souffrance au travail*. France, 2006. Texto mimeo.
- \_\_\_\_\_. *Sofrimento e prazer no trabalho artístico em dança*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (FMUSP), 2010.
- SENNET, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- SONTAG, Susan. O dançarino e a dança. In: *Questão de ênfase*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

## MÚSICOS DE ORQUESTRA: UMA ANÁLISE SOBRE A RELAÇÃO ENTRE TRABALHO E QUALIFICAÇÃO EM UM CONTEXTO DE REESTRUTURAÇÃO

Dilma Fabri Marão Pichoneri

**Resumo:** O objetivo desta investigação é pesquisar as relações de trabalho no campo artístico, com o intuito de compreender as mudanças nas formas e condições da organização do trabalho de músicos de orquestra no contexto de transformações na sociedade salarial. O objeto de estudo é a Orquestra Sinfônica Municipal do Theatro Municipal de São Paulo, em um contexto de reestruturação. Trata-se de um entre os cinco corpos estáveis desse teatro e representa um dos grupos artísticos que, ao contrário dos demais, conquistaram, num passado recente, direitos sociais vinculados ao trabalho. É sabido que se trata de uma exceção no mundo da arte. A singularidade desse grupo profissional consiste em sua inscrição histórica em formas e vínculos instáveis de trabalho. A hipótese que orienta essa pesquisa é que, nos últimos 20 anos, a significativa perda de direitos desses trabalhadores encontra como agente das mudanças o próprio Estado. Dessa maneira, é possível observar como a adequação à lógica de mercado ditada pelas políticas neoliberais é implementada nesse setor.

**Palavras-chave:** músicos; qualificação; relações de trabalho; reestruturação.

**Resumen:** El objetivo de la investigación que sustenta este texto es indagar las relaciones de trabajo en el campo artístico, con miras de comprender los cambios acaecidos en las fisonomías y condiciones de la organización del trabajo de los músicos de orquesta en el contexto de la sociedad salarial. El objeto y terreno empírico de indagación es la Orquesta Sinfónica Municipal del Teatro Municipal de San Pablo en un contexto de reestructuración. Se trata de uno de los cinco cuerpos estables de este teatro y representa uno de los escasos grupos artísticos que ha conquistado en el pasado reciente derechos sociales vinculados al trabajo. Es sabido que se trata de una excepción en el mundo del arte. La singularidad de este grupo profesional está dada por su inscripción histórica en formas y vínculos estables de trabajo. La hipótesis que orienta este texto es que en los últimos veinte años existe una significativa pérdida de derechos de estos trabajadores que encuentra como principal agente de tales tendencias al propio Estado. En consonancia con este supuesto de partida, el artículo evidencia las maneras en que la adecuación a la lógica del mercado que dictan las políticas neoliberales es implementada en este sector.

**Palabras clave:** músicos; calificación; relaciones de trabajo; reestructuración.

## Introdução

O objetivo desta pesquisa é discutir a relação entre trabalho e qualificação no contexto do processo de reestruturação do Theatro Municipal de São Paulo (TMSP), tendo como objeto de estudo os músicos que compõem a Orquestra Sinfônica Municipal (OSM).<sup>39</sup>

O grupo pesquisado compõe um dos corpos estáveis do TMSP. Portanto, representa um dos grupos artísticos que, ao contrário dos demais, conquistaram, num passado recente, direitos sociais vinculados ao trabalho (CASTEL, 1998). Em 1949, data da oficialização da orquestra, seus músicos passaram a integrar o corpo de funcionários públicos do município de São Paulo.

É sabido que se trata de uma exceção no mundo da arte. A singularidade desse grupo profissional se evidencia, historicamente, com sua inscrição em formas e vínculos instáveis de trabalho. A hipótese que nos orienta é que, nos últimos 20 anos, a significativa perda de direitos desses trabalhadores encontra como agente das mudanças o próprio Estado, que, neste caso, é também o próprio empregador.

Por meio da pesquisa realizada,<sup>40</sup> foi possível verificar, no interior da orquestra e nos demais corpos estáveis do teatro, as diferentes situações vivenciadas por esses trabalhadores, principalmente no que se refere ao vínculo empregatício. Há mais de duas décadas, desde 1988, o teatro não realiza concursos públicos para o preenchimento de vagas, e os músicos, desde então, são contratados por meio de verba de terceiros, o que caracteriza contrato temporário.

Nesse contexto particular de organização do trabalho, coexistem atualmente duas formas de vínculo salarial: os *admitidos* (cerca de 30% do total dos músicos), que foram contratados mediante concurso público, com direito a estabilidade nos seus contratos de trabalho e direitos sociais respectivos, e os *verba de terceiros* (cerca de 70% do total dos músicos), que têm seus contratos renovados a cada três ou seis meses, recebendo 11 salários por ano e vivenciando a insegurança de, a qualquer momento, serem desligados da orquestra.

Além dessas questões, a pesquisa realizada também teve como objetivo analisar o processo de mudança do TMSP para uma fundação pública de direito público. Tal projeto, elaborado pelo Poder Executivo Municipal (Secretaria Municipal de Cultura e Secretaria de Negócios Jurídicos do Município de São Paulo), foi apresentado sob a forma de Projeto de Lei nº 09/2010, em janeiro de 2010, e aprovado pela Câmara Municipal de São Paulo em segunda votação, no dia 5 de maio de 2011. Esse processo, mesmo que em andamento durante o período de desenvolvimento da pesquisa, provocou mudanças na organização e nas relações de trabalho desses artistas.

As mudanças em curso no Theatro Municipal de São Paulo, que acontecem às vésperas de o teatro completar seu centenário, inscrevem-se em um contexto maior de fenômenos sociológicos que vivenciamos. Profundas transformações pesam sobre a realidade do mundo do trabalho – perda da importância do assalariamento como forma dominante de organização, crescimento de novas formas de inserção no mercado de trabalho, entre tantas outras questões que vêm sendo sistematicamente analisadas, sobretudo pelos estudos da sociologia do trabalho.

---

<sup>39</sup> Os resultados de pesquisa ora apresentados são parte da tese de doutorado defendida em 1 de julho de 2011, na Faculdade de Educação da Unicamp, sob o título *Relações de Trabalho em Música: o Contraponto da Harmonia*, sob orientação da profa. dra. Liliana Segnini, financiada pela Fapesp.

<sup>40</sup> Os dados de pesquisa utilizados foram coletados em dois momentos diferentes: o primeiro, entre 2003 e 2006, no âmbito do projeto temático da Fapesp intitulado *Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: Professores, Músicos e Bailarinos*, coordenado pela profa. Liliana Segnini, com a profa. Aparecida Neri de Souza como pesquisadora principal. O segundo momento de pesquisa aconteceu no período de 2009 a 2010. Nesses dois momentos, foram realizadas entrevistas (histórias de vida resumidas e depoimentos orais) e observações etnográficas e elaborados cadernos de campo.

As relações de trabalho dos profissionais em artes, apesar das especificidades inerentes à concretização do trabalho artístico, não podem ser analisadas senão nesse contexto de mudanças. As possibilidades de trabalho e a organização do mercado de trabalho artístico tendem a se configurar a partir e em conformidade com essas transformações.

Nesse sentido, o objetivo deste texto é discutir as implicações do processo de mudança nas relações de trabalho dos músicos da orquestra no que tange ao processo de qualificação e formação profissional permanente desses trabalhadores.

A articulação dessas duas dimensões – trabalho e formação – constitui uma das principais dimensões de análise da sociologia do trabalho, e, no caso estudado nesta pesquisa, tal relação se coloca como central não apenas do ponto de vista da sua relevância para a concretização do trabalho do músico, mas, talvez de forma ainda mais enfática, do ponto de vista da sua relação com o processo de reestruturação em curso no Theatro Municipal de São Paulo.

O que significa para a relação educação-trabalho uma reestruturação de orquestra? O que significa para a formação permanente e a construção de trajetórias profissionais de trabalhadores em música vivenciar duas décadas de transformações em suas relações de trabalho?

### **Do sonho do artista à complexidade do mercado: o(s) significado(s) da formação profissional**

Considerando as novas características e as transformações recentes do mundo do trabalho, é preciso também compreender o significado dessas mudanças para a relação formação-trabalho. Alteraram-se, no sentido da flexibilização, não apenas as relações de produção, mas também as relações de trabalho que demandam um novo tipo de trabalhador: mais flexível, dinâmico, autônomo e qualificado, que seja capaz de compreender, acompanhar e se adequar ao desenvolvimento tecnológico com velocidade.<sup>41</sup>

Em texto produzido no início dos anos 2000, no qual apresenta uma análise de dados sobre o mercado de trabalho da década de 1990, ou seja, o período crítico da reestruturação produtiva no Brasil, Segnini defende que

A estrutura do mercado de trabalho também tem passado por mudanças: altas taxas de desemprego são acompanhadas da crescente insegurança e precariedade das novas formas de ocupação. A flexibilização da força de trabalho (contratos de tempo parcial, subcontratação, terceirização etc.) inscreve-se no mesmo processo que articula o discurso por maiores níveis de escolaridade para os trabalhadores que permanecem empregados e ocupam postos de trabalho considerados essenciais para os processos produtivos nos quais se inserem. [...] Nesse sentido, a educação e a formação profissional aparecem hoje como questões centrais, pois a elas são conferidas funções essencialmente instrumentais, ou seja, capazes de possibilitar a competitividade e intensificar a concorrência, adaptar trabalhadores às mudanças técnicas e minimizar os efeitos do desemprego (SEGNINI, 2000, p. 73).

Ainda no mesmo texto, a autora apresenta argumentos que evidenciam as contradições observadas nesta relação educação-trabalho, questionando a função essencialmente instrumental atribuída à

---

<sup>41</sup> Na música, a questão da introdução das novas tecnologias é relevante e significa mudanças no sistema de produção musical. Mas, para os músicos da orquestra, esse fator não se evidencia em relação ao trabalho que realizam na OSM. Assim, embora observemos sua relevância para o campo musical, não trataremos dessa questão.

educação ou, em outras palavras, a relação direta construída entre qualificação e a chamada “empregabilidade”. Um dos argumentos desenvolvidos parte dos próprios dados estatísticos apresentados pela autora, que demonstram existir um desemprego crescente de trabalhadores com alto nível de escolarização. Portanto,

O desemprego crescente de trabalhadores escolarizados, sobretudo nos setores mais modernos da sociedade, é tomado como um dos argumentos para tornar relativa essa perspectiva instrumental da educação que se expressa como se fosse capaz de garantir o emprego ou, até mesmo, o trabalho (SEGNINI, 2000, p. 75).

A questão da qualificação ganha centralidade nas discussões sobre emprego e desemprego no contexto das reestruturações, ou, conforme as categorias de Castel, no contexto das metamorfoses da sociedade salarial em função da “nova questão social”. Segundo ele,

Entendamo-nos bem: é legítimo e até mesmo necessário, do ponto de vista da democracia, atacar o problema das “baixas qualificações” (isto é, numa linguagem menos tecnocrática, acabar com o subdesenvolvimento cultural de uma parte da população). Mas é ilusório deduzir daí que os não-empregados possam encontrar um emprego simplesmente pelo fato de uma elevação do nível de escolaridade. [...] este imperativo democrático não deve dissimular um problema novo e grave: a possível *não-empregabilidade* dos qualificados (CASTEL, 1998, p. 521).

Essa é a primeira perspectiva a partir da qual analisamos a relação educação-trabalho a partir dos músicos da orquestra do Theatro Municipal de São Paulo. Reiteramos aqui que analisamos um conjunto de trabalhadores altamente qualificados; no entanto, o fato de serem prestigiosos músicos, em muitos casos com experiências formativas internacionais, não os protegeu de um processo de desconstrução de sua *condição salarial* e de *instalação na precariedade* (CASTEL, 1998).

Diferentemente dos anos iniciais da formação do músico, período em que outras configurações assumem importância fundamental – como família, igreja e escola (PICHONERI, 2006) –, a formação dos músicos de orquestra, após sua entrada no mercado de trabalho, passa a se configurar enquanto uma formação permanente, contínua, que se realiza basicamente no próprio espaço de trabalho ou, pelo menos, ligada diretamente à sua atuação profissional.

No caso dos músicos pesquisados, a principal instituição que dá suporte a essa formação é o trabalho realizado no Theatro Municipal de São Paulo. É nessa configuração que se estabelecem as condições para o desenvolvimento artístico desses músicos.

A socióloga portuguesa Vera Borges, ao analisar o mundo do teatro em Portugal, aponta também para essa realidade, afirmando, a partir de sua pesquisa, que no âmbito teatral a própria construção do espetáculo é um espaço privilegiado da formação contínua desses artistas.

O actor e o encenador são artistas em processo de formação contínua e aprendizagem constante. A progressão profissional dos actores faz-se em diversas situações de trabalho, com a exigência de formação permanente, no teatro, mas também fora dele. Assim, a profissão do actor está enquadrada num dispositivo de formação permanente, contínua, e conjuga a aprendizagem e o trabalho no grupo de teatro com as formações técnicas e de especialidade que o actor pode desenvolver fora do mesmo, na escola. [...] Para a maioria dos meus entrevistados, a experiência no grupo de teatro é a melhor formação para o actor e encenador: trabalhar em equipa, construir um projecto, montar um espetáculo, dirigir um grupo, tomar decisões, são momentos em que o actor se confronta consigo e com os outros. A “aprendizagem corporativa”, designação utilizada por um dos entrevistados, pode ser um meio eficaz para os

membros dos grupos constituírem a sua identidade em termos profissionais, estéticos e organizacionais (BORGES, 2007, p. 231-232).

Para compreender o significado dessa formação permanente que se dá no processo de trabalho para os músicos da orquestra, em primeiro lugar, precisamos considerar as especificidades do Teatro Municipal de São Paulo, sobretudo em relação à sua chamada “vocação operística”. Como veremos adiante, isso é bastante significativo do ponto de vista da qualificação exigida aos músicos da orquestra. Para tanto, recuperamos parte de sua história.

A construção do Teatro Municipal está inserida num conjunto de obras resultante do crescimento acelerado de uma cidade em plena expansão.<sup>42</sup> Sua edificação pode ser lida como um marco, pois é o primeiro monumento assumido pelo poder público. Para viabilizá-lo, foram necessárias grandes desapropriações e a urbanização de uma grande área central da cidade. Até este momento, obras deste porte eram assumidas apenas pela iniciativa privada. [...] Desde a segunda metade do século XIX, os construtores da nova cidade discutiam a estratégia a respeito da estética adequada para dar uma cara nova a São Paulo. Acreditavam que a modernidade que norteava toda a discussão seria um paradigma capaz de projetá-la com critérios de embelezamento considerados como sinais exteriores de um mundo civilizado (BERNARDES, 2004, p. 30-31).

E a autora continua:

As discussões acerca da conveniência ou não de se construir, em São Paulo, no início do século passado, um teatro lírico nas dimensões do Teatro Municipal não polemizaram a respeito da sua viabilidade e nem tampouco de qual seria a sua função cultural. O que contava era o monumento que a cidade ganharia: um símbolo político e cultural, tanto quanto est tico, a serviço da modernidade. Sua constru o respondia aos anseios da elite paulistana de ver a cidade equipada com um grande teatro lírico,   altura do lugar que ela ocupava no país, como representante de um centro urbano das primeiras indústrias nacionais e dos barões do café. “No fundo, a natureza e o estilo do edifício revelam melhor do que o próprio espetáculo as características da época e da sociedade”,<sup>43</sup> de modo que o Municipal cumpriria o papel de edifício-monumento, edificado a exemplo do L’Opéra, de Paris (BERNARDES, 2004, p. 01).

Desde a sua temporada de inaugura o, a característica central do TMSP   ser um teatro lírico, de  pera,<sup>44</sup> e, nesse sentido, teve um importante papel no desenvolvimento do teatro lírico tanto no cenário paulista como no nacional.

---

<sup>42</sup> Em 1874, a cidade de São Paulo contava com apenas 23.253 habitantes; dois anos depois, esse número quase dobrou, subindo para 44.033. O censo de 1900 registrou um número cinco vezes superior, de 239.820 habitantes, ultrapassando as populações de Salvador (205.813) e do Recife (113.106), ficando atrás apenas da capital federal, então com 811.443 habitantes (apud MORSE, op. cit., p. 239).

<sup>43</sup> CLAUDON, Francis. A  pera, o público, a sociedade. In: BRUNEL, Pierre; WOLFF, Stéphane. *A  pera*. Tradu o: Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Salamandra, 1988, p. 26.

<sup>44</sup> Buscamos aqui, de forma sint tica, definir o que   a  pera segundo o *Guia Ilustrado Zahar  pera*: “Há quatro séculos, a música, o teatro e a dança convergiram, na Itália, na cria o de uma arte chamada  pera. Ela logo se difundiu, e em 1700 já entretinha plebeus e a realeza em toda a Europa. Com o tempo, sua música mudaria, mas a essência se manteve: acompanhados por uma orquestra, com cenários, figurinos e ilumina o compondo o drama, cantores contam uma história. A inigualável força emotiva da música não é segredo, mas o particular poder de atra o da  pera está na voz humana, talvez o mais tocante dos instrumentos [...] os enredos têm importância [...] a trama pode vir da mitologia grega ou da história romana, de Shakespeare ou Schiller, de  picos históricos, dramas românticos ou das farsas da vida cotidiana; o mais importante é que se valha da poesia do idioma para expressar todo um leque de emoções. O compositor explora todos esses ingredientes do drama humano. Assim, as maiores óperas podem tratar de violência, avareza, ambi o, intriga, trai o, reconcilia o e morte, mas têm tambm podem exalar humor, alegria, paixão e amor. [...] O modelo que prevaleceu em boa parte dos sécs. XVII e XVIII foi a *opera seria* [...]. A  pera napolitana rompeu com esse estilo solene, introduzindo a humorística *opera buffa*, que têm exigia grande técnica dos cantores. [...] Embora a  pera italiana preservasse seu espaço, a partir da década de 1820, Paris se tornou a capital operística da Europa, atraindo compositores de



Os teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro constituem, do ponto de vista histórico [...] pontos de referência das temporadas de ópera brasileiras [...]. O Teatro Municipal de São Paulo, tal como o conhecemos hoje, foi inaugurado em 1911, com a ópera Hamlet, de Ambroise Thomas. Nesse evento, estreava o famoso barítono Tita Ruffo. O Teatro Municipal foi o responsável pela ampliação da arte lírica, atualizando o repertório de seus precursores, os velhos palcos do Teatro São José, Teatro Santana e Politeama, mediante as representações wagnerianas e a presença de elencos especiais para a audição das óperas francesas, alemãs e russas no texto original (COLI, 2006, p. 39-40).

Ao longo da sua história, o teatro também passou a realizar outros tipos de espetáculo, tais como dança e música erudita (de concerto e de câmara), incluindo a criação dos seus corpos estáveis.

Interessa-nos ressaltar que o Theatro Municipal de São Paulo possui uma singularidade, que é a ópera, e essa dimensão está diretamente ligada às características demandadas necessariamente de alguns dos seus corpos estáveis, sobretudo da orquestra e dos corais. Nesse ponto, a OSM se difere da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), que realiza apenas concertos sinfônicos, ou seja, não realiza óperas ou acompanha espetáculos de dança. Nesse ponto, no Brasil, a OSM pode ser comparada, por exemplo, à orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que possui as mesmas características. No município de São Paulo, podemos citar também a recém-criada orquestra do tradicional Theatro São Pedro, também especializada na realização de óperas.<sup>45</sup>

Essa característica do Theatro Municipal de São Paulo implica compreender que os músicos da orquestra sinfônica devem ter grande conhecimento do repertório lírico; implica também reconhecer que a própria organização do trabalho para a realização de uma ópera é diferenciada do processo de construção de um concerto sinfônico, por exemplo.

Além disso, trabalhando em uma orquestra de um teatro lírico com a realização de diversas óperas, o músico constrói, ao longo do tempo, um repertório artístico e um domínio na execução das óperas que o singularizam frente ao conjunto dos trabalhadores em música pertencentes a outras orquestras.

Essas dimensões são extremamente relevantes do ponto de vista da qualificação dos músicos e da construção de suas trajetórias profissionais.

Mas, na realidade, você está se especializando dentro de uma orquestra e é um trabalho específico, porque você pode ser professor, pode ser músico solista, pode ser músico da orquestra, que são trabalhos diferentes. Lógico que, em princípio, você tem que tocar, mas é diferente estudar a parte da orquestra e estudar os concertos solos, muitos solistas não ficam bem aceitos dentro da orquestra. Por várias razões, primeiro, o temperamento de solista; ele às vezes não concorda com muita coisa do maestro, às vezes, o estilo de tocar é diferente, você procura uma sonoridade diferente. E, dentro da orquestra, você tem que se adaptar com a sonoridade do naipe, da orquestra, da exigência do maestro, essas coisas.  
(Músico instrumentista, violoncelo, OSM, junho de 2004.)

---

todo o continente que exerceram grande influência. [...] Manter a ópera viva, com inspiração e originalidade, é um desafio para os compositores. É estimulante que certas casas garantam o futuro do gênero com novas encomendas, mesmo com o risco de perder a parte do público que prefere os velhos favoritos. Afinal, a história da ópera prova que as obras-primas de amanhã podem sair dos sons e imagens mais estranhos de hoje”.

<sup>45</sup> O Theatro São Pedro é um dos organismos culturais do Governo do Estado de São Paulo que é gerido pela APAA; segundo o site oficial, “A APAA – Associação Paulista dos Amigos da Arte – é uma organização social responsável por produzir, executar e promover atividades em teatros, espaços culturais e festivais ligados à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, desde novembro de 2004”.

Para melhor compreender o significado dessa qualificação, partimos do entendimento de como se dá a própria organização do trabalho na orquestra e a preparação para os espetáculos.

A partir da definição da programação, os músicos iniciam sua preparação; a primeira etapa consiste no estudo individual de cada músico com seu instrumento. A quantidade de horas demandada para essa primeira etapa depende do conhecimento prévio de cada músico, caso seja uma obra que o artista já conheça, a preparação é mais rápida; caso o músico nunca tenha tocado essa partitura, levará um tempo maior para estudá-la.

Essa primeira etapa de preparação, de responsabilidade individual de cada músico, acontece fora do teatro; geralmente, os músicos estudam em suas próprias residências. Na segunda etapa de preparação, iniciam-se os trabalhos em grupo e no teatro: são os ensaios. O número de ensaios depende da complexidade da obra a ser executada; depende também se é um concerto ou uma ópera, espetáculo de execução mais complexa, visto que envolve um número bem maior de artistas e técnicos (cantores solistas, corais, cenógrafos, técnicos de palco, iluminação etc.), não apenas a orquestra, como no caso do concerto.

Geralmente, o primeiro ensaio é realizado separadamente pelos naipes; a quantidade desses ensaios também é definida pela complexidade da obra e pelo conhecimento dos músicos. Nesse caso, a definição cabe aos chefes de naipe. A partir daí, iniciam-se os ensaios do conjunto da orquestra com a presença do maestro. No caso dos concertos, a preparação com o maestro é feita durante a semana, e as apresentações acontecem no fim de semana, ou seja, são realizados quatro ou cinco ensaios, um por dia, incluindo o ensaio geral realizado na véspera da estreia.

Em relação às óperas e aos balés, os ensaios são mais longos e, após a preparação do maestro com a orquestra, iniciam-se os ensaios com os cantores e bailarinos, um período de preparação que chega a levar mais uma semana. Os ensaios são basicamente compostos da repetição da obra, de acordo com a intenção proposta por cada regente. Segundo Lehmann,

La répétition est le moment qui permet d'observer l'orchestre dans sa routine quotidienne et hors des regards du public, dans le rapport pratique que les musiciens entretiennent avec les oeuvres qu'ils ont à jouer, dans la simple banalité de leur travail. [...] La répétitions de détail, généralement interdita au public, est le travail de préparation des oeuvres qui precede la prestation publique. Ce travail consiste à nuancer, à affiner, à préciser certains traits ou passages délicats d'une oeuvre. Il est la tentative d'ajustment entre ce qui est écrit sur la partition et le point de vue qu'en a le chef. Les musiciens d'une orchestre professionnel, comme celui de l'Opéra par exemple, sont, de leur cote, rompus aux difficultés lês plus grandes de la lecture à vue. Ils peuvent ainsi, en un minimum de temps et de travail personnel, être capables de déchiffrer toutes les partitions d'orchestre qui se présentent à eux chaque semaine (LEHMANN, 2002, p. 195).<sup>46</sup>

Portanto, é a partir da construção de cada espetáculo, concerto, ópera ou balé, que os músicos da orquestra, ao realizar seu trabalho, constroem também suas próprias trajetórias enquanto músicos de orquestra, trabalho específico que demanda conhecimento e virtuosidade em relação a seus instrumentos e ao repertório que dominam. Assim também acontece seu processo de formação permanente a cada repetição, a cada ensaio, a cada espetáculo.

---

<sup>46</sup> Nota do editor: Em tradução livre, "A repetição é o momento que permite observar a orquestra na sua rotina cotidiana e fora do olhar do público, nas relações práticas que os músicos têm com as obras que eles irão tocar, na simples banalidade de seu trabalho. A repetição dos detalhes, geralmente fechada ao público, é o trabalho de preparação das obras que precede as apresentações públicas. Esse trabalho consiste em ajustar, afinar e precisar certos recursos ou passagens delicadas de uma obra. Ela é a tentativa de ajuste entre o que está escrito na partitura e o ponto de vista do maestro. Os músicos de uma orquestra profissional, como L'Opéra, não têm, por sua vez, grandes dificuldades na realização da leitura das partituras. Eles podem, assim, em um mínimo de tempo e trabalho individual, ser capazes de decifrar todas as partituras apresentadas para eles a cada semana".

Reafirmamos o fato de serem profissionais altamente qualificados e com uma trajetória profissional centrada não apenas, mas em grande parte, nas demandas de uma orquestra, com um repertório com características bastante específicas, que exige uma qualificação artística e uma experiência profissional bastante sólida por parte dos músicos.

No entanto, para esses trabalhadores, as transformações na organização e nas relações de trabalho no teatro acarretam significativas mudanças relativas à sua qualificação e formação contínua.

### **Formação e precarização: uma rima dissonante**

Uma das conclusões a que chegamos na dissertação de mestrado *Músicos de Orquestra: um Estudo sobre Educação e Trabalho no Campo das Artes* foi que a formação profissional dos músicos da orquestra, considerada enquanto um processo contínuo que se reinicia a cada concerto, a cada espetáculo, é extremamente prejudicada em um contexto de precarização das relações de trabalho (PICHONERI, 2006). Nesse momento, é também possível reafirmar essa condição, tendo em vista que, além de relações precárias, os músicos entrevistados apontaram novas dimensões impostas pela reestruturação do TMSP.

Uma delas aponta para um aumento, uma intensificação dos trabalhos realizados enquanto estratégia de sobrevivência diante das incertezas do período de transição. Nesse sentido, os músicos não estão se referindo aos trabalhos que realizam com uma intenção artística, como em formações menores, música de câmara, reconhecidamente trabalhos artisticamente prestigiosos e que implicam reconhecimento da virtuosidade dos músicos. Pelo contrário, os músicos entrevistados afirmaram que o trabalho que se ampliou nos últimos anos foi aquele realizado em busca de uma garantia de espaço no mercado musical e de aumento de renda, geralmente desenvolvido em tempo determinado, como apresentações em casamentos, remuneradas com cachês.

Também a docência é apontada por muitos como uma alternativa. A princípio, seria legítimo pensar que a prática docente estaria alinhada a um processo de qualificação. No entanto, essa opção pode conter um viés de desqualificação, dependendo das condições em que acontece.

No depoimento seguinte, o músico informa a docência como opção de inserção no mercado de trabalho, não como uma escolha profissional a priori.

Mas não, então hoje, infelizmente, músico não vira músico, não aprende a ser músico na universidade, mas tem que acontecer isso, as pessoas esperam da faculdade a formação, essa formação técnica de aprender a tocar um instrumento, dentro de uma cultura artística; o que vem acontecendo nos anos é que se está colocando em questionamento o papel da universidade porque fica tendo aula e não se faz pesquisa, e hoje em dia a faculdade no mundo todo já está num processo muito mais avançado. E aí outra coisa que aconteceu também, como a expansão das universidades, a opção acadêmica virou uma opção de mercado, então o músico, por algum motivo ou outro, se insere no mercado de trabalho; ele começou a ver na academia ali a possibilidade, então ele tem uma bolsa, isso também foi ruim porque uma boa parte da classe musical que foi seguir carreira acadêmica não tinha a menor vocação, então a gente vê teses de mestrado em que a pessoa não sabe o que tem a ver, mas está desenvolvendo um trabalho de mestrado. Qual é o papel da universidade ali? O que vem acontecendo?

(Músico instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009.)

Já este outro depoimento expressa claramente que a busca por outro trabalho fora da orquestra, a docência, foi motivada não apenas pela instabilidade da orquestra, realidade que esse mesmo músico vivencia há 12 anos no Theatro Municipal. O aumento da insegurança e a incerteza potencializada nos

últimos dois anos (2009/2010) pelo processo de transformação do teatro em fundação levaram o músico a buscar uma forma estável de trabalho.

Mesmo porque, aquela coisa do ano passado, eu não sabia o que iria acontecer... não tem uma programação, a gente não sabe se vai ter contrato ou não. Vai sempre ter o terrorismo, as próprias pessoas não têm tudo o que falam, eu achava que iam ter o contrato esse ano. Por outro lado, você fica pensando “qual é o interesse?”. Não tem nenhuma programação, não tem onde tocar. Daí o que eu fiz? Fui prestar o concurso público lá em Tatuí para tocar na orquestra, é longe, é pouco dinheiro, mas eu tenho alguma garantia [...], porque é muito ruim você ficar dependendo o tempo inteiro da possibilidade de aparecer alguma coisa temporária.  
(Músico instrumentista, contrabaixo, OSM, outubro de 2009.)

Assim, mesmo se tratando da carreira docente, podemos observar que existe uma mudança de perspectiva na trajetória profissional desse músico, pautada não por um desejo de crescimento profissional que inclua a dimensão qualificação, mas sim pela possibilidade de ter um emprego que traga alguma estabilidade.

É preciso considerar também outra característica que o trabalho docente implica para o trabalho do músico. Ao trabalhar como docente, ele deixa de atuar como músico de orquestra; trata-se de outro conjunto de conhecimentos que precisa ser mobilizado para o desenvolvimento da atividade docente. Nesse sentido, deixa de estudar e praticar seu próprio instrumento, prejudicando assim seu desenvolvimento técnico e artístico.

Alguns músicos entrevistados são docentes e conciliam seu trabalho na orquestra com a docência, sobretudo aqueles vinculados às universidades, como é o caso dos músicos entrevistados que trabalham na Universidade Estadual Paulista (Unesp) e na Universidade de São Paulo (USP).

Buscamos demonstrar que, quando a opção docente é realizada *apenas* a partir da necessidade da busca por um emprego, e não como opção profissional, tal escolha acaba também prejudicando o desenvolvimento da trajetória profissional do músico de orquestra. Nesse sentido, o profissional passa forçosamente a dedicar horas de estudo e trabalho que poderiam estar relacionadas ao seu instrumento e ao desenvolvimento do repertório artístico (concertos sinfônicos ou óperas).

Para completar o entendimento dessa questão, precisamos levar em conta uma dimensão relevante: todos os músicos entrevistados informaram – sobretudo na primeira etapa da pesquisa, quando questionados sobre como chegaram à orquestra – que sempre sonharam, desde o início dos estudos em música, em ser um músico de orquestra. Portanto, o caminho da docência parece significar, nesse contexto e para alguns músicos, um desvio na trajetória profissional que, além de não promover um desenvolvimento técnico e artístico específico de um músico de orquestra, pode se tornar motivo de sofrimento e desprestígio.

É possível analisar da mesma forma outros trabalhos realizados pelos músicos fora da orquestra, com exceção daqueles desenvolvidos em outras formações orquestrais ou música de câmara. Para esses, a relação entre precarização e desqualificação parece mais clara.

Os chamados cachês, bicos ou freelances são atividades realizadas pelos músicos apenas com a intenção de aumentar a renda e permanecer dentro de uma rede de relacionamentos que possibilita a realização de trabalhos. Atividades como gravações e apresentações em casamentos, por exemplo, se intensificaram nos dois últimos anos, em razão da reestruturação no teatro. No entanto, elas diminuem a possibilidade de os músicos dedicarem mais tempo do seu dia ao estudo de técnica e repertório; além de não apresentarem nenhuma dimensão qualificadora.

É, você tem que sempre se manter atualizado, às vezes com os programas, mesmo se você acha os programas não muito complicados, tem que manter um estudo diário para ficar preparado, porque na realidade você tem que manter o seu nível todo dia, não dá para parar, porque depois exige muito tempo para compensar isso que perdeu. Então, eu estudo diariamente, às vezes mais, às vezes menos; dependendo do programa que vou fazer, do concerto, chego a estudar até cinco, seis horas por dia, tem que estudar [...]. Mas, no geral, não é muito fácil manter um trabalho assim diariamente fixo, porque a gente trabalha muito, você não tem tanto tempo de ficar estudando em casa, em geral tem que ser bem, bem ágil, você tem que fazer isso antes de entrar como profissional, tem que ter uma bagagem bem forte. (Músico instrumentista, violino, OSM, novembro de 2004.)

### **A reforma do Theatro Municipal: uma orquestra sem palco**

Peu a peu, un groupe d'individus en habit noir se rassemble de manière régulière sur le plateau. Chacun y a place: les violons du côté gauche, les violoncelles du côté droit et, tout au fond, avant que tous les musiciens se soient assis, on peut apercevoir l'éclat métallique des cuivres. À travers cet ordonnancement de chacun en fonction de son instrument, on remarque que ce groupe comprend des hommes et des femmes inégalement repartis: elles sont plus nombreuses sur les devant et surtout du côté gauche, du côté des violons. Tout le monde est à présent à sa place, assis, quand arrive, seul, le violon solo; il ne s'assied pas encore, mais d'un geste de l'avant-bras il designe, par le bout de son archet, le hautbois solo fondu dans le groupe. Celui-ci se lève et en pivotant sur lui-même, l'instrument embouché, il arrose ses voisins d'un « la » grêle. Le violon solo attrape cette note au vol, l'ajuste à son instrument et la redistribue à son tour à l'ensemble des cordes. L'orchestre est à présent accordé et il attend. Soudain retentit un orange d'applaudissements: le chef d'orchestre entre (la formation est levée comme au garde-à-vous), se dirige vers son estrade par un chemin tracé dans le corps des violins scindé en deux pour la circonstance. Il serre la main du premier violon solo (parfois celle du seconde soliste), se retourne vers le public, le salue d'une raid reverence, monte sur son estrade tandis que les dernières lumières s'éteignent. Encontre un court instant de silence et il fera attaquer l'oeuvre d'un geste précis (LEHMANN, 2002, p. 221).<sup>47</sup>

Tomamos a descrição acima feita por Bernard Lehmann em seu livro *L'Orchestre dans Tous ses Éclats*, resultado da pesquisa realizada pelo sociólogo francês sobre o trabalho e o cotidiano das orquestras francesas, como exemplo de descrição da rotina de uma orquestra nos momentos que antecedem as apresentações. Nessa obra, todo o ritual descrito, embora feito a partir da observação de uma orquestra francesa, pode ser, sem nenhuma dúvida, utilizado para descrever o mesmo ritual de preparação do início do espetáculo que acontece no palco (ou no fosso, no caso das óperas e dos balés) do Theatro Municipal de São Paulo.

---

<sup>47</sup> Nota do editor: Em tradução livre, "Pouco a pouco, um grupo de indivíduos em vestes pretas se reúne de maneira regular sobre o palco. Cada um tem o seu lugar: os violinos do lado esquerdo, os violoncelos do lado direito e, ao fundo, antes que todos os músicos estejam sentados, pode-se perceber o brilho metálico dos metais. Através desse ordenamento de cada um em função de seu instrumento, nota-se que esse grupo inclui homens e mulheres distribuídos desigualmente: elas são mais numerosas na frente e sobretudo do lado esquerdo, do lado dos violinos. Todos estão agora no lugar, sentados, quando chega, sozinho, o violinista solista; ele ainda não se senta, mas, com um gesto do antebraço, ele designa, com a ponta de seu arco, o solo do oboé. Este se levanta e, girando em torno dele mesmo, com o instrumento na boca, inunda seus vizinhos com um 'lá'. O solista, a partir daquela nota, ajusta seu instrumento e a redistribui de volta ao conjunto das cordas. A orquestra está agora afinada e espera. De repente, ouve-se um rompante de aplausos: o maestro entra (a orquestra está de pé em reverência), encaminha-se ao seu lugar por um caminho traçado pelos corpos dos violinistas cindidos em dois pela circunstância. Ele aperta a mão do solista (às vezes, também do segundo solista), vira-se para o público, o saúda em sinal de reverência, sobe em seu lugar enquanto as últimas luzes se apagam. Ainda um breve silêncio e, com um gesto preciso, ele fará o concerto começar".

O ritual bastante formal que se repete a cada espetáculo, assim como os aplausos ao final de cada apresentação, faz parte daquilo que já descrevemos como sendo algumas das recompensas não monetárias do trabalho artístico, mas que possuem um significado simbólico bastante forte para esses trabalhadores (MENGER, 2005).

Também em termos simbólicos e de prestígio, o Theatro Municipal de São Paulo foi e ainda é uma referência no mundo da ópera brasileira. Não se trata de qualquer teatro, portanto, nem de qualquer orquestra. Assim, como também já foi analisado aqui a partir de Norbert Elias, sobre a conceituação dos estabelecidos e dos *outsiders*, “a participação na superioridade de um grupo e em seu carisma grupal singular é, por assim dizer, a recompensa pela submissão às normas específicas do grupo” (ELIAS, 2000, p. 26).

Nesse sentido, as condições precárias de trabalho vivenciadas pelos músicos durante as duas últimas décadas podem ser consideradas uma das formas de submissão às normas desse grupo, dessa configuração. No entanto, fazer parte desse grupo e compartilhar de seu carisma e superioridade ainda poderia ser considerado uma recompensa não monetária partilhada por esse grupo de músicos.

Contudo, o fechamento do teatro nos últimos dois anos para reforma, a transferência das atividades para a Galeria Olido e a diminuição significativa da programação da orquestra parecem modificar essa lógica. Sem o teatro e a realização das atividades que ele proporciona, a orquestra parece ter perdido parte de seu carisma.

Retomamos aqui a questão da “vocalização operística” do municipal. O fechamento do teatro significa a não possibilidade de a orquestra concretizar sua especialidade, o que implica também outra característica revelada nos depoimentos, que se refere à própria questão do desenvolvimento artístico do músico. Com poucas atividades na orquestra, eles passam a buscar em outras atividades uma qualidade artística que não é mais encontrada na OSM.

Essa constatação reforça o quanto a dimensão da formação artística, constantemente demandada e avaliada, é colocada em segundo plano em face da necessidade da sobrevivência imposta pelo processo de reestruturação em andamento.

Você está em uma situação em que não tem um contrato mínimo que a lei oferece; não é uma visão corporativista, mas é uma questão de respeito. A Orquestra Sinfônica Municipal é uma das principais, uma das mais importantes orquestras do Brasil, da América Latina. Então, para você entrar aqui é um processo, tem uma peneira muito fina, tem um processo de seleção muito rigoroso, aí você passa e tem todas as suas ambições pessoais, você tem o negócio, a relação afetiva, é um trabalho muito forte, isso é uma das marcas, é essa a identificação; nesses últimos dois anos, nem a orquestra chegou a saber quando é que ia tocar, a orquestra está sendo inutilizada assim, é um gasto de dinheiro público absurdo. Eu gostaria que alguma vez eu precisar sair em um hospital público eu não quero chegar em um hospital e ser administrado como a orquestra, então isso, a situação pode ser vista por dois lados. E ganhar aquele salário, ele vem todo mês, já teve épocas que atrasaram, então o que acontece? Isso mina a autoestima, isso mina, todo o artista faz arte, claro que é uma coisa pessoal, é uma coisa de completar, se cai nessa situação – você chega a ter exemplos aqui, eu vi no processo da outra orquestra –, você chega a extremos de [...] fisicamente, as pessoas ficam doentes, é uma coisa pessoal. (Músico instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009.)

Assim, o que antes tinha um forte significado simbólico e de prestígio, capaz de manter o carisma de um grupo, vem sendo questionado e é, no mínimo, motivo de sofrimento e angústia para seus componentes.

Eu deveria ter muito orgulho da posição que tenho, eu tenho uma vaga, eu conquistei uma vaga que é muito disputada. Para estar aqui, eu tive que trabalhar muito, só que aquela coisa, “onde

você toca?”, “onde você vai tocar?”, ele não sabe [...]. Essa tal postura de valor, essa boa vontade de finalmente ter uma disposição e de estar acontecendo alguma coisa, vamos olhar muito friamente, o que está acontecendo? Não tem nenhum projeto artístico, em lugar algum tem alguma previsão artística, uma condução artística, eles falam muito do centenário, está sendo cuidado de uma maneira burocrática para acomodar burocratas, a estrutura principal, o teatro, é para que os artistas possam trabalhar para a sociedade, o tempo inteiro vai ter um lado de vaidade, todo artista tem um lado narcisista.

(Músico instrumentista, trompa, OSM, outubro de 2009.)

Por outro lado, isso significa também um processo de desqualificação para esses trabalhadores, que há mais de dois anos não realizam uma ópera ou um espetáculo de balé. A diminuição das atividades na orquestra e o aumento das atividades realizadas fora da orquestra significam que muitos desses músicos, apesar de continuar tocando, têm sua trajetória de músicos de orquestra prejudicada, o que implica, em efeito dominó, um prejuízo também para sua formação artística.

Esse prejuízo, no meio musical, pode ter um significado ainda maior; antes, tocar no Theatro Municipal era o “cartão de visita” para esses músicos na construção de uma rede de relacionamentos que possibilitava outros trabalhos também prestigiosos, como convites para tocar como solista em outras orquestras, convites para participar de outras formações de música de câmara etc. Atualmente, por causa da pouca programação do teatro e da diminuição das atividades desses músicos, essa rede também se enfraquece.

O reconhecimento da situação pela qual passa o teatro pode ser acompanhado pela imprensa oficial.

A Secretaria Municipal de Cultura anunciou hoje em e-mail enviado à imprensa que Alex Klein é o novo regente-titular da Orquestra Sinfônica Municipal. Ele substitui o maestro Rodrigo de Carvalho, que deixa o posto em meio a uma crise no relacionamento com os músicos, deflagrada no final do primeiro semestre, quando os instrumentistas pediram troca no comando da orquestra. A notícia rompe o silêncio com que a secretaria e o teatro, que insistiam em dizer que tudo estava bem, vinham tratando o caso. O nome de Klein estava na lista tríplice preparada pelos músicos e adiantada pelo *Estado* em junho. Sua contratação é um passo adiante na tentativa de solução do imbróglio que se tornou nos últimos dois anos o Municipal – programação esvaziada, nada atraente, uma reforma interminável sobre a qual se sabe pouco e um novo plano de gestão que, em um primeiro momento, excluía a função de diretor artístico e, agora... bom, não se sabe ao certo. Fato é que se Klein será regente-titular, ainda falta definir quem vai cuidar da programação artística como um todo, levando em conta os demais corpos estáveis e suas temporadas. A Secretaria promete para este ano ainda a divulgação da temporada 2011, a do centenário do teatro. Ao que tudo indica, ela começa apenas no segundo semestre, para quando está prevista a conclusão da reforma.<sup>48</sup>

Sem as temporadas líricas, sem as apresentações do balé, a temporada da orquestra nos últimos anos tem se resumido em dois tipos de apresentações: os concertos didáticos e os concertos sinfônicos. Os concertos didáticos fazem parte de uma programação desenvolvida pelo teatro para o público em geral, mas, sobretudo, para as crianças e as escolas do município de São Paulo. O intuito desses concertos é ensinar o que é uma orquestra, quais são seus instrumentos e quais as possibilidades de repertório. Em termos de relações de trabalho, os concertos didáticos fazem parte daquilo que eles próprios chamam de “penduricalhos” ao salário; são apresentações que pagam à parte, que fazem com que o salário-base dos músicos *admitidos* seja equivalente ao salário dos músicos *verba de terceiros*; estes,

---

<sup>48</sup> Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/joao-luiz-sampaio/alex-klein-e-o-novo-regente-titular-da-sinfonica-municipal/>. Acesso em: 2 out. 2010.

por sua vez, possuem nos seus contratos (temporários) a obrigatoriedade de realização desses concertos didáticos.

No entanto, a realização dos concertos didáticos, feita em conjunto pela orquestra e pelos corais Lírico e Paulistano, não significa para esses músicos um trabalho prestigioso, portador de algum tipo de qualificação ou que, de alguma forma, se aproxime do significado de tocar um sinfônico ou fazer uma ópera.

O que foi possível observar<sup>49</sup> foi justamente o contrário: a realização desses concertos se tornou um trabalho burocrático, maçante, sem nenhum atrativo artístico para os músicos – cantores ou instrumentistas.

Na verdade, aquilo virou uma coisa burocrática total. Primeiro que o espetáculo é ruim, não é didático, não é lúdico, isso já é uma impressão que eu tenho lá há muito tempo [...]; devia ter uma pessoa que trabalha com especialização, com crianças, [...] na verdade, essas apresentações foram criadas para você diversificar um aumento de gratificações, então já foram criadas de uma forma completamente burocrática, e o espetáculo é muito ruim, ele continua sendo, e ainda com essa coisa do abandono está cada vez mais [...]. Vai se arrastando, sempre da mesma forma, não tem uma melhora do espetáculo [...], é desanimador e ainda você vai ver a quantidade de pessoas, tem mais gente do coral sentada na plateia do que crianças. (Músico instrumentista, contrabaixo, OSM, outubro de 2009.)

O ritual formal de apresentação da orquestra, nas suas roupas pretas de gala e nos seus gestos respeitosos para com os solistas e maestros, que realmente fazem lembrar os rituais da corte, desaparece no momento do concerto didático; os músicos e cantores demonstraram naquele momento, talvez mesmo sem perceber, o significado puramente burocrático da realização daquela atividade. Tal fato pareceu carregar todo o simbolismo da fragilização e baixa estima do trabalho na orquestra nos últimos anos.

Partindo dessas considerações, compreendemos que, além de significar instabilidade e precariedade na trajetória profissional desses músicos, os processos em curso apontam para a própria participação e responsabilização do Estado enquanto promotor dessas mudanças. É no bojo das relações e opções desenvolvidas pela administração pública, no caso do TMSP, da Prefeitura Municipal de São Paulo e de sua Secretaria de Cultura, em conjunto com a atual administração do TMSP, que se desenvolvem ações que, no presente momento, fragilizam e precarizam o trabalho e as trajetórias profissionais dos músicos da OSM.

O viés da qualificação e da formação profissional também assume características negativas no contexto do processo de reestruturação que vivencia o teatro e das mudanças pelas quais passou nas últimas duas décadas em suas relações de trabalho, conforme buscamos discutir. Contribui também para essa fragilização toda a vivência de duas décadas de transformações que, para além dos discursos propagados em nome da qualidade, passam muito mais pela lógica política e econômica do que pela própria lógica artística e cultural.

A concretização da passagem do TMSP para o estatuto de fundação e posterior contratação da organização social que possuirá, essa sim, vínculo trabalhista com os artistas que atuarão para a fundação e, conseqüentemente para o município de São Paulo, também não significa, a priori, solução clara e definitiva no que diz respeito à questão da seleção e das audições, conforme evidencia o depoimento colhido do regente:

---

<sup>49</sup> Na segunda etapa da pesquisa de campo, observou-se um concerto didático, cuja análise teve como base as anotações de caderno de campo e das entrevistas.



Como fica no caso da orquestra? Se o governo desistir de continuar a assinar o contrato com essa OS, que contrata esses músicos, e resolver assinar com outra, a lei manda que a outra faça de novo a seleção. Quer dizer, pessoas que já fizeram seleção para essa OS vão ter que de novo fazer seleção para outra? Já fizeram seleção para tocar numa orquestra do Estado. Esse é um problema que existe, todo mundo sabe que ele existe, mas ninguém quer entrar na questão, porque ele ainda não apareceu. Então deixa para o futuro, quando o futuro chegar, a gente vê o que a gente faz.

(Regente, novembro de 2009.)

Nesse sentido, este estudo se limita à compreensão da situação de vulnerabilidade à qual os músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo estão submetidos. Ainda mais fragilizados pelo medo de perderem seus empregos estão os músicos com contratos temporários, que nas entrevistas denominaram essa etapa de transição como “buraco negro”, pois não possuem nenhum tipo de garantia da manutenção de seus postos de trabalho.

### **Considerações finais**

Assim, como é possível afirmar que a heterogeneidade é uma característica central do período inicial da formação dos músicos de orquestra (PICHONERI, 2006), o mesmo adjetivo pode ser utilizado para indicar as múltiplas formas com que o processo de reestruturação do teatro impacta e modifica a trajetória profissional e o desenvolvimento das carreiras desses músicos-trabalhadores. Não existe uma única história.

Mesmo apresentando contornos diferenciados, de acordo com as próprias trajetórias artísticas, que são multifacetadas, procuramos demonstrar, a partir da análise das entrevistas e das observações de campo realizadas, que aspectos como a qualificação e a formação permanente desses artistas podem informar dimensões negativas – fruto de um contexto de precarização das relações de trabalho e de um processo de reestruturação.

Mais do que isso, além da fragilização de seus indivíduos, a própria configuração “orquestra” e tudo o que ela representa para esse grupo profissional também se fragiliza. As tensões vivenciadas nesse processo expressam com clareza como aspectos tão relevantes para a construção dessas trajetórias, tal como a formação, quando submetidos, no presente momento histórico, a mudanças e transformações cada vez mais adequadas às novas lógicas do mercado, mesmo que idealizadas no contexto do Estado, carregam consigo significativos prejuízos para a carreira desses trabalhadores.

### **Dilma Fabri Marão Pichoneri**

Bacharel em ciências sociais com ênfase em sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Mestre e doutora em educação pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Sua linha de pesquisa e docência é a educação e o trabalho. Atuou como consultora da Fundap para os programas EJA Mundo do Trabalho e Via Rápida Emprego, tanto no desenvolvimento da concepção metodológica dos programas quanto na autoria do material didático. Atualmente, trabalha como consultora no desenvolvimento de políticas públicas para Habitação de Interesse Social, na Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano (CDHU).

(Seu e-mail é: dilminha@hotmail.com.)

### **Referências bibliográficas**

BORGES, Vera. *O mundo do teatro em Portugal: profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Exposição no Senado sobre a reforma na administração pública. *Cadernos Mare da Reforma do Estado*, v. 3. Brasília: Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado, 1997, 42 p.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos; GRAU, Nuria Cunill. Entre o Estado e o mercado: o público não estatal. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *O público não-estatal na reforma do Estado*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1998.
- COLI, Juliana Marília. A precarização do trabalho imaterial: o caso do cantor do espetáculo lírico. In: ANTUNES, Ricardo. (Org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Vissi d'arte – por amor a uma profissão (um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico)*. São Paulo: Annablume, 2006.
- COULANGEON, Philippe. A experiência da precariedade nas profissões artísticas: o caso dos músicos intérpretes. In: *Sociologie de L'Arte*, opus 5, nouvelle série Le travail artistique. Paris: L'Harmattan, 2004.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.
- MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Editora Roma, 2005.
- NESCHILING, John. *Música mundana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- PICHONERI, Dilma F. Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2006.
- SEGNINI, Liliana. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, Ricardo. (Org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- \_\_\_\_\_. Educação e trabalho: uma relação tão necessária quanto insuficiente. In: *São Paulo Perspec Online*, v. 14, n. 2, 2000, p. 72-81.
- SEGNINI, Liliana; SOUZA, Aparecida Neri. *Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos*. Relatório final do projeto temático da Fapesp, 2007.

## O TRABALHO PRODUTIVO DO MÚSICO NAS CASAS DE SHOWS DA LAPA: UM ESTUDO DE CASO

Luciana Requião

**Resumo:** Este estudo tem como objetivo geral analisar, discutir e compreender os atuais processos e relações de trabalho do músico em apresentações ao vivo. Procurou-se demonstrar que os processos de produção da música não são autônomos e que, para compreendê-los, se faz necessária uma análise do contexto sócio, político, econômico e cultural em que estão inseridos. As relações e os processos de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa, no Rio de Janeiro, foram o foco central da observação empírica. Como resultado, pôde-se evidenciar a produção musical como um setor imerso nos processos gerais da produção capitalista, cujas determinações históricas vão moldando e adequando seus processos e suas relações de trabalho às necessidades capitalistas de produção e geração de lucro. Configura-se, assim, o trabalho do músico como um trabalho produtivo ao capital.

**Palavras-chave:** relações de trabalho; músico; trabalho produtivo; Lapa.

**Resumen:** El artículo tiene como objeto general analizar, discutir y comprender los procesos y las relaciones actuales de trabajo del músico en las presentaciones en vivo. Se buscó demostrar que los procesos de producción de la música no son autónomos, y que para entenderlos es necesario un análisis del contexto social, político, económico y cultural donde están insertos. Las relaciones y los procesos de trabajo del músico en las casas de espectáculos del barrio Lapa, en Río de Janeiro, conformaron el enfoque central de la observación empírica. Como resultado, se pudo evidenciar la producción musical como un sector inmerso en los procesos generales de la producción capitalista, cuyas determinaciones históricas van moldeando y adecuando sus procesos y sus relaciones de trabajo a las necesidades capitalistas de producción y generación de ganancia. Se configura, así, el trabajo del músico como un trabajo produtivo al capital.

**Palabras clave:** relaciones de trabajo; músico; trabajo produtivo; Lapa.

## Introdução

O processo capitalista de produção não é  
meramente produção de mercadorias.  
É um processo que absorve trabalho não pago,  
que transforma os meios de produção  
em meios para sugar trabalho não pago.  
Karl Marx

Lapa: “O novo Rio antigo”, “A volta do berço da boemia carioca”, “Bairros esquecidos pela indústria da construção mostram seu valor no mercado”.<sup>50</sup> Não é difícil achar na mídia uma espécie de celebração da nova Lapa carioca. A Lapa que atrai milhares de visitantes a cada semana e onde vêm prosperando os empresários que apostaram na revitalização de seus casarões e no investimento em casas de shows. Seria celebrada, com isso, uma pretensa defesa da identidade de um povo, a democratização do acesso à cultura e a promoção da diversidade cultural. Pelo menos são essas as ênfases do discurso daqueles que estão otimistas com a movimentação econômica da região, que está em torno dos 3,6 milhões de reais semanais.<sup>51</sup>

O que se pode perceber, de fato, é que nos últimos anos as casas de shows vêm se proliferando por essa região não muito bem geograficamente delimitada que é a Lapa. Esse movimento – que se intensificou na década de 1990 e no início dos anos 2000 – encontra-se ainda em franca expansão.

Com o mesmo tom otimista, os estudos acerca da economia do entretenimento constataam o alto potencial de desenvolvimento econômico do setor cultural, em especial dos eventos culturais ao vivo, que, além da capacidade de atrair um grande número de público, pode movimentar em cadeia outros setores produtivos, como a hotelaria e os transportes. O Rio de Janeiro é reconhecido especialmente por sua espécie de vocação para eventos ao ar livre e por sua capacidade de aglutinar em torno de um evento cultural um elevado número de pessoas.

Esse é o fenômeno festivo que encobre os caminhos encontrados pelo capital para sua autoexpansão por meio da exploração de um nicho de mercado lapiano, amparado por uma imagem romântica que se construiu da região – e que é reforçada pela propaganda – e pelo fetiche que envolve a prática musical e a imagem do artista. Ali vem se constituindo uma grande demanda pela força de trabalho do músico, ao mesmo tempo que se desenvolvem formas capitalistas de se apropriar de maneira eficiente dessa força de trabalho.

Procurando articular o processo geral da produção capitalista ao trabalho específico do músico no capitalismo tardio, buscamos neste estudo analisar, discutir e compreender os atuais processos e as relações de trabalho do setor produtivo da música, em específico o trabalho do músico em apresentações ao vivo.

Para compreender como se dão as relações de trabalho do músico, optamos por realizar um estudo com músicos que atuam nas casas de shows da Lapa. Escolhemos a abordagem qualitativa, por considerar que é a forma mais adequada para a compreensão do fenômeno estudado, a partir da perspectiva dos participantes (LUDKE & ANDRÉ, 1986). Além da observação participativa e das entrevistas realizadas, aplicamos um questionário a cerca de 80 músicos atuantes naquela região.

---

<sup>50</sup> Frases extraídas, respectivamente, de matérias nos sites Lá na Lapa, ObaOba e Veja RJ. Acesso em: 29 dez. 2007.

<sup>51</sup> Segundo dados contidos na matéria “Lapa Quente”, da revista *Veja Rio* (ano 15, nº 30, jul./ago. 2006). Esses eram os dados na época da realização da pesquisa. Estima-se que esse número tenha se elevado.

Pudemos observar que, embora exista uma lei que regulamente a profissão do músico e dite regras para a sua contratação, em geral, o trabalho é informal. Os contratantes utilizam variada argumentação em favor das relações informais de trabalho, até mesmo sugerindo haver uma “parceria” entre empresários e músicos. Associar o trabalho musical ao lazer e ao ócio é uma das estratégias, o que reforça a dissociação que se faz entre atividade musical e trabalho. A noção de dom e talento, da mesma forma, contribui para ocultar o processo de trabalho realizado pelos músicos, desde seu aprendizado musical até o momento em que seu trabalho é consumido pelo público.

No contexto das casas de shows da Lapa, pudemos perceber que a precarização das relações de trabalho se dá não só por sua informalidade, mas também pelo trabalho não pago, já que o trabalho musical é habitualmente visto como aquele que se dá apenas no momento da apresentação ao vivo. Constatamos que, em todas as formas de relação de trabalho encontradas, sendo legalizadas ou não, a exploração da força de trabalho do músico se perpetua amparada por um regime econômico que permite ao capitalista adequar tais relações de trabalho de forma que lhe assegure e amplie sua margem de lucro – objetivo final de qualquer empreendimento capitalista. A exploração da força de trabalho se dá por meio de mecanismos criados pelos empregadores, que, ao possuir os meios de produção, detêm o controle da produção, da determinação do preço pago pela força de trabalho e da forma de pagamento, entre outros. Por trás dos jargões que pregam a democratização do acesso à cultura e o apoio à diversidade cultural temos, na realidade, um processo de transformação de manifestações culturais em mercadoria, o que torna o trabalho do músico um trabalho produtivo ao capital. Nesse sentido, entendemos que o músico é um trabalhador subordinado ao capital – que lhe explora sobretrabalho, ou seja, mais-valia.<sup>52</sup>

A apresentação do texto foi dividida em três partes. Na primeira, realizamos um breve histórico da região da Lapa, no qual se observam indícios da origem romântica da ideia da Lapa como um “bairro boêmio”, de convivência pacífica entre públicos e personagens variados. Em uma segunda parte, apresentamos um estudo de caso no Rio Scenarium, uma das casas mais prósperas da região. O estudo nos permitiu observar que o Rio Scenarium, assim como as demais casas de shows da Lapa, baseado em seus próprios critérios e interesses, determina as regras para os processos e as relações de trabalho com os músicos. Na terceira e última parte, discutem-se as diversas formas de exploração do trabalho do músico e defende-se a ideia de que seja um trabalho produtivo ao capital.

### **“Eis aí a Lapa...”: um breve histórico**

A Lapa é uma área localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, pertencente à chamada Região Centro, e é conhecida como o reduto da boemia carioca. A ocupação dessa área de forma mais organizada teve início no século XVIII, tendo sido frequentada com maior intensidade desde o final do século XIX por intelectuais, artistas e políticos, além de malandros e prostitutas.

A grande circulação de intelectuais, políticos, artistas e comerciantes na área não foi por acaso. A Região Centro é o ponto de origem da cidade do Rio de Janeiro, congregando não só o comércio como importantes instituições públicas. Em seus primórdios, a população que vivia abaixo do Morro do Castelo era composta de colonizadores portugueses, mamelucos e índios, ficando a população mais abastada em sua superfície. Apesar de contar com numerosa população de baixa renda, os arredores da Lapa, no final do século XIX, vivenciaram uma movimentação intensa de personalidades ilustres:

---

<sup>52</sup> O presente texto apresenta parte das reflexões contidas na tese de doutorado *“Eis Aí a Lapa...”: Processos e Relações de Trabalho do Músico nas Casas de Shows da Lapa*, defendida em 2008 no programa de pós-graduação em educação da Universidade Federal Fluminense, sob orientação do prof. dr. José dos Santos Rodrigues (REQUIÃO, 2010).

O Grande Hotel, edificado em 1896 pelo comendador Guilherme Porto e que hoje abriga a Sala Cecília Meireles, foi um hotel importante e luxuoso, porque era utilizado por figuras importantes da República, graças à sua proximidade com o Senado Federal no Palácio Monroe.<sup>53</sup>

No início do século XX, o prefeito Pereira Passos promoveu uma reforma na região do centro:

Abandonando definitivamente suas características coloniais, onde proliferavam cortiços e edificações degradadas, ruas estreitas e insalubres, para se apresentar como grande metrópole moderna e influenciada pelo urbanismo francês de Haussmann, o grande reformador de Paris.<sup>54</sup>

Assim, monumentos arquitetônicos como o Teatro Nacional e a Biblioteca Nacional são construídos nos arredores e a Lapa ganha o status de “a Montmartre carioca”.

A expansão urbana da reforma acaba por delegar à Região Centro o papel de dividir a cidade em duas áreas distintas: “a Zona Sul para a classe rica e para a burguesia abastada, e a Zona Norte para a classe operária e a população de baixa renda”.<sup>55</sup>

Quando se fala na Lapa do Rio de Janeiro, o que frequentemente nos vem à mente é uma ideia romântica de convivência harmoniosa entre malandros, prostitutas, intelectuais, políticos e artistas, sempre envoltos em fumaça de cigarro, bebida e samba. De fato, a economia do local girava em torno da prostituição, que gerava o movimento dos bordéis, clubes, cabarés e botequins. Muitos dos restaurantes, das boates e dos bares ofereciam música ao vivo para seus clientes, e não é à toa que muitos compositores populares descreveram em suas letras essa imagem romântica da Lapa. “Um samba, um sorriso de mulher, bate-papo de café, eis aí a Lapa”, descrevia Wilson Batista e Marino Pinto em um de seus mais conhecidos sambas.

Apesar de essa imagem da Lapa não ser unânime,<sup>56</sup> no imaginário das letras dos sambas perdurou um Rio antigo de que se tem saudade, e a esperança da volta dos “tempos áureos” vividos na Lapa.

Segundo Andrade (1998), o que se viu na virada dos anos 1940 para os anos 1950 foi uma brusca mudança nos hábitos e na movimentação econômica. Isso se deve a dois acontecimentos importantes: o Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial. “O regime getulista fechou-lhe os prostíbulos, numa cruzada moralista executada sob o comando de um coronel de artilharia, o chefe de polícia Alcides Gonçalves Etchegoyen. Promoveu uma caçada aos malandros e às prostitutas” (ANDRADE, 1998: 63). Já a Segunda Guerra “infestou a área de marinheiros louros com os bolsos a explodir de dólares” (Idem: 64). Com a instalação da frota norte-americana nos bares e nos cabarés, vieram as vitrolas automáticas: “a proliferação desses engenhos expulsou as orquestras e os pequenos conjuntos que faziam a música ao vivo [...] até nos botequins mais modestos” (Idem).

Por conta dessa situação, “intelectuais, artistas e políticos atravessaram os túneis rumo a Copacabana, as boates tomavam o lugar dos cabarés” (ANDRADE, 1998: 65). Assim, os “holofotes” da cultura e da boemia carioca foram desviados para a zona sul da cidade, onde nascia a bossa nova.

---

<sup>53</sup> Disponível em: <http://www.marcillio.com/rio/encelapa.html>. Acesso em: 7 ago. 2007. (No texto não há indicação de autoria.)

<sup>54</sup> Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/planoestrategico>. Acesso em: 3 ago. 2007.

<sup>55</sup> Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/planoestrategico>. Acesso em: 3 ago. 2007.

<sup>56</sup> Andrade conta que, para o contista paulista Almeida Fischer, a Lapa não tinha essa poesia toda. Também frequentador do local, dizia: “Frequentemente há brigas, há roubos, há mortes nas velhas e lúgubres casas de cômodos, nos bares ou nos cabarés, onde os marinheiros de várias raças e vagabundos boêmios nacionais enchem suas horas vazias”. As bailarinas dos cabarés? Tristes e insignificantes, de olhos sem brilho – “e no seu sangue pobre, legiões de treponemas” (ANDRADE, 1998: 16).

Nos anos 1980, quando se deu a instalação do Circo Voador<sup>57</sup> no Largo da Lapa, trazendo consigo o agito em torno do rock nacional, o chamado BRock, a Lapa volta a ser um dos centros de referência para a vida cultural da cidade. Mas a concentração era prioritariamente nos arredores dos arcos e nos restaurantes que subsistiram às mudanças no local, como o Bar Brasil, o restaurante Cosmopolita e o restaurante Capela (hoje Nova Capela).

O historiador Milton Teixeira relata o processo que levaria à revitalização da Lapa da seguinte forma:

A Lapa então mergulha numa era de abandono que perdura até 40 anos depois, quando o governo Chagas Freitas começa a pôr tudo abaixo. [...] O ponto de virada dessa história é a manifestação popular para evitar o desmonte do prédio da Fundação Progresso, convertida em espaço cultural. Foi a mola mestra do movimento que ressuscitou a região (*Carta Capital*, 2007: 14).

A chamada “revitalização” da Lapa teve como marco os primeiros anos da década de 1990, quando o governo do estado criou o projeto Quadra da Cultura. Esse projeto destinou alguns dos imóveis de propriedade do Estado, antes ocupados pelo comércio, para abrigar instituições como o Teatro do Oprimido, dirigido por Augusto Boal, e a Federação dos Blocos Afros e Afoxés do Rio de Janeiro. O projeto do Distrito Cultural da Lapa, criado posteriormente, pretendeu ampliar e dar sequência ao projeto Quadra da Cultura.<sup>58</sup> Segundo o arquiteto Roberto Anderson Magalhães, responsável pela restauração do Distrito Cultural da Lapa,<sup>59</sup> a ideia central é o desenvolvimento socioeconômico da região com a recuperação do patrimônio imobiliário público, o treinamento de mão de obra em cursos artísticos e profissionalizantes, a implantação de serviços essenciais à comunidade, a destinação de espaços para atividades artísticas e culturais e investimentos no turismo.

Paralelamente e conjuntamente aos projetos promovidos pelo governo do estado, empresários e proprietários de bares, restaurantes e dos inúmeros antiquários da região já começavam a criar, de forma ainda incipiente, um público atraído também pelas rodas de samba e choro que se formavam no local. O produtor Lefê Almeida, identificado pela maioria dos 80 músicos que responderam ao questionário aplicado no decorrer desta pesquisa como o primeiro a investir na música ao vivo nessa nova fase da região, conta que:

A Lapa de hoje não nasceu por acaso. Ela já estava lá. Sempre esteve. Só faltava a Música Popular Carioca para acender o grande palco. O renascimento da Lapa é resultado da persistência, da crença na nossa música popular, das andanças pelo mundo do samba, pela vida boêmia do Rio de Janeiro.<sup>60</sup>

O músico Henrique Cazes, ex-diretor musical da casa de shows Rio Scenarium, situada na Rua do Lavradio, indica que no início da década de 1990 ainda eram poucas as casas que ofereciam música

---

<sup>57</sup> O Circo Voador é um dos ícones da juventude nos anos 1980. Entre outras atividades culturais, foi um local onde havia apresentações das bandas de rock nacionais que começavam a ganhar notoriedade na cidade e, posteriormente, em todo o país. Groppo (1996: 24, apud VICENTE, 2002: 120) destaca: “debaixo da lona azul, o Circo Voador ajudou a promover o primeiro ‘Verão do Rock’, além de abrigar grupos teatrais e oficinas, apresentações e cursos de dança, acrobacia, capoeira e música. Nestes quatro meses em que funcionou no Arpoador, o Circo Voador revelou dois grupos muito importantes nesta primeira fase do rock nacional, a Blitz e o Barão Vermelho. Obrigado a mudar de local, o Circo foi para o bairro da Lapa [...] onde promovia todo sábado o evento *Rock Voador*, com apresentação de bandas de rock cariocas [...] o projeto era patrocinado pela rádio Fluminense FM”.

<sup>58</sup> O projeto intitulado Distrito Cultural da Lapa foi assinado pelo então governador Garotinho em junho de 2000, e teve sua inauguração, com apoio da Petrobrás, em agosto de 2005. O decreto nº 26.459, de 7 de junho de 2000, encontra-se disponível em: [http://download.rj.gov.br/documentos/10112/918152/DLFE-47772.pdf/decreto\\_26.459.pdf](http://download.rj.gov.br/documentos/10112/918152/DLFE-47772.pdf/decreto_26.459.pdf). Acesso em: 9 ago. 2016.

<sup>59</sup> Disponível em: [http://sites.petrobras.com.br/minisite/memoria/patrocínio\\_RobertoAnderson.htm](http://sites.petrobras.com.br/minisite/memoria/patrocínio_RobertoAnderson.htm). Acesso em: 9 ago. 2016.

<sup>60</sup> Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/marceunalapa>. Acesso em: 17 set. 2007.

ao vivo e que seu aparato técnico era bastante precário.<sup>61</sup> Segundo ele, a contratação de músicos era totalmente informal. Apesar das condições oferecidas aos músicos e aos consumidores, um público interessado em ouvir samba e choro começava, na década de 1990, paulatinamente, a frequentar as casas e sinalizar o potencial econômico que a receita “samba + choro + serviço de bar e restaurante” poderia significar.

A reforma de casarões, provavelmente amparada pelas leis de incentivo à reforma arquitetônica da Lapa, e sua transformação em bares e restaurantes com a oferta de música ao vivo, fez com que o mercado musical se movimentasse, criando um nicho de mercado que pode se dizer lapiano.

Cazes conta que o bar Empório 100, instalado inicialmente na Rua do Lavradio, 100, foi o primeiro a apresentar tais características, e a casa de shows Carioca da Gema, situada na Avenida Mem de Sá, é identificada como um dos marcos desse processo de revitalização da Lapa.

O cara que fez o negócio do Empório 100 [Lefê Almeida] foi o mesmo que fez o do Carioca da Gema. Tudo nasceu muito informalmente. Na época, todos acharam que seria uma coisa muito fraca do ponto de vista de oportunidade profissional. Mas o que aconteceu é que a coisa começou a encher e começou a se ganhar nesses lugares o que não se ganhava fazendo show em lugar nenhum.<sup>62</sup>

O crescimento do número de casas de shows e o fortalecimento da marca “Lapa” como sinônimo de música brasileira (em especial o samba) significou para o músico a ampliação da demanda por essa força de trabalho especializada. Estudos sobre a economia da cultura (PRESTES FILHO, 2002 e LESSA, 2002) reconhecem a “vocação histórica” do carioca para promover megaeventos. A Lapa e todo o agito econômico/cultural que promove não fica de fora dessa idealização. Investimentos privados nos setores de gastronomia, antiguidades, arte e entretenimento vêm crescendo, assim como o número de visitantes, notadamente a juventude da zona sul e os turistas.<sup>63</sup>

Apesar de o crescimento econômico estar circunscrito prioritariamente à exploração comercial em ambientes privados, como as casas de shows, são esses os ingredientes – a imagem do carioca, o cenário lapiano como um reduto da boemia, a música – que promovem a economia da região, atraindo visitantes de toda parte, além, é claro, dos esforços governamentais, como a implantação dos projetos Quadra da Lapa e Distrito Cultural da Lapa. É nesse cenário que vamos encontrar atualmente um campo de trabalho para o músico que vem crescendo conforme vão prosperando as casas de shows e os empresários que exploram esse setor.

De forma fenomênica, Lefê Almeida festeja e analisa o quadro que se encontra hoje na Lapa:

As noitadas musicais começavam a revelar novos e grandes talentos da nossa música popular. O público lotava o antiquário da Lavradio 100, o Semente e aquele pedaço da rua Joaquim Silva. Era um pessoal, na sua maioria jovens, ávido por escutar os clássicos do samba, saber da nossa história e usufruir da paz e alegria carioca, que o bom samba sabe dar. As estatísticas apontam para um público de 40.000 pessoas por mês entre cariocas e turistas. É extremamente gratificante ver que aquela verdadeira guerrilha cultural que vivemos nestas últimas três décadas não foi em vão. É gostoso saber que aquela música que não toca no rádio é ouvida hoje por milhares de pessoas que gostam dela e querem mais. É muito bom ver a quantidade de empregos gerados para músicos, artistas, produtores e pessoas ligadas à nossa cultura, além

---

<sup>61</sup> Entrevista concedida em 18 de julho de 2006.

<sup>62</sup> Idem.

<sup>63</sup> Disponível em: <http://www.armazemdedados.rio.rj.gov.br>. Acesso em: 16 jun. 2006.



de outros segmentos que envolvem a mão-de-obra dos setores de turismo, alimentos, bebidas e entretenimento em geral.<sup>64</sup>

É desse mesmo ponto de vista que a mídia vem caracterizando a prosperidade econômica do local. Em reportagem da revista *Carta Capital*, pode-se ler em destaque: “a nova onda de investimentos na Lapa reafirma a vocação que fez do tradicional bairro o símbolo do humor, da cultura, da diversidade e da boemia carioca” (*Carta Capital*, 2007, n. 456, p. 10). Apesar de os ingressos nas mais tradicionais casas de shows serem incompatíveis com o salário médio do cidadão brasileiro, a democratização desse espaço é afirmada pelos empresários da região, como o produtor musical Perfeito Fortuna, que declara: “aqui dá certo porque não é de ninguém. Não é da zona sul, não é da zona norte, nem do rico nem do pobre” (Idem).

O crescimento econômico é evidente não só pela proliferação das casas de shows e por sua ampliação, como é o exemplo do Rio Scenarium, que pode atender cerca de 2 mil clientes em uma noite e que “inaugurou nova área anexa para cerca de 400 pessoas” (Idem: 11), mas também pela valorização dos imóveis. Segundo a citada matéria da revista *Carta Capital*, “em 2001, um sobrado de 200 metros na Rua do Lavradio valia 60 mil reais. Hoje está na faixa dos 500 mil” (Idem).

Apesar da “aura romântica” que pode envolver o trabalho de um músico, ainda mais em um cenário como o da Lapa, estão presentes nesses processos de trabalho todas as características e contradições das relações de trabalho que vêm se estabelecendo no capitalismo tardio. A exploração da força de trabalho se dá por meio de mecanismos criados pelos empregadores, que, ao possuir os meios de produção, detêm o controle da produção, da determinação do preço pago pela força de trabalho e da forma de pagamento, entre outros. São fixados limites sobre a quantia paga (em geral, na forma de cachê ou de porcentagem sobre o ingresso ou o couvert artístico), porém, não há limites para o lucro. Nesses ambientes de trabalho, as relações informais predominam e, mesmo sendo a música ao vivo a mola mestra que impulsiona a agitação das casas de shows, o músico é frequentemente sujeito a condições cada vez mais precarizadas de trabalho.

### **A mercadoria do espetáculo: um bom “negócio”**

Para compreendermos melhor como vêm se dando os processos e as relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa, área que vivencia atualmente um momento economicamente favorável ao desenvolvimento de atividades comerciais por meio das apresentações musicais ao vivo, foi escolhida uma das mais prósperas e consagradas casas shows da região como um dos focos desta pesquisa: o Rio Scenarium, situado na Rua do Lavradio.

Evidências dessa prosperidade podem ser observadas em matérias divulgadas pela imprensa. Com efeito, em outubro de 2005, o Rio Scenarium foi eleito pela revista *Veja Rio* como a “melhor casa com música ao vivo” da cidade<sup>65</sup> e hoje figura na lista dos “10 melhores bares do mundo”, segundo a seleção do jornal londrino *The Guardian*, assumindo a nona posição nesse ranking.<sup>66</sup>

A casa de shows tem como sede os números 18 e 20 da Rua do Lavradio, além de um anexo nos números 15 e 17 da Rua Visconde de Ouro Branco. O ex-diretor musical da casa, Henrique Cazes, conta que o Rio Scenarium existe desde 1999 em dois imóveis geminados que foram adquiridos por meio de leilão público.<sup>67</sup>

<sup>64</sup> Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/marceunalapa>. Acesso em: 17 set. 2007.

<sup>65</sup> Disponível em: <http://veja.abril.com.br/vejarj/300403/badalacao.html>. Acesso em: 3 ago. 2007.

<sup>66</sup> Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/travel/2006/nov/28/bars>. Acesso em: 3 ago. 2007.

<sup>67</sup> Entrevista concedida em 18 de julho de 2006.

Inicialmente funcionando como um antiquário, em 2001 foi inaugurado o Rio Scenarium – Pavilhão da Cultura, onde se passou a oferecer uma programação regular de música, espetáculos de teatro e exposições, além do serviço de bar e restaurante. Posteriormente, foi desativado pela incompatibilidade com o som muito alto da casa de shows, que se tornou o investimento prioritário.

Segundo um dos sócios do Rio Scenarium, Plínio Quintão Fróes, sua entrada para o ramo de compra e venda de antiguidades foi um acaso: “nunca foi do meu campo de interesse”.<sup>68</sup> Junto com uns amigos, comprou um box de venda de antiguidades na Rua do Lavradio, porém, nenhum dos sócios tinha experiência nessa área.

Segundo o empresário, apesar da degradação em que se encontrava a Rua do Lavradio, o público que frequentava o local “era um público qualificado. [...] Um público formador de opinião, é um público que gosta de arte, que gosta de cultura, é um público que valoriza uma peça de arte, que valoriza o móvel bom, que valoriza a qualidade do móvel”.<sup>69</sup> Por esse motivo, diz que havia uma grande preocupação com o estado de conservação da rua. Com o intuito de oferecer melhores condições ao público frequentador dos antiquários da Rua do Lavradio, foi criada uma feira de antiguidades em outubro de 1996. Plínio Quintão Fróes comenta que a criação da feira “aconteceu em um momento muito importante, aconteceu no local certo, na hora certa e no momento certo e com as pessoas certas também nos apoiando nos postos-chaves”.<sup>70</sup>

Provavelmente, o empresário está se referindo aos projetos promovidos pela prefeitura do Rio de Janeiro com o objetivo de revitalizar a Região Centro. Não é por acaso que o sócio da mais badalada casa de shows da Lapa, que é ainda dono de diversos outros imóveis na região, faça parte da comissão do Plano Estratégico da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro para a Região Centro.<sup>71</sup>

Apesar de a Região Centro ser uma das localidades da cidade do Rio de Janeiro com a maior quantidade de equipamentos culturais, os dados levantados pelo Plano Estratégico identificaram na região a falta de opções de lazer e acesso à cultura, incluindo a baixa oferta de eventos musicais.<sup>72</sup> Esses dados foram levantados entre 2001 e 2002, na fase de diagnóstico da pesquisa, por meio do Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro: Pesquisa de Percepção.

O Plano Estratégico teve por objetivo “identificar as potencialidades da área, a partir de seus aspectos positivos, vocações e manifestações culturais próprias”. Foram apontadas como potencialidades de desenvolvimento na região manifestações culturais como as escolas e rodas de samba, os artistas de rua, os eventos de artes plásticas, música e teatro e as feiras de artesanato, de antiguidades e regionais. O turismo histórico/cultural e o lazer cultural figuram entre os pontos vocacionais da localidade.<sup>73</sup>

Desta forma, entre os objetivos centrais do Plano Estratégico está a meta de tornar a Região Centro o “centro de referência histórico-cultural do país”. Para atingir essa meta, propõe-se: (1) estabelecer bases institucionais para a criação do Centro de Referência Histórico-Cultural da Cidade e (2) definir política de recuperação, revitalização e utilização dos espaços públicos e prédios históricos.<sup>74</sup>

Assim, o interesse na preservação dos casarões e das ruas e a criação de formas de se atrair um público cada vez maior para a região, tanto do setor privado como do público, estão em sintonia. O

---

<sup>68</sup> Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/plinio-quintao-froes-45021>. Acesso em: 3 ago. 2007.

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/planoestrategico>. Acesso em: 3 ago. 2007.

<sup>72</sup> Idem.

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Idem.

projeto do Plano Estratégico indica que “esse patrimônio insubstituível deve ser preservado, cultivado e – quando for o caso – restaurado, não só pela importância cultural e histórica, mas considerando-se também a atração turística que exerce”,<sup>75</sup> ou seja, a capacidade de movimentação econômica.

Por meio de Orçamento Participativo, de cuja comissão faz parte Plínio Quintão Fróes, sócio da casa de shows Rio Scenarium, o Plano Estratégico para a Região Centro prevê:

Implantação de corredor iluminado formado pela Cinelândia, Lapa, Rua do Lavradio, Praça Tiradentes, Largo da Carioca e Praça XV, Praça da República, Rua Frei Caneca, Beco da Sardinha, Estácio, Rio Comprido, Catumbi, Cidade Nova, Santa Teresa e Paquetá, com a criação de circuitos culturais voltados para a região, integrando as favelas à rede de equipamentos históricos culturais e de lazer.<sup>76</sup>

Não é por acaso que, ao lado de bairros e praças públicas, a Rua do Lavradio se destaca entre os locais beneficiados pelo projeto. Sobre os primórdios da feira de antiguidades da Rua do Lavradio, Plínio diz que o subprefeito do centro na época, Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, “contribuiu muito para transformar e dinamizar o comércio no centro da cidade”<sup>77</sup>

Segundo o empresário, em seu primeiro mês de funcionamento (outubro de 1996), a Feira do Rio Antigo, como foi chamada, recebeu 6 mil visitantes. Para a promoção da feira, além das antiguidades, o público encontrava “os restaurantes na calçada vendendo chope, salgadinhos”, além de músicos que se apresentavam no local. Foi um primeiro momento desta fase em que a receita que unia um ambiente que apresentava um diferencial (as antiguidades) com música e serviço de bar e restaurante parecia dar certo. Segundo Plínio, “tudo muito focado no *nosso negócio*, que era antiguidade. Na *nostra rua*, que é onde o *nosso negócio* estava” (grifos nossos).<sup>78</sup>

A necessidade de melhoria das condições das calçadas, da iluminação, do sistema de esgoto, enfim, da condição geral da Rua do Lavradio e de seu entorno foi o que motivou, segundo o depoimento de Plínio, as reformas promovidas pela prefeitura.

O negócio dos antiquários, para o empresário e seus sócios, foi se expandindo com a aquisição de novas lojas na Rua do Lavradio. Ele nos conta como se deu a expansão de seu negócio e das casas de shows que foram prosperando nos arredores do Lavradio. O Rio Scenarium

se transformou em um espaço cultural. Com música, com dança, com teatro. E isso faz parte de um processo. Com a feira da Rua do Lavradio, a feira dinamizou a região, revitalizando a região com a abertura de novos espaços. O primeiro deles foi o Empório 100, na Rua Lavradio, número 100, é um espaço com música, com choro, com samba dentro do antiquário da Lu. Depois o Carioca da Gema, com Tiago e com Lefê, que já faziam a parte da música e do restaurante do Empório. Aí eles saíram e montaram o Carioca da Gema. A Lu continuou com outro grupo, mais o Alberto. E aí veio o Semente na Lapa. [...] E aí veio a Casa da Mãe Joana, veio o Sacrilégio, ao lado do Carioca da Gema. O Centro Cultural Carioca, na Rua do Teatro. O Espaço Constituição. Então a região foi ganhando força, a subprefeitura sempre atuante. [...] E esses espaços culturais sempre trazendo para o centro do Rio um público muito especial. Um público qualificado.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Idem.

<sup>76</sup> Idem.

<sup>77</sup> Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/MuseuVirtual>. Acesso em: 3 ago. 2007.

<sup>78</sup> Idem.

<sup>79</sup> Idem.

Sobre a profissionalização das rodas de samba e choro da Lapa, a instrumentista Luciana Oliveira diz que o Empório 100 (no número 100 da Rua do Lavradio) era a única casa na época (por volta de 1998) que tinha música ao vivo de forma mais organizada.<sup>80</sup>

A instrumentista comenta que era frequentemente chamada por Plínio Quintão Fróes para tocar na Feira do Lavradio: “Uma vez foi o *Vídeo Show* e ele me chamou. Dizia que não tinha muito dinheiro para pagar, mas que seria legal e tudo bem. A gente ia e depois aparecia no *Vídeo Show*”.<sup>81</sup>

Amparada por promessas de sucesso, a exploração da força de trabalho do músico é hábito, e os músicos são de fácil persuasão. Quando não há a garantia de remuneração, há a crença que, depois de certo tempo, um público seria formado e os músicos seriam, assim, gratificados. Isso é o que Juliana Coli (2006) identificou como as poderosas armas – como a “amizade”, o “sacrifício” e o “interesse” – “dos empresários e do próprio capital, no sentido de obter o máximo de usufruto da força de trabalho do músico” (COLI, 2006: 101). O depoimento de Luciana Oliveira ilustra essa situação:

Depois que ele [Plínio Quintão Fróes] criou o Rio Scenarium, começou a chamar uns grupos para tocar. O primeiro grupo que tocou lá foi o Pau de Braúna. Mais ou menos nos primeiros seis meses que tocaram lá não ganharam praticamente nada. O Garrafeira também. Eles pagavam por *couvert* e os músicos tocavam em dias fixos.<sup>82</sup>

Hoje, o Rio Scenarium é uma das casas da região da Lapa que conta com o maior número de público pagante por noite. Porém, não foi sempre assim. Conforme comentamos, no início desse processo de revitalização da Lapa, o público ainda era incipiente, e foi por meio de estratégias como a criação da feira de antiguidades da Rua do Lavradio que empresários como Plínio Quintão Fróes atingiram seus objetivos. Nesse período inicial, como comentou Luciana Oliveira, o pagamento aos músicos era feito por *couvert* artístico. Segundo a musicista, quando a movimentação do público começou a aumentar (e, conseqüentemente, aumentou a quantia paga aos músicos, já que era na base da porcentagem), aconteceu um “incidente” que “obrigou” a casa a regularizar a situação com os músicos, passando a pagar preço fixo por nota contratual.<sup>83</sup>

O problema que se configurou, na versão dos músicos, foi que os empresários entenderam que o montante pago aos músicos nessa forma de combinação (*couvert*) ficou muito elevado e resolveram mudar o esquema passando a fixar uma quantia independentemente do número de público pagante. Além disso, os músicos que tinham um posto fixo de trabalho passaram a ter de alternar suas apresentações com outros grupos para não configurar o vínculo empregatício. É a chamada “quarentena”. Segundo a musicista Luciana Oliveira, os músicos que lá atuavam nessa época tentaram uma espécie de boicote à casa de shows, que não funcionou.<sup>84</sup>

Ora, essa foi apenas uma estratégia empresarial de geração de lucro. Pagando por *couvert*, o trabalho do músico em nada onera o contratante, já que não se tem a obrigação de pagamento caso não haja público pagante. Uma vez conquistada pela casa certa fama e com uma frequência de público maior e crescente, se torna mais vantajoso o pagamento por cachê fixo. Todo o excedente fica como lucro para a casa. A casa de shows, ao expandir sua capacidade de acolher o público, aumenta até onde for fisicamente possível sua margem de lucro.

Luciana Oliveira comenta a fragilidade das negociações entre empresários e músicos. Ela diz que a negociação é complicada porque a possibilidade de ter seu trabalho apresentado em uma casa

---

<sup>80</sup> Entrevista concedida à autora em 25 de julho de 2007.

<sup>81</sup> Idem. [*Vídeo Show* é um programa televisivo muito popular que dá destaque a artistas da atualidade.]

<sup>82</sup> Entrevista concedida à autora em 25 de julho de 2007.

<sup>83</sup> Idem.

<sup>84</sup> Idem.

reconhecida como o Rio Scenarium representaria para o músico algum tipo de benefício além do econômico.<sup>85</sup>

Após o episódio relatado entre o Rio Scenarium e o Ministério do Trabalho, os músicos passaram a receber por nota contratual.<sup>86</sup> Quando questionados sobre o porquê de ser a única casa da Lapa que estaria sendo “obrigada” a seguir as normas conferidas ao trabalho do músico pela Portaria nº 3347, que estabelece a nota contratual, Alan Magalhães, então diretor administrativo do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi), e Déborah Cheyne, presidente dessa instituição na ocasião, dizem que não há uma fiscalização efetiva. Os representantes do SindMusi dizem que, para que uma casa seja autuada, deve haver denúncia. Segundo eles, esse foi o caso do Rio Scenarium.

O Rio Scenarium, assim como as demais casas de shows da Lapa, baseado em seus próprios critérios e interesses, determina a duração da jornada de trabalho, o que é trabalho pago e o que é trabalho não pago, o preço a ser pago pelo trabalho, a forma de calcular esse preço e a forma de pagamento, além de estabelecer o que deve constar no cardápio musical oferecido aos clientes. As formas de se extrair mais-valia são muitas e, mesmo quando “regularizadas”, as casas de shows encontram formas de aumentar sua margem de lucro e extrair legalmente a mais-valia do trabalho do músico. Assim, para as casas de shows, o trabalho do músico representa um alto potencial como valor de troca, configurando-se, por isso, em um trabalho produtivo ao capital.

### **Relações de trabalho: o trabalho produtivo do músico nas casas de shows da Lapa**

Quando consumido como valor de uso, o trabalho do músico é improdutivo. Conforme Marx:

Quando se compra o trabalho para o consumir como valor de uso, como serviço, não para colocar como factor vivo no lugar do valor do capital variável e o incorporar no processo capitalista de produção, o trabalho não é produtivo e o trabalhador assalariado não é trabalhador produtivo. O seu trabalho é consumido por causa do seu valor de uso e não como trabalho que gera valores de troca; é consumido improdutivamente (MARX, 1975: 95).

Porém, o sentido do trabalho na economia capitalista aponta para a subsistência do trabalhador e para o acúmulo de capital por meio da extração da mais-valia. O trabalhador, por meio do produto de seu trabalho, gera mais-valia para o capitalista. Assim, seu trabalho é caracterizado como trabalho produtivo.

É produtivo aquele trabalho que valoriza diretamente o capital, o que produz mais-valia, ou seja, que se realiza – sem equivalente para o operário, para o executante – numa mais-valia, representada por um sobreproduto; isto é, que se realiza num incremento excedentário para o monopolista dos meios de trabalho, para o capitalista (MARX, 1975: 93).

Apesar de, na aparência, as casas de shows da Lapa não serem identificadas como produtoras de mercadorias, mas como prestadoras de serviços (serviço de bar, música ao vivo etc.), em sua essência são produtoras de uma engrenagem que agrega em seu conjunto o comércio de comidas e bebidas, o ambiente (que, no caso do Rio Scenarium, está revestido de antiguidades que dariam à casa certa identidade) e a música ao vivo. Pela aparência, o trabalho dos garçons e dos músicos, por exemplo, seriam díspares – quando, na verdade, em sua essência, colaboram para a consecução de determinada produção.

---

<sup>85</sup> Idem.

<sup>86</sup> Forma legal de contratação de músicos.

No contexto das casas de shows da Lapa, se considerado improdutivo, poderíamos entender que o trabalho do músico é vendido diretamente ao público consumidor, podendo ser o empresário considerado um “parceiro” ao “ceder” suas instalações ao músico para que possa realizar seu trabalho. Ao contrário disso, entendemos que o músico, em casas de shows como Rio Scenarium, é trabalhador subordinado ao capital que lhe explora sobretrabalho, ou seja, mais-valia.

Nesse sentido, poderíamos dizer que o ingresso pago pelo público ao entrar na casa seria o símbolo de todo um processo produtivo, considerando seus meios de produção (o imóvel e suas instalações, os equipamentos de sonorização, a matéria-prima para a cozinha e o serviço de bar, entre outros) e a compra da força de trabalho (como a dos cozinheiros, garçons, faxineiros, seguranças e músicos). O trabalho do músico “trata-se, portanto, de trabalho que serve diretamente ao capital como instrumento da sua auto-valorização, como meio para a produção de mais-valia” (MARX, 1975: 93). É importante notar que, apesar de o músico possuir alguns meios de produção, como os instrumentos musicais, não tem controle sobre os processos de produção. O músico não estaria vendendo ao capitalista um produto musical, mas sim sua força de trabalho por meio de formas específicas de assalariamento. Em tais formas estão embutidos artifícios encontrados pelo capital para encobrir a real exploração do trabalho do músico.

Conforme Marx (1975), entendemos o músico no contexto das casas de shows da Lapa como um *trabalhador coletivo* quando “a sua atividade combinada realiza-se materialmente e de maneira direta num *produto total*” (p. 94). Na medida em que seu processo de trabalho age como um instrumento de valorização do capital, de criação de mais-valia, “o processo de trabalho subsumi-se no capital (é o processo do próprio capital), e o capitalista entra nele como dirigente, guia” (Idem: 73).

Citando como exemplo o caso do Rio Scenarium, observamos que as instalações da casa foram ampliadas, acolhendo maior número de público pagante – que, valendo-se também da tecnologia que permitiu ampliar a propagação do som, pôde usufruir da música ao vivo. Esse fato permitiu ao capitalista um “excedente de produção”, pois um número maior de ingressos vendidos não alterou o montante pago pelo trabalho dos músicos. Marx fala sobre o excedente da produção como aquele “produto que nada custa ao capitalista” (1975: 93), no caso citado representado pelo excedente de ingressos vendidos. Assim, quanto maior for a capacidade de receber um alto número de público pagante, maior será o excedente, ou seja, o lucro, já que o preço do trabalho do músico na casa Rio Scenarium, conforme comentado, é fixo.

Para que seu trabalho fosse improdutivo, o preço do ingresso teria de ser pago diretamente ao músico. Assim, o trabalho seria consumido pelo público como um serviço e seria, portanto, improdutivo ao capital. Mas, no contexto de trabalho realizado no Rio Scenarium, ao gerar mais-valia, o trabalho do músico torna-se produtivo. O empresário é o intermediário entre público e músicos, é aquele que possui o capital para investir na produção do espetáculo, para criar as condições de sua produção e de seu consumo. Seu interesse no trabalho do músico se estabelece na medida em que esse trabalho pode representar valor de troca. O consumidor paga ao intermediário na forma de compra de ingresso, no qual está embutido o dinheiro investido, de modo que todo o excedente será lucro para o intermediário. Quanto maior for a capacidade da casa de absorver público pagante, maior será o lucro, uma vez que os gastos na produção do espetáculo não variam, apenas a margem de lucro aumenta. Essa é uma das formas encontradas pelo capitalista para a extração da mais-valia.

Marx reitera:

“Todos os meios de trabalho produzidos, independentemente do serviço que prestem como valores de uso no processo de produção, funcionam agora simultaneamente como elementos do processo de valorização. Quando não se transformam em dinheiro real, convertem-se em moeda imaginária, são tratados como valores de troca e o elemento de valor que, duma maneira ou doutra, acrescentam ao produto é calculado com exatidão (MARX, 1975: 125-126).”

Entender o trabalho do músico como produtivo se torna importante na medida em que ajuda a esclarecer a relação estabelecida entre contratante e contratado. Pensando nessa direção, podemos esclarecer que não há parcerias ou divisão de lucros, como aconteceria supostamente no caso do pagamento por *couvert*, segundo a opinião dos empresários. Do mesmo modo, entender as etapas que compõem os processos de trabalho do músico revela o trabalho não pago oculto na forma fenomênica das apresentações ao vivo.

### Considerações finais

Considerando apenas sua forma aparente, poderíamos compreender o trabalho do músico como diferenciado dos demais tipos de trabalho, tal qual nos conta a fábula da cigarra e da formiga.<sup>87</sup>

Era uma vez uma cigarra que vivia saltitando e cantando pelo bosque, sem se preocupar com o futuro. Esbarrando numa formiguinha, que carregava uma folha pesada, perguntou: — Ei, formiguinha, para que todo esse trabalho? O verão é para a gente aproveitar! O verão é para a gente se divertir! — Não, não, não! Nós, formigas, não temos tempo para diversão. É preciso trabalhar agora para guardar comida para o inverno.

Por meio de pesquisa de campo, foram colhidos depoimentos de diversos músicos que apontavam como característica de sua atividade profissional o trabalho sazonal e as relações informais. Se de um lado essas características indicam uma grande instabilidade, o que traz certa preocupação ao músico, por outro lado, indicaria também certa liberdade. Ao contrário do trabalho rotineiro, repetitivo e pouco criativo dos trabalhadores que operam no interior das fábricas, por exemplo, uma aparente autonomia profissional distinguiria o trabalho do músico dos demais setores – distinção esta que permitiria ao profissional da música gerir seu tempo e o produto de seu trabalho da maneira que melhor lhe conviesse.

Essa distinção que parece tornar o trabalho do músico ao menos mais prazeroso que o do operário ofusca a percepção do que Richard Sennett (2003) chama de flexitempo. Segundo o autor, “um trabalhador em flexitempo controla o local do trabalho, mas não adquire maior controle sobre o processo de trabalho em si” (SENNETT, 2003: 68). Isso significa dizer que, se há uma autonomia, essa autonomia é bastante relativa. Esse fenômeno é o que chamamos de fetiche do trabalho do artista, que oculta as reais condições de produção.

Na realização deste estudo, partimos de uma visão fenomênica, aparente, das relações e dos processos de trabalho do músico e buscamos chegar o mais próximo possível da essência desse trabalho a fim de revelar as suas determinações. Tal como Kosik (2002: 16), entendemos que a “realidade é a unidade do fenômeno e da essência”. O fenômeno é o que nós percebemos no trato prático-utilitário com as coisas, “onde o indivíduo ‘em situação’ cria suas próprias representações das coisas e elabora todo um sistema correlativo de noções que capta e fixa o aspecto fenomênico da realidade” (Idem: 14). A essência é o que está por trás dos fenômenos, e esses lados estão estreitamente relacionados na medida em que:

O fenômeno indica a essência e, ao mesmo tempo, a esconde. A essência se manifesta no fenômeno, mas só de modo inadequado, parcial, ou apenas sob certos ângulos e aspectos. [...] O fato de se manifestar no fenômeno revela seu movimento e demonstra que a essência não é inerte nem passiva. Justamente por isso o fenômeno revela a essência (KOSIK, 2002: 15).

---

<sup>87</sup> Fábula do francês Jean de La Fontaine (1621-1695), cujo título original é *La Cigale et la Fourmi*. Disponível em: [http://www.atramenta.net/lire/la-cigale-et-la-fourmi/64/1#oeuvre\\_page](http://www.atramenta.net/lire/la-cigale-et-la-fourmi/64/1#oeuvre_page). Acesso em: 4 mai. 2007.

Kosik diz, ainda, que é trabalho da ciência e da filosofia, partindo dos fenômenos, chegar à essência das coisas (Idem: 17). Marx (apud KOSIK, 2002: 17) pergunta “Se os homens aprendessem imediatamente as conexões, para que serviria a ciência?” e responde: “Toda ciência seria supérflua se a forma fenomênica e a essência coincidissem diretamente” (Idem).

O resultado a que chegamos indica que, no contexto do modo de produção capitalista, a atividade artística não é oposta ao trabalho capitalista. Ao contrário disso, “nas representações atuais, o artista é quase uma encarnação possível do trabalhador do futuro, [...] tomados numa economia do incerto e mais expostos aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais” (MENGER, 2005: 45). Ironicamente, segundo Menger, a atividade profissional do músico seria precursora das relações flexíveis de trabalho.

Não é à toa que a atividade profissional do músico vai ao encontro das características apontadas por Harvey (2002) ao observar a atual fase do regime de acumulação capitalista, denominada pelo autor *acumulação flexível*. No que tange às relações de trabalho, Harvey indica que os contratos se tornaram mais flexíveis com a “redução do emprego regular em favor do crescente uso do trabalho em tempo parcial, temporário ou subcontratado” (HARVEY, 2002: 143).

Com o presente estudo pudemos constatar que, em todas as suas formas, sendo legalizadas ou não, a exploração da força de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa se perpetua amparada por um regime econômico que permite ao capitalista adequar tais relações de trabalho da forma que lhe assegurem e ampliem sua margem de lucro. Ao considerar apenas o valor de uso do trabalho do músico, se encoberta a complexidade do seu processo de trabalho e, conseqüentemente, fragilizam-se as suas relações de trabalho. Foi possível, assim, evidenciar a produção musical como um setor imerso nos processos gerais da produção capitalista, cujas determinações históricas vão moldando e adequando seus processos e suas relações de trabalho às necessidades capitalistas de produção e geração de lucro. Nesse sentido, o trabalho do músico é trabalho produtivo ao capital.

### **Luciana Requião**

É doutora em educação e professora da Universidade Federal Fluminense (UFF). Suas áreas de pesquisa são cultura, trabalho, música e educação. Entre seus diversos trabalhos publicados está o livro *Eis Aí a Lapa... Processos e Relações de Trabalho do Músico nas Casas de Shows da Lapa* (Annablume, 2010).

(Seu e-mail é: [lucianarequiao@id.uff.br](mailto:lucianarequiao@id.uff.br).)

### **Referências bibliográficas**

ANDRADE, Moacyr. *Lapa: alegres trópicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

COLI, Juliana. *Vissi d'arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2002.

KOSIK, Karel. *A dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LESSA, Carlos. A economia do lazer e o nascimento da indústria cultural de massa. In: *Economia da cultura: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Faperj e Coppe/UFRJ, 2002, p.141-152.



- LUDKE, Menga & ANDRÉ, Marli E.D.A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1986.
- MARX, Karl. *Capítulo inédito d'O capital: resultado do processo de produção imediato*. Porto: Publicações Escorpião, 1975.
- MENGER, Pierre-Michel. *O retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- PRESTES FILHO, Luiz Carlos. Cultura e economia: a articulação necessária entre indústria e poder público. In: *Economia da cultura: a força da indústria cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Faperj e Coppe/UFRJ, 2002, p.13-21.
- REQUIÃO, Luciana. *"Eis Aí a Lapa...": processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. São Paulo: Annablume, 2010.
- SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. *Trabalho e profissão em arte: divisão internacional do trabalho e relação de gênero nas heterogêneas vivências do trabalho precário*. Disponível em: <[http://www.centrodametropole.org.br/textos\\_nadya/Segnini.pdf](http://www.centrodametropole.org.br/textos_nadya/Segnini.pdf)>. Acesso em: 10 dez. 2006.
- SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

## PRECARIEDADE CRIATIVA: AS CONDIÇÕES DE TRABALHO DA PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE EM BUENOS AIRES

Guillermo Martín Quiña

**Resumo:** O objetivo deste artigo é reconhecer as condições de trabalho específicas em que opera a produção de música independente na cidade de Buenos Aires. Para isso, usei uma abordagem qualitativa, que recupera a voz dos atores e o papel das políticas públicas na área. Os resultados mostram a proliferação do trabalho precário em termos de recrutamento, remuneração, estabilidade e segurança, como acontece globalmente nas chamadas indústrias criativas. O argumento desta pesquisa é que a pequena escala de suas empresas, o uso do próprio trabalho e relações pessoais diretas tendem a obscurecer a precariedade do trabalho, a dificultar o reconhecimento do estatuto dos trabalhadores e impedem sua organização sindical. Concluo que a mudança dessa realidade exige tanto a ação coletiva quanto a promoção da atividade e a regulação das condições de trabalho.

**Palavras-chave:** música independente; indústrias criativas; trabalho precário.

**Resumen:** El objeto del presente trabajo es reconocer las condiciones laborales concretas en que se desenvuelve la producción de música independiente en la ciudad de Buenos Aires. Apelo para ello a un enfoque cualitativo que atiende la voz de sus actores y el papel de las políticas públicas al respecto. Los resultados evidencian la proliferación de precariedad laboral en términos de contratación, remuneración, estabilidad y seguridad, tal sucede a escala global en las llamadas industrias creativas. Argumento que la pequeña escala de sus emprendimientos, el recurso al trabajo propio y las relaciones personales directas tienden a invisibilizar la precariedad laboral, dificultar el reconocimiento de la condición de trabajadores y obstruir su organización sindical. Concluyo que la modificación de esta realidad requiere tanto la acción colectiva como la promoción de la actividad y regulación de las condiciones de trabajo.

**Palabras clave:** música independiente; industrias creativas; precariedad laboral.

## Introdução

O objeto desta pesquisa são as condições de trabalho em que se desenrola a produção musical independente em Buenos Aires atualmente. Diferente do que ocorre nas mais concentradas das chamadas indústrias criativas,<sup>88</sup> sua particularidade é que, na produção, gestão e distribuição de música, não intervêm as grandes gravadoras multinacionais, ou *majors*, e sim capitais de pequena escala – ou o processo é assumido pelos próprios músicos, autogerido (QUIÑA, 2012). Seu desenvolvimento ocorreu no quadro de uma relação comercial (global e local) entre gravadoras multinacionais e selos editoriais ou músicos independentes, na qual estes se encarregam do descobrimento e da experimentação musical, mais onerosos e arriscados, e as primeiras se dedicam à edição e distribuição (HESMONDHALGH 1999; PALMEIRO, 2005). Ao transferir riscos e custos para pequenos empreendimentos musicais, a produção musical independente afetou concretamente as condições de trabalho dos que realizam as diferentes atividades envolvidas, particularmente na música ao vivo, dada a atual tendência à queda do negócio discográfico (IFPI, 2012). Da mesma forma, a atividade musical independente foi identificada como uma das que mais cresceram nos últimos anos na cidade de Buenos Aires (OBSERVATORIO DE INDUSTRIAS CREATIVAS, 2011). Se, por um lado, a precarização das condições de trabalho que caracteriza as indústrias criativas (ROSS, 2007; MAC ROBBIE, 2009; RAUNIG, 2008) constitui a base sobre a qual operaram seus processos de centralização e concentração de capital em escala global, por outro lado, a abordagem dessa produção concreta constitui uma valiosa porta de entrada para a compreensão de suas particularidades no plano empírico local.

Para tanto, recorro a uma perspectiva metodológica centralmente qualitativa com triangulação de técnicas e fontes baseadas na entrevista etnográfica, na observação de campo e no levantamento de políticas públicas em torno do fenômeno, dada sua capacidade de explorar múltiplas e diferentes situações e diante da inexistência de informação estatística sobre o trabalho informal na música independente. Isso se inscreve na convicção de que a compreensão dos processos sociais nos termos em que narram seus atores, pretensamente fundamentados em uma realidade empírica transparente, conduz o pesquisador a deixar de elaborar uma crítica e a limitar-se a reproduzir o dado, mergulhando-o na perspectiva da “cultura como verdade” (MENÉNDEZ, 2002, p. 69) e cerceando a riqueza explicativa que a análise das dimensões econômica, ideológica ou política proporciona às ciências sociais. Embora eu reconheça que é de suma importância recuperar e interpretar as vozes dos atores, entendo, igualmente, a necessidade de o pesquisador desenrolar ao redor dessas uma perspectiva crítica não apenas para compreendê-las, mas também para transformar suas realidades concretas.

Ao conceber a atividade musical como prática cultural criativa (WILLIAMS, 1977) inserida em um contexto que reconhecemos não só como o início, mas também como fim da pesquisa sobre a cultura (GROSSBERG, 2006): a) indago as condições concretas em que se realiza; b) levo em conta as representações dos sujeitos acerca da especificidade da produção musical independente; c) reconheço a intervenção dos organismos governamentais por meio das políticas públicas para a área e; d) analiso sua localização no quadro do atual desenvolvimento industrial da cultura em que tem lugar. A escolha da produção musical independente para este trabalho está alicerçada em três aspectos: seu desenvolvimento ocorreu ao amparo das economias e indústrias criativas (OIC, 2011); inscreve-se no contexto da revolução informacional, pois as tecnologias digitais e sua massificação constituem sua condição de possibilidade (PALMEIRO, 2005); disparou durante a última crise local diante da retração dos grandes capitais discográficos, mobilizando representações de ser alheia às grandes indústrias da cultura (MIHAL & QUIÑA, 2015). O foco na cidade de Buenos Aires, por sua vez, responde às políticas

---

<sup>88</sup> A expressão “indústrias criativas” inclui tanto as tradicionalmente consideradas indústrias culturais (música, cinema, editoras, teatro) como outras atividades fortemente ligadas às novas tecnologias digitais – video games, software, design gráfico –, em razão da convicção de que todas elas giram em torno do uso intensivo da “criatividade individual”. Abaixo, abordamos de forma mais detalhada o surgimento e a difusão dessa noção.

musicais desenvolvidas por seu governo, à disponibilidade certa de estatísticas acerca da atividade de selos independentes e à grande diversidade de espaços para música ao vivo.

Assim sendo, exponho as condições de trabalho da produção musical independente explorando também as representações dos atores sobre elas e faço um levantamento das políticas públicas e das regulações sobre a atividade. Em seguida, examino o vínculo entre o atual crescimento das indústrias criativas e as condições de trabalho observadas. Por fim, ofereço chaves para, diante da realidade descrita da música independente atual, enfrentar a transformação dessas condições.

### **As condições de trabalho concretas da música independente**

As condições da realização das atividades da música independente abrangem numerosos aspectos, motivo pelo qual decidi agrupá-las em quatro dimensões, no intuito de expô-las com clareza.

Em primeiro lugar, é preciso considerar os recursos técnicos e de conforto com que os músicos contam. O avanço e a massificação das tecnologias digitais permitiram uma facilidade cada vez maior de gravar, manipular e editar música, que hoje se pode fazer em um computador doméstico, sem vultosos investimentos. Esse processo, por sua vez, também tende a baixar os padrões técnicos da atividade musical, tanto na edição quanto em espetáculos ao vivo, pois se generaliza a percepção de que é desnecessário avançar no manejo profissional de certos recursos sonoros em virtude do partido que se tira dos computadores domésticos no exercício musical cotidiano. Nesse sentido, observa-se certo efeito contrário, pois isso redundará na queda da qualidade sonora obtida, algo que, quando está em condições de melhorar, o próprio músico pode fazer, embora nem sempre exista essa possibilidade.

A facilidade de gravação e edição de um disco pelas tecnologias digitais – que possibilitou, por meio do barateamento de todo o processo, não só a proliferação de selos discográficos independentes como também a opção da autogestão pelos músicos durante os últimos 15 anos – contrasta com a falta de equipamento técnico e de especialistas que afeta a música independente no trabalho musical ao vivo. Isso ocorre porque a grande complexidade da montagem de palco das bandas que utilizam instrumentos elétricos e/ou equipamento eletrônico exige a assistência de pessoal técnico e especializado, embora os organizadores muitas vezes não avaliem dessa maneira.

Como nos relata um dos músicos entrevistados, isso não é incomum nas apresentações ao vivo – cuja importância na atividade dos músicos é fundamental, dada a pequena escala de suas produções musicais –, e, muitas vezes, eles precisam remediar a escassez de recursos técnicos:

[...] “não, a potência do palco não está funcionando, não tem retorno e não dá para tocar” dizem [os encarregados da sala; então dizemos:] “bom, tudo bem, vamos sem retorno, todo mundo trouxe fones de ouvido?”, “Sim”; “Bom, fazemos com fones, montamos um console ali, vamos com fones” [...] E sempre carregando piano, e vamos à luta [...], é tudo com nosso próprio esforço, sempre... é cansativo. Eu não teria que estar dando jeito em tudo.  
(Pablo, baixista.)

Em outras palavras: na música independente, as condições técnicas adequadas para a atividade não costumam ser garantidas. Então, a qualidade final do produto do trabalho é afetada, pois os próprios músicos têm de intervir para tentar resolver os problemas.

Em segundo lugar, os processos descritos também envolvem as condições de segurança com que se trabalha na música independente, que estão muito longe de ser as apropriadas. É verdade que, desde 2005 (após o incêndio na boate República Cromañón), houve na cidade de Buenos Aires uma drástica mudança de política em matéria de alvarás para casas de música – que consiste em tolerância zero

em relação ao cumprimento das exigências legais (com o que muitos tiveram de fechar suas portas)<sup>89</sup> –, mas também é preciso assinalar que a maioria das salas de música ao vivo, em particular as utilizadas pela música independente, não dispõe das condições de segurança necessárias para esse tipo de atividade. Pablo, músico que se apresenta regularmente em espetáculos na cidade e toca com diferentes bandas, disse-nos que muitas vezes há questões de segurança para o trabalho do próprio músico que nem sequer são consideradas. Também aqui o músico precisa encarregar-se de aspectos que são de responsabilidade dos produtores do espetáculo, como a montagem do palco, o que pode incluir questões graves, como o risco de eletrocussão:

[...] há coisas que você não deveria fazer, mas acaba fazendo, coisas ínfimas, sei lá; você chega a um palco em um festival, um bar, seja o que for, e vê que o palco não está aterrado. Você diz “isto não está aterrado” e “ahhhh?”. Você vai até a cozinha [e diz:] “não tem cobre? O palco, uma tubulação, pô...”, e acaba fazendo, quebrando o galho, que é para você mesmo não ser eletrocutado, coisas assim.  
(Pablo, baixista.)

Em terceiro lugar, nas inúmeras atividades que a música independente pressupõe – da gestão de espaços à edição musical –, é comum a multiplicidade de tarefas ou a polivalência no trabalho, dada a escassa, ou nula, divisão do trabalho que impera. Embora seja verdade que a música independente se caracteriza pela preeminência do músico em todo o processo de trabalho, o mesmo ocorre na gestão cultural associada, para a qual é praticamente impossível contratar contadores, administradores, designers etc. A narração de Patricia sobre sua atuação como empresária deixa claro como uma atividade específica, quando desenvolvida na música independente, estende-se a múltiplas tarefas:

[...] tem de haver alguém que vá ver locais [onde tocar ao vivo], lide com esses locais, cobre os ingressos, controle quem for cobrar os ingressos para que cobre corretamente, faça o acordo com o local e resolva a grana do músico [...]. Até que não falte água no palco quando o músico vai tocar, que o frete chegue na hora aqui, que o frete chegue na hora lá, que o responsável pela imprensa cumpra sua função – se não for o empresário –, que as coisas saiam na agenda e no lugar certo, que quando o disco é lançado ele esteja nas lojas, que seja feito o lance necessário para vender os discos nos espetáculos, controlar [...]. Em alguns momentos, eu lido com grana que não é minha e tem de haver alguém de muita confiança entre nós, porque eu cuido do dinheiro da banda [...]. Bom, uma quantidade de coisas... até que o cara do som da banda esteja presente no dia do espetáculo na hora de passar o som, garantir que ele seja pago, tudo isso [...].  
(Patricia, empresária e apresentadora de rádio.)

Isso fica evidente no processo de trabalho musical da própria banda, mas a mesma multifuncionalidade também se desdobra em torno do trabalho editorial quando intervêm selos independentes, cujas dificuldades devem ser encaradas pelos próprios músicos. É o que nos conta Patricia, dado que “[...] a apresentação oficial [do disco] era em 1º de abril, e eu queria que saísse em revistas em março”, e os responsáveis pelo selo não se encarregavam disso. Então ela mesma teve de “copiar, editar discos em casa, fazer as capas em cores, fechá-las, montar os releases, tudo [...]” para assegurar que os diferentes órgãos de mídia tivessem as demos do disco antes da data de lançamento, para a divulgação. Na gestão cultural, a pequena escala do empreendimento também impede que se conte com diferentes especialistas, de modo que muitas tarefas recaem nos ombros de uma única pessoa. Nesse sentido, Vanina, programadora de espetáculos de um centro cultural cooperativo, nos dizia:

[...] programo música [...]. E, fora isso, faço a coordenação geral da sala, dos horários, da diagramação da iluminação, dos ensaios, dos aluguéis; sou mais ou menos quem tem na cabeça

---

89 As políticas de fechamentos e habilitações do então governo municipal nesse sentido foram analisadas em Corti (2009).

tudo o que acontece [no centro cultural]. [...] tudo o que tiver a ver com música, sou eu que faço. Coordenar também os horários da passagem do som, o som, passar para o técnico de som, para o iluminador, sim, sim, todo esse trabalho sou eu que faço.  
(Vanina, programadora de espetáculos musicais.)

Por sua vez, essas limitações afetam as possibilidades de desenvolvimento e crescimento, pois o estado com incipiente divisão do trabalho, embora seja resultado do prazer de fazer acontecer um empreendimento cultural de seu agrado, representa uma barreira organizativa:

[...] do ponto de vista econômico, é muito difícil de manter, porque o que entra por borderô, que é a renda que fica para o espaço, é muito pouco... na verdade, é mínimo, porque os ingressos custam entre 20 e 25 pesos e [o espaço] fica com 30% do total do borderô, descontando a parte da Sadaic [Sociedad Argentina de Autores y Compositores], que temos de pagar, às vezes são 200 pesos por função, toda uma noite de vir ver, trabalhar [...]. Operacionalmente, é tudo muito difícil.  
(Vanina, programadora de espetáculos musicais.)

Por último, uma questão decisiva tem a ver com a estabilidade e a renda dos trabalhadores dos empreendimentos de música independente. Em uma primeira visão, o princípio do prazer que rege as atividades da música independente pode significar que o trabalho é simplesmente não remunerado, o que até mesmo redundaria em que o trabalhador deva assumir gastos do próprio bolso, sempre movido pelo prazer de fazer música. Assim funciona certa lógica de coletivização no projeto musical, cujas dificuldades são divididas por todos. É o caso de Patricia com a banda da qual é empresária. Também existe uma situação um pouco melhor: a dos que, dedicando-se profissionalmente à música, têm de diversificar suas atividades no intuito de conseguir renda para reproduzir-se, pois a renda obtida com a música independente não o permite.

[...] poderíamos dizer que vivo da música? Não. [...] Você sempre tem que ter algo, e algo que se destaca ao ser músico *indie* é que você pode fazer um monte de coisas, ou seja, na carreira que vem exercendo você aprende a fazer um monte de coisas, montar o teu espetáculo – na parte de som, de produção, de logística, seja do que for, figurino –, você tem de fazer tudo e em certo momento consegue mais trampo nisso que na música.  
(Pablo, baixista.)

Essas condições de trabalho afetam significativamente o desenvolvimento dos projetos musicais, pois não podem garantir aos músicos uma renda estável, o que obriga muitos deles a mudar de banda em busca de remuneração por seu trabalho, com enormes consequências para as bandas que fazem espetáculos regularmente. Assim, costuma existir alta rotatividade de instrumentistas profissionais, fator que atenta contra a consolidação dos diversos projetos musicais coletivos, em especial dos mais recentes, que, como têm pouca atividade ao vivo que gere renda suficiente, não conseguem reter seus instrumentistas. O fenômeno é mais acentuado entre os músicos com maior formação, que geralmente têm famílias consolidadas, filhos e são obrigados a arcar com maiores gastos do que os mais jovens, por exemplo, que são estudantes e moram com os pais ou dividem moradia com amigos e não têm filhos para sustentar.

Atípicos, embora não excepcionais, são os casos em que existe uma relação de vínculo empregatício reconhecido, que proporciona renda constante, embora irregular, pois varia de acordo com a atividade e as possibilidades do empreendimento. Isso dá mais estabilidade aos trabalhadores, mas, muitas vezes, a renda é tão baixa que é insuficiente, e a relação acaba se mantendo graças à contribuição do próprio trabalhador. Lorena, ex-colaboradora de um blog de música independente e, no momento da entrevista, funcionária de um selo discográfico, conta que chegou a receber uma renda mensal após ter colocado com firmeza que isso era necessário para que pudesse dedicar-se a esse trabalho de modo cotidiano e com o comprometimento requerido – apesar de, durante o período em que trabalhava

em um portal digital de notícias sobre música independente, receber era tão pouco que acabou esgotando sua poupança:

[...] eu tinha uma renda fixa, mas porque... bom, não porque eu gerasse renda ou porque [o projeto comunicacional] gerasse renda, mas porque eu tinha proposto um acordo no qual, se eu dedicasse uma quantidade de horas a esse trabalho, precisava poder viver disso, porque senão ia ter que dedicar menos horas, é um acordo meio... sei lá, alguns meses meio que ganhava menos, outros mais, mas... sim, basicamente consumi o que tinha poupado. Assim, viver disso é meio... sim, não tinha outra renda, mas sei lá. (Lorena, funcionária de um selo discográfico.)

Por outro lado, dada a simplificação das tarefas que a edição musical e a atividade de espetáculos abrangem – o que, como já apontamos, foi decorrente do desenvolvimento tecnológico dos últimos tempos –, em não poucas ocasiões a intervenção de técnicos e especialistas é considerada desnecessária nos empreendimentos independentes. Isso também ocorre em atividades conexas não estritamente musicais, como as de intermediação cultural. Suas vantagens para o trabalho da gestão cultural são aqui narradas por Diego, encarregado de uma página na internet de crítica e divulgação de música independente há mais de cinco anos:

[atualizo minha página em] um computador comum. É tudo na internet, posso trabalhar em qualquer [lugar]... também posso estar aqui e entrar no blog e atualizá-lo. Procuo fazer com que tudo seja bastante móvel, [...] tenho uma câmera [de vídeo], faz um tempo comprei uma camerazinha HD, é uma muito pequeninha da Sanyo que filma superbem e capta muito bem o som, por isso a comprei e, às vezes, quando vou aos espetáculos, eu os filmo, sem saber filmar muito bem nem nada, e depois faço *upload*. Essa seria a produção, digamos, mais sofisticada que faço.

(Diego, gestor cultural.)

O escasso reconhecimento de sua necessidade contribui para que não seja preciso contratá-los, motivo pelo qual é habitual que o trabalho seja realizado por pessoal informalmente contratado ou por colegas e amigos que não recebem remuneração alguma, pois o percebem como trabalho solidário ou colaboração com o projeto musical.

Portanto, a remuneração dos que atuam como trabalhadores nas numerosas atividades que a música independente envolve – da execução musical ao planejamento e cobrança de ingressos – é quase totalmente desprovida de regras, o que significa, na prática, que seu destino é ligado, em primeiro lugar, ao sucesso do negócio musical em que intervêm, e, em segundo, à boa vontade do empregador, o que – mesmo diferente de outros itens, pois os atores da atividade musical têm forte comprometimento ideal com ela – é muito prejudicial para seus trabalhadores. A maioria dos músicos e assistentes não tem certeza alguma de que voltará para casa com uma renda que garanta seu sustento. A estabilidade no emprego não é garantida na grande maioria dos casos, o que está relacionado à extensa informalidade das contratações e à remuneração insuficiente, que leva muitos trabalhadores da música a migrar, em busca de melhores oportunidades laborais, para bandas que fazem mais espetáculos ou para outros trabalhos alheios à música. Além disso, as condições de segurança do trabalho na música independente estão muito longe de ser apropriadas. É verdade que houve, na cidade de Buenos Aires, a partir de 2005, uma drástica mudança de política no que diz respeito a alvará para locais de música, mas a maioria das salas de música ao vivo, em particular as utilizadas pela música independente, não dispõe das condições de segurança nem do pessoal técnico necessário para esse tipo de atividade, em especial no que tange a instalações elétricas, montagem de palco e carga e descarga de equipamento.

Em síntese, as condições em que a produção de música independente, tanto ao vivo como editada, se desenrola, ajustam-se facilmente aos diferentes indicadores de trabalho precário: instabilidade laboral, cobertura social, trabalho em domicílio, terceirização ou contratação sem carteira assinada, entre

outros (SALVIA, 2003). No entanto, além do caráter evidente dessas realidades trabalhistas, e a despeito de sua ampla presença nas diferentes atividades envolvidas, isso não se traduz automaticamente no reconhecimento generalizado por seus atores da necessidade de transformá-las. Portanto, cabe debruçar-me sobre suas percepções para indagar como são representadas essas condições no contexto da produção musical independente.

### **O olhar dos próprios atores e as dificuldades da ação sindical**

As condições descritas não deixam de ser reconhecidas pelos diversos atores da produção musical independente, o que ocorre em duas frentes, embora em grau diferente: quanto às condições concretas de trabalho próprias da música independente e no que tange à dimensão legal e/ou de luta sindical para enfrentá-las.

Por um lado, muitos trabalhadores, principalmente músicos, reconhecem as condições em que desenvolvem suas atividades, mas também há forças que vão em sentido oposto. O trabalho realizado se situa em dois grupos que é preciso assinalar para se compreender as condições em que ocorre. Por um lado, o trabalho independente não só é apreciado por causa das vantagens da autonomia (ausência de normas estritas e cotidianas de trabalho, de patrão etc.), mas também pelas representações de autenticidade, originalidade e liberdade que, como analisamos em outra ocasião (QUIÑA, 2012), caracterizam a música independente. Por outro lado, no caso de músicos e intermediários, opera também um caráter fortemente artesanal, um recurso às relações pessoais diretas que suprem a ausência de profissionais contratados para funções específicas por meio de amigos ou familiares, o que contribui para afastar das percepções do trabalho realizado a sua dimensão contratual formal, existente em outras áreas da cultura, representando-o como fora da relação salarial.

No entanto, isso também acontece quando há ligações estreitas fundadas sobre as atividades dos músicos, ainda que não constituam uma amizade. Como nos disse Ramiro, guitarrista de longa trajetória e um dos líderes de uma banda independente com mais de dez anos de vida, na atividade musical profissional e independente, as redes de relações constituem uma importante fonte de oportunidades de trabalho.

Sim, é fundamental ter conhecidos, no sentido assim... clássico... não digo amigos mesmo, mas caras com quem você tenha tocado, compartilhado coisas, que gostem da maneira como você trampa... que você não tenha feito nenhuma merda trabalhando com eles... isso vai abrindo cada vez mais portas, porque um te recomenda, o outro te recomenda, os outros te recomendam [...].

Sim, os contatos são fundamentais.

(Ramiro, guitarrista e líder de uma banda de rock independente.)

Isso propicia oportunidades de trabalho – seja como músico executante, docente ou produtor artístico – e, ao mesmo tempo, permite enxugar o orçamento da edição dos trabalhos próprios, já que o contato com estúdios de gravação já tinha sido feito anteriormente por meio de muitos outros projetos. Foi o que ocorreu, segundo Ramiro, na gravação do último disco de sua banda: “O disco saiu barato porque o fizemos com [o estúdio de gravação de] amigos [...]”.

Nesse sentido, quando os músicos recorrem a profissionais de gravação, mixagem ou masterização, mesmo em estúdios profissionais, os engenheiros ou responsáveis costumam reduzir seus honorários e tarifas como colaboração com o projeto independente, mobilizando também seu apreço pessoal pela obra musical e sacrificando o lucro que obteriam dedicando seu tempo e empenho a projetos de maior envergadura e, portanto, com orçamentos mais vultosos. Ignacio, engenheiro de som com estúdio próprio que tem a música publicitária como principal mercado, embora atue assiduamente em produções musicais independentes, nos dizia que essa decisão está atravessada pelas relações de



amizade que mantém com os músicos, bem como por sua consideração em relação à situação financeira e orçamentária:

[...] faço um pouco de onda, como já disse, não ganho bem, faço mais de onda que por ganhar bem. Mas, que deveria ser cobrado, deveria. Porque [...] não sei quanto estarão cobrando a hora de mixagem, sei lá, em [...] um estúdio profissional que qualquer um pode alugar, [...] um dia [de ocupação do estúdio] deve sair 2, 3, 4 mil pesos [...]. Mas, bom, como em tudo, se você fizer de onda... se tiver outra maneira de fazer... muitas vezes o que acontece é que, de repente, vem um artista que não é tão amigo... sei lá, [um músico independente chamado] Pablo [...], por exemplo, aconteceu que não era meu amigo, veio por [intermédio de] um amigo, e eu cobrei dele. Não muito caro, mas cobrei. Quer dizer, sim, é um trabalho que deve ser cobrado porque, a menos que você esteja aprendendo ou algo assim, é, sim, um trabalho complexo.  
(Ignacio, músico e engenheiro de som.)

Desse modo, acontece entre os diferentes atores uma troca não só de tipo monetário, mas também envolvendo outros fatores, como a amizade e até mesmo as afinidades estéticas e musicais, em sintonia com o que Ochoa & Botero (2008) apontaram no caso da música independente da Colômbia.

Acrescente-se também a utilização intensiva de redes sociais virtuais como My Space, Facebook, Last.fm ou Orkut, cuja importância já foi observada em outras latitudes (BAYM, 2007; WENDEL, 2008), na divulgação do trabalho musical independente tanto ao vivo como editado (neste último caso, muitas vezes também colabora em sua distribuição), o que ajuda a perder de vista as condições e o esforço do trabalho realizado, e articula-se com a percepção bastante disseminada de que o elemento tecnológico virtual, mais do que constituir uma mera ferramenta no processo de criação artística ou na gestão cultural, traz qualidades próprias proveitosas para seus usuários e requer tempo e dedicação – em outras palavras, trabalho. Nesse sentido, Pablo admitia as vantagens decorrentes da circulação do disco de sua banda pela internet, já que eles mesmos contavam com informações às quais não teriam acesso se houvesse a mediação de um selo discográfico: “É você que lida com isso, sabe quantas vezes foi baixado, sabe tudo, tem controle total do que acontece”.

Da mesma forma, os músicos reconhecem dentro da música independente uma acentuada tendência à ausência de contratos formais, o que pode até implicar falta de qualquer registro formal do trabalho realizado. Quando, em certos casos, os músicos têm de emitir nota fiscal pelo trabalho realizado, costumam – mais uma vez – recorrer a algum colega ou amigo que possa fazê-lo, o que, concretamente, significa ignorar a relação trabalhista, embora isso seja habitual para os músicos:

[...] quase todo trabalho é de boca; agora há um pouco mais de profissionalização nisso, mas todo mundo tira da reta a nota fiscal, porque você tem de pagar o imposto único [contribuição fiscal de autônomo] [...]. No ano passado, fiz uma apresentação de um computador [de uma empresa multinacional], então tive de incluir o imposto único e eu não estou cadastrado, não estava, como contribuinte do imposto único, porque também trabalho em uma escola de ensino médio como coordenador dos professores de música [...], então pago imposto assim, tudo, e não tenho de emitir nota fiscal. E foi justamente ali a primeira vez que nos disseram: “Se não tiver nota fiscal, não pode tocar”. No final, o tecladista conseguiu [a nota fiscal] e tocamos [...]. Mas, em geral, não, pelo menos no nível em que nós atuamos; se você tocar em espaços maiores, alguém sempre tem de emitir a nota fiscal, o empresário emite e depois desconta o imposto  
(Ramiro, guitarrista e líder de uma banda de rock independente.)

Quer dizer, na música independente o trabalho está associado a um conjunto de vínculos informais, diretos, e a contratações instáveis e informais de trabalho que são totalmente reconhecidas pelos próprios trabalhadores da música. Além disso, nessa área não é frequente pagar um cachê ou montante fixo aos músicos por seu trabalho, mas costuma ser definida uma porcentagem sobre o total do que for arrecadado. Ora, isso nem sempre representa um impedimento, pois, articulado com os vínculos

pessoais diretos, permite manter um espetáculo musical em condições que seriam inviáveis para a grande indústria da música. Vanina contou-nos que, embora não costumasse convidar para sua sala músicos que ela supunha que não aceitariam trabalhar sem cachê – algo que seu centro cultural não podia garantir e, por isso, sempre estipulava com os músicos uma distribuição porcentual da arrecadação –, para evitar o constrangimento para eles, muitas vezes as relações de amizade colaboravam e a aproximavam dos músicos, pois “[...] há muitos músicos que eu nem convido porque trabalham com cachê [...], não gosto de ter de colocá-los em uma situação em que vão ter de dizer ‘não, vai te custar x dinheiro’. Agora, se for como amigo de um amigo e puder conversar... Também é um pouco a questão das relações, viu?”.

Como se trata de espaços autogeridos sem fins lucrativos e do recurso a relações pessoais diretas, a contratação formal é vista como desnecessária, o que é justificado precisamente com base na tentativa de distanciar-se da lógica comercial dos grandes espetáculos musicais. Quer dizer, ao validar em termos ideais o desapego à formalização da força de trabalho envolvida, o recurso a trocas não monetárias na música independente – mencionado acima com Ochoa & Botero – contribui para afastar a percepção de que aqui há trabalhadores exercendo sua profissão. No entanto, segundo Diego, a situação na maioria das salas de gestão privada também não é muito diferente; inclusive, costuma acrescentar-se à falta de contrato formal o pagamento de um valor fixo pela locação que, no caso de má divulgação, faz com que o músico tenha de assumi-lo do próprio bolso, já que o empreendedor aproveita sua posição de poder para jamais perder dinheiro:

[...] tem como que um preço pela locação do espaço e depois é recuperado... não sei as condições de cada local, mas como a banda tem de levar um certo número de pessoas para chegar a uma certa quantidade de dinheiro, se não... Não há uma relação de [...] “vou contratar tal banda para tocar no meu espaço e vou pagar [um cachê], vou ganhar dinheiro com os ingressos ou vou compartilhar a renda dos ingressos e o lucro do bar ou seja lá o que for”. Não, de cara tem a ideia de que o local nunca tem de perder dinheiro e que o artista assume todo o risco ou divide, quando o empreendedor é o dono do local. Mas é ele que deveria assumir o risco.

(Diego, gestor cultural.)

Tudo isso gera um panorama no qual os músicos – a quem não se assegura um pagamento por tocar, mas um salário encoberto sob a forma de participação na arrecadação decorrente da afluência de público – são obrigados a colaborar com o negócio do proprietário, que assim evita o risco empresarial. Como alerta Lamacchia: “Do pagamento para a Sadaic, ao ‘seguro de sala’, ao som e à segurança, até à venda de ingressos antecipados, todos são argumentos ‘válidos’ para cobrar do músico por seu próprio trabalho” (2012, p. 171). Isso, por sua vez, colabora com o não reconhecimento de uma condição comum, além daquela de “pertencer” à música independente portenha: a de ser trabalhador da música.

Por outro lado, se as condições concretas são reconhecidas criticamente por muitos músicos e outros trabalhadores, mas também suportadas em virtude das representações que a música independente mobiliza, muito menos reconhecidos são o quadro jurídico e as convenções coletivas que regem as atividades envolvidas.

Há organizações coletivas não sindicais de músicos [como a Unión de Músicos Independientes (UMI) e o Movimiento Unidos Rock (MUR)], mas a ausência de organizações de classe na música independente é mais do que significativa, pois vários de nossos entrevistados, tanto músicos como intermediários, referiram-se ao Sindicato Argentino de Músicos (SAdeM) como instituição vetusta, antiquada e alheia às necessidades atuais dos músicos independentes. Na verdade, uns e outros estão em confronto em torno da regulação das condições laborais.

Por um lado, o SAdeM tem reivindicado a obrigação, para todos os gerenciadores de salas (proprietários ou não), de contratar formalmente os músicos, segundo o que estipula a Convenção Coletiva de Trabalho 112/90,<sup>90</sup> para que esses possam gozar plenamente de seus direitos como trabalhadores, já que, em caso contrário, incorrem em fraude laboral. Por outro lado, a UMI e a Federación Argentina de Músicos Independientes (Fami) afirmou que forçar a contratação formal de músicos implicaria, para muitas bandas, a impossibilidade de tocar, já que, por não ser conhecidas ou estar em início de carreira, não despertariam o interesse da parte patronal, ainda menos de pequena escala. Os defensores da posição da UMI acusam o SAdeM de interessar-se mais pela arrecadação que obteria como sindicato do que pelas possibilidades de trabalho dos músicos, ignorando a realidade atual das apresentações ao vivo dos músicos independentes. Outro ponto de vista critica a UMI por não defender os direitos dos músicos como trabalhadores, validando com sua posição o processo de precarização que sofreram nas últimas décadas com a desculpa de que muitos músicos hoje de sucesso teriam construído sua carreira assim.<sup>91</sup> Primeiro, a convenção está em vigor desde 2011; portanto, sua implementação recente ainda não permite uma avaliação de seu funcionamento, mas as condições descritas não são favoráveis à sua adoção generalizada.

Por fim, isso colabora com uma espécie de vazio sindical no espaço da música independente, no qual nenhuma das organizações de músicos é erigida pelo conjunto dos músicos como ferramenta legítima de luta.

A UMI está se digladiando com o SAdeM e a Camuvi [Cámara de Empresarios de la Música en Vivo]... isso é uma história e tanto [risos]. Eu mesmo não estou de nenhum lado, [...] prefiro a UMI aos sindicatos, mas [...] eles estão [brigando a respeito da Lei 3022, de incentivo à música independente] [...] por causa de um conchavo que esses caras fizeram no final, antes da aprovação da lei que é independente, para a música independente, não tem por que envolver o SAdeM, a Sadaic [Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música], eles não representam a música independente, representam o que não é independente. [...] não têm por que estar envolvidos, a UMI é a Unión de Músicos Independientes, tem que estar envolvida, mas não sei... também não me parece que seja representativa do setor (Ricardo, músico e gestor cultural).

O agrupamento de músicos MUR, por sua vez, surgiu como uma iniciativa de músicos independentes e, embora faça reivindicações ao Estado com um perfil mais combativo que a UMI, não chegou a constituir uma instituição de caráter plenamente sindical, embora várias de suas reivindicações, como a relativa à necessidade de ser contratados em festivais oficiais, apontem nessa direção. Javier, um de seus ativistas, nos contou:

O que nos une é a situação; todos enfrentamos a impossibilidade de tocar [música ao vivo] e essas coisas. Isso é algo que, por mais que a gente não se conheça, você tem em comum com as bandas de qualquer ponto do país, e, bom, acho que é uma reivindicação geral. [...] porque não é que não haja um orçamento para a cultura, o que acontece é que afanam tudo, contratam sempre os mesmos figurões que recebem milhares e, com o que um desses ganha, uma Mercedes Sosa, dá para apoiar cem bandas novas e... bom, [também precisamos] exigir espaço nas rádios, exigir salas de ensaio gratuitas, teria de haver... exigir escolas de arte, que estão todas destruídas.

(Javier, músico e ativista do MUR.)

---

<sup>90</sup> A CCT 112/90 foi assinada em 2010 pelo SAdeM e pela Asociación de Hoteles, Restaurantes, Confeiterías y Cafés (Associação de Hotéis, Restaurantes, Bares e Cafés), com alcance sobre grande parte – mas não toda – da atividade musical ao vivo. De fato, a cidade conta com muitos espaços de música ao vivo que não se enquadram nessa associação, especialmente no caso da música independente. Portanto, embora a assinatura desse acordo seja valiosa, permanece, paralelamente, uma ausência de regulações laborais no restante da atividade musical ao vivo, o que atenta até mesmo contra a sua implementação mesmo no âmbito em que é obrigatória.

<sup>91</sup> Em relação às posições das duas instituições sobre esse conflito, ver SAdeM (2011) e UMI (2011).

Em artigo publicado no jornal *Página/12* falando da fundação do MUR, Gaspar, outro de seus integrantes, deixa claro que o movimento tinha o objetivo de lutar pelos direitos dos trabalhadores da música: “Temos que formar um movimento de trabalhadores do rock, porque temos de aspirar a ganhar alguma grana; muitos de nós têm filhos, família, que temos de sustentar” (*Página/12*, 12 de maio de 2005).

De fato, os processos de terceirização, flexibilização laboral e aumento da população operária ociosa nas últimas duas décadas<sup>92</sup> (IÑIGO CARRERA, 2009) também repercutiram sobre a produção cultural, além de o conteúdo das tarefas musicais e a multiplicidade de atividades laborais que os músicos independentes tendem a realizar para sua sobrevivência impedirem o reconhecimento do caráter violento dessas transformações. Tudo isso corroeu a capacidade de organização e defesa dos interesses sindicais pelos trabalhadores do setor musical.<sup>93</sup>

Em conclusão, tanto músicos como intermediários encontram-se investidos de uma aparente alheação tanto em relação a uma classe proprietária empregadora (pois são autônomos, recorrem a relações pessoais diretas e muitas vezes com trabalho não remunerado) quanto a uma classe trabalhadora da área da cultura (que costuma ser associada a grandes empresas transnacionais e a ocupações manuais ou que exigem baixa qualificação), o que dificulta o avanço na regulação do trabalho de músicos, técnicos e assistentes.

### **As políticas públicas e sua omissão no que tange às condições de trabalho**

A cidade de Buenos Aires conta com uma história recente, porém rica, de reconhecimento da importância da atividade cultural pela gestão pública. Desde a fundação do inovador Programa Cultural em Barrios, em 1984, que se estende até hoje – em especial desde meados dos anos 1990 e em um contexto no qual, durante o governo de Fernando de la Rúa, foram idealizados e realizados numerosos festivais culturais, entre os quais o Festival Internacional de Buenos Aires (teatro), o Buenos Aires No Duerme (artístico multidisciplinar) e o Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici) –, a atividade cultural foi assumida como parte da identidade da cidade. No entanto, embora seja possível reconhecer a emergência de numerosos selos discográficos independentes na segunda metade daquela década, foi só na década seguinte que começou a ser reconhecida a presença fundamental da produção musical independente no âmbito da cidade. Isso parece ter ocorrido em resposta ao “boom” da cultura e, em especial, da música independente, que teve lugar durante os anos da crise econômica (1999-2002) e foi caracterizado pela fundação de numerosos selos discográficos de pequena escala (muitos dos quais autogeridos e artesanais) e grande atividade musical no espaço público.

Assim, vamos ver detidamente os que se concentram na produção musical independente no presente, no intuito de reconhecer seus objetivos, pressupostos e funcionamento. Hoje, existem basicamente três

---

<sup>92</sup> Segundo Iñigo Carrera, “[...] a queda em termos relativos do proletariado industrial não só está apresentando diminuição em seu número, mas também, ainda mais, o crescimento de outras camadas e frações da classe operária, e sobretudo da parte desta que constitui uma população ociosa para as necessidades do capital. Esta é a principal transformação sofrida pela classe operária argentina nas três últimas décadas: a mudança das proporções entre as duas partes que a compõem, a parte ativa e a parte que, de diferentes maneiras, é ociosa para as necessidades imediatas do capital. Aumentou a superpopulação relativa (sobretudo em sua modalidade estagnada ou intermitente), embora a retomada econômica posterior a 2003 a oculte parcialmente” (2009, p. 125).

<sup>93</sup> Alguns autores encontram nas indústrias criativas uma nova forma de precarização da força de trabalho, já não regida pela vontade do empregador, mas pela própria decisão de cada trabalhador, como o conceito de “precarização de si” proposto por Lorey (2008). Conforme o ponto de vista exposto neste trabalho, contudo, isso constitui a expressão de processos de produção que continuam sendo regidos pelo capital da indústria cultural – como evidencia o já mencionado vínculo entre selos *majors* e *indies* em escala global no caso da música – e que, portanto, são expressão da etapa atual do processo de acumulação de capital.

linhas de políticas públicas desenvolvidas pelo Governo da Cidade Autônoma de Buenos Aires (doravante GCBA) que dizem respeito à atividade nesse campo: a Opción Música, que é a área destinada a incentivar a indústria musical local, dependente da Secretaria do Desenvolvimento Econômico; o Festivales de Buenos Aires, organismo da Secretaria da Cultura que organiza todos os festivais culturais e o ciclo Nuevo!, que consistiu em uma programação anual de concertos da mesma secretaria; e o recém-criado Instituto Bamusica, também dentro da Secretaria da Cultura, embora concentrado na atividade musical ao vivo. Além dessas três linhas regulares de políticas públicas voltadas para a atividade musical, temos o Observatorio de Industrias Creativas, dependente da Secretaria de Desenvolvimento Econômico, que ocasionalmente realizou estudos específicos sobre o setor e um evento anual denominado La Noche de las Disquerías, patrocinado pelas secretarias municipais da Cultura e do Desenvolvimento Econômico.

O departamento Opción Música, cujo objetivo é “desenvolver, promover e divulgar a indústria musical da cidade tanto no plano local como no internacional”, tem ações centradas no desenvolvimento de programas e atividades com os diferentes atores econômicos do setor (selos, produtoras, editoras, empresas de tecnologia digital etc.), que visam apoiar a indústria musical da cidade e podem ser reunidas em quatro grupos. O primeiro deles, denominado Estamos Grabando, oferece uma sala de gravação gratuita para selos independentes, dados os altos custos de gravação discográfica em estúdios profissionais. Para esse fim, a cidade inaugurou em 2007 um estúdio totalmente equipado, onde são realizadas as gravações dos selos selecionados pelo programa, entre os quais, Eternal Sunday, Suramusic, Ava Records e Oui Records (Fonte: Opción Música).

O segundo, o programa *Discos Vivos*, que oferece espaço para que os selos apresentem ao vivo seus lançamentos discográficos em diversas salas da cidade, proporcionando ainda a comunicação e publicidade dos shows, que são dois por mês e foram aproveitados por muitos selos, embora nem todos pequenos, como EPSA Music, Ultratop, Estamos Felices e Leader Music.

O terceiro grupo de ações diz respeito à confecção do *Catálogo da Indústria da Música*, no qual estão registradas on-line e com dados de contato todas as empresas do setor musical – tais como selos, salas de ensaio, gravação e shows, produtoras, distribuidoras, boates etc. –, com o objetivo de ser uma ferramenta de divulgação e promoção da indústria da música.

Por fim, temos a Feria Internacional de Música de Buenos Aires (Bafim), que acontece anualmente desde 2006 com o propósito de promover e incentivar o mercado discográfico local, ao mesmo tempo que costuma programar música ao vivo durante a semana que ocupa. Esse evento se coloca como o mais importante da cidade em matéria de promoção da atividade de selos independentes; no entanto, por meio da organização de rodadas de negócios e stands de exposição, tem atendido, segundo Luker (2010), aos interesses das grandes distribuidoras globais de música em formato digital mais do que influenciado o desenvolvimento da indústria musical local. Ainda assim, a feira representa uma oportunidade de crescimento para os selos, pois, ao fazer acordos de distribuição com capitais de maior porte, permite que mantenham os músicos em seu catálogo lhes oferecendo maior margem de crescimento sob sua cobertura. Ou seja, a Bafim é um espaço válido como política de incentivo para o capital musical, assumindo-se que também os pequenos capitais locais são beneficiados pelo estabelecimento de vínculos com outros maiores e pelo acesso a possibilidades de distribuição no exterior.

Os diferentes festivais musicais da cidade, por sua vez, são realizados pela área Festivales de Buenos Aires da Secretaria de Cultura do GCBA. Entre esses estão o Festival de Tango, o Festival de Jazz, o Verano en la Ciudad (antes denominado Ciclo de Recitales de Verano) e o Festival Emergente. Enquanto os três primeiros visam congregar músicos consagrados e artistas internacionais, o quarto se dedica à música independente, motivo pelo qual nos deteremos um momento para analisá-lo.

O Festival Emergente é um dos poucos eventos regulares destinados exclusivamente à denominada cultura independente ou emergente, entendida como o espaço formado por artistas e músicos que atraem pouco público na cidade, sendo que alguns deles também podem ser incluídos em outros programas. O festival procura apresentar as novidades da música e da cultura rock por meio de mostras ao vivo, venda de discos e exposição de artes visuais, incluindo também outras disciplinas artísticas. Organizado pela primeira vez em 2008, repetiu-se ano após ano sempre no mesmo lugar, o Centro Cultural Recoleta, situado no bairro homônimo – tradicionalmente ocupado por famílias abastadas da cidade –, conservando também a entrada gratuita em todas as suas edições. Trata-se de um festival que cresceu de forma notável desde o seu nascimento, passando de poucos milhares de visitantes aos 350 mil que formaram o público durante seus cinco dias de duração em 2013.

No entanto, enquanto nas primeiras edições do festival atuaram músicos de pouco público, autogeridos ou independentes, nas edições subsequentes foram se somando nos palcos figuras mais reconhecidas, como Daniel Melero ou a banda Babasónicos, acompanhadas do mencionado crescimento de público. Da mesma forma, em minha observação, foi possível constatar a presença de empresas multinacionais, seja como patrocinadoras do evento, seja em publicidades ali apresentadas, além do fato de ser a Secretaria da Cultura do GCBA a instituição organizadora e financiadora do festival.

Mesmo realizado por um órgão estatal, esse festival não foi uma exceção às práticas de contratação que proliferam no âmbito da música independente, em especial no que diz respeito aos profissionais e técnicos que ali atuaram. Lorena, gestora cultural especializada em música independente que trabalhou na gestão pública e privada dessa atividade musical, confiou-nos que “as condições de produção desse festival, deste ano, são terríveis. Tenho muitas amigas que trabalham ali, eu ia trabalhar este ano, mas o salário me parecia uma falta de respeito, porque é muito trabalho; além disso, são muitas horas, ao ar livre, um desgaste físico importante, mas... não, muito difícil. [...] te pagam [...] mil pesos para tocar em shows da cidade, é muito mais do que você ganha em qualquer outro show, mas o equipamento de produção, o pessoal que trabalha, ganha 300 pesos” (Lorena).

Outro evento destinado exclusivamente à música independente é o ciclo chamado Nuevo! Surgido em 2003, consistia na programação de shows de músicos independentes durante o ano todo, primeiro em salas do Centro Cultural San Martín e depois na sala 25 de Maio, situada no bairro de Villa Urquiza. Os músicos recebiam um cachê, o equipamento de som era alugado para a ocasião e o preço dos ingressos era mantido muito baixo: começou sendo 1 peso em 2004 e chegou, nos últimos tempos, a 5 pesos. Segundo um dos funcionários que o organizaram desde o início, “era de novidades, do *indie*, digamos, de novidades musicais”, e chegou a posicionar-se fortemente entre os músicos independentes por causa da “sua repercussão na mídia, que foi assim como o evento do ano [...], o noticiaram muito... muito positivamente, isso ajuda muito internamente para dar continuidade ao ciclo e validá-lo diante de toda a cena musical, e acabou posicionando a sala B [a sala do Centro Cultural San Martín onde o ciclo começou] como lugar onde todas as bandas queriam tocar” (Juan). No entanto, o ciclo Nuevo! foi interrompido, tendo sua última edição ocorrido em 2009.

A terceira linha de políticas públicas na área é a do Instituto Bamusica, criado a partir da Lei nº 3022, de 2010, sobre Regime de Concertação para a Promoção da Atividade Musical Não Oficial, que visa promover a atividade musical independente ao vivo por meio de diversas medidas, entre as quais se destacam os subsídios e as isenções fiscais para músicos e clubes de música (salas de espetáculo com capacidade para até 300 espectadores). A particularidade dessa lei é que constitui resultado da luta de diferentes agrupamentos de músicos e salas de espetáculo da cidade, que há vários anos reivindicavam um regime de promoção da atividade que contemplasse a situação dos atores menores e com menos capacidade de financiamento. Em sintonia com isso, a diretoria do instituto é composta de representantes de organizações de músicos e salas, como o Sindicato Argentino de Músicos (SAdeM), a Unión de Músicos Independientes (UMI) e a Cámara de Empresarios de la Música en Vivo (Camuvi), que atuam, entre outras coisas, na avaliação das propostas de solicitação de subsídios. Embora o Instituto Bamusica tenha concedido subsídios a 15 clubes de música durante o ano de 2012

(Fonte: Instituto Bamusica), seu recente início de funcionamento ainda não permite uma avaliação de seu impacto concreto sobre a atividade.

Por fim, é preciso mencionar, por um lado, a atividade do Observatorio de Industrias Creativas (OIC) do GCBA, na medida em que anualmente produz e sistematiza dados referentes ao setor musical e realizou, até mesmo, um estudo específico recente sobre o mercado da música (OIC, 2011). Por outro lado, citemos um evento organizado pela Câmara Argentina da Indústria Discográfica (Capif) com o apoio das secretarias da Cultura e do Desenvolvimento Econômico, a Noche de las Disquerías, que consiste em que, uma vez por ano, as boates situadas na Avenida Corrientes e nas ruas adjacentes – onde se concentram muitas delas em poucos quarteirões junto a salas de teatro e cinema – permaneçam abertas ao público com descontos em discos e espetáculos ao ar livre até alta madrugada. Em suas últimas edições, o evento estendeu-se a outros bairros, como Palermo e Recoleta, com o objetivo de “aproximar o público de seus artistas, de descobrir novas propostas e – sobretudo – de revalorizar o espaço das boates como lugares ideais para celebrar a música” (Fonte: Secretaria da Cultura do GCBA).

É significativo que os objetivos que primam entre as diferentes políticas públicas vinculadas à música, tanto ao vivo quanto editada, tendam a concentrar-se nas atividades industriais e/ou comerciais da música, onde os atores centrais são os empreendedores e não os músicos. A necessidade de promover e melhorar as condições da música independente, talvez dentro dos objetivos da nova Lei nº 3022, é trabalhada até mesmo focando nos proprietários e/ou gestores de salas de espetáculos, aos quais se proporciona assistência financeira na expectativa de que seu efeito tenha repercussões para os músicos que ali realizam suas apresentações, mas sem centrar-se nestes últimos como trabalhadores. Isso se deve, em parte, ao fato de a situação jurídica das salas de espetáculo ser mais simples de articular com uma política de subsídio do que a dos grupos musicais, cuja formação costuma mudar a cada ano. Esse fato é compreensível em políticas habituais de financiamento da atividade econômica, mas chama atenção que, ao procurar oferecer assistência à atividade musical independente, o seu caráter acentuadamente informal não tenha sido levado em conta, em particular em relação aos músicos, regularmente prejudicados pelas condições acima descritas.

Em suma, a consideração da atividade musical independente pelo Governo da Cidade de Buenos Aires concentrou-se nas oportunidades de negócios para selos e outros empreendimentos privados de música independente e nas medidas que visam à sua expansão tanto local como internacional, facilitando parcerias e acordos com capitais de maior escala. Isso foi realizado praticamente sem considerar as condições laborais dos trabalhadores do setor, sejam eles músicos, técnicos ou outros profissionais. A atenção que recebeu como engrenagem fundamental das indústrias criativas contrasta com o desinteresse por quem, com seu trabalho, possibilita seu desenvolvimento.

## O atual avanço das indústrias criativas

É possível compreender melhor o mencionado viés das diferentes políticas públicas analisadas – que não aludem às problemáticas laborais da atividade nem ao caráter de trabalhador de quem atua na área – retomando a proposta contextualista de Grossberg (2006) para os estudos culturais, inserindo-as em um contexto discursivo e ideológico profundamente contemporâneo a respeito do lugar que a cultura ocupa na sociedade atual e de sua relação com a economia em seu conjunto. Em outras palavras, seu lugar na totalidade social contemporânea, pois ali se encontram várias das chaves do desenvolvimento concreto aqui abordado.

De fato, de todas as transformações evidenciadas na esfera da cultura durante os últimos anos, uma das mais significativas é terem suas diversas áreas passado a ser agrupadas pelos programas governamentais sob o rótulo de “indústrias criativas”. Comumente considerado sinônimo da expressão “indústrias culturais”, só o é em certo sentido. Esta última se baseava na atenção dada à relação entre economia e produção cultural<sup>94</sup> na década de 1980 (GIRARD, 1982), embora ainda tratasse de mercadorias tradicionalmente reconhecidas como culturais, o que permitia incluir sob esse rótulo a produção literária, musical, cinematográfica e teatral. A atual denominação “indústrias criativas” já é um conceito puramente celebratório do encontro entre arte e comércio (BANKS, 2010), em que, segundo Negus (2006), a forma industrial parece constituir-se como origem do criativo e o indivíduo ocupa lugar central. Tal como definiu o Departamento de Cultura, Mídia e Esporte da Grã-Bretanha (DCMS, na sigla em inglês) em 1998, as indústrias criativas são “as que têm origem na criatividade, na habilidade e no talento *individuais* e que têm potencial para a *criação de riqueza e trabalho* através da geração e exploração da propriedade intelectual”, envolvendo as atividades de “publicidade, arquitetura, mercados de arte e antiguidades, artesanatos, design, design de moda, cinema e vídeo, video games, música, artes performativas, editoras, serviços de software e computação, televisão e rádio” (DCMS, 2001, p. 5, grifos nossos). No entanto, se isso parece um tanto estranho às realidades latino-americanas atuais, só o é na aparência: nos últimos cinco anos, diferentes organismos oficiais e supranacionais apelaram para o conceito de indústrias criativas nos países emergentes, particularmente na América Latina, como oportunidade que promete alavancar o desenvolvimento econômico, social e cultural, o que talvez dê conta do caráter global das mudanças em questão.

De fato, diversos organismos e programas oficiais da região reproduziram essa tendência em vários países quase ao mesmo tempo. Em 2005, em Salvador (Brasil), o então ministro da Cultura, Gilberto Gil, criou o Centro Internacional das Indústrias Criativas; em 2007, o governo do Uruguai fundou o Departamento de Indústrias Criativas; o Chile, por sua vez, implementou em Valparaíso, em 2008, o Programa Territorial Integrado de Indústrias Criativas. Considerando que, em 2008, a cidade de Buenos Aires adotou oficialmente a denominação indústrias criativas, percebe-se que, em apenas três anos, essa noção já contava com o favor de grande parte dos governos da região. É preciso destacar que governos dos mais diversos horizontes políticos implementaram oficialmente essa noção com grande rapidez – Mauricio Macri adotou-a na cidade de Buenos Aires; no Brasil, foi o Partido dos

---

94 Em 1982, a Unesco publicou um volume com vários autores no qual se afirmava: “Estima-se, em geral, que existe uma indústria cultural quando os bens e serviços culturais são produzidos, reproduzidos, conservados e difundidos de acordo com critérios industriais e comerciais, ou seja, em série e aplicando uma estratégia de tipo econômico, em vez de perseguir uma finalidade de desenvolvimento cultural” (ANVERRE et al., 1982, p. 21). Essa definição de indústrias culturais era, em grande medida, tributária da teoria crítica, pois separava a finalidade econômica da cultural. Vários anos mais tarde, essa separação desapareceu, dando lugar a uma concepção mais integral da indústria cultural: “Todas as definições coincidem em considerar que se trata dos setores que conjugam criação, produção e comercialização de bens e serviços baseados em conteúdos intangíveis de caráter cultural, geralmente protegidos pelo direito de autor. [...] As indústrias culturais agregam valor aos conteúdos ao mesmo tempo que constroem e difundem valores culturais de interesse individual e coletivo. São essenciais para promover e difundir a diversidade cultural, bem como para democratizar o acesso à cultura e, além disso, conhecem altos índices de criação de emprego e riqueza. Dedicadas a fomentar e apoiar a criação, que constitui sua ‘matéria-prima’ fundamental, mas também a inovar, em termos de produção e distribuição, a indissolúvel dualidade cultural e econômica dessas indústrias é seu principal traço distintivo” (UNESCO/CERLALC, 2002, p. 11-12).



Trabalhadores; no Chile, a coalizão de centro-esquerda liderada por Michelle Bachelet e, no Uruguai, a gestão da Frente Ampla –, o que exige que consideremos o caráter hegemônico da noção.

Agora, na medida em que as indústrias criativas submetem seus trabalhadores às mesmas condições de precarização que o resto da atividade econômica em escala global (ROSS, 2007; MAC ROBBIE, 2009; RAUNIG, 2008), sua função ideológica acentua a complexidade e a dificuldade dos processos de luta por meio dos quais os trabalhadores enfrentaram situações semelhantes na história recente. O forte apelo a noções de autonomia, flexibilidade e liberdade de um novo espírito do capitalismo (BOLTANSKI & CHIAPELLO, 2007) ocupa posição central nas atividades da órbita das indústrias criativas e acompanha idealmente um significativo avanço do capital em relação ao trabalho, no qual a classe trabalhadora está cada vez mais fragmentada (KATZ, 2000).

Permitam-me assinalar no presente artigo, com o objetivo de suscitar o debate a este respeito, alguns processos em escala global que já foram apontados por diversos autores e em cujo contexto ocorre nosso problema concreto, chaves para alimentar a discussão sobre a realidade concreta das indústrias criativas.

Em primeiro lugar, devemos reconhecer um processo de globalização do mercado de trabalho que tira partido do desenvolvimento das tecnologias da informação e comunicação, embora não se limite a elas, formando mercados globais de trabalho nos quais a classe trabalhadora está fragmentada não só dentro de diversos espaços nacionais, mas também entre estes (ANEESH, 2009). Segundo, a centralidade que os governos atribuem tanto às indústrias criativas (muitas vezes exagerando seu peso econômico) quanto ao trabalho criativo e cultural como modelos (ROSS, 2007, 2008). Em terceiro lugar, a flexibilização laboral ou precarização do emprego característica das indústrias criativas (MAC ROBBIE, 2009), embora também ampliada como nova modalidade de contratação de força de trabalho do capital global. Em quarto lugar, o deslocamento, pelas ciências sociais, da classe operária como categoria pertinente e potente de abordagem desses processos (IÑIGO CARRERA, 2008). Quinto, a liberalização dos mercados de bens e capitais dos estados nacionais (ANDERSON, 2003). E, em sexto lugar, é preciso reconhecer um processo de restauração do poder das classes proprietárias (HARVEY, 2006) que se evidencia tanto na evolução dos salários como na redução em número da classe dominante por meio da concorrência entre capitalistas. Todas essas dimensões da temática formam realidades do trabalho próprio das indústrias criativas que enriquecem sua compreensão.

Agora, o fato de assinalar a precariedade como condição de realização do trabalho nessas indústrias representa uma valiosa contribuição para a problematização dessa realidade, embora não pareça oferecer uma base sólida para supor que, com base na mera condição de precariedade, seja possível constituir uma aliança transclassista “capaz de desenvolver uma unidade de consciência e ação em escala internacional” (ROSS, 2008, p. 35) que desafie a ordem global da precariedade. A ciência social pode dizer algo além disso? Uma linha de trabalho interessante nesse sentido foi inaugurada ao considerar as particularidades que esse tipo de contratação assume como forma hegemônica de contratação de força de trabalho já não privativa do “trabalho criativo”, e sim característica do padrão de acumulação atual, no qual a figura do trabalhador criativo individual, empreendedor, usuário de redes sociais, encarna o novo modelo de trabalho (BANKS, 2010), pois significa um primeiro passo em direção ao abandono de um olhar “excepcionalista” sobre os trabalhadores criativos. Isso ainda está pendente nas ciências sociais latino-americanas, mas pretendi deixar claro aqui, a partir da abordagem desse fenômeno no caso concreto da música independente, a pertinência desse debate no contexto das realidades locais das indústrias criativas.

## Considerações finais

Na Introdução, afirmei que a produção de música independente distingue-se das grandes indústrias criativas pelo tamanho de seus empreendimentos e pela autogestão dos músicos. No entanto, mostrei no transcurso do trabalho que, longe de oferecer um panorama diferente destas, evidencia, em relação às condições laborais de seus trabalhadores, claros elementos de precariedade, e que isso ocorre diante da inação estatal e em sintonia com tendências globais no desenvolvimento dessas indústrias.

Expus que as condições laborais em questão envolvem trabalho não remunerado ou pago abaixo de seu valor, polivalência ou multiplicidade de tarefas, condições de segurança insuficientes, emprego informal e renda instável. Da mesma forma, essas condições, ainda que criticadas pela grande maioria dos músicos e por outros trabalhadores envolvidos, são decorrentes do avanço do capital sobre o trabalho nas últimas décadas, o que inclui terceirização, flexibilização e aumento da população operária ociosa – ao que não escapam os trabalhadores da música. No entanto, existem elementos tanto materiais (fundamentalmente, o recurso aos vínculos pessoais diretos) quanto simbólicos próprios do caráter “independente” da atividade musical que desempenham – em que se destacam as noções de autonomia, liberdade e originalidade – que obstaculizam sua ação coletiva de tipo sindical diante dessa situação.

Em seguida, detalhei como as diferentes políticas públicas na cidade de Buenos Aires têm tendido a ignorar não apenas as condições laborais da atividade musical independente, como até mesmo o próprio caráter de trabalhadores dos que a realizam, o que contrasta com o grande interesse que demonstraram nos últimos anos em incentivar e fomentar a indústria musical, embora se concentrando nos proprietários de seus diversos empreendimentos, sejam esses editoriais ou de música ao vivo.

Por último, apontei que esses desdobramentos são mais bem compreendidos no contexto da recente tendência global que concebe a atividade cultural sob o guarda-chuva das indústrias criativas, no âmbito de transformações liberais no plano político e econômico, das quais um dos traços distintivos é o aumento da precarização entre os trabalhadores das diversas indústrias por elas afetadas. Embora tenha se concentrado no Hemisfério Norte, essa noção avançou nas políticas públicas da última década na América Latina, com diferentes nuances locais, mas sem maiores críticas aos pressupostos que sua adoção implica.

Entendo que, a partir do exposto, há três eixos sobre os quais é possível trabalhar com vistas à transformação das condições concretas em que se desenrola o trabalho das indústrias criativas em geral e o da música independente em particular: ação coletiva e organizada, promoção da atividade e regulação das condições de trabalho.

A organização e a ação coletiva mostraram-se profundamente úteis e deram importantes passos nessa direção: a formação da UMI, do MUR, de Músicos Autoconvocados e outras tantas organizações de nível nacional ou regional permitiu atrair mais atenção tanto da imprensa quanto do governo e, assim, conquistar certas medidas de fomento da atividade, como a mencionada Lei nº 3022, no âmbito da cidade de Buenos Aires, ou a recém-sancionada primeira parte da Lei Nacional da Música, subsequente à reivindicação dos Músicos Autoconvocados desde 2006.

Contudo, resta reivindicar condições de trabalho, questão que, por enquanto, foi quase exclusivamente levantada pelo SAdeM (embora este não seja particularmente representativo dos músicos independentes) e pelo MUR. A promoção da atividade musical independente é uma ferramenta fundamental, mesmo tendo tendido a beneficiar em seu bojo os capitais de maior porte – por meio, por exemplo, do Festival Internacional de Música de Buenos Aires (Bafim) ou do Festival Emergente –, pois dinamiza a atividade e serve à renovação de oportunidades para os músicos. No entanto, em virtude de sua reduzida capacidade de capitalização, as produtoras ou os selos que realizam espetáculos musicais ao vivo contratam os músicos em condições extremamente precárias, raramente pagando

cachê por seu trabalho e obrigando-os a realizar muitas outras tarefas além da execução musical (carga e descarga de equipamento, montagem de palco, iluminação, venda de discos e ingressos etc.). Embora a Lei nº 3022 de fomento à atividade musical não oficial, recentemente implementada, tenha aberto linhas de financiamento inovadoras para salas e músicos, em uma cidade com as dimensões de Buenos Aires, isso é certamente insuficiente para ampliar a escala das salas e dos produtores de música ao vivo em proporções que permitam melhorar as condições contratuais de seus trabalhadores. A regulação da contratação e da remuneração de músicos, técnicos e assistentes é a terceira vertente das transformações necessárias para melhorar as condições de trabalho na atividade musical independente, mas também a menos desenvolvida. Não são poucos os conflitos em torno da questão, particularmente entre as diferentes organizações associativas, como entre a UMI e o SAdeM, pois ainda é preciso chegar a uma posição de consenso que permita avançar em direção a normas apoiadas pelo conjunto dos trabalhadores da música, embora o reconhecimento da condição de trabalhadores dos músicos, técnicos, profissionais e assistentes constitua um elemento inelutável do processo.

### Guillermo Martín Quiña

Sociólogo e doutor em ciências sociais pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Professor adjunto da Universidade Nacional de Avellaneda e chefe de trabalhos práticos da Faculdade de Ciências Sociais da UBA. Suas linhas de pesquisa são: indústrias culturais, trabalho criativo e produção musical. Com diversos artigos publicados, destacam-se: “Un Debate Pendiente. Acerca de las Categorías Teóricas para Abordar la Relación entre la Música Popular y la Totalidad Social en América Latina”, na *Revista Astrolabio* n. 12 (Universidade Nacional de Córdoba, 2014); e “De la Autogestión al Modelo de Negocios 360°. La Producción Musical Independiente en Vivo en la Ciudad de Buenos Aires (Argentina)”, na *Revista Aposta* n. 60 (Madri, 2014).  
(Seu e-mail é: [gquina@sociales.uba.ar](mailto:gquina@sociales.uba.ar))

### Referências bibliográficas

- ANDERSON, Perry. Neoliberalismo: un balance provisorio. In: SADER, E., GENTILI, P. (Eds.), *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2003.
- ANEESH, Aneesh. Global labor: algocratic modes of organization. *Sociological Theory*, v. 27, n. 4, 2009, p. 347-370.
- ANVERRE, Ari et al. *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*. México: Fondo de Cultura Económica/Unesco, 1982.
- BANKS, Mark. Craft labour and creative industries. *International Journal of Cultural Policy*, v. 16, n. 3, 2010, p. 305-321.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. *The new spirit of capitalism*. Londres: Verso, 2007.
- DCMS. *Creative industries mapping document*. Londres: DCMS, 2001.
- GROSSBERG, Lawrence. Does cultural studies have futures? Should it? (or What's the matter with New York?). *Cultural Studies* 20(1), 2006, p. 1-32.
- HARVEY, David. *Spaces of global capitalism*. Londres: Verso, 2006.
- HESMONDHALGH, David. Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural Studies*, v. 13, n. 1, 1999, p. 34-61.
- IFPI. *Recording industry in numbers 2012*. Londres: IFPI, 2012.
- IÑIGO CARRERA, Juan. *El capital: razón histórica, sujeto revolucionario y conciencia*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2008.
- IÑIGO CARRERA, Nicolás. La situación de la clase obrera en la Argentina del capital financiero. *Theomai*, v. 19, 2009, p. 119-134.
- KATZ, Claudio. La teoría del control patronal: balance de una discusión. *Revista Estudios del Trabajo*, n. 19, 2000, p. 3-34.
- LOREY, Isabell. Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. In: AA.VV. *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Líneas de ruptura en la crítica institucional. Madri: Traficantes de Sueños, 2008.
- LUKER, Morgan James. The managers, the managed, and the unmanageable: negotiating values at the Buenos Aires International Music Fair. *Ethnomusicology Forum*, v. 19, n. 1, 2010, p. 89-113.
- MAC ROBBIE, Angela. Reflections on precarious work in the cultural sector. In: LANGE, B.; KALANDIDES, A.; STOBER, B.; WELLMANN, I. (Eds.). *Governance der Kreativwirtschaft: Diagnosen und Handlungsoptionen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009.

- MENÉNDEZ, Eduardo. El malestar actual de la antropología o la casi imposibilidad de pensar lo ideológico. *Revista de Antropología Social*, n. 11, 2002, p. 39-87.
- MIHAL, Ivana; QUIÑA, Guillermo. Notas sobre la relación entre independencia y cultura. Los casos discográfico y editorial en la ciudad de Buenos Aires en clave comparativa. *Revista Iberoamericana* (IberoAmerikanisches Institut, Berlin), v. 15, n. 58, 2015, p. 139-158. Disponible em: <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/161/1180>>.
- NEGUS, Keith. Rethinking creative production away from the cultural industries. In: CURRAN, J.; MORLEY, D. (Eds.). *Media & Cultural Theory*. Londres: Routledge, 2006.
- OIC. *La industria de la música en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Creativas, 2011.
- PALMEIRO, César. *La industria del disco*. Buenos Aires: Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, 2005.
- QUIÑA, Guillermo. La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales independientes en la ciudad de Buenos Aires. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, v. 18, n. 35, 2012, p. 31-57.
- RAUNIG, Gerard. La industria creativa como engaño de masas. In: AA.VV. *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- ROSS, Andrew. Nice if you can get it: the mercurial career of creative industries policies. *Work Organisation, Labour and Globalisation*, v. 1, n. 1, 2007, p. 13-30.
- \_\_\_\_\_. The new geography of work: power to the precarious? *Theory Culture and Society*, v. 25, n. 7-8, 2008, p. 31-49.
- SALVIA, Agustín. Mercados duales y subdesarrollo en la Argentina: fragmentación y precarización de la estructura social del trabajo. ASET, *VI Congresso Nacional de Estudos do Trabalho*, 2003.
- UNESCO/CERLALC. *Cultura, comercio y globalización*. Preguntas y respuestas. Bogotá: Edições Unesco/Cerlalc, 2002.
- UNESCO/UNCTAD, 2008. *Creative economy report*. Ginebra: Nações Unidas.
- WENDEL, E. L. New potentials for “independent” music social networks, old and new, and the ongoing struggles to reshape the music industry. Tese de mestrado. Massachusetts Institute of Technology, 2008. Disponible em: <<https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/43197>>.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

### Outras fontes

- Convenio colectivo 112/90, Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación.
- Instituto Bamusica, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible em: <[www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/bamusica/](http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/bamusica/)>.
- Lei nº 3022, Régimen de concertación para la actividad musical, Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. Disponible em: <[http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley\\_3022\\_0.pdf](http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley_3022_0.pdf)>.
- Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible em: <[www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/](http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/)>.
- Opción Música, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible em: <<http://www.opcionmusica.blogspot.com.ar/p/nosotros.html>>.
- Página12, La mano está dura, 12 maio 2005. Disponible em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-1698-2005-05-14.html>>.

## OS JOVENS NO MUNDO DO TRABALHO: UMA ANÁLISE A PARTIR DE FILMES

Mercedes Potenze

**Resumo:** Esta pesquisa explora a forma como os jovens entram no mundo do trabalho em um contexto de profundas mudanças políticas, econômicas e culturais. Parte-se da hipótese de que as representações contemporâneas mais comuns da juventude (ironia, cinismo, oportunismo) estão enraizadas na nova questão social, mais especificamente, na crise da sociedade salarial. Por meio da interpretação de filmes sul-americanos produzidos nos últimos anos, é possível explicar as mudanças contemporâneas no mundo do trabalho com foco nos jovens, isto é, na forma como eles acessam as dinâmicas características do ambiente de trabalho e como essas dinâmicas irão moldar suas respectivas identidades.

**Palavras-chave:** mundo do trabalho; juventude; identidades laborais.

**Resumen:** En un escenario donde ha mutado la forma en que los trabajadores piensan su propia trayectoria laboral y se relacionan con sus semejantes, esta investigación se propuso analizar cómo estas transformaciones se inscriben en los jóvenes al momento de vincularse con el mundo laboral. Parte de la hipótesis de que las representaciones contemporáneas más habituales respecto de la juventud (ironía, cinismo, oportunismo) tienen su raíz en la nueva cuestión social, más específicamente, en la crisis de la sociedad salarial. A través de la interpretación de textos fílmicos se busca, entonces, dar cuenta de las mutaciones contemporáneas en el mundo del trabajo con el foco puesto en los jóvenes, es decir, en la manera en que ellos acceden o transitan por las dinámicas características de este mundo y cómo en ellas se termina configurando sus identidades respectivas.

**Palabras clave:** mundo del trabajo; jóvenes; identidades laborales.

## Introdução

Nos últimos 35 anos, na Argentina e globalmente, ocorreram não somente importantes transformações no mundo do trabalho, mas também mudanças na forma como os trabalhadores pensam sua própria trajetória laboral e se relacionam com seus semelhantes. Este trabalho propõe-se a investigar as mutações contemporâneas no mundo do trabalho a partir da análise de três textos filmicos produzidos recentemente no Uruguai e na Argentina. O foco está centrado nas dinâmicas pelas quais os jovens passam ao ter acesso e/ou transitar pelo mundo do trabalho, tentando dar conta tanto das subjetividades que ali se configuram quanto da origem das representações contemporâneas mais habituais a respeito da juventude atual: ironia, cinismo, oportunismo.

Na primeira seção, explicamos a estratégia metodológica, que consiste em abordar o cinema como analisador social. Na segunda, tematizamos a conformação de subjetividades nos tempos do Estado de bem-estar argentino. A partir de interpretação do filme argentino *La Fiaca (A Preguiça, 1969)*, apresentamos as representações sociais preponderantes a respeito do progresso, do trabalho e, sobretudo, do não trabalho como uma via idealizada para fugir da rotina em uma sociedade de pleno emprego. A terceira seção é dedicada à análise das dificuldades que os jovens enfrentam desde o final do século XX para entrar no mundo do trabalho, dominado por empregos precários e flexíveis aos quais têm de se submeter para ser incluídos. Aqui, o filme usado como suporte é o argentino *Sólo por Hoy (Só por Hoje, 2001)*. Na seção seguinte, examinamos os tipos de subjetividade contemporânea completamente distanciados das representações relativas ao emprego e ao progresso como meios para construir uma trajetória de vida e uma existência com sentido. Tomando como ponto de partida o filme uruguaio *25 Watts (2001)*, analisamos a matriz configuradora de uma juventude de classe média que não tem projeto, não trabalha, não estuda e nem milita. A última seção é dedicada às conclusões.

## O cinema como analisador social

Em algum lugar, Jean-Luc Godard assinala que, mais do que uma representação da realidade, o cinema é a realidade da representação, e, por isso, um lugar privilegiado para a produção simbólica. Através do cinema constrói-se realidade social porque o empreendimento cinematográfico dá lugar a uma dinâmica na qual certos filmes operam como leitura do que acontece e habilitam os espectadores a também realizarem suas próprias leituras. O pensamento do cinema dá conta, com notável sensibilidade, do complexo tecido social que foi abalado por meio das transformações globais políticas e econômicas que afetaram e continuam afetando o mundo do trabalho nas últimas décadas. Certos filmes podem ser considerados lugar privilegiado para a exposição das representações sociais e para a construção de memórias e identidades coletivas, espaço de confrontação e reflexão sobre a vida social.

O texto filmico, potencializado pelo valor que a cultura da imagem tem em nossas sociedades, possibilita-nos novos estranhamentos e desperta perguntas genuínas. O cinema oferece uma plataforma que nos permite refletir sobre a mútua implicação entre sociedade, cultura, poder e trabalho porque convoca-nos não só a partir do intelecto, mas também a partir da fruição.

Diferentemente de outras expressões artísticas, o cinema argentino dos últimos anos deu conta das transformações sociais mais significativas que ocorreram na década de 1990. Percorrendo diversas cenas da produção cinematográfica recente, é possível inventariar as mudanças pelas quais nossa sociedade passou e ainda passa: a extensão da globalização, a mutação do trabalho, alterações nas culturas de elite, de massa e populares, as novas configurações familiares, a intensificação do consumo, a crise da política ou a onipresença dos meios audiovisuais (AGUILAR, 2006).

No que diz respeito especificamente ao nosso tema, o cinema também pensa sua mutação. Relata histórias nas quais emerge uma sociedade em que o mundo do trabalho, tal como era concebido até o

momento, não existe mais. Dá conta da crise dessa atividade que gerava identidades nos indivíduos e construía o ideário de ascensão social. Mostra como, junto com a estabilidade laboral, desapareceram também a racionalidade que a sustentava e os valores que orientavam sua prática. Detecta também o surgimento de ocupações laborais inéditas, provisórias, que não se generalizam.

No cinema argentino dos últimos 20 anos, a responsabilidade interpretativa recai no espectador. Como assinala Aguilar, “[...] mais que uma mensagem a decifrar, estes filmes nos entregam um mundo: uma linguagem, um clima, personagens, um traço. Um traço que não corresponde a perguntas formuladas insistentemente de antemão, mas que esboça suas próprias indagações” (AGUILAR, 2006, p. 24).

Por essa razão, é possível trabalhar os filmes como se fossem objetos nos quais encontramos chaves e cifras para compreender as transformações ocorridas no mundo do trabalho, subentendendo-se sempre que os filmes selecionados não ilustram pedagogicamente nem explicam sociologicamente as transformações sucedidas, mas nos permitem interrogar essas transformações ou comportamentos sociais através de seus registros visuais e narrativos.

Embora sejam numerosas as produções cinematográficas argentinas e de outros países que descrevem aspectos destacados das mudanças no mundo do trabalho, selecionamos para a análise *La Fiaca* (dir. Ayala, Argentina, 1969), *Sólo por Hoy* (dir. Rotter, Argentina, 2001) e *25 Watts* (dir. Rebella e Stoll, Uruguai, 2001). A seleção dos filmes não foi guiada por uma realização estética superior nem por seu sucesso de crítica cinematográfica, embora nenhum deles tenha passado despercebido neste campo; foram escolhidos porque neles são discutidas determinadas representações sociais dos jovens relacionadas com o nosso tema. Através de sua trama e clima de época, concentram e põem em jogo as perguntas que fundamentam o propósito deste trabalho de pesquisa.

### **Não vou pro trampo**

*Não vou pro trampo! Não quero madrugar. Quero sonhar. Não quero ter horários nem obrigações. Quero ser meu próprio chefe e patrão. Não quero pensar no amanhã. Quero curtir o hoje. Não quero sofrer. Quero viver. Não quero ser escravo. Quero ser livre.*

Assim expressa Vignale, protagonista de *La Fiaca*, seus desejos mais profundos em uma manhã de segunda-feira na qual decide rebelar-se contra sua rotina e não mais ir trabalhar porque tem “fiaca”.<sup>95</sup> Sua esposa pensa que é brincadeira, piada, que está tirando sarro dela. Não consegue entender o que está acontecendo com o marido. Não pode acreditar que ele não esteja disposto nem a ligar para o trabalho e avisar que não vai. Logo ele que a vida inteira foi funcionário exemplar do escritório, que em dez anos não tinha faltado um único dia. Então, ela decide tomar as rédeas do assunto e avisa a empresa para que mandem um médico do trabalho ao seu domicílio. Ela não consegue deixar de interpretar a obstinada resolução de Vignale como sintoma de algum tipo de doença. Ao chegar, o médico o examina e constata que está em perfeito estado de saúde. Diante disso, Vignale insiste que só tem mesmo *fiaca* e interroga o médico a respeito de suas próprias condições de trabalho: horários, remuneração e sentido de sua prática profissional. Essa operação discursiva consegue despertar no doutor certa empatia com a situação de Vignale, e o médico decide dar-lhe um atestado por angina. O vínculo empático dá conta de uma sensação social generalizada de mal-estar diante da rotinização das práticas laborais e da falta de sentido que isso acarreta. A esposa reage com alívio ao ver o atestado de doença. Apesar de o próprio Vignale ter desmentido, ela prefere acreditar que ele de fato está doente e que, por isso, não queria ir trabalhar. Isso, sim, é normal. Mas, uma vez terminada a licença, ele também não volta ao trabalho. A família, os amigos e os empregadores tentam dissuadi-lo por todos os meios. Até mesmo a mãe e a esposa dão-lhe uma bronca como se fosse criança, coisa que não

---

<sup>95</sup> Na Argentina, o termo refere-se a desânimo, preguiça ou vontade de não fazer nada.



combina com sua idade, mas sim com todas as suas atitudes, seus desejos e suas fantasias. Tudo acontece como se sua infância tivesse ficado congelada e, ao abandonar as responsabilidades como trabalhador, ele voltasse a essa época de ouro para recuperar um tempo no qual o futuro está cheio de possibilidades de realização. À medida que o tempo passa, contudo, sua situação se complica tanto do ponto de vista econômico quanto afetivo. Por fim, as circunstâncias são mais fortes que sua rebeldia e Vignale volta resignado ao seu lugar na “linha de montagem”. Sobretudo porque, a seus desejos de realização em uma prática laboral diferente da que conhece, se opõe a resistente fantasia de que qualquer outra tarefa que tentasse realizar estaria condenada a um fracasso ainda mais contundente. Como bem sentencia sua esposa no momento de abandoná-lo: “Você nasceu para ser empregado e vai morrer empregado”.

No emprego – como forma dominante que o trabalho assume na primeira metade do século XX –, vem à tona uma série de tensões entre liberdade e igualdade, distribuição e acúmulo, inclusão e exclusão, quer dizer, verifica-se certa ambivalência própria de muitos fenômenos e instituições da modernidade. Por um lado, o emprego constitui espaços de disciplinamento social, mas, por outro lado, permite o acesso, em determinados momentos históricos, a direitos e condições de bem-estar inéditos.

A contratação por tempo indeterminado faz do trabalho o lugar ao qual se volta a cada dia, e é impensável que isso não ocorra por uma decisão espontânea e infundada. A questão social tem como base que a condição de trabalhador assalariado garanta a segurança futura tanto para ele quanto para sua prole. A tensão entre Vignale e sua mulher, presente no início do filme, provém precisamente deste ponto: ele decide burlar o mandato social e contratual de ir trabalhar; para ela, em contrapartida, essa opção não está disponível no horizonte de possibilidades. Ela não concebe que ele, ou eventualmente ela, possa decidir não ir trabalhar sem um motivo de força maior, como estar doente.

Nesse contexto, o trabalho aparece como o lugar de reconhecimento social que assegurava a possibilidade de ocupar outros espaços. O esforço diário do trabalhador é compensado pela possibilidade de ter acesso ao consumo e dispor de tempo para a fruição. O mal-estar na jornada diária no emprego é trocado pelo bem-estar gerado pelo consumo garantido e progressivo fora dela (BATTISTINI, 2004). No filme, esta modalidade que o consumo assume é encenada por meio de um percurso rápido no qual a câmera mostra uma série de eletrodomésticos que foram comprados a prazo e que Vignale ainda tem de pagar. Mostra também esses objetos sendo levados embora quando ele não tem mais condições de fazê-lo.

Mas, como explica Marie Jahoda, o trabalho, além de gerar renda através do salário, cumpre mais cinco funções indispensáveis: “impõe estrutura temporal à vida; cria contatos sociais fora da família; dá objetivos que ultrapassam as ambições próprias; define uma identidade social e obriga à ação” (MÉDA, 2007). Portanto, é pertinente analisar a estrutura temporal do trabalho como articuladora da vida cotidiana. No filme, Vignale precisa rebelar-se contra sua “rotina dos dias de salário”. Essa rotina começa quando o despertador toca, ele se levanta, toma banho, veste-se com terno e gravata de escritório, toma um ônibus cheio, entra na empresa, bate ponto e entra no escritório, onde uma pilha de papéis o espera. Seus dias são marcados por uma série de hábitos e comportamentos que se repetem com cronometrada regularidade. Tanto é assim que, enquanto ele está em casa na preguiça, olha para o relógio e imagina o que os colegas de trabalho estão fazendo naquele exato momento. Ele sabe perfeitamente o que acontece no escritório a cada hora. Não precisa de outra confirmação. Essa rotinização do dia de trabalho é mostrada por uma câmera rápida que lembra o filme *Tempos Modernos*, no qual Charles Chaplin denuncia o trabalho nas fábricas de organização fordista. Ali, os operários são integrados à linha de montagem, o tempo é cronometrado e não é possível afastar-se nem por um segundo do esquema mecânico e repetitivo que cada operário tem de seguir. Assim também ocorre aqui, no escritório de contabilidade de Vignale, onde os funcionários estão integrados a uma linha de montagem imaginária na qual também realizam tarefas simples e repetitivas de acordo com um esquema de divisão do trabalho que permite acelerar os tempos de gestão e baratear os custos de contratação. Não se trata de uma fábrica, mas do escritório de contabilidade de uma empresa privada.

No entanto, a mesma estrutura temporal articula a realização do trabalho: um supervisor se encarrega de verificar que cada um esteja dedicado à sua tarefa e utilizando eficientemente seu tempo. Mas a rotinização como dispositivo de organização temporal do cotidiano vai além e invade outras dimensões. Em casa na cama, Vignale imagina o que está acontecendo no escritório às 10h30 da manhã. Enuncia uma série de comportamentos que não estão estritamente vinculados com a função que cada um desempenha, mas que assumem a mesma lógica repetitiva da rotina. Todos os dias, às 10h30 da manhã, ocorre a mesma coisa. A cada um é designado um papel, que é cumprido ao pé da letra.

A política econômica argentina de meados do século XX visou a que o país substituísse a produção de bens primários de origem agropecuária por uma de uma ampla gama de bens manufaturados, tendo a produção metalmeccânica como eixo do processo de industrialização. Uma parcela importante da população rural e migrante instalou-se na periferia das grandes cidades para incorporar-se ao mercado de trabalho fabril e, por seu intermédio, ter acesso às proteções sociais. Embora não existisse um Estado de bem-estar de estilo europeu, a proteção social estava consolidada em seus diferentes aspectos, geralmente ligada à inserção no mercado de trabalho (NOVICK, 2010). A sociedade argentina constituiu uma sociedade de bem-estar, cuja condição de integração social – a relação salarial industrial – abrangeu a vasta maioria da população (LA SERNA, 2010, p. 13-14). Saúde, educação, previdência social e habitação eram fornecidas ou subsidiadas pelo setor público. Assim, os níveis de exclusão e pobreza chegaram a ser relativamente baixos (NOVICK, 2010).

O trabalho funcionava como eixo articulador das proteções sociais e organizador da vida dos sujeitos. O tempo era organizado em duas partes: tempo de trabalho e tempo livre. O excedente do salário propiciava às famílias dos trabalhadores acesso a atividades de lazer e ao turismo de férias. A proteção social estava estreitamente vinculada ao desenvolvimento de mecanismos de seguridade social e de prestação de serviços básicos em um contexto de quase pleno emprego. O regime de proteção social implicava a configuração do emprego como sinônimo de proteção e, ao mesmo tempo, como instrumento de integração social, reconhecimento e senso de pertencimento (NOVICK, 2010).

Em *La Fiaca*, o discurso que a esposa de Vignale encarna corporifica esse senso de pertencimento decorrente de ser trabalhador. Ela tenta, em vão, dar ao marido argumentos para que volte ao trabalho: “Uma empresa grande é uma segurança, se a gente trabalhar bem, eles levam em conta. Pouco a pouco vão aumentando o salário. Em uma empresa grande, a gente fica tranquila, sabe que no final do mês tem uma quantidade xis de dinheiro. Em uma empresa boa como a nossa... com dois décimos terceiros, benefícios sociais, quadra de esportes... mais as férias, o salário-família, a aposentadoria”.

A escola e as mulheres, que em muitos casos ficaram reclusas na intimidade do lar, desempenham um papel importantíssimo na reprodução da cultura assalariada. Em casa, assim como na sala de aula, eram transmitidos tanto os valores e as normas como os recursos cognitivos e sociais que habilitavam o indivíduo a integrar-se ao mercado de trabalho (LA SERNA, 2010, p. 13-76). Vignale criança escreve em um quadro-negro de escola: “O ócio é a mãe de todos os vícios”. Sua esposa e sua mãe encarnam esse discurso. Ao lhe passar um sermão, a mãe apela para os valores que ela mesma lhe ensinou e cobra os esforços que precisou fazer para que ele conseguisse o trabalho que tem. Sua mulher, na mesma linha, lembra-lhe que ele é responsável por uma casa e uma esposa, quer dizer, que é um homem provedor.

A escola teve um papel preponderante na transmissão dos valores relativos à cultura do trabalho e do esforço. As credenciais educacionais, por sua vez, eram a via de acesso a trabalhos mais qualificados que asseguravam o progresso individual e coletivo. A ideia de progresso social, distintiva da sociedade salarial, era, assim, construída com base em opções educacionais. O estudo proporcionava um meio de vida e, com ele, posições sociais de maior prestígio. Entre os trabalhadores assalariados, existia uma espécie de satisfação diferida de realização social: projetavam nos filhos o que não haviam podido realizar. A ascensão social da descendência também era uma forma de fazer perdurar, para além da vida ativa ou biológica do indivíduo, o bem-estar conseguido nas longas e esforçadas jornadas laborais.

Em pouco tempo, a extensão das proteções sociais e a lógica da satisfação diferida foram criando um clima social de profundo mal-estar e rejeição de uma vida programada na qual as vicissitudes mais importantes que balizavam a existência de um indivíduo já estavam prefiguradas. Além disso, a rotinização própria da organização fordista do trabalho só podia se sustentar à custa da repressão cotidiana dos desejos e da negação da individualidade em uma jornada laboral totalmente carente de sentido. Essa situação gera uma consequência inesperada em pleno apogeu da sociedade salarial: seus efeitos individualizantes. As intervenções do Estado social tinham efeito homogeneizador poderoso porque atendiam a categorias inteiras de beneficiários sem levar em conta particularidades individuais. Dessa forma, os beneficiários dos serviços, categorizados por critérios jurídicos e administrativos, apagavam seu pertencimento concreto a coletivos reais. No entanto, como todas as necessidades básicas eram cobertas pelo Estado, os indivíduos ficavam liberados das comunidades de origem e desenvolviam laços eletivos de pertencimento. É verdade que as solidariedades primárias já haviam sido interrompidas em razão da industrialização e da migração do campo para as cidades. As políticas sociais e os direitos conferidos pelo Estado social aumentaram a distância do sujeito individual em relação aos grupos de pertencimento, que, inclusive, perderam sua razão de ser como fornecedores de proteção. Este desenvolvimento da sociedade salarial leva Robert Castel a concentrar a atenção na erosão das organizações coletivas que zelavam pelos interesses dos assalariados.

Por essa razão, *La Fiaca* dá conta do coroamento da sociedade salarial na Argentina e, ao mesmo tempo, do começo de sua decadência. É um coroamento porque, do ponto de vista subjetivo, a dinâmica social própria do trabalho nessas condições históricas parece instalada de uma vez por todas. No entanto, essa mesma eternização fictícia de relações estruturais passageiras gera as condições subjetivas para a introdução de políticas neoliberais, na medida em que suas conquistas sociais são esmagadas pela falta de sentido da rotinização, do ponto de vista do trabalhador, e pelo entorpecimento burocrático de todas as gestões, tanto públicas como privadas, do ponto de vista do cliente. A regulação estatal do trabalho logo será percebida como causa de todos os males, e a desregulação como a chave que permite encontrar uma saída para o círculo da falta de sentido.

### **Nada em longo prazo**

*Sólo por Hoy* registra uma semana, de segunda a sexta-feira, na vida de cinco jovens que dividem uma casa na cidade de Buenos Aires. Os personagens são muito diferentes uns dos outros, mas com algo em comum: todos têm um sonho, sabem o que querem. Têm diversos projetos de vida: ser ator, ser diretor de cinema, ser artista plástico, viajar a Paris e se apaixonar, viajar para o interior e começar de novo. O problema é que, embora saibam o que querem fazer, têm grandes dificuldades de levar o sonho adiante. Enquanto isso, precisam ganhar o sustento de algum modo. É verdade que as circunstâncias que atravessam não refletem os aspectos mais desoladores das transformações no mundo do trabalho que ocorreram durante a década de 1990 na Argentina. Salvo Morón, os outros têm empregos, embora não sejam os que eles desejam nem os mais bem remunerados. No entanto, tanto Ailí como Equis, Toro e Fernando não parecem encontrar em seus respectivos trabalhos um organizador de sua vida pessoal e social: estão empregados, mas essa experiência não lhes permite construir sua identidade, nem conseguir um grupo de pertencimento, nem assumir um papel social bem definido que lhes confira reconhecimento.

Em *Sólo por Hoy*, todos os personagens parecem sofrer da mesma desorientação: querem ser outro. Ou melhor, ninguém sabe bem quem é nem o que será de si mesmo dentro de poucos anos. Toro quer ser ator. Sente-se talentoso, um ator de raça: “algum dia vão me descobrir”, repete diante do espelho quando redige e ensaia seus monólogos. Enquanto trabalha limpando tapetes em um hotel. Ailí quer ser pintora, mas sua vida transcorre enquanto atravessa a cidade de moto para distribuir correspondências. Ela é chinesa, mas fala espanhol com a mesma fluência de sua língua materna. Esse personagem encarna, ao mesmo tempo, força e solidão. Tem um emprego típico do mundo masculino e é a única mulher convivendo com quatro rapazes. Morón quer ser diretor de cinema,

embora no momento se conforme em filmar um documentário próprio, um projeto pessoal, com uma filmadora doméstica, e em pedir dinheiro ao pai para viver. Equis sonha em ser chef e viajar a Paris para conhecer a mulher de seus sonhos. Mas, enquanto isso, corta cebolas em um restaurante do litoral portenho e aprende francês com um dicionário. Fernando, o mais velho dos cinco, só deseja deixar de ser o que é. Submete-se ao trabalho que consegue dia a dia e sobrevive como pode nas condições precárias que cada momento lhe apresenta.

“Só por hoje” é a maneira como os jovens do filme encaram seus empregos. E isso por duas razões. Em primeiro lugar, porque, por causa da modalidade de contratação, sabem que podem não ter esse trabalho no dia seguinte e precisar procurar um novo. Em segundo lugar, porque nesses empregos precários também não é possível encontrar uma experiência que os constitua, pois o que fazem nada tem a ver com seus projetos de vida. Essa preocupação é sintetizada nos pensamentos de Morón no início do filme:

As coisas acontecem de maneira estranha. Para onde quer que eu olhe, só vejo gente que quer ser... que está para... que está a ponto de... mas todos utilizam seu tempo em outra coisa... Será que é preciso ganhar o sustento de algum modo? Bom, desculpa é o que nunca falta. Tentando saber quem somos, bancamos os distraídos... ou não nos damos conta de que o que fazemos a cada dia vai se transformando lentamente no que somos. Somos o que fazemos a cada dia.

De certo modo, esse filme rodado no ano 2000 se propõe a retratar o impacto da década de 1990 seguindo a pista de um grupo de jovens de classe média. Às vezes, os filmes refletem aspectos muito próximos das realidades passadas. Mas, ao mesmo tempo, o cinema, como arte figurativa, é menos realista do que parece e, mais do que espelhar uma realidade social, ele a distorce. No entanto, o próprio processo de distorção reflete um contexto intelectual ou mental significativo do passado. As distorções constituem um testemunho de certas mentalidades, de certas ideologias e identidades (BURKE, 2005, p. 37) que propiciam chaves de leitura potentes para entender as articulações próprias a uma época.

Na Argentina, o desvanecimento da organização salarial do trabalho recebeu seu golpe de misericórdia na década de 1990. No entanto, assim como em outras latitudes, suas consequências não tiveram significado unívoco, mas foram contraditórias e paradoxais. As pesquisas de opinião do final da década de 1980 mostram que, até para os trabalhadores do setor formal, já era uma verdade de senso comum que “o sindicalismo” e “o estatismo” eram fardos pesados (ADAMOVSKY, 2009, p. 423) que de algum modo explicavam a forte crise econômica em curso, com seus vertiginosos aumentos de preços, numerosas paralisações e greves gerais, hiperinflação e saques de lojas.

Em um clima social e institucional muito convulso, foi implementado um drástico programa neoliberal de reformas econômicas que reconfigurou as relações entre Estado, sociedade civil e mercado, com a liderança acentuada desta última esfera. Com a cumplicidade de boa parte da hierarquia sindical e dos setores majoritários do Partido Justicialista,<sup>96</sup> foram eliminadas quase todas as proteções à indústria nacional e privatizadas as empresas estatais, até mesmo a produção e exploração de hidrocarbonetos. Os financistas e investidores estrangeiros gozaram de direitos e garantias inéditos para desenvolver atividades na Argentina, com pouquíssimas obrigações para com o país.

Em razão da entrada livre e indiscriminada de produtos importados, muitas pequenas e médias empresas de origem nacional foram à falência. A bancarrota em massa de indústrias deixou sem emprego uma grande quantidade de operários, funcionários administrativos, técnicos etc. No setor agropecuário, as políticas cambiais oficiais e a necessidade de grandes investimentos para

---

<sup>96</sup> Nota da tradutora: Conhecido também como Partido Peronista.

acompanhar o avanço tecnológico foram sufocando a atividade dos pequenos e médios produtores, muitos dos quais primeiro se superendividaram e depois faliram.

Não obstante, graças à entrada de capitais por meio tanto de privatizações quanto de empréstimos, além dos constantes refinanciamentos do FMI, os efeitos devastadores das políticas neoliberais só foram percebidos em toda sua magnitude em 1998. Nesse meio-tempo, o controle da inflação, fantasma da década anterior, e a volta das compras a prazo geraram um “boom” consumista que criou uma espécie de sensação fictícia de bonança econômica. Fictícia na medida em que o desemprego aumentava a galope. Não é em vão que, embora variadas, as respostas que Morón recebe quando entrevista pessoas comuns na rua para seu projeto pessoal têm um denominador comum: “trabalho”. É verdade que não se sabe com precisão quais são as perguntas a que os transeuntes estão respondendo, mas da sequência heterogênea “meus filhos”, “o que faço”, “cantor”, “tudo seria mais fácil, mas menos divertido” destaca-se a frase de um homem de quase 50 anos: “É ter saúde e trabalho. É só o que peço”. Quase um cartão-postal de época. Uma característica notável do aumento do desemprego durante a década de 1990 foi que o fenômeno afetou sobretudo os que tinham certo nível educacional. Aumentou mais entre os diplomados universitários que entre os trabalhadores não qualificados (ADAMOVSKY, 2009, p. 426).

À medida que a desigualdade foi crescendo, a riqueza se concentrou em um setor cada vez menor e a grande maioria da população viu suas condições de vida piorarem. Para os pesquisadores sociais que estudam o período, surge a categoria “novos pobres” (MINUJIN & KESSLER, 1995; KESSLER & ESPINOZA, 2003; KESSLER & DI VIRGILIO, 2008), expressão que designa um grupo populacional velozmente empobrecido que até pouco tempo antes desfrutava de melhores níveis de vida e pertencia às camadas médias da sociedade. Logicamente, o desemprego foi a principal causa dessa transformação.

O alargamento da lacuna entre ricos e pobres e a mobilidade ocupacional descendente foram acompanhados pela piora das condições de trabalho, ou seja, pela perda da estabilidade laboral e dos direitos a esta associados. As transformações do sistema de relações laborais atingiram tanto os modelos de distribuição econômica quanto a introdução de inovações tecnológicas e organizacionais e a modificação dos institutos legais e das modalidades de contratação (DELFINI & SPINOSA, 2008).

A instauração de uma política econômica de cunho neoliberal modificou a estrutura e o funcionamento do regime de emprego, como também do sistema de proteção e assistência social (NOVICK, 2010). Essa mudança implicava a consolidação de uma passagem que se iniciara em meados da década de 1970: de um modelo de desenvolvimento baseado na acumulação e centrado na atividade industrial – altamente regulada, protegida e virtualmente fechada –, complementado por um sistema de proteção social forte, para outro modelo, que visava a uma melhora acelerada da competitividade e da produtividade a partir de uma drástica abertura aos mercados internacionais de bens, serviços, tecnologia e capitais, com desregulação indiscriminada e desarticulação do esquema vigente de proteção social.

Nesse cenário, ocorre uma mudança fundamental no papel do Estado: este abandona seu papel de promotor ativo do desenvolvimento para assumir abertamente a tarefa de gerador das condições para o crescimento orientado pelo mercado. A incorporação de novas tecnologias ao processo produtivo justificou, como se fosse um derivado natural, a necessidade de novas regras e condições para organizar a produção. Nisso se apoiou a substituição de trabalhadores com mais tempo de casa por trabalhadores novos, de preferência mais jovens, mais dóceis, com menos cultura sindical e melhor formação, graças à universalização do acesso à educação.

A desregulação do mercado de trabalho destinou-se a mercantilizar a mão de obra e erodir o status relativamente protegido dos assalariados (NOVICK, 2010). Essa desregulação se consumou por meio da reforma dos termos individuais de emprego e das relações coletivas de trabalho. A flexibilização, a

precarização, foi uma das principais vias para a reforma das relações individuais de emprego. A instauração de novas formas de contratação, em detrimento do papel central da contratação por tempo indeterminado, ajudou a plasmar um mercado de trabalho altamente segmentado, vulnerável e heterogêneo. O vínculo empregatício tradicional é substituído por novas formas de contratação: contratos por tempo determinado, estágios, contratos por meio de agência de pessoal temporário ou até mesmo sem carteira de trabalho, informal ou ilegal.

O filme mostra Morón em uma entrevista de trabalho em uma produtora de cinema publicitário. É terça-feira de manhã e ele é atendido por alguém que poderia ser o dono ou um diretor:

— Bem, Federico. Gostei muito de você. Você se encaixa perfeitamente no perfil que estou procurando. Estudou cinema. Nós gostamos mais ou menos dos mesmos diretores... Vou te contar mais ou menos rápido em que consistiria o trabalho, tá? Porque estamos com o tempo a mil. Quanto a horários... bom, você entraria mais ou menos às 8h30... com sua meia hora, confortável, para almoçar ao meio-dia... e sairia às 9h da noite, um ou outro dia mais tarde, mas o horário é mais ou menos esse. E... não sei se você sabe que, em uma produtora, nos dois primeiros meses você fica tipo voluntário na produção. Depois, então, você já começa a ter salário, que no início seria de 100 pesos, e além disso teria um adicional, como que um bônus, de 10 pesos por cada comercial em que trabalhar conosco. Mas... a única urgência, a única coisa que vou te pedir, como favor pessoal, se você quiser, é que, por favor, comece hoje. / — Hoje? / — Sim, hoje... / — Mas... Se você me der uns beijinhos... / — Como assim? / — É que, quando me enrabam, eu gosto de ganhar beijinhos.

Esse diálogo não só dá conta das condições miseráveis de contratação que um jovem com diploma universitário enfrenta quando pretende entrar no mercado de trabalho, mas também mostra que essas condições podem ser formuladas com toda naturalidade e pouca percepção de se estar violando direitos adquiridos. Oferecem a Morón uma jornada de trabalho muito longa, sem salário nos dois primeiros meses, e depois com um salário muito baixo e um extra em função do que a empresa produzir. A cena não esclarece, mas poderíamos supor que esse contrato é sem carteira assinada. Não menciona em nenhum momento que os encargos sociais serão pagos. Quando lhe explicam as más condições de contratação, estas são justificadas como próprias desse espaço de trabalho. Fica parecendo que o empregador não é responsável por essa forma de exploração que propõe e, sim, que é o tipo de espaço de trabalho que define as condições. Mas, ao mesmo tempo, quando lhe pedem que comece a trabalhar no mesmo dia, o fazem como favor pessoal.

A resposta é cínica e alude a uma relação sexual forçada. Não se trata de um vínculo consentido em um contexto de afeto e respeito, mas expressa o caráter infamante da proposta de trabalho. Uma proposta que implica violação dos direitos que o trabalho assalariado confere. Mas, como se trata de uma violação, Morón entende que está sofrendo abuso e diz o que outros sentem e não podem expressar por causa das necessidades prementes e da situação de vulnerabilidade em que se encontram no momento da contratação. Acontece que Morón ainda não naturalizou a situação de precariedade que distingue esse novo contexto laboral nem culpa a si mesmo por estar em uma posição muito desfavorável na negociação.

Longe de ser uma exceção, essa situação de contratação parece ser a norma imperante no setor das indústrias criativas. Em sua pesquisa sobre a produção de cinema publicitário na Argentina, Bulloni explica que, para ter acesso ao trabalho como técnico em uma produtora, como seria o caso de Morón, é imprescindível contar com contatos pessoais e recomendação de familiares ou amigos. Independentemente de ter realizado estudos formais, os técnicos necessitam, tanto para entrar nesse meio quanto para nele permanecer, de contatos pessoais e recomendações de colegas. Os empregadores não querem correr riscos com pessoas que não conhecem e se sentem protegidos contratando familiares, conhecidos ou conhecidos de conhecidos (BULLONI, 2010). Em sua representação, a existência de um vínculo de confiança lhes assegura cumprimento das obrigações,

eficiência e responsabilidade de seus empregados. No entanto, esse vínculo não apenas não protege o trabalhador contra a superexploração como, ao contrário, o expõe a ela.

Os personagens de *Sólo por Hoy* estão individuados pela falta de vínculos relacionados com o trabalho. São jovens sem âncora, sem filiações, sem compromissos e sem forte sentimento de solidariedade. Todos pensam que o emprego atual será temporário, pouco mais do que um momento de desgraça do qual sairão rapidamente e de maneira individual. Mostram-se como indivíduos soberanos e responsáveis por seus destinos e suas iniciativas. Este individualismo de massas (VIRNO, 2003) ocorre a partir do enfraquecimento, ou da perda, das regulações coletivas. Os trabalhadores de hoje, assalariados ou autônomos, encontram-se em condição vulnerável e superexposta. Praticamente não existem sistemas de regulações coletivas que os apoiem. Ao contrário da sociedade salarial, que enquadrava o trabalhador em convenções coletivas, regulações públicas do direito do trabalho e da proteção social, a subjetividade dos trabalhadores contemporâneos está associada à individualidade: nenhum dos personagens de *Sólo por Hoy* sente que é um trabalhador ou que tem algo em comum com outros trabalhadores.

Esse individualismo é ambivalente. Por um lado, implica a emancipação dos indivíduos que são reconhecidos como autônomos e portadores de direito. Ao mesmo tempo, porém, cada um é inteiramente responsável por seu futuro e deve dar à sua vida um sentido que, a princípio, não tem outra ancoragem além do próprio desejo. Então, se os sujeitos estão entregues a si mesmos para sustentar-se no mundo e forjar seu destino, é evidente que, em um cenário de desemprego maciço, a sensação de insegurança e vulnerabilidade agudiza-se ao extremo. A lógica do neoliberalismo não só envolve as práticas econômicas como se estende também aos vínculos sociais. A flexibilidade, o curto prazo, a incerteza e a precariedade passam a permear também as relações entre as pessoas.

A prática laboral não configura narração nem experiência, na medida em que os trabalhadores se sentem como as peças mais prescindíveis, descartáveis e intercambiáveis do sistema econômico. Assim o vivenciam os personagens do filme. Não há nada de singular neles que os habilite a limpar tapetes, entregar correspondências de moto, ser ajudante de cozinha ou pintar paredes. E, como se sabem descartáveis e intercambiáveis, não têm motivos para desenvolver um vínculo ou compromisso com as tarefas que realizam em sua jornada de trabalho. Por isso, quando estão em seu espaço de trabalho, sua mente e seu desejo parecem estar em outro lugar. Toro atua e entra no cômodo onde tem de passar aspirador nos tapetes como se estivesse em um filme de ação. Ou fuma maconha com o colega no banheiro em cima do vaso sanitário para não disparar os detectores de fumaça. Equis descasca cebola enquanto pratica francês com um dicionário aberto sobre um frasco de tempero. Ailí dá uma escapada até o museu de belas-arts entre uma entrega e outra. Essa indiferença em relação às tarefas que realizam é explicada pelo fato de que essas não representam para eles nenhuma dificuldade, nenhum desafio: “Em um regime flexível, a dificuldade é contraproducente. Por um terrível paradoxo, ao diminuir a dificuldade e a resistência, criam-se as condições para que os usuários ajam de maneira indiferente e acrítica” (SENNETT, 2000, p. 75).

Em uma cena doméstica, enquanto lavam e enxugam a louça, Morón e Ailí têm um diálogo em que isso é evidenciado. Morón a interpela dizendo:

Não dá para comparar pintar com entregar coisas de moto. Pintar é... teus quadros são fantásticos. E é algo superpessoal... distribuir de moto, qualquer idiota pode fazer. Pintar essas coisas, só você pode fazer. Se você continuar trabalhando lá, vai continuar não pintando porque chega aqui um trapo. Não dá para pintar depois, você chega cansada. E, obviamente, tem de levantar no dia seguinte...

Para eles, o trabalho que lhes proporciona a reprodução material da vida carece totalmente de significado, não só porque estão superqualificados para as tarefas que realizam, mas também porque

implica a postergação indefinida de seus projetos de vida, o adiamento, por falta de tempo e energia, de suas autênticas vocações profissionais.

A indiferença com que os personagens de *Sólo por Hoy* encaram seus trabalhos é muito distinta da que se apodera de Vignale em *La Fiaca*. A monotonia de um trabalho repetitivo e rotineiro que invade como uma praga todas as esferas de sua vida é, para Vignale, a principal causa da falta de sentido. Embora seu espaço de trabalho lhe possibilite construir uma carreira profissional, isso é indesejável para ele, porque o afasta da realização de suas fantasias infantis. Fantasias que, de resto, nunca chegam a configurar uma vocação. A indiferença de Morón ou de Equis, ao contrário, é decorrente de que, nas condições de trabalho propostas, é impossível vislumbrar a produtora de cinema publicitário ou a cozinha do restaurante no litoral portenho como espaços laborais nos quais dar os primeiros passos de uma carreira ligada a suas respectivas vocações: cineasta e chef.

### **Vidas de baixa intensidade<sup>97</sup>**

25 Watts descreve um sábado de verão na vida de três jovens uruguaios: Leche, Javi e Seba. Têm mais de 20 anos de idade e vivem em um bairro tranquilo de Montevideú. Embora já tenha terminado de cursar o ensino médio faz tempo, Leche está se preparando pela sexta vez para a prova de italiano, última matéria que está devendo. Javi, por sua vez, concluiu o ensino médio, tem um trabalho que despreza como motorista de um carro de som para publicidade e também uma namorada que pretende terminar com ele nesta tarde de sábado. Pouco se sabe sobre Seba. É mais novo que os amigos, calado e ingênuo. É obcecado por filme pornográfico. Não trabalha porque estuda. Como bons filhos de uma classe média latino-americana em vias de extinção (MINUJIN, 1997; MINUJIN & ANGUITA, 2004), têm dois caminhos possíveis: trabalhar ou estudar. Fazer alguma das duas coisas implica ficar livre da outra. Nessa idade, os de sua classe costumam tomar, ou já tomaram, decisões profissionais e encaram empreendimentos laborais mais ou menos promissores enquanto planejam sua independência. Nesse filme não acontece nada disso. O abatimento tomou conta dos protagonistas, engessando-os em uma semi-imobilidade febril e desalentadora. Esses três adolescentes tardios vivem em uma atmosfera infantil que inclui práticas como tocar a campainha e sair correndo ou “atuar” para as câmeras de segurança de um minimercado.

Em 25 Watts, assistimos a um cenário no qual a dimensão do trabalho não está, de modo algum, situada no centro da experiência vital do sujeito. O trabalho deixou de ser importante na medida em que perdeu sua capacidade de estabelecer as referências significativas ao redor das quais todas as outras atividades da vida são planejadas e ordenadas. O contrato de trabalho não representa grande coisa para Javi. Ele não respeita quase nada do que seu empregador lhe diz: nem os horários, nem o turno, nem o itinerário. Até mesmo, em algum momento, a gravação publicitária que tem de reproduzir é substituída por um rock'n'roll a todo volume.

A ideia de progresso pessoal ou social parece estar ausente do desenho dos personagens. Não há nada na estrutura do presente que indique a previsão de um futuro melhor, nem para eles nem diferido nas gerações futuras. Em 25 Watts, também não parece haver exemplos a seguir. Os pais dos protagonistas não figuram ou estão de férias. O único personagem de importância que pode se aproximar da idade dos pais é Héctor, que encarna o discurso do progresso. Mas essa dimensão é alheia aos protagonistas, que só no plano discursivo associam as ideias de trabalho e consumo. Em uma cena do início do filme, Leche pede ao amigo que vai comprar uma cerveja que lhe traga um alfajor. Javi pede o dinheiro para comprar o doce e Leche se desculpa: “Deixe de ser malvado, você sabe que não tenho um centavo”. Então Javi responde: “Consegue um trampo, panaca!”. Seja como for, volta do minimercado com cerveja e alfajor.

---

<sup>97</sup> Uma versão preliminar desta seção foi publicada em: MIZRAHI, 2011, p. 59-68.



25 *Watts* pensa a consumação de um mundo no qual o trabalho não é nem garantia nem espaço de construção de identidades. Ao contrário, incerteza, precarização, desemprego, flexibilidade, pluriemprego são, como vimos, o que define o novo cenário laboral.

O trabalho deixa então de ser a principal ferramenta para enfrentar a construção do próprio destino. A escolha de uma carreira (regular, durável e contínua) coerente e bem estruturada não está mais ao alcance de todos. São muito poucos os que podem construir uma identidade permanente em função do seu trabalho. Os ofícios para toda a vida, e até hereditários, ficaram confinados a algumas poucas indústrias, ou profissões antigas, e estão em vias de extinção. O mesmo acontece com o desdobramento de um único conjunto de qualificações ao longo de uma vida de trabalho.

A flexibilidade se constitui em condição para poder construir multiplicidade de identidades conforme as exigências das circunstâncias. As novas identidades são temporárias e polivalentes, prontas para ser mudadas quando convier, tentando sempre manter aberta a maior quantidade possível de opções, disponíveis para corresponder às flutuações da demanda. É preciso estar aberto à mudança e disposto a correr riscos: “as formas fugazes de associação são mais úteis às pessoas do que as conexões de longo prazo” (SENNETT, 2000, p. 23).

A individualização das tarefas impõe mobilidade, adaptabilidade, disponibilidade dos operadores, dos executivos, dos especialistas. Na nova cultura do trabalho, não se movimentar equivale a fracasso. A estabilidade é sinônimo de “morte em vida”. Poderíamos traçar um paralelo entre as identidades e os bens de consumo na sociedade pós-moderna. Os sujeitos precisam construir identidades que, como os bens de consumo, só existem para ser consumidas e depois desaparecer. O fundamental é que nenhuma forma de identidade barre o caminho a outras novas identidades que possam ser mais bem vendidas no mercado.

No entanto, esse vagar sem sentido que caracteriza os protagonistas não os desabilita de imediato para entrar no novo mercado de trabalho. Justamente, hoje se exige que os trabalhadores com vínculo empregatício estejam habituados a movimentar-se de um lado a outro, que sejam capazes de ajustar-se às mais bruscas reconversões, que sejam adaptáveis para mudar seu local de trabalho, que sejam dúcteis para enfrentar mudanças das regras do jogo, que saibam ter interações linguísticas banais, que demonstrem habilidade de escolher e saibam lidar com diversas alternativas.

Segundo Paolo Virno, essas exigências não são cultivadas na instrução formal nem em alguma experiência laboral, mas precisamente fora do trabalho: “O profissionalismo efetivamente requerido e oferecido no mercado de trabalho consiste nas habilidades adquiridas durante prolongada permanência em estado pré-laboral ou precário” (VIRNO, 2003, p. 91). Trata-se de uma “socialização extralaboral” que consiste no hábito de não ter hábitos, em estar treinado para a precariedade e a versatilidade. Isso porque os hábitos duradouros podem ser nocivos à inserção em um novo espaço laboral. Nesse sentido, a absurda moratória por que passam os protagonistas poderia ser funcional ao novo sistema de trabalho se algum deles tivesse a oportunidade de explorar o que aprendeu durante esse tempo desarticulado.

Dentre as tonalidades emocionais que confluem na paisagem do atual mundo do trabalho, Virno destaca o oportunismo. É um sentimento originado em uma socialização extralaboral alimentada por mutações bruscas e instabilidade constante. O oportunista está sempre alerta, disponível, estuda vários conjuntos de variáveis e contingências, e está disposto a mudar rapidamente de rumo se achar que lhe é mais conveniente. É um indivíduo sensível ao alto grau de indeterminação dos cenários pelos quais circula. Essa capacidade de mover-se com habilidade entre oportunidades abstratas e intercambiáveis constitui uma qualidade profissional indispensável no novo cenário laboral.

Outra das tonalidades emocionais que Virno resgata é o cinismo. O cinismo também está vinculado a formas instáveis de vida e ao caráter artificial dos jogos linguísticos atuais. Os indivíduos

contemporâneos mantêm relações de proximidade com as regras que estruturam artificialmente as esferas de ação. Até mesmo se ligam mais a essas regras do que aos próprios fatos. Por isso, são capazes de reconhecer seu caráter puramente convencional e a ausência de qualquer fundamento diferente. Assim, “já não está mais imerso em um jogo predefinido, do qual participa com verdadeira adesão, mas cada ‘jogo’ singular, desprovido de seriedade, é percebido apenas como o lugar da imediata afirmação do sim” (VIRNO, 2003, p. 95).

Cinismo e oportunismo são signos distintivos da atualidade. Mas também constituem as representações mais habituais a respeito dos jovens na cena contemporânea. Essas representações não são totalmente desprovidas de fundamento, pois justamente eles, os jovens, forjaram grande parte de sua experiência de vida no contexto da sociedade pós-fordista (HEFFERNAN, 2001). E os protagonistas de *25 Watts* também poderiam ser definidos como cínicos e oportunistas. Por um lado, sua falta de iniciativa os leva a assimilar uma estrita economia de movimentos, que aplicam minuciosamente. Javi prefere não mudar a televisão de canal e suportar um programa sobre agricultura a esticar-se um pouco e pegar o controle remoto embaixo da cama. Em outra cena, Leche esbarra em Javi ao dirigir-se à porta para não ter de contornar o sofá, já que, como explica, “é mais curto por esse lado, quatro passos a menos”. Seu cinismo também os leva a poupar palavras. Em lugar de “vou ao banheiro”, dizem só “banheiro”. E em vez de “banca a antena”, um simples “antena”. Como não têm televisão a cabo, a questão da antena é de vital importância. No entanto, a resolução do problema é cínica e oportunista: sentam estrategicamente a avó de Leche, muito velha e ausente, para que funcione como antena.

Esse cenário laboral paralisa os protagonistas do filme. Eles se sabem pouco qualificados e mal confiam em seus próprios atributos para ter acesso ao mercado de trabalho. Em vez de inserir-se em um espaço laboral tão hostil e onde têm todas as probabilidades de perder, preferem manter-se à margem. Outra maneira de enfrentar a precariedade laboral e a elaboração de árduas carreiras profissionais com resultados incertos é escolher o caminho mágico. Em *25 Watts* há uma série de personagens secundários muito preocupados em bater um recorde do *Guinness*, com a certeza inabalável de que isso os levará à fama e lhes trará muito dinheiro, viagens, apresentações na televisão etc. Logicamente, fazer mais de 1.500 joguinhos com uma bola de futebol não é uma tarefa simples, mas eles acham mais promissora. Talvez porque disso, sim, se sintam capazes.

Héctor gosta de Javi como de um filho e se sente na obrigação de orientá-lo, de ajudá-lo. “O que vou fazer com você, Javier?”, se pergunta. É o seu empregador e, em tom didático, lembra-lhe mais uma vez a história que Javi já sabe de cor e salteado. Héctor começou sua vida laboral como homemsanduíche distribuindo folhetos. Hoje, após uma longa vida de trabalho, é dono da empresa de carros de som de publicidade Publi-sound. Héctor chama isso de “progresso”. Ideia que repete e repete. Mas os valores que orgulhosamente tenta transmitir fogem do horizonte vital de Javi. Nem o trabalho nem o discurso que lhe oferece significam algo para ele. Javi não está interessado em fazer um trabalho bem-feito, nem em cumprir suas responsabilidades, nem em vir a ser dono de uma empresa de carros de som no futuro.

Um dos efeitos simbólicos mais notáveis da derrocada da sociedade salarial foi a desarticulação de uma determinada representação do progresso. Desfez-se a crença de que se pode confiar no futuro para melhorar a própria condição. O sonho de que as gerações subsequentes concluirão os projetos de seus predecessores não existe mais. Ao contrário, essa representação foi substituída pela oposta: o mais provável é que a geração seguinte não possa manter o nível de vida da precedente. Algo semelhante ocorre com a ideia de futuro. Este não é mais percebido como o tempo da “carreira”, do progresso profissional, e sim como o tempo da contingência e da aleatoriedade. Se o futuro sempre foi incerto, agora também o parece. Isso não induz a pensar o movimento da própria vida em termos de projeto, e sim a interpretá-lo mais como um mero “estar girando” sempre no mesmo lugar.

Daí que a circularidade tenha um papel central em *25 Watts*. Javi e sua namorada comparam sua relação com “estar na roda-gigante” ou no “carrossel”. O hamster que ela lhe dá de presente não para de girar na roda da gaiola. O vinil que Leche ouve está riscado e a caixa de som do carro repete uma e outra vez a mesma coisa. A câmera faz tomadas circulares em um quarto e no bairro semideserto. Quando o futuro não está nas próprias mãos, a sorte e o acaso assumem valor fundamental. O filme começa e termina com Leche “pisando na merda”. Algo que ele interpreta, contradizendo seu amigo e a difundida crença popular, como sinal de azar. Quando a vida já é insatisfatória em si, uma série de maus momentos pode ser funesta. Essa confiança cega que os protagonistas têm nos signos, nas cabalas e nos desejos formulados é o reverso de sua inação. Como nenhum deles é artífice de seu próprio destino, estão todos à mercê do que a sorte lhes trazer. As coisas que lhes acontecem não são fruto de suas ações ou decisões. Em uma cena, os três amigos veem cruzar-se dois ônibus da mesma linha, o que lhes dá direito de fazer um desejo. Leche pede por sua prova de italiano e por sua professora particular, por quem está apaixonado. Uns minutos depois, contudo, se arrepende porque teme que, por ter feito dois pedidos em vez de um, ambos se realizem pela metade.

Suas ideias e seus raciocínios têm a baixa intensidade apontada no título do filme. Não são incapazes, mas não encontram maiores incentivos para não o ser. Javi tenta elaborar um plano: dizer a Héctor que pede demissão porque se matriculou na faculdade, a seus pais, que conseguiu outro trabalho, e a Maria, sua namorada... não chega a tanto. Não sabe o que lhe dizer. Talvez por ser ela a mais difícil de enganar. Seja como for, não importa. Poucas horas depois, ela decide terminar a relação. As especulações de Leche são ainda mais ridículas. Quando Javi o chama de “parasita”, Leche ataca e lhe diz que tem uma ideia para Javi mudar de trabalho porque não vai passar a vida inteira dentro desse carro com um alto-falante no teto. Mas não chega a contar qual é porque esquece.

O final em aberto de *25 Watts* deixa nas mãos do espectador a resolução do quadro. Se a circularidade se transforma em declive ou se os protagonistas conseguem, de algum modo, romper esse embotamento, vai depender da visão de cada um.

### **Considerações finais**

Sem dúvida, ainda podemos afirmar que nossas sociedades são “sociedades baseadas no trabalho”, ou seja, que o trabalho constitui o fundamento da ordem social e determina amplamente o lugar dos indivíduos dentro dessa ordem: trabalhar é a norma e um “fato social total”. Também é possível afirmar ainda que o trabalho assalariado continua sendo o principal meio de subsistência e que ocupa uma parte essencial da vida das pessoas. No entanto, após várias décadas de políticas econômicas neoliberais, a sociedade salarial hoje está gravemente ameaçada: não só porque enfrenta o desafio de lidar com uma desigualdade sem precedentes, mas porque tem de fazê-lo em um cenário no qual já não consegue oferecer uma narrativa social estável em função da qual projetar trajetórias laborais individuais ou coletivas em termos de progresso.

Essa narrativa social, característica da sociedade salarial, ainda estava disponível no horizonte do filme *La Fiaca*. Para seu protagonista, o trabalho não apenas proporciona renda suficiente para atender às necessidades materiais, mas também oferece uma plataforma integral que inclui seguridade social e lazer.

*La Fiaca* dá conta de como essas conquistas sociais se desvanecem sob duas perspectivas distintas. Por um lado, a rotinização da vida nessas condições de emprego gera, do ponto de vista de um jovem assalariado, um forte sentimento de absurdo em relação ao cumprimento de suas tarefas. Por outro lado, o filme mostra (de maneira difusa, porém contundente) como o entorpecimento burocrático de todas as gestões, tanto públicas como privadas, gera impotência do ponto de vista do cliente diante de um número infindável de situações que poderiam ser resolvidas com mais eficácia.

A confluência das duas perspectivas acaba aplainando o caminho para as reformas do Estado, dado que a regulação estatal do trabalho será interpretada como a principal causa da indiferença do trabalhador em relação a suas tarefas e da ineficácia generalizada da gestão. A desregulação aparece, então, como a chave mágica para fazer de um assalariado alienado um empreendedor próspero; de empresas paquidérmicas, firmas ágeis.

*Sólo por Hoy* apresenta um cenário atravessado pelas transformações que tiveram lugar na década de 1990, por meio das quais aprofundou-se a mudança na estrutura social e produtiva da Argentina. Seus protagonistas são jovens que sentem por seus respectivos empregos uma indiferença muito distinta da que toma conta do protagonista de *La Fiaca*. A indiferença é decorrente, em parte, do fato de que as atividades realizadas não lhes oferecem nenhuma resistência nem dificuldade; mas, sobretudo, de que nenhum deles pode imaginar o desenvolvimento, a partir dali, de uma carreira profissional: seus espaços de trabalho lhes impedem de representar a construção de uma trajetória.

O aumento constante do desemprego e da precariedade laboral constituiu um fator fundamental para a heterogeneização do trabalho em todos os seus aspectos. À medida que isso ocorria, tornava-se mais difícil a identificação dos trabalhadores uns com os outros como iguais e no contexto de um espaço laboral comum. Por isso, os jovens de *Sólo por Hoy* não pensam a si mesmos como trabalhadores nem se sentem parte de um coletivo.

Em um mercado de trabalho com poucas vagas, os mais jovens muitas vezes precisam aceitar condições muito precárias para poder ter acesso a um emprego. Nesse cenário laboral complexo, muitos jovens com excelente formação permanecem desempregados. Outros reagem como os protagonistas de *25 Watts*: como se sabem portadores de poucas qualificações e não confiam em seus próprios atributos para ter acesso a um mercado de trabalho tão hostil, preferem abster-se de tentar. Sentem-se paralisados, e o reverso de sua inação é a confiança que depositam no acaso, na sorte, nas soluções mágicas.

Em estreita relação com as condições materiais e simbólicas que o mercado de trabalho oferece aos mais jovens, encontra-se um dos efeitos simbólicos mais notáveis da derrocada da sociedade salarial: a desarticulação de uma determinada representação do progresso. A confiança em que o futuro será mais venturoso e em que as próximas gerações viverão em melhores condições hoje é nebulosa. O sonho de que a prole concluirá os projetos dos predecessores desvaneceu-se. Ao contrário, essa representação foi substituída pela oposta: o mais provável é que a geração seguinte não possa manter o nível de vida da precedente. Algo semelhante ocorre com a ideia de futuro. Os jovens de *25 Watts* não veem o futuro como tempo de realização, de progresso profissional, e sim como o império da contingência e da aleatoriedade. Se o futuro sempre foi incerto, agora também o parece.

No entanto, a extensa e absurda moratória pela qual passam os protagonistas do filme é funcional ao novo sistema de trabalho. E poderia ser aproveitada por algum deles se o acaso lhe oferecesse a oportunidade de aplicar o que aprendeu durante esse tempo desestruturado. Além disso, a instabilidade característica do cenário em que suas vidas transcorrem torna-os irremediavelmente cínicos, pois percebem com clareza o caráter artificioso das regras que estruturam as diferentes esferas de ação: são capazes de reconhecer seu caráter puramente convencional e, por isso mesmo, nenhum esforço vale, literalmente, a pena. Só serão capazes de atuar ali onde a ocasião lhes for propícia. Desse modo, oportunismo e cinismo imbricam-se e, embora constituam uma qualidade profissional indispensável para atuar no novo mundo do trabalho, ambos provêm de uma socialização extralaboral.

É verdade que nem todos os jovens são cínicos ou oportunistas, assim como nem todos estão desempregados ou têm trabalhos precários. Na crise da sociedade salarial, entretanto, estas tonalidades emocionais tomam o lugar do compromisso com um projeto (individual e/ou coletivo) e da perseverança na busca de um objetivo que se mantém no tempo, quer dizer, das outras tonalidades que souberam plasmar as subjetividades juvenis no momento da iniciação no mundo do trabalho.

### **Mercedes Potenze**

Professora do ensino fundamental e bacharel em ciências da educação pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Mestre em ciências sociais com especialização em educação pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (Flacso). Atualmente, integra a equipe de capacitação da Diretoria de Gestão Educacional do Ministério de Educação da Nação e leciona na Escola Normal Superior nº 4 da cidade de Buenos Aires. No Ministério da Educação, foi editora de vários materiais educacionais e supervisora da coleção Equipe Multimídia de Apoio ao Ensino (12 livros, 48 filmes e 1 CD interativo), da Diretoria Nacional de Gestão Curricular e Formação de Professores. Nos últimos anos, publicou vários artigos sobre os problemas dos jovens e o mundo do trabalho, analisando essa temática por meio do cinema. Destacam-se: “Tocando el Viento: La Autoridad en la Escuela Media” (em colaboração com Fernanda Benitez Liberali), na *Archivo Filmico Pedagógico 2: Jóvenes y Escuelas* (Ministério de Educação da Nação, Buenos Aires, 2015); e “Reponiendo Sentidos: Educación Secundaria y Exclusión de los Jóvenes” (em colaboração com María Aleu), na *Revista Dialogo Político* 1 (2012). (Seu e-mail é: [mmpotenze@gmail.com](mailto:mmpotenze@gmail.com).)

### **Referências bibliográficas**

- ADAMOVSKY, Ezequiel. *Historia de la clase media argentina*. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003. Buenos Aires: Planeta, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos*. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santos Arcos Editor, 2006.
- APREA, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional, 2008.
- BATTISTINI, Osvaldo. El infierno de la clase obrera argentina. Desde un pasado venturoso a un presente sin porvenir. *Revista Venezolana de Gerencia*, abr./jun., v. 9, n. 26, p. 179-200. Maracaibo: Universidad de Zulia, 2004.
- BULLONI, María Noel. Del trabajo y sus condiciones en industrias creativas. Reflexiones en base a un estudio en la producción argentina de cine publicitario. In: DEL BONO, Andrea; QUARANTA, Gustavo (Comp.). *Convivir con la incertidumbre*. Aproximaciones a la flexibilización y precarización del trabajo en la Argentina. Buenos Aires: Ciccus, 2010.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto*. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2005.
- CASTEL, Robert. *Las metamorfosis de la cuestión social*. Una crónica del salariado. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- CASTEL, Robert. *La inseguridad social*. ¿Qué es estar protegido? Buenos Aires: Manantial, 2004.
- DELFINI, Marcelo; SPINOSA, Martín. *Trabajo argentino*. Cambios y continuidades en 25 años de democracia. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional, 2008.
- HEFFERNAN, Nick. *Capital, class and technology in contemporary american culture: projecting post-fordism*. Londres: Pluto Press, 2001.
- KESSLER, Gabriel. L'expérience de paupérisation de la classe moyenne argentine. *Cultures & Conflits*, n. 35, 1999. Disponível em: <<http://conflits.revues.org/index173.html>>.
- KESSLER, Gabriel; ESPINOZA, Vicente. *Movilidad social y trayectorias ocupacionales en Argentina: rupturas y algunas paradojas del caso de Buenos Aires*. División de Desarrollo Social, Cepal, Série Políticas Sociales, n. 66, 2003.

- KESSLER, Gabriel; DI VIRGILIO, María Mercedes. La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las últimas dos décadas. *Revista de la Cepal*, n. 95, 2008.
- LA SERNA, Carlos. La transformación del mundo del trabajo. Representaciones prácticas e identidades. Buenos Aires: Clacso-Ciccus, 2010.
- MEDA, Dominique. ¿Qué sabemos sobre el trabajo? *Revista de Trabajo*, Nueva Época, año 3, n. 4. Buenos Aires: Ministério do Trabalho, 2007.
- MINUJIN, Alberto; KESSLER, Gabriel. *La nueva pobreza en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- MINUJIN, Alberto; LÓPEZ, Néstor. Nueva pobreza y exclusión. El caso argentino. *Nueva Sociedad*, n. 131, p. 88-105, 1994.
- MINUJIN, Alberto. Estrujados: la clase media en América Latina. In: KLIKSBURG, Bernardo (Ed.). *Pobreza, un tema impostergable*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 213-234, 1997.
- MINUJIN, Alberto; ANGUIA, Eduardo. *La clase media, seducida y abandonada*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- MIZRAHI, Esteban (Comp.). *Cine condicionado por el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía, 2011.
- NOVICK, Marta. Trabajo y contextos en el desarrollo productivo argentino. In: DEL BONO, A.; QUARANTA, G. (Comp.). *Convivir con la incertidumbre*. Aproximaciones a la flexibilización y precarización del trabajo en la Argentina. Buenos Aires: Ciccus, 2010.
- SENNETT, Richard. *La corrosión del carácter*. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo. Barcelona: Anagrama, 2000.
- VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud*. Buenos Aires: Colihue, 2003.

## O PAPEL DAS IGREJAS EVANGÉLICAS NAS TRAJETÓRIAS DE FORMAÇÃO DOS MÚSICOS DA UNICAMP

Patricia Amorim de Paula

**Resumo:** A análise da relevância das igrejas evangélicas na formação de músicos brasileiros permite maior compreensão da própria sociedade brasileira. No curso de música da Unicamp é possível observar participação significativa de estudantes de famílias evangélicas que, em meio às heterogêneas trajetórias de formação, indicam as condições sociais de profissionalização e trabalho nesse campo profissional no Brasil. Esta pesquisa qualitativa foi realizada por meio da contextualização histórica do fenômeno no Brasil (história da música sacra evangélica), de entrevistas semiestruturadas com um músico representante de cada igreja no grupo pesquisado (Assembleia de Deus, Congregação Cristã no Brasil, Igreja Presbiteriana, Igreja do Nazareno Central de Campinas e Igreja Batista), de levantamento quantitativo acerca do universo a ser compreendido e de trabalho de campo nas igrejas referidas.

**Palavras-chave:** formação musical; religião; trabalho artístico e profissão.

**Resumen:** El análisis de la relevancia de las iglesias evangélicas en la formación de los músicos brasileños permite mejor comprender la propia sociedad brasileña. En la carrera de Música de la Universidad de Campinas, se puede notar la significativa presencia de estudiantes de familias evangélicas, quienes, entre las diversas trayectorias de formación, corroboran las condiciones sociales de profesionalización y trabajo de este campo profesional en Brasil. Esta investigación cualitativa fue realizada por medio de la contextualización histórica del fenómeno en Brasil (historia de la música sacra evangélica), de entrevistas semiestruturadas con un músico representante de cada iglesia en el grupo investigado ("Assembleia de Deus", "Congregação Cristã no Brasil", Iglesia Presbiteriana, "Iglesia do Nazareno Central" e Iglesia Baptista), del recuento cuantitativo de la población estudiada y del trabajo de campo en las iglesias referidas.

**Palabras clave:** formación musical; religión; trabajo artístico y profesión.

## O início do percurso social na profissionalização dos músicos brasileiros

O presente artigo tem como objetivo discutir alguns dos resultados de nossa pesquisa acerca da relevância das igrejas evangélicas na formação de músicos no Brasil, no âmbito da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).<sup>98</sup> Para tanto, priorizaremos aspectos relativos ao trabalho artístico e à formação profissional, dando ênfase ao conceito de vocação e à forma como ele influencia esses aspectos.

A pesquisa teve como objetivo analisar a formação de músicos no ensino superior. Para tanto, o recorte do objeto privilegiou os estudantes do curso de música da Unicamp. Fizemos essa opção como objetivo analisar a formação de músicos no ensino superior e à profissionalização em música no Brasil são públicas e estatais, conforme dados do censo de educação superior realizado pelo Inep (2001 a 2009). Esses dados, transcritos no **Quadro 1**, apresentam uma comparação para analisar a formação de músicos no ensino superior e nas instituições públicas de ensino superior e nas instituições privadas no referido período.

**QUADRO 1 – RELAÇÃO DE MATRÍCULAS EM MÚSICA NO ENSINO SUPERIOR (EM NÚMEROS ABSOLUTOS)**

Ensino superior em música	2001		2003		2005		2007		2009	
	Público	Privado	Público	Privado	Público	Privado	Público	Privado	Público	Privado
Canto	31	8	16	51	33	2	32	1	345	132
Composição (musical)	29	-	-	3	-	-	-	-	267	99
Composição e regência	121	-	146	-	154	-	148	-	250	-
Instrumento (música)	279	82	181	235	265	54	227	67	2.109	532
<b>Música</b>	<b>2.573</b>	<b>855</b>	<b>3.454</b>	<b>910</b>	<b>3.815</b>	<b>1.376</b>	<b>4.013</b>	<b>1.452</b>	<b>1.420</b>	<b>619</b>
Regência (musical)	13	4	-	34	-	11	-	4	163	31

Fonte: Inep. *Sinopses Estatísticas da Educação Superior – Graduação*.<sup>99</sup>

No curso de música da Unicamp também é possível observar participação significativa de estudantes de famílias evangélicas que, em meio às heterogêneas trajetórias de formação – início da formação musical em bandas, no convívio familiar, em conservatórios, em escolas de música e em projetos ligados a organizações sociais (OS) –, indicam as condições sociais de profissionalização e trabalho nesse campo profissional no Brasil.

Ao retomarmos o processo histórico de constituição do ensino de música no Brasil, identificamos uma proximidade com a religião cristã, católica romana ou evangélica, que pode ser compreendida como uma afinidade, tal como analisou Weber (1995, p. 25) acerca do processo histórico de racionalização da música ocidental.<sup>100</sup>

Ainda nos séculos XVIII e XIX, chegaram ao Brasil imigrantes evangélicos que constituíram comunidades. Entre a segunda metade do século XIX e o século XX, estabeleciam-se em âmbito nacional, sobretudo no sul do país, igrejas congregacionais, presbiterianas, metodistas e batistas. Já ao norte, estabeleceram-se as denominações pentecostais. Isso leva a crer que a intensa atividade

<sup>98</sup> Desenvolvida de abril de 2010 a outubro de 2011, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e sob orientação de Liliana Rolfsen Petrilli Segnini.

<sup>99</sup> Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/superior-censosuperior-sinopse>.

<sup>100</sup> Da música como acessório à religião, reiterando os valores religiosos, à música autonomizada e racionalizada, com valores próprios e desatrelada da religião.



sacro-musical evangélica foi responsável pela formação de músicos no interior de suas próprias organizações. Mas a preocupação dessas igrejas não se restringia somente ao ensino musical: uma das condições de seu estabelecimento também repercutia sobre a necessidade de ensino básico, técnico e superior. Assim, elas fundaram instituições de ensino para oferecer tais formações ou realizavam informalmente tais funções de forma popular, com as escolas dominicais (BRAGA, 1961).

Além disso, entre o fim do século XIX e o início do século XX, músicos evangélicos brasileiros participaram das mais importantes orquestras seculares: a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte. Esse fato permite inferir que havia nessas igrejas uma formação musical relevante, em especial no que diz respeito a uma música ocidental com valores próprios, de acordo com Adorno (1973). O estudo de Souza (2002) revela que, até os anos 1970, as produções fonográficas evangélicas disseminavam uma música europeia ocidental.

No entanto, o avanço da indústria cultural (ADORNO, 1978) também atingiu o universo sacro-evangélico, o que hoje está amplamente difundido, em especial entre as igrejas neopentecostais adeptas de uma teologia da prosperidade. Sendo assim, a música evangélica deixa de ser vista, por essas denominações, como componente religioso com função religiosa e passa a ser entendida como produção, como mercadoria, tal como toda forma musical presente na sociedade de massas.

Após demonstrar a relação histórica entre música e religião no contexto brasileiro, devemos situar as experiências dos músicos estudantes observados neste processo de pesquisa. Do ponto de vista sociológico, o que as suas trajetórias de formação nos apresentam?

Diante dessa pergunta, identificamos, no estado de São Paulo, as seguintes instituições que oferecem o ensino de música para crianças e jovens de maneira gratuita: Associação de Amigos do Conservatório de Tatuí, Associação Amigos do Projeto Guri (polos no interior de São Paulo), Organização Social Santa Marcelina Cultura (Projeto Guri, polos na Grande São Paulo) e Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim. Esse dado permite concluir que há uma baixa institucionalização da formação inicial em música. Sendo assim, há uma ausência de instituições públicas, municipais e estaduais voltadas para essa formação básica, um pré-requisito para o ingresso na universidade.

A participação de instituições privadas na oferta e na gestão de serviços sociais, como a educação musical,<sup>101</sup> faz parte de um processo político e econômico de reforma administrativa do aparelho de Estado (BRASIL, 1995) implementado durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, sob a direção de Luiz Carlos Bresser-Pereira, ministro da Administração Federal e Reforma do Estado (BRESSER-PEREIRA, 1997). A lógica empresarial é o que impera no modelo das organizações sociais de cultura, que empregam a extinção das entidades originais, a mudança no enquadramento funcional de regime público estatutário para o regime de Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) e o princípio da eficiência, da eficácia, da contenção dos gastos e da produtividade. Sabemos que esses elementos causam grande impacto sobre a qualidade do serviço social ofertado, sobretudo pela forma como recaem sobre os trabalhadores.

Retomando a questão da formação dos músicos e compreendendo que esta se dá em meio a ambiguidades e contradições, esta pesquisa, de dimensão qualitativa, foi realizada por meio de entrevistas semiestruturadas com um músico representante de cada igreja no grupo pesquisado (Assembleia de Deus, Congregação Cristã no Brasil, Igreja Presbiteriana, Igreja do Nazareno Central de Campinas e Igreja Batista). Por serem cinco igrejas, essa foi a melhor forma encontrada para compreender o papel dessas instituições na formação dos músicos. Contudo, de forma complementar, abordamos questões de ordem quantitativa, por meio de levantamento acerca do universo compreendido (estudantes regularmente matriculados no curso de música da Unicamp) e

---

<sup>101</sup> De acordo com levantamento feito na tese de doutorado de Dilma Fabri Marão, grande parte das principais orquestras brasileiras adotaram o modelo de organização social (OS) para sua gestão. São exemplos: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Jazz Sinfônica, Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa). E participam ainda do processo de publicização os seguintes espaços: Museu da Imagem e do Som (MIS), Museu da Língua Portuguesa, Centro de Estudos Musicais Tom Jobim e Pinacoteca do Estado (MARÃO, 2011, p. 62).

possíveis referências ao quadro estatístico nacional (dados do IBGE acerca da religiosidade dos brasileiros). Também foi realizado trabalho de campo nas igrejas referidas.<sup>102</sup>

Max Weber (1974; 1995; 2004; 2006), Theodor Adorno (1973; 1978; 2011) e Norbert Elias (1995) representaram referências teóricas fundamentais para compreensão do objeto. Destacamos a análise histórica e comparativa da religião proposta por Weber, na qual o ponto de vista subjetivo da pessoa religiosa, sua maneira particular de ver o mundo e dele participar, possibilita aprofundar a compreensão acerca das trajetórias de formação e da opção pelo curso de música da Unicamp. A contribuição de Georg Simmel para a análise também merece ser apontada.

Dessa forma, apresentamos como resultado o papel expressivo das igrejas evangélicas no que diz respeito às experiências musicais que proporcionam a seus fiéis, cumprindo sua função quanto à educação informal. No entanto, seu potencial é socialmente restrito – pois atinge somente seus congregados – em relação à introdução de jovens no campo profissional da música e à formação de pessoas que saibam apreciar música instrumental e vocal.

### **Trabalho e vocação: uma análise com base no trabalho de campo**

Por meio das entrevistas com o grupo de jovens músicos e musicistas com influência evangélica – que corresponde a cerca de 20% dos estudantes regularmente matriculados da Unicamp –, pudemos analisar o papel de suas respectivas igrejas na formação e na experiência profissional. As entrevistas revelam a pluralidade de trabalhos musicais desenvolvidos nessas igrejas, sua função, seu público-alvo e o modo como integram a comunidade religiosa.

Para o presente artigo, acreditamos que a discussão acerca da categoria “vocação” e das múltiplas facetas que encerra apresenta significativa contribuição para os estudos no âmbito do trabalho artístico e da formação profissional na contemporaneidade. Dessa forma, iniciaremos o diálogo a partir da compreensão histórica do termo “vocação” na análise sociológica da religião feita por Max Weber (1974; 2004; 2006). Em seguida, abordaremos a relação entre trabalho artístico e vocação apresentada pelos músicos estudantes com influência evangélica, devidamente articulada com a literatura na área da sociologia do trabalho artístico.

### **O caráter protestante da nova ética vocacional capitalista**

A fim de analisar o que viria a ser o espírito do capitalismo, Weber (2004)<sup>103</sup> introduz o conceito de ethos em seu clássico *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Recuperando o processo histórico do desenvolvimento desse espírito, o autor localiza na terra natal de Benjamin Franklin, a Nova Inglaterra, o berço de tal princípio e utiliza, como modelo típico ideal para identificar o que ele chamou de ethos, o próprio Franklin, um deísta pouco entusiasta – de acordo com suas palavras –, cujo pai era calvinista. Ou seja, na Europa Ocidental, o “espírito” do capitalismo – como um modo de vida, revestido por uma ética – já apresentava sua face dentro do pré-capitalismo, porém, este teve,

---

<sup>102</sup> Os resultados do Censo Demográfico 2010 mostram o crescimento da diversidade dos grupos religiosos no Brasil. A proporção de católicos seguiu a tendência de redução observada nas duas décadas anteriores, embora tenha permanecido majoritária. Em paralelo, consolidou-se o crescimento da população evangélica, que passou de 15,4%, em 2000, para 22,2%, em 2010. Dos que se declararam evangélicos, 60% eram de origem pentecostal; 18,5%, evangélicos de missão; e 21,8 %, evangélicos não determinados (maior grupo social com renda até um salário mínimo). A pesquisa indica também o aumento – ainda que em ritmo inferior ao da década anterior – do total de espíritas, dos que se declararam sem religião e do conjunto pertencente a outras religiosidades. Os dados de cor, sexo, faixa etária e grau de instrução revelam que os católicos romanos e o grupo dos sem religião são os que apresentaram porcentagens mais elevadas de pessoas do sexo masculino. Os espíritas apresentaram os mais elevados indicadores de educação e de rendimentos (acima de cinco salários mínimos). Disponível em: <http://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?view=noticia&id=3&idnoticia=2170&busca=1&t=censo-2010-numero-catolicos-cai-aumenta-evangelicos-espíritas-sem-religiao>.

Acesso em: 2 jul. 2012.

<sup>103</sup> Essa edição reúne o ensaio original de 1904 e aquele com os acréscimos, de 1920. Antônio Flávio Pierucci, professor do Departamento de Sociologia da USP que há 12 anos se dedica ao estudo da obra de Weber, fora o responsável pela edição, realizando acompanhamento técnico.

ao mesmo tempo, que resistir ao que Weber designou tradicionalismo, enquanto tais barreiras não foram encontradas no continente colonizado.

A oportunidade de ganhar mais era menos atrativa do que a de trabalhar menos. Ele não perguntava: quanto posso ganhar por dia se trabalhar tanto quanto possível, mas, quanto devo trabalhar a fim de ganhar o salário, dois marcos e meio, que ganhara anteriormente e que era o suficiente para as minhas necessidades tradicionais? Esse é um exemplo daquilo que aqui denominamos “tradicionalismo”. O homem não deseja “por natureza” ganhar cada vez mais dinheiro, mas simplesmente viver como estava acostumado a viver, e ganhar o necessário para esse fim. (WEBER, 2004, p. 38)

Para nós, cabe o devido destaque dessa passagem, do tradicionalismo ao racionalismo econômico capitalista, pois é nesta que se apresentam os primeiros contornos do que viria a ser a vocação estimulada pelas comunidades protestantes. Nesse sentido, outro elemento considerado responsável por romper com o tradicionalismo foi o próprio trabalho, concebido de outra maneira, deixando de ser, para o trabalhador, meramente o trabalho necessário para a garantia de sua subsistência e, para o empregador, a garantia de lucro e acumulação de capital. O trabalho torna-se um fim absoluto em si mesmo, como uma vocação numa profissão, o que, para Weber (2004, p. 39), “[...] todavia, não é absolutamente um produto da natureza. Ela não pode ser provocada por baixos salários ou apenas salários elevados, mas somente pode ser produto de um longo e árduo processo de educação”.

Além disso, o autor encontra como explicação coerente com o ponto de vista analítico a compreensão da vocação como fator de educação religiosa:

O incremento da escala de salários choca-se impotente contra a muralha do hábito. O contrário se dá, geralmente, apenas com moças com uma formação especificamente religiosa, em especial a pietista. Ouve-se frequentemente, e confirma-o a investigação estatística, que, de longe, as melhores oportunidades de uma educação econômica são inegavelmente encontradas nesse grupo. A capacidade de concentração mental, tanto quanto o sentimento de obrigação absolutamente essencial para uma economia estrita que calcula a possibilidade de altos vencimentos, um autocontrole e uma frugalidade frios que enormemente aumentam a capacidade de produção. (WEBER, 2004, p. 40)

A percepção inicial de um maior desenvolvimento econômico em áreas que aderiram à reforma se confirmou com a constatação de que o número de católicos (ainda como maioria populacional) entre os estudantes formados no ensino superior era inferior ao número de protestantes com o mesmo título (WEBER, 2004, p. 136). Isso leva à conclusão de que o espírito questionador da santidade da tradição religiosa católica acompanha a emancipação do tradicionalismo econômico. Enquanto o catolicismo se mantém preso a um “alheamento do mundo” e à crítica ao “materialismo”, os protestantes, imbuídos por um espírito empreendedor, vão se adequando ao racionalismo econômico capitalista.

Sendo assim, a categoria “vocação” é de fundamental importância para a compreensão do novo ethos que acompanha o processo de desenvolvimento capitalista. O termo “vocação” difundiu-se entre as novas traduções bíblicas, tendo aparecido pela primeira vez na tradução de Lutero. No sentido luterano, expressa a posição do indivíduo diante do mundo do trabalho, e essa posição revela o que ele oferece à sociedade. O fato é que tal termo, além do sentido racional, ganhou uma dimensão mais subjetiva, que lhe deu a conotação de “dom divino”. De acordo com Weber, não se sabe ao certo quando a palavra *Beruf* – para nós, “vocação” – passou a ter, na língua alemã, o sentido de *profissão* ou *carreira*. O que se sabe é que, somente a partir da tradução da Bíblia por Lutero, ela apareceu em sentido secular. Além disso, a categoria “vocação” existiu entre todos os povos predominantemente protestantes (WEBER, 2004, p. 115-6).

Já no inglês, a palavra “vocação” é expressa como *calling*, que, no sentido literal, seria *chamado*. Mas o interessante para nós é o sentido literal que ela carrega em português, muito próximo do seu sentido na língua inglesa, pois é dessa região colonizada – Nova Inglaterra – e, porventura, também dos estados do sul da federação norte-americana, que veio grande parte das igrejas evangélicas estabelecidas no Brasil.

Em sua análise, Weber considera que o significado da palavra “vocação” é capaz de renovar não só as relações econômicas, mas também o pensamento que as conforma, sendo este fruto da Reforma. É essa a dimensão subjetiva do termo “vocação” (WEBER, 2004, p. 54). A partir disso, veremos as diferentes contribuições dos movimentos protestantes relacionados à Reforma para a construção de uma ética vocacional.

Com base no trabalho de campo realizado nas igrejas citadas anteriormente, podemos inferir que os movimentos ascéticos<sup>104</sup> tiveram maior influência da formulação da ética vocacional no Brasil. Sua origem está no calvinismo que criou a igreja presbiteriana, no puritanismo inglês de forte incidência na América do Norte, no pietismo,<sup>105</sup> no metodismo e nas seitas batistas. Isso faz da ética vocacional ascética um elemento presente entre os movimentos de reavivamento contemporâneo (do inglês *revival*) e conversão individual, que conduzem a uma intensa proliferação de grupos evangélicos.<sup>106</sup>

A partir do trabalho descritivo acerca da experiência vivenciada no culto da Comunidade Presbiteriana Chácara Primavera de Campinas, é possível reiterar a hipótese de Weber, com base na afinidade eletiva entre o racionalismo econômico e a religiosidade ética calvinista dessa comunidade presbiteriana, pelos seguintes motivos:

- O caráter de seita protestante por ela endossado, no intuito de construir uma religiosidade fiel à igreja, com uma comunidade confessional organizada, com vida comunitária urbana, com conceito de missão e reunida numa instituição (WEBER, 2006, p. 129).

Basta verificar sua missão:

A Comunidade Presbiteriana Chácara Primavera é uma igreja cristã de tradição reformada, plantadora de novas igrejas, atenta à cultura contemporânea e determinada a comunicar a vida em Jesus de forma criativa, acolhedora e transformadora. Abrangência: pessoas inseridas na cultura urbana na região metropolitana de Campinas, no Brasil e no mundo.<sup>107</sup>

- O alto grau de intelectualismo na exposição do culto, de tendência universitária e burguesa, engajado pela necessidade metafísica do espírito de apreender o mundo como um cosmos com sentido e, diante dele, tomar uma postura ético-ascética (WEBER, 2006, p. 162-170) – o que se pode confirmar ainda pelos cursos que ali se realizam para a comunidade, ministrados por especialistas (Administração Financeira: uma Abordagem Bíblica, 2010; e Curso de Finanças Pessoais).<sup>108</sup>
- Por fim, a redenção, para esse grupo social positivamente privilegiado, é a libertação da “aflição interior”, por almejar a perfeição da sua conduta na vida como a real expressão de seu “ser”

---

<sup>104</sup> O ascetismo é um elemento característico das religiões reformadas de origem puritana e calvinista. Trata-se de uma moral racionalizada que rejeita os instintos e as paixões que acometem o corpo na busca pela perfeição cristã.

<sup>105</sup> O pietismo, a princípio, é bastante próximo do calvinismo, porém, acaba por se diferenciar deste pelo afastamento em relação à doutrina da predestinação. Além disso, por ser influenciado pelo luteranismo no contexto alemão, acaba admitindo maior ênfase no aspecto emocional. De acordo com a divisão social do trabalho, o pietismo teve maior alcance na classe trabalhadora, já o calvinismo alcançou mais os grandes capitalistas burgueses (WEBER, 2004).

<sup>106</sup> Entre eles, destacam-se as igrejas neopentecostais adeptas de uma teologia da prosperidade. Dois autores, Vicentini (2007) e Souza (2002), apresentam, a partir da análise do repertório sacro-musical evangélico disseminado atualmente, o momento em que a música evangélica deixa de ser vista, por algumas denominações, como componente religioso com função religiosa e passa a ser entendida como produção, como mercadoria.

<sup>107</sup> Disponível em: [http://www.chacaraprimavera.com.br/?page=quemsomos\\_missaovisoavaloares](http://www.chacaraprimavera.com.br/?page=quemsomos_missaovisoavaloares).

<sup>108</sup> Disponível em: [http://www.chacaraprimavera.com.br/?page=multimidia\\_cursos](http://www.chacaraprimavera.com.br/?page=multimidia_cursos).

qualitativo – tornar-se semelhante a Cristo, o que depende somente de cada um (WEBER, 2006, p. 151-169). O público que compõe as comunidades presbiterianas com esses princípios é a classe dominante; basta verificar onde essas comunidades têm suas sedes: Comunidade Presbiteriana de Vinhedo; Comunidade Presbiteriana Vila Olímpia (SP); Comunidade Presbiteriana Libertas (Copacabana/RJ); Comunidade Presbiteriana de Indaiá (Indaiatuba/SP); Comunidade Presbiteriana de Jaguariúna; Campolim Comunidade Presbiteriana (Sorocaba/SP); Comunidade Alternativa Cristã Ajuntamento (Piracicaba/SP); Comunidade Presbiteriana Vida (Recife/PE).<sup>109</sup>

Na Igreja do Nazareno Central de Campinas, cuja origem é metodista, algo se diferencia das demais igrejas visitadas (Congregação Cristã, Comunidade Presbiteriana Chácara Primavera e Assembleia de Deus). Por ter amplo número de fiéis – de acordo com a fala do pastor titular, são 7 mil nazarenos “partilhando da santa ceia”, e uma média de 3 mil nazarenos nos cultos aos domingos –, há a presença de várias classes sociais, tanto das dominantes quanto das subalternas, e elas convivem de forma harmônica, mantendo o status quo.

Outro aspecto a ser destacado é uma grande contradição, expressa na pregação entre o mundo versus o ascetismo intramundano. Afinal, por essa igreja apresentar-se como cristã e protestante de orientação ascética, sua busca por salvação se faz no mundo pelo empenho na profissão terrena e pelo exercício metodicamente racionalizado da profissão, diferentemente da concepção tradicionalista de profissão assumida pelo catolicismo (WEBER, 2006, p. 312). Mas, ao referir-se ao mundo como semelhante ao reino das trevas, ela nega, em certa medida, a “cultura mundana”. No entanto, seu discurso corrente e sua ação no mundo somente corroboram a reprodução do mesmo mundo dito perverso, injusto, tentador e repleto de pecados. Compensa citar a hipótese de Weber acerca disso:

[...] a atitude perante o “mundo” das comunidades [cristãs] situadas na área das missões continuou a ser determinada, por um lado, pela expectativa do regresso [de Jesus] e, por outro lado, pela importância avassaladora dos dons carismáticos do “espírito”. O mundo permanecerá tal como é até que venha o Senhor. Que o indivíduo permaneça, igualmente, na sua situação e na sua “profissão”, sujeito à autoridade, a não ser que esta exija dele o pecado (WEBER, 2006, p. 316).

Já com relação às seitas batistas, pode-se dizer que não pretendem aumentar a glória de Deus agregando muitos fiéis (calvinismo), nem mesmo possibilitar aos homens os meios de salvação (catolicismo e luteranismo); no entanto, pretendem agregar pessoas crentes e redimidas, conscientes de seu dom da salvação (WEBER, 2004, p. 102).

As primeiras comunidades batistas tinham por objetivo um modo de vida bíblico muito próximo do Velho Testamento, o que as mantinha em estado de alheamento do mundo. Mas também era preciso, para as igrejas que desejavam ser “puras”, a garantia da verdadeira redenção, e, para tanto, estabeleceu-se que as boas obras justificariam a remissão, o que implica a ação no mundo. Assim, afastando-se do ideal de predestinação, essas seitas admitem uma característica peculiar e racional à moralidade batista, que expressa a tranquilidade de espírito, cuja influência sobre a conduta vocacional consiste na defesa de um individualismo, além da restrição e da ponderação nos negócios. Outro interessante aspecto apresentado por Weber é o desenvolvimento de certa aversão ao desempenho de cargos públicos, tudo isso pela forte recusa a pegar em armas e prestar juramentos, o que acabou aproximando essas seitas de uma vocação de caráter econômico.

Como representantes das seitas batistas, observamos o culto das igrejas Congregação Cristã no Brasil e Assembleia de Deus de Barão Geraldo, em Campinas. Em ambas, foram observadas as mesmas tendências: um discurso que revela perfeitamente uma “ética da convicção”, conceito formulado por Weber (2006) segundo o qual as normas do cerimonial e do ritual são tratadas como preceitos jurídicos; e uma “disposição sagrada”, a ser seguida como conduta de vida, pelo objetivo religioso da salvação.

---

<sup>109</sup> Disponível em: <http://www.chacaraprimavera.com.br/?page=plantacao>.

A coerência da escolha bíblica com o sermão “O Sol da Justiça e seu Precursor” (MALAQUIAS, 4:1-6), no caso da Congregação Cristã no Brasil, prescreve que os irmãos da congregação devem se afastar de qualquer tipo de prazer e costume mundano, para tornarem-se próximos do sol da justiça e dele gozarem.

No entanto, nesta passagem bíblica assumida pelo pastor, há algo curioso que revela uma maior proximidade com as religiões de redenção e, mais propriamente, com o judaísmo, em detrimento de um afastamento das religiões ético-ascéticas (protestantismo), conforme verificamos no trecho a seguir:

Pois eis que vem o dia e arde como fornalha; todos os soberbos e todos os que cometem perversidade serão como o restolho; o dia que vem os abrasará, diz o Senhor dos exércitos, de sorte que não lhes deixará nem raiz nem ramo. Mas, para vós outros que temeis o meu nome, nascerá o sol da justiça, trazendo salvação nas suas asas; saireis e saltareis como bezeros soltos da estrebaria. Pisareis os perversos, porque se farão cinzas debaixo das plantas de vossos pés, naquele dia que preparei, diz o Senhor dos exércitos.<sup>110</sup>

Verificamos acima o apelo, sobretudo, de uma camada socialmente desfavorecida, que se consola com uma repartição desigual dos bens terrenos ao relacioná-la ao pecado e à injustiça daqueles que têm privilégios, o que os torna confiantes na promessa: a vingança de Deus. Assim, o sofrimento se esvai com o cultivo religioso da retribuição (WEBER, 2006, p. 151-5).

Desse modo, confirma-se que a forte presença do Velho Testamento nos cultos da Congregação Cristã e da Assembleia de Deus revela, em certa medida, uma concordância religiosa com os preceitos históricos judaicos.

Já no caso da Assembleia de Deus, é importante destacar a ampla participação dos(as) irmãos(ãs) na celebração do culto, o que rompe com a centralidade da figura do pastor e demonstra uma postura bastante democrática dessa igreja – em termos weberianos, é a igreja atuando em favor do universalismo da graça e da suficiência ética para todos (WEBER, 2006, p. 332). Essa característica só foi evidente nesta igreja, entre as demais observadas.

Também não podemos deixar de mencionar que, nela, o grupo social predominante (incluindo os pastores) é a classe trabalhadora. E o mesmo discurso proferido na Congregação, conforme analisado anteriormente, com relação à “vida de batalhas, adversidades e dureza causadas pelo inimigo”, é reiterado por essa comunidade assembleiana. A confiança em Deus, que implica a atitude de fé diária desses crentes, também se alimenta pela promessa da vingança de Deus. Assim, o sofrimento terreno e a repartição desigual dos bens terrenos tornam os irmãos mais próximos da salvação, da vida eterna, num anseio alienado e extramundano de transformação e fim das injustiças.

### **Trabalho artístico e vocação**

Após termos retomado brevemente a dimensão histórica da categoria “vocação” e a forma como algumas igrejas a concebem na relação ético-ascética no mundo, devemos passar, então, à compreensão da relação entre trabalho artístico e vocação por parte dos músicos estudantes com influência evangélica e, porventura, dos demais músicos consultados no processo de pesquisa que não compõem esse grupo específico. Em seguida, serão traçados paralelos com o que nos apresenta a literatura na área da sociologia do trabalho artístico. Autores como Pierre-Michel Menger (2005), Pauline Adenot (2010) e Norbert Elias (1995) revelam interessantes interpretações para a discussão.

Para introduzir a temática, exporemos a declaração de dois entrevistados sobre a influência da religiosidade evangélica quando questionados se acreditavam ser o seu trabalho uma vocação. O primeiro discurso se formulou posteriormente à escolha profissional pela música, o outro é anterior a essa decisão. Em seguida, veremos nitidamente a origem de tais discursos, conforme análise de Weber.

---

<sup>110</sup> Transcrição do trabalho de campo na Congregação Cristã.

[...] eu vejo, para mim, hoje, como uma maneira diferente de ser servo de Deus, como uma maneira diferente de agradar a Deus. Então eu busco na música tanto o meu profissional quanto o meu pessoal e o meu espiritual, eu já vejo na música estas três coisas [...] (Violinista, 19 anos, 4º ano da graduação, Igreja Batista Casa de Deus, 2010.)

[...] e Deus falou: “Bom, a Flávia, ela vai ter esse talento porque eu gostaria que ela fizesse isso, ela vai ser útil no mundo assim!”. Isso é uma vocação, vo-ca-ção, o próprio nome diz, o chamado, algo foi “vocado” [risos], foi falado. E Deus falou: “Flávia, você vai cantar”. (Cantora, 30 anos, 4º ano da graduação, Igreja Presbiteriana, 2010.)

Como crítico dessa visão, Menger (2005) assume a compreensão marxista acerca do que seria o trabalho artístico, enaltecendo sua forma não alienada, como trabalho concreto, do qual participam homem e natureza, o que traduz um processo de transformação da natureza, a capacidade humana de criar e transformar. Para o autor, potencialmente, o trabalho artístico pode inspirar a vida coletiva por meio da crítica ao trabalho assalariado, por uma divisão do trabalho mais cooperativa (MENGER, 2005, p. 49-52).

No entanto, o processo de autonomização da esfera artística, marcado pela diferenciação e pela individualização, em que os determinantes do valor do criador e da obra de arte – originalidade, inventividade, singularidade – são difíceis de mensurar, produziu, na verdade, uma fragmentação dessa esfera de trabalhadores, nos moldes dos mercados capitalistas. Assim, a categoria profissional se modela em meio às desigualdades de emprego e remuneração, redes sociais seletivas de colaboração e competição. O que resulta disso é ainda mais grave: naturalizam-se e reafirmam-se desigualdades de sucesso, sob o rótulo de talento (MENGER, 2005, p. 69-80).

É possível, então, aproximar a ideia de vocação ao talento definido por Menger (2005), tal como ao dom, a partir do momento em que compreendemos essas noções como artifícios ideológicos do trabalho artístico. O autor é bastante incisivo a esse respeito nos seguintes trechos:

Que significação atribuir então às desigualdades de condição dos artistas? Somos remetidos para a explicação pelo talento, distribuído de maneira igual ou desigual, e pelos seus sistemas de exploração.

[...] era necessário que fosse generalizada a estrutura do concurso e da lotaria e continuamente aumentada a quantia social de admiração reservada a toda a espécie de vencedores para que fosse inventado aquilo que, de maneira polêmica, Daniel Bell chamou “democratização do gênio”, pretendendo assim destruir os excessos niilistas da arte moderna e o culto, pelos próprios artistas, da desprofissionalização e desespecialização artísticas (MENGER, 2005, p. 88 e 97, respectivamente).

Nas entrevistas realizadas com os músicos estudantes evangélicos e mesmo com os demais consultados (outras religiões e sem religião), revela-se a dificuldade desses atores de olhar para as condições de trabalho que sua categoria profissional vivencia, para além daquilo que os mercados capitalistas oferecem; talvez pela mesma dificuldade que nós temos de olhar para a sociedade atual, perceber as contradições e propor mudanças. Ainda que esses músicos denunciem e critiquem as desigualdades de emprego, de acesso ao trabalho, de remuneração e a intensa competitividade, acabam por cair nas armadilhas de seus próprios criadores. No entanto, suas trajetórias e experiências profissionais rejeitam o modelo de talento artístico e, em certa medida, o negam.

Esses músicos, ao significar seu trabalho artístico como vocação, na verdade parecem assumir o discurso de seu convívio social e familiar formulado por sua respectiva igreja evangélica. No entanto, tal ideia de vocação artística como impulso interior que se impõe sobre o indivíduo – reiterada somente por um deles, conforme verificamos acima –, em certa medida contém o que Pauline Adenot chama de vocação, que diverge da análise de Weber:

Aquilo que nós nomeamos hoje como “vocação” para qualificar o desejo de nos aperfeiçoarmos nesta ou naquela atividade não remete ao sentido de vocação no sentido artístico ou mesmo no sentido que lhe atribuíra Max Weber. Uma das diferenças

fundamentais é que a vocação leiga resulta de uma escolha (o que é contraditório, se comparado a sua etimologia), dentro de um painel de possibilidades seja de gostos seja de competências, enquanto que a vocação tradicional seria um impulso interior e é a esta última categoria que pertenceria a vocação artística (ADENOT, 2010, p. 5).

Nesse sentido, a vocação artística, somada ao dom e à paixão, forma o que Adenot (2010)<sup>111</sup> nomeia “metaconceito”, um componente essencial das representações sociais dos músicos. De acordo com a autora, trata-se de uma espécie de inconsciente coletivo, como um consenso social acerca da profissão artística. Muitas vezes, tal interpretação é assumida pelos próprios músicos, até para que eles não percam seu status no mercado de trabalho (ADENOT, 2010, p. 9-10).

No entanto, a interpretação contemporânea de vocação como uma escolha profissional ligada a possibilidades, gostos e competências também se mostra tanto nos relatos históricos de suas vidas quanto na sua própria compreensão de vocação admitida nas entrevistas. Vejamos o seguinte trecho:

[...] **eu sempre cantava música caipira com o meu pai**, mas o LP *Mil Razões*, do Ademar de Campos, da Igreja Comunidade da Graça, marcou a minha vida profundamente, porque, quando eu coloquei aquele LP para ouvir lá em casa, aquilo inundou a minha casa de um jeito, **e eu tinha 6 anos de idade** [...].

**Foi assim que a canção entrou na minha vida** de uma forma muito poderosa, porque até então eram mais músicas clássicas, e a música caipira era mais um elemento de comunhão na minha família mesmo, eu me sentia muito próxima ao meu pai quando eu aprendia essas músicas, é por isso que eu gostava muito e até hoje gosto.

[...] Eu tenho uma habilidade artística, eu manipulo a minha voz no canto, e isto é agradável ao ouvido das pessoas. Este é o primeiro ponto em que penso: “eu tenho uma habilidade, que legal!”, e uma **facilidade** em aprender vários assuntos, **em aprender musicalmente**, eu tenho uma facilidade em aprender, então eu sou uma pessoa talentosa até certo ponto. (Cantora, 30 anos, 4º ano da graduação, Igreja Presbiteriana, 2010.)

Nesse trecho, fica claro que a ideia de habilidade artística como algo inato se confunde com a ideia de facilidade, termo que no meio musical é corriqueiramente utilizado como sinônimo de competência adquirida ao longo dos estudos. Além disso, tal “facilidade” geralmente caracteriza aquele músico que começou sua trajetória na música muito cedo – no caso acima, vimos que a experiência musical se remete ainda à primeira infância – ou que dedica muitas horas diárias a esse trabalho.

O trecho a seguir, retirado de outra entrevista, revela o mesmo, mas sua especificidade consiste na ideia de que vocação artística e seu elemento religioso – como notificado na primeira declaração citada – surgiram posteriormente à escolha profissional pela música.

[...] eu comecei a ouvir música desde cedo, a cantar música desde cedo [...]. E resultado: com 5 anos eu já tinha noção de afinação, de colocação de voz, de cantar, eu conseguia cantar uma musiquinha afinado e sabia quando alguma criança estava só recitando alguma coisa e não cantando.

[...] o meu professor de violino que me virou a cabeça para fazer música: “Vai fazer música, vai fazer música! Não escuta quando lhe disserem que não dá dinheiro, não escuta, porque eu vivi muito bem de música a minha vida inteira, só isso, e você vê a casa que eu tenho, o carro que eu tenho, vai, aposta nisso e não dê ouvidos!”.

[...] desde que o meu professor abriu os meus olhos para esse campo da música, eu não consigo me imaginar fazendo outra coisa!  
(Violinista, 19 anos, 4º ano da graduação, Igreja Batista Casa de Deus, 2010.)

---

<sup>111</sup> Para maior aprofundamento dessa questão, sugere-se a leitura da tese de doutorado em musicologia de Adenot (2008).



Outro músico entrevistado reafirma em sua fala a ideia de representação social do músico, presente no termo “vocação”, e a aceita como algo de seu convívio social. No entanto, como experiência pessoal, não atribui nenhum teor espiritual ou místico ao seu trabalho musical, conforme vemos no seguinte trecho:

[...] procuro honrar a Deus e servi-lo através da minha igreja com aquilo que possuo de melhor em relação aos meus talentos e aptidões (no caso, a área musical). Muitos podem ver isso como uma “vocação”, se assim for, então, sim, para mim é uma vocação. Agora, se enxergarem o termo “vocação” como algo de teor mais “místico”, como se fosse um “chamado divino” ou algo do gênero, eu diria que não, pois algo assim nunca se passou comigo, apesar de pessoalmente acreditar que algo assim possa ocorrer ocasionalmente. (Clarinetista, 21 anos, 5º ano da graduação, Igreja do Nazareno Central, 2010.)

Ainda é possível remeter a essa discussão da vocação artística a ideia de gênio atribuída a Mozart em inúmeras biografias, algo que Norbert Elias (1995) procura desconstruir em *Mozart: Sociologia de um Gênio*, no intuito de recuperar o sentido da trajetória profissional desse exímio músico. Para Adenot (2010, p. 12), essa representação social é uma forma de não mencionar as profissões artísticas e, por conseguinte, desprofissionalizar os músicos.

Elias pretende não separar o artista do homem, a tragédia de Mozart de sua música autoral, sua busca por amor e reconhecimento no exercício de sua arte. Ao mesmo tempo, o autor introduz elementos que indicam o intenso trabalho precoce de Mozart, sua autodisciplina adquirida a serviço de seu fazer artístico. Em suma, as palavras de Elias (1995) somente reiteram o sofrimento e o prazer frutos de um trabalho autônomo realizado por um músico profissional em pleno desenvolvimento de sua carreira, algo que se transfere para toda a categoria profissional que aqui se encontra em debate.

Como vimos, a categoria “vocação” encerra múltiplas facetas, e é uma tarefa árdua desvendar com primazia cada uma delas. Além disso, segundo Adenot (2010, p. 8), ela abrange realidades diferentes. No âmbito da experiência religiosa evangélica apresentada por músicos em formação, pudemos perceber como a categoria se configura simultaneamente à ideia de trabalho artístico defendida por eles. No entanto, como compreensão estritamente religiosa, conforme veremos a seguir no depoimento de uma estudante, o exercício profissional se orientará para o trabalho missionário:

[...] desde os meus 12 anos, eu considero que tenho – vou tentar explicar de uma maneira inteligível, mas eu tenho uma vocação, uma vocação ministerial que convencionalmente nós chamamos de um chamado; eu sou apaixonada por gente, acho que muitas vezes mais do que por música.

[...] essa vocação eu não conseguia muito conciliar, viver essa minha vocação junto com a música [...].

[...] Sim, eu acredito que é uma vocação divina, eu acredito que através da música eu tenho acesso a muitas pessoas, através da música eu expressei o amor de Deus, através da música eu expressei a graça de Deus, através da música eu expressei a beleza de Deus. Eu acredito nisso!

(Pianista, mestranda em música, presidenta da Comunidade do Estudante Universitário, 2011.)

### **Considerações finais**

Conforme vimos na discussão acima – uma seleção dos resultados de pesquisa realizada entre os anos de 2010 e 2011 –, o tema da vocação é datado historicamente, e os músicos e musicistas evangélicos reiteram o discurso do exercício da arte como vocação. Mesmo aqueles que posteriormente se declararam sem religião, pela dificuldade em adentrar no mercado de trabalho,

acabam se deixando influenciar pela compreensão religiosa da profissão, reiterando e beneficiando-se da representação social dos músicos que produz hierarquias, status e desigualdades de talento nesse mercado. Portanto, a ideia de vocação, associada ao talento definido por Menger (2005), tal como ao dom, presente também na análise de Adenot (2010) e Elias (1995), admite essas noções como artifícios ideológicos do trabalho artístico.

Além disso, é preciso ressaltar que o processo de racionalização e autonomização da música – como analisou Weber (1995) –, juntamente com a racionalização cultural por meio da ciência e da técnica modernas, da arte autônoma e da ética fundada por princípios da religião, inaugura uma nova maneira de conceber a música na sociedade.<sup>112</sup> Com isso, podemos reiterar que a música ocidental faz parte historicamente de rituais religiosos e, em meio a essa situação, pôde desenvolver-se como campo artístico autônomo. Contudo, as igrejas se valeram historicamente da música como instrumento para inculcação da doutrina e conversão.

A partir disso, o que Weber deseja destacar é a afinidade e a tensão simultâneas entre arte e religião, fruto de uma contradição interior a essa relação. No entanto, o autor inspira a seguinte questão: é possível uma relação harmoniosa e frutífera do ponto de vista musical, na medida em que o artista criador entende seu trabalho como uma vocação?

A relação entre uma ética religiosa e a arte continuará harmoniosa no que diz respeito à arte, e enquanto o artista criador considera seu trabalho como resultado seja do carisma<sup>113</sup> seja da “habilidade” (originalmente mágica) ou do jogo espontâneo (WEBER, 1974, p. 391).

Assim, conclui-se que, de forma a superar as tensões entre a religião e o mundo econômico, o ascetismo ativo impulsionou a evolução de uma ética puritana da “vocação”, tornando racionalmente rotinizado todo o trabalho realizado neste mundo, como um serviço a Deus e como comprovação do estado de graça pessoal. A partir desse mesmo mecanismo, a religião estabelece afinidade com a música, atribuindo ao seu trabalho o exercício de uma vocação. Para o autor, a música constitui o principal instrumento de missionação religiosa, já que os elementos emocionais de uma ética religiosa se demonstram mais eficazes do que os racionais (WEBER, 2006, p. 146). Ou seja, a afinidade e a tensão insuperável entre a religião e a esfera econômica e entre a religião e a música se tornam mascarada e absorvida pelo exercício da vocação, numa relação mais dialética do que harmoniosa, podendo resultar em momentos de harmonia.

Ao retomarmos a questão anteriormente destacada acerca das condições sociais de profissionalização e trabalho desse campo profissional no Brasil, constatamos como tem sido negligenciada a oferta de formação inicial em música, um pré-requisito ao ingresso na universidade. Por outro lado, observamos o crescimento das matrículas em instituições públicas com ensino superior nesse campo profissional, em detrimento das instituições privadas. Tal contradição expressa ainda um reforço ao discurso ideológico da vocação para constituir carreira no campo da música. Somam-se a isso as atuais formas de oferta e gestão de ensino musical gratuito, como nos referimos anteriormente, com a forte presença das organizações sociais de cultura: Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs) e Organizações Não Governamentais (ONGs).

Segundo Luiz Carlos Bresser-Pereira e Nuria Cunill Grau, é possível identificar, nesta nova forma de gestão dos serviços públicos, três vantagens da produção social sob a direção de organizações sociais: o princípio da competição como relacionado a maior qualidade e eficiência das prestações; a ênfase na dedicação (confiança); e a vocação de serviço e solidariedade. Sendo assim, obtêm-se maior economia no gasto e no trabalho voluntário (BRESSER-PEREIRA; CUNILL GRAU, 1999, p. 36). Ou seja, encontramos, na própria organização, a reificação da ideia de vocação.

---

<sup>112</sup> Para maior aprofundamento neste tema, indica-se a leitura de *Sociologia da Música e Sociologia das Religiões: um Diálogo Possível* (PAULA, 2012, p. 66-78).

<sup>113</sup> “Carisma” é aqui compreendido como qualidade extraordinária de uma pessoa, quer seja real, pretensa ou presumida, sempre admitida nesse sentido pela autoridade religiosa (WEBER, 1974, p. 340).

## Patricia Amorim de Paula

É mestra em educação pela Unicamp na área de ciências sociais na educação. Faz parte do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Diferenciação Sociocultural (Gepedisc), sendo sua área de pesquisa o trabalho artístico no Brasil contemporâneo. Publica artigos em diversos livros e revistas científicas, sendo o mais recente “Organizações Sociais da Cultura e as Políticas Culturais”, em *Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais*, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016. (Seu e-mail é: [paulaapatricia1@hotmail.com](mailto:paulaapatricia1@hotmail.com).)

## Referências bibliográficas

ADENOT, Pauline. A questão da vocação na representação social dos músicos. Tradução: Clotilde Lainscek. *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 2, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/PDFS/paulineadenotPT.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2010.

\_\_\_\_\_. *Les musiciens d'orchestre symphonique: de la vocation au désenchantement*. Paris: L'Harmattan, 2008.

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. *O fetichismo na música e a regressão da audição e idéias para a sociologia da música*. São Paulo: Abril Cultural, v. 48, 1973 (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 169-214, 1978.

BRAGA, Henriqueta R. F. *Música sacra evangélica no Brasil: contribuição à sua história*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1961.

BRASIL. Presidência da República. Câmara da Reforma do Estado. Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado. Brasília, 1995.

BRESSER-PEREIRA, Luiz C. Exposição no Senado sobre a Reforma da Administração Pública. Brasília: Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado. *Cadernos Mare de Reforma do Estado*, v. 3, 1978.

BRESSER-PEREIRA, Luiz C.; CUNILL GRAU, Nuria. Entre o Estado e o mercado: o público não estatal. In: BRESSER-PEREIRA, Luiz C.; CUNILL GRAU, Nuria. (Org.). *O público não estatal na reforma do Estado*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 15-48, 1999.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Tradução: Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MARÃO, Dilma F. *Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia*. Tese de doutorado, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Tradução: Vera Borges, Danielle Place e Isabel Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.

PAULA, Patricia A. A relevância das igrejas evangélicas na formação de músicos no Brasil: um estudo sobre a Universidade Estadual de Campinas. Monografia de conclusão de curso, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000411182&opt=1>. Acesso em: 20 mai. 2014.

SEGNINI, Liliana R. P. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Márcia Paula; ARAÚJO, Angela Maria Carneiro (Org.). *O trabalho reconfigurado: ensaios sobre Brasil e México*. São Paulo: Annablume, p. 95-122, 2009.

SOUZA, Zilmar Rodrigues. *A música evangélica e a indústria fonográfica no Brasil: anos 70 e 80*. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

VICENTINI, Érica de Campos. *A produção musical evangélica no Brasil*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ensaaios de sociologia*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Afiliada, 1974.

\_\_\_\_\_. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tradução: Leopoldo Waizbort. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. *Sociologia das religiões e consideração intermediária*. Tradução: Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2006.

### **Outras fontes de pesquisa**

Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos: <<http://www.conservatoriodetatu.org.br>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – Censo 2010: <<http://www.ibge.gov.br/censo2010/>>. Acesso em: 2 jul. 2012.

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais – Censo Ensino Superior: <<http://portal.inep.gov.br/superior-censosuperior-sinopse>>. Acesso em: 20 nov. 2011.

Associação de Amigos do Projeto Guri: <<http://www.projeto-uri.org.br>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

Santa Marcelina – Organização Social da Cultura: <<http://www.santamarcelinacultura.org.br>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

**A MINHA CASA É A BAHIA, MAS O MUNDO É MEU LUGAR:<sup>114</sup>**  
**AS EXPERIÊNCIAS DE TRABALHO DE MÚSICOS E DANÇARINOS NO BRASIL E NA FRANÇA<sup>115</sup>**

Cacilda Ferreira dos Reis

**Resumo:** Este trabalho teve como objetivo refletir sobre os processos de formação e inserção profissional de músicos percussionistas e de dançarinos de dança afro-brasileira – em especial os jovens – inicialmente no Brasil e, posteriormente, no mercado de trabalho na França. Buscou-se investigar as condições sociais e históricas que impulsionaram alguns jovens pobres brasileiros a escolher a música e a dança, vinculadas à cultura afro-brasileira, como meio de subversão da sua condição socioeconômica, assim como sua atuação nos mercados de trabalho no campo artístico nos dois países. Verificou-se que o mercado de trabalho para esses profissionais no Brasil e na França apresenta configurações distintas, em decorrência de questões sociais, culturais, econômicas e de políticas públicas que marcam profundamente os dois contextos pesquisados.

**Palavras-chave:** trabalho; afrodescendentes; dança; música; migração internacional.

**Resumen:** Este texto tiene como objeto reflexionar sobre el proceso de formación y la inserción profesional de los músicos percussionistas y los bailarines de danza afro-brasileña, especialmente jóvenes, primero en Brasil y posteriormente en Francia. Se buscó dar cuenta de las condiciones sociales e históricas que llevaron a algunos jóvenes pobres brasileños a elegir la música y la danza de la cultura afro-brasileña como medio de transformación de su situación socioeconómica, así como su desempeño en los mercados de trabajo en el campo artístico en los dos países. Hemos encontrado que el mercado de trabajo para estos profesionales en Brasil y en Francia presentan configuraciones diferentes como consecuencia de factores sociales, culturales, económicos y de políticas públicas que marcan profundamente los dos contextos nacionales estudiados.

**Palabras clave:** trabajo; afrodescendientes; danza; música; migración internacional.

---

<sup>114</sup>Verso da canção “Voz Guia”, de Jorge Portugal e Roberto Mendes, gravada em 1996 por Roberto Mendes (MARIANO, 2009).

<sup>115</sup> Este trabalho se baseia na tese de doutorado *Sonhos, Incertezas e Realizações: as Trajetórias de Músicos e Dançarinos Afro-Brasileiros no Brasil e na França*, sob a orientação de Liliana Rolfsen Petrilli Segnini, defendida em 2012 na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Realizamos a pesquisa graças às bolsas concedidas no âmbito do acordo de cooperação Capes/Cofecub e PIQDTec/IFBA.

## Introdução

Neste artigo, procuramos analisar os processos de formação e inserção profissional dos músicos percussionistas e dos dançarinos de dança afro-brasileira – em especial os jovens – inicialmente no Brasil e, posteriormente, na França. Buscou-se entender em que medida é possível afirmar que esses jovens, por meio da música e da dança, procuram romper com o contexto de pobreza no qual se inseriam.

A reflexão sobre as atividades artísticas a partir da óptica dos profissionais que as executam nos conduziu à adoção da sociologia das configurações de Norbert Elias. Segundo essa perspectiva analítica, somente poderemos “compreender muitos aspectos do comportamento ou das ações das pessoas individuais – em nosso caso os músicos e dançarinos –, se começarmos pelo estudo do tipo da sua interdependência, da estrutura das suas sociedades, em resumo, das configurações que formam um com os outros” (ELIAS, 2005, p. 78-79).

Diversas são as causas da imigração (pessoais, familiares, sociais, econômicas, políticas) e muitos são os fatores que acabam interferindo nesse processo (QUIMINAL, 2009). Devemos considerar, no processo migratório, a importância das redes sociais, pois elas tanto impõem restrições que limitam as opções como proporcionam recursos, os quais permitem que os indivíduos atuem de várias maneiras (JOHNSON, 1997). Precisamos ainda enfatizar que as relações de trabalho assumem outra configuração se estabelecermos uma interconexão entre trabalho e diferenças de gênero e étnico-raciais.<sup>116</sup>

Para músicos e dançarinos brasileiros oriundos de Salvador (BA), o processo migratório, analisado a partir das redes de interações e interdependências em que estão inseridos, tanto no país de origem quanto no de destino, se apresenta como estratégia para romper com o círculo de pobreza, em busca de ascensão social, assim como uma forma de reconhecimento social e profissional.

No caso desses profissionais que vivem na França, é necessário indagar como se apresentam as formas de organização do trabalho em arte. Quais são as alternativas acionadas por esses músicos e dançarinos? Como se configuram as redes sociais nesse contexto? Qual tem sido o lugar ocupado por homens e mulheres no mercado de trabalho artístico (em dança e música) no referido país? E, por fim, como tem sido a relação desses indivíduos com as políticas culturais francesas?

Diante de tais questionamentos, este artigo pretende analisar, por meio da trajetória do grupo de indivíduos pesquisado, as singularidades do campo artístico no Brasil e na França e como esses profissionais se introduzem no mercado de trabalho. Buscaremos conhecer também como se dão os fluxos migratórios e como é vivenciada essa experiência. Nessa direção, serão traçadas algumas considerações metodológicas adotadas na pesquisa. Em seguida, apresentaremos o debate referente às transformações no universo da produção musical na Bahia que envolvem a música de base percussiva e sua repercussão no campo cultural. Posteriormente, será realizada análise da trajetória dos músicos e dos dançarinos nos dois países, em sua busca por formação profissional e inserção no mercado de trabalho artístico. Por fim, nas considerações finais, daremos algumas pistas que ajudam a delinear as especificidades do trabalho artístico nos países pesquisados.

---

<sup>116</sup> O conceito de raça é empregado, aqui, enquanto “uma construção social, com pouca ou nenhuma base biológica”. Entende-se, assim, que “a raça é importante porque as pessoas continuam a classificar e a tratar o outro segundo ideias socialmente aceitas” (TELLES, 2003, p. 38). Isso não significa desconhecer, como aponta Silvério & Trinidad (2012), que a ideia de raça, para além de seus significados acadêmico-científicos, tornou-se de uso generalizado com inúmeras conotações, estando por isso no centro de enorme debate.

## Notas sobre a metodologia da pesquisa

Para alcançar nossos propósitos, acabamos por combinar a pesquisa e análise bibliográfica – visando à construção do arcabouço teórico sobre a temática em discussão – com a pesquisa empírica, que oferece o acesso à intervenção face a face, às relações interpessoais (entre as quais, as relações entre pesquisador e pesquisado) e permite observar práticas ou registrar opiniões de forma contextualizada (BEAUD; WEBER, 2007). Privilegiamos também a observação participante e as anotações realizadas no caderno de campo durante o acompanhamento dos cursos e oficinas ministrados pelos profissionais envolvidos na pesquisa, bem como das manifestações artístico-culturais ocorridas na França.

Optamos pelo uso da noção de trajetória compreendida como um processo que comporta dimensão individual e social.<sup>117</sup> Para a realização das entrevistas, seguimos um roteiro que orientou seu desenvolvimento, adaptando-se ao entrevistado, conforme a necessidade. Os sujeitos da pesquisa foram selecionados obedecendo ao critério de terem participado de projetos educativos e de formação artístico-cultural, desenvolvidos por organizações e/ou grupos culturais em Salvador (BA). A indicação dos sujeitos a ser entrevistados aconteceu por meio de suas redes sociais, de amizades e parentesco.

É preciso informar que os trabalhos de campo ocorreram no Brasil, especificamente na cidade de Salvador, em dois momentos distintos: de janeiro a julho de 2010 e de julho de 2011 a fevereiro de 2012. Nas duas fases, foram entrevistados sete músicos (quatro homens e três mulheres), com média de idade de 26 anos, e quatro dançarinos (um homem e três mulheres), na faixa de 27 anos. Na França, a pesquisa teve curso no período de setembro de 2010 a junho de 2011, nas cidades de Paris, Nice e Nantes. Foram entrevistados quatro músicos, todos homens, na faixa de 33 anos de idade, e também 13 dançarinos, cinco homens e oito mulheres, com média de 33 e 36 anos, respectivamente.

## (Re)configuração da música baiana e o mercado de produção de bens culturais

As transformações no universo da produção musical na Bahia devem ser compreendidas como resultantes do entrelaçamento de diferentes fenômenos que ocorreram nos planos mais gerais da sociedade baiana (econômicos, políticos, culturais, religiosos) e nas estruturas de personalidade dos indivíduos que a compõem.

O primeiro passo nessa direção é destacarmos que a Bahia vivenciou, por mais de três séculos, uma economia colonial marcada por períodos oscilatórios de ascensão e crise da agroexportação do açúcar, principal atividade econômica da época, fundada na mão de obra escrava e dependente do mercado internacional. Décadas após a conquista da independência, no contexto da segunda metade do século XIX, assistiu-se à irrecuperável crise da atividade açucareira, aquela que, durante tanto tempo, fez sobretudo a riqueza das elites do Nordeste brasileiro.<sup>118</sup>

Assim, a economia baiana iria viver as primeiras décadas do regime republicano no mais profundo marasmo até meados do século XX, quando se deu o início das atividades relacionadas à indústria

---

<sup>117</sup> Entendemos trajetória, nos termos de Bourdieu (2006, p. 189), “como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou mesmo um grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações”. Seguimos ainda Daniel Bertaux (1979, p. 9-10), para quem existe uma relação entre a origem das trajetórias, ou seja, “o lugar na estrutura de classe da família onde a pessoa nasce, e o perfil da trajetória social posterior”.

<sup>118</sup> Para a história da economia baiana na Colônia e no Império, ver: Mattoso, Katia M. de Q. *Bahia, Século XIX: uma Província no Império*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992; Oliveira, Waldir F. *A Crise da Economia Açucareira do Recôncavo na Segunda Metade do Século XIX*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1999; Schwartz, Stuart. *Segredos Internos: Engenhos e Escravos na Sociedade Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

petroquímica no estado. Salvador, em particular, no princípio da década de 1950, passaria por mudanças profundas em sua base econômica (OLIVEIRA, 2003). Essa nova configuração da economia baiana, pautada nas indústrias petroquímica e siderúrgica, por meio da instalação da Petrobras, do Centro Industrial de Aratu e do Polo Petroquímico de Camaçari, imprimiu forte alteração no tecido social, marcado com o intenso processo de modernização e urbanização.

Sob o impacto dessas transformações, nas décadas de 1970 e 1980, observaram-se mudanças significativas no mercado de trabalho e nas relações profissionais em Salvador. Segundo Guimarães, Agier e Castro (1995, p. 9), “nesse tempo social e nesse espaço urbano, transformaram-se os sistemas de valores e de classificações sociais, sustentando novas representações sobre o trabalho industrial, o saber profissional e a ascensão social”. Houve, também, o aumento da participação dos negros no mercado de trabalho, inscritos em certos ramos produtivos,<sup>119</sup> sendo que “essa presença tem características bem diferentes, em termos de qualificação profissional, de status e de possibilidade de ascensão social” (AGIER, 1994, p. 7).<sup>120</sup>

De acordo com Morales (1991), essas transformações trouxeram amplas consequências para a organização econômica da cidade e sua estratificação social. A nova ordem social acabou proporcionando ao segmento negro e pobre da população novas oportunidades educacionais e de emprego, o que contribuiu para elevar o nível de aspiração da juventude soteropolitana, que passou, no plano simbólico, a buscar formas próprias de expressão, que se evidenciariam na sua participação nos carnavais. A configuração profissional na história do Carnaval de Salvador pode ser exemplificada no caso do Bloco Ilê Aiyê, cujos fundadores eram trabalhadores do recém-criado Polo Petroquímico de Camaçari; do Mercado de Bagdá, bloco de motivos orientalistas, organizado pelos petroleiros; e do afoxé Filhos de Gandhi, fundado em 1949 pelos trabalhadores do porto de Salvador (MOURA, 1996).

Apresentamos, de forma breve, informações gerais sobre a economia baiana para introduzir a discussão referente ao lugar que a música de base rítmico-percussiva, notadamente o samba-reggae e a axé-music, assumiu no âmbito da produção cultural do estado, de forma mais incisiva em Salvador e sua região metropolitana, a partir da década de 1980. Não podemos perder de vista a relação entre esses dois processos: reconfiguração produtiva da economia e produção cultural baiana. A seguir, realizamos uma abordagem mais detalhada sobre o samba-reggae e a axé-music.

Intensos debates são travados em torno da criação do samba-reggae, ritmo com forte apelo étnico e político.<sup>121</sup> Encontramos na pesquisa de Guerreiro (2000) algumas pistas que buscam explicar o contexto social no qual supostamente teria ocorrido a invenção desse ritmo. A primeira delas seria a transformação do meio musical de Salvador, ao longo de um século, em decorrência das recriações estéticas das manifestações carnavalescas negras. Nas palavras da antropóloga citada: “um olhar retrospectivo mostra que a estética musical das organizações afro-carnavalescas, batucadas,<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Para aprofundar a discussão sobre a configuração profissional por ramo de atividade na Bahia, ver: Silva, Paula Cristina. Trabalho e Cor entre Metalúrgicos Baianos: um Estudo de Caso. *Bahia Análise & Dados*, Salvador, CEI, v. 3, n. 4, p. 18-22, mar. 1994.

<sup>120</sup> A respeito da inserção dos negros no mercado de trabalho, ver: Castro, Nadya A; Barreto, Vanda Sá (Org.). Trabalho e Desigualdades Raciais: Negros e Brancos no Mercado de Trabalho em Salvador, 1998.

<sup>121</sup> Na Bahia, alguns segmentos apontam Antonio Luís Alves de Souza, conhecido como Neguinho do Samba, como o criador do samba-reggae. O maestro fundou a escola de percussão do Olodum e o bloco Didá. Tornou-se conhecido mundialmente ao tocar com David Byrne, Paul Simon e Michael Jackson. Neguinho do Samba faleceu em 2009, aos 54 anos, causando muita comoção no meio cultural baiano [APRILE, 2012 (2009)].

<sup>122</sup> Em geral, as batucadas e os cordões organizam-se nos bairros populares (tendo como base relações de vizinhança, de companheirismo), nos locais de trabalho ou a partir de corporações profissionais e militares (MIGUEZ, 1996).



clubes, afoxés,<sup>123</sup> escolas de samba, blocos de índios,<sup>124</sup> bloco afro<sup>125</sup> é resultado de migrações e mesclas tecidas na ponte que liga o candomblé aos sambas urbanos” (GUERREIRO, 2000, p. 65).

O segundo elemento na base da constituição do ritmo seriam as referências internacionais oriundas dos Estados Unidos, da África e da Jamaica, articuladas com as informações produzidas em Salvador. Assim, “focalizar o panorama internacional do movimento de negritude é fundamental para compreender o sentido e os trunfos da nova musicalidade afro-baiana, que vai se alimentando por múltiplas referências” (GUERREIRO, 2000, p. 65-66).

Aproximando-se de Guerreiro quanto às influências internacionais sobre a organização dos jovens negros baianos, Risério (1981), ao abordar o que denominou “reafricanização” da juventude baiana, procura mostrar as influências que os movimentos black dos Estados Unidos exerceram sobre ela. Descreve a ação da chamada música soul, ritmo que conquistou a juventude negra brasileira, como já tinha acontecido com a norte-americana, e o modo específico da reação baiana ao fenômeno, traduzido na passagem do black-soul para o que ele denomina “afro-ijexá”. Observa, ainda, a repercussão que tiveram na Bahia o movimento black power e as lutas pela independência das antigas colônias portuguesas na África (RISÉRIO, 1981, p. 7).

Por fim, Guerreiro (2009, p. 3) aponta a estratégia política dos grupos, entre eles os blocos afros, que se organizaram como representantes de um segmento estético do movimento negro no Brasil, para mostrar que a música poderia ser um caminho de protesto. O samba-reggae, dessa forma, vai ser definido como “um produto híbrido que se apresenta através de uma estética mestiça, resultado de uma conexão de elementos que se desenvolvem no ‘mundo atlântico negro’”, tomando emprestado o termo cunhado por Gilroy.<sup>126</sup> A antropóloga considera esse ritmo musical “como o principal produto da estética afro-baiana, estando pautado tanto na tradição percussiva brasileira quanto nas referências

---

<sup>123</sup> Os afoxés, na Bahia, assim como os maracatus, em Pernambuco, são manifestações típicas das religiões afro-brasileiras, com suas origens remontando ao período colonial e vinculados, geralmente, a um terreiro de candomblé. No final dos anos 1960, os afoxés quase chegam a desaparecer do Carnaval baiano. Com a emergência dos blocos afros, em meados dos anos 1970, ressurgem e voltam a marcar presença na cena carnavalesca, mantendo praticamente inalteradas as suas características básicas (MIGUEZ, 2008).

<sup>124</sup> Em Salvador, segundo Moura (1996), existiam vários blocos de índio que se mostravam fortemente associados às imagens do “faroeste”. Segundo o pesquisador, a figura do índio norte-americano poderia ser interpretada, na atualidade, como um emblema do não branco, ainda não definido como negro – africano em diáspora – no cenário do Carnaval. Uma referência sobre a trajetória das escolas de samba e dos blocos de índio em Salvador é um estudo de Antônio Godi (1991).

<sup>125</sup> Os blocos afros são entidades carnavalescas que utilizam indumentárias, ritmos, letras e outros aspectos das culturas africanas. Constituíam uma forma de organização social para a parcela negro-mestiça de Salvador, sendo o Ilê Aiyê considerado o precursor, fundado em 1974 (GUERREIRO, 1997). Pode-se ainda citar entre os blocos de maior projeção e estrutura o Olodum (1979), o Malê Debalê (1979), o Ara Ketu (1980) e o Muzenza (1981). Essas entidades eram constituídas, predominantemente, por jovens negros oriundos das classes populares baianas (JESUS, 1991).

<sup>126</sup> Costa (2006, p. 115-116) esclarece que a referência ao Atlântico Negro para revelar o contexto cultural construído a partir do tráfico de escravos africanos para as Américas não é nova ou recente. Essa ideia tem uso consagrado na historiografia do período colonial e é ainda complementar à noção do triângulo atlântico, enquanto expressão das relações de poder e dominação, bem como a circulação de pessoas e mercadorias no interior dos três continentes (África, América e Europa). A novidade na concepção cunhada por Gilroy é que “a ideia de Atlântico Negro ganha um aprofundamento e uma conotação político-normativa que ainda não haviam sido adequadamente explorados”.

internacionais que chegam através das mídias e dos contatos culturais que conectam o mundo atlântico”.<sup>127</sup>

Assim como nos debates em torno do samba-reggae, posições divergentes também são encontradas quanto às origens da axé-music,<sup>128</sup> cujo ritmo englobaria diversos estilos e gêneros musicais locais e globais (o frevo, o ijexá, o samba, o reggae, a salsa, o rock e a lambada) executados por bandas de trio elétrico e afro-percussivas.<sup>129</sup> Tem sido atribuída ao cantor Luiz Caldas, com o LP *Magia* e a música “Fricote”, a paternidade desse ritmo. Castro (2011) levanta a questão de que tais acontecimentos não seriam, necessariamente, o marco inicial, e sim os indícios relevantes na historiografia da axé-music, de suas primeiras referências mercadológicas. O pesquisador – seguindo Elias, quanto ao caráter processual dos fenômenos sociais, compreendido a partir da perspectiva de longa duração – rejeita, no caso da axé-music, “o começo absoluto”, indicando a necessidade de considerar seu “caráter processual” (CASTRO, 2011, p. 202).

Na década de 1990, a axé-music e seus principais interlocutores chegaram ao topo das paradas musicais nacionais, reposicionando o gênero sertanejo no mercado competitivo da indústria fonográfica (ZAN, 2001). Ao despertar o interesse do mercado fonográfico nacional, a axé-music tornou-se alvo das grandes gravadoras (*majors*) em atividade no país. Nesse contexto, ocorreu a proliferação de bandas, intérpretes, empresários e estrelas ligados a esse segmento musical (CASTRO, 2011). Surge, aqui, a oportunidade de indagarmos qual a posição dos profissionais, músicos instrumentistas e intérpretes ligados ao ritmo percussivo nesse novo cenário.

Alguns pesquisadores, a exemplo de Guerreiro (2000), defendem que a transformação da cena musical na Bahia representou uma nova perspectiva para os percussionistas baianos, que, anteriormente, ocupavam a chamada “cozinha” dos grupos musicais, sendo pouco valorizados. A partir de então, eles começaram a assumir papel de destaque, participando do processo de criação musical. Além disso, estaria ocorrendo uma inversão do fluxo migratório que existia para o eixo Rio-São Paulo, ou seja, os intérpretes, músicos e compositores passaram a buscar o reconhecimento primeiro na Bahia, para depois tentar alçar voos nos mercados nacional e internacional (LACERDA, 2010).

Outros estudiosos (GODI, 1997, p. 93) atrelam o sucesso da música afro-carnavalesca produzida na Bahia também à sua conexão com a world music, que “agrega expressões musicais e culturais distantes e diferentes”. Sansone & Santos (1997, p. 8) chegam a argumentar que “os sons, os símbolos que inspiram e alimentam o mercado em torno da world music vêm das periferias para serem editados em um dos centros”. Dessa forma, “a Bahia tem sido uma importante reserva de fortes emoções e sons tropicais”.

Mas o que se pode comentar sobre a world music? Esse termo surgiu na década de 1980 como uma expressão que designa, na Europa e nos Estados Unidos, uma categoria musical que engloba tudo o que não é originário do espaço linguístico anglo-americano e/ou tudo que se apresenta como música tradicional e/ou música popular produzida nas diferentes regiões do mundo. A designação popularizou-

---

<sup>127</sup> Para Albuquerque (1997), nas ladeiras de Salvador, os blocos afros serão os responsáveis por uma das mais fantásticas transformações sofridas pelo reggae fora da Jamaica ao gerar o samba-reggae.

<sup>128</sup> Segundo Castro (2011), o jornalista Hagamenon Brito é apontado como quem reforçou coletivamente essa expressão e, por meio de textos críticos, procurava negatizar tal produção cultural. Já Moura não considera a axé-music um gênero musical, e sim uma “interface de estilos e repertórios” (Idem, p. 201).

<sup>129</sup> Os blocos de trio surgem na metade dos anos 1970, mas é na década seguinte que adquirem grande importância, por capitanearem o processo de mercantilização do Carnaval. Sua denominação decorre do fato de utilizarem um trio elétrico como substituto das charangas e orquestras com instrumentos de percussão e sopro, que caracterizavam os blocos tradicionais. Dados colhidos entre os carnavais de 2006 e 2007 indicavam a existência de 45 blocos, sendo que os maiores chegavam a reunir cinco mil participantes (MIGUEZ, 2008).

se a partir da campanha de marketing organizada por selos independentes na Inglaterra, em 1987, promovida pelo músico inglês Peter Gabriel, fundador do selo Real World Music (VASCONCELOS, 2011).

Guerreiro & Moura (2004, p. 7) consideram que a ascensão da world music, enquanto tendência de consumo no mercado fonográfico internacional, implica uma mudança de posição da música produzida na periferia do Atlântico Negro, que passou a alimentar os mercados musicais mais importantes do mundo, como o dos Estados Unidos, da França e da Inglaterra. Nessa nova relação, a música negra acabou assumindo posição de destaque, fato que vai repercutir fortemente em Salvador a partir dos anos 1990. Para os pesquisadores, a capital baiana deixava de ser um centro produtor de matéria-prima para ser um centro exportador de musicalidade afro.

Para Leme (2003, p. 54-55), a inserção da música baiana de massa nos circuitos internacionais, despertando o interesse de artistas estrangeiros, é reflexo da “mundialização cultural – nos termos de Ortiz – caracterizada pela valorização das culturas locais, ao mesmo tempo que as desloca de seus contextos, ressitua-as em uma rede global de propagação”.

Outro aspecto, desta vez local, é creditado ao sucesso da música produzida na Bahia, além das influências musicais no contexto mundial: o incremento da indústria do turismo e do Carnaval, viabilizado, em parte, pela forte presença do Estado e de grandes empresários ligados ao setor do lazer e do entretenimento – que passou a movimentar altas cifras no mercado cultural –, cujo aspecto será abordado a seguir.<sup>130</sup>

O documento *O Processo de Modernização do Estado da Bahia: os Avanços de uma Década 1991-2001*, elaborado pela Secretaria de Administração (BAHIA, SAEB, 2002), aponta a década de 1950 como momento em que o governo do estado da Bahia passou a visualizar o turismo como atividade de cunho econômico. Na década seguinte, algumas medidas importantes foram empreendidas confirmando essa perspectiva, como a elaboração do Plano Estadual de Fomento ao Turismo e a criação da Empresa de Turismo do Estado da Bahia S/A (Bahiatursa). Essa nova posição para as atividades turísticas não estava restrita apenas ao circuito regional; no plano nacional, durante o regime militar, que teve início em 1964, houve grande desenvolvimento do turismo, notadamente no Nordeste do país, e a cidade de Salvador acabou ocupando lugar de destaque nesse contexto (PINHO, 1998).

No ano de 1971, o governo estadual elegeu o turismo como uma das suas prioridades, sendo assim estabelecidas políticas e programas que passaram a orientar o turismo no estado (BAHIA, SAEB, 2002). Ao passar por um processo de reestruturação, a Bahiatursa criou um departamento específico de políticas culturais (SANTOS, 2011). Ainda nessa fase são registradas as primeiras ações de preservação do meio ambiente e do patrimônio histórico, a exemplo do Pelourinho.<sup>131</sup>

A partir da década de 1990, na avaliação dos órgãos oficiais, “a cultura baiana ganhou um grande impulso, graças ao posicionamento do governo estadual, que vê na atividade cultural um valor

---

<sup>130</sup> Miguez (2008) aborda o Carnaval baiano tendo como referência o ano de 2007, em que seis dias de festa teriam movimentado uma cifra de aproximadamente 235 milhões de dólares.

<sup>131</sup> A importância simbólica do Centro Histórico e do Pelourinho é comentada por Pinho (1998): “a Bahia – confundida frequentemente com a cidade de Salvador – tem sua origem, compreendida como origem do Brasil, indissolúvelmente ligada ao sítio histórico do Pelourinho. O bairro secular é um dos temas preferidos pelos guias [de turismo]. Neles, aparece representado como monumento/documento do mito de fundação da Bahia, como ideia, como cenário ‘dramático’ onde a Bahia ‘profunda’ mostra sua face noturna e sombria – o Pelourinho dos prostíbulos e bêbados, retratado por Jorge Amado –, e como o Pelourinho, ‘coração da vida popular baiana’”. Cenário de vários romances de Jorge Amado, “o Pelourinho é uma metáfora a um só tempo das desigualdades sociais – evocativas da escravidão – e da originalidade do povo da Bahia” (PINHO, 1998, p. 7).

econômico e também um importante atrativo para o fortalecimento do turismo local”. A partir daquele momento, as ações no campo do turismo enfatizariam a “multiculturalidade” do estado como sua grande vantagem competitiva e, portanto, objeto da ativação de estratégias inovadoras para potencializar seus efeitos econômicos (BAHIA, SAEB, 2002, p. 264). Nesse mesmo período, em 1997, foi contratado um estudo denominado PIB Cultural. Tal estudo indicou que 7,2% da população economicamente ativa de Salvador estava empregada no setor cultural, e que o PIB da cultura era superior ao do turismo (4,4% e 3,7%, respectivamente) (SANTOS, 2011).

Santos (2011, p. 162) aponta que as ações desenvolvidas pelo Estado não eram “só por entender a produção cultural como promotora de sustentabilidade para seus agentes, mas, sobretudo, para justificar os investimentos nesse campo da produção cultural”. O trunfo das ações adotadas estava na sua condição de potencializar, por meio das narrativas da baianidade,<sup>132</sup> a tendência mundial de valorização da singularidade local como fonte de atração turística, consolidando a relação entre turismo e cultura, configurados como áreas afins, no que se referia à formulação de políticas públicas no estado da Bahia.

As ações por parte do estado baiano para articular turismo e cultura foram orquestradas no decorrer de inúmeras administrações, tendo como fonte primeira as ações desenvolvidas pela Bahiatursa e, a partir de 1974, pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). Entende-se, assim, que o turismo e o lazer compõem um campo importante na economia simbólica e monetária da Bahia, o que impulsiona a “elaboração de uma complexa trama identitária, cuja projeção nacional requer a construção e a afirmação de uma forte marca da Bahia ligada às festividades populares e às atividades lúdicas” (SANTOS, 2011, p. 157).

Estamos sugerindo, diante dos argumentos acima apresentados, que a configuração da música baiana contemporânea, com a emergência do samba-reggae e da axé-music, se favoreceu e alimentou-se do incremento da indústria do turismo e do Carnaval na Bahia – viabilizado, em parte, pela forte presença do Estado e de grandes empresários ligados ao setor do lazer e do entretenimento. Esses processos acabaram provocando alterações na configuração social em que os sujeitos estão inseridos, em particular músicos e dançarinos, em meio à disputa no concorrido mercado de produção de bens culturais.

Analizamos como alguns processos sociais inscritos no contexto político, econômico, social e da produção cultural na Bahia, a partir da segunda metade do século XX imprimiram um conjunto de transformações materiais e simbólicas na organização da estrutura social do estado. A seguir, examinaremos, por meio dos relatos dos artistas da música e da dança, como esses acontecimentos têm contribuído na eleição, por parte de alguns jovens pobres baianos, da música percussiva e da dança afro-brasileira como profissão e estratégia de ascensão social.<sup>133</sup>

### **Trajatória e experiência de trabalho de músicos e dançarinos brasileiros no Brasil e na França**

É preciso mencionar que o contato dos artistas entrevistados de Salvador com os campos da música e da dança aconteceu bem cedo, na infância. Para os percussionistas, teve início aos 14 anos de idade,

---

<sup>132</sup> Nos termos de Mariano (2009, p. 23), a baianidade é “um padrão difundido, uma tipificação consagrada, usada para explicar, definir, descrever uma série de aparências: procedimentos, comportamento, ações”. Para a pesquisadora, os exemplos de referência à baianidade são abundantes, nas poesias de Gregório de Matos, nos relatos dos viajantes estrangeiros, na produção dos intelectuais e artistas, em todo o aparato da indústria do turismo ou na produção mais recente da mídia.

<sup>133</sup> Convém pontuar que as narrativas apresentadas pelos músicos e dançarinos sobre a formação profissional e o percurso de trabalho precisam ser compreendidas considerando que a memória, em si, é seletiva, marcada pela relação entre lembranças e esquecimentos (KOFES, 2001; GRIN DEBRET, 1986).

em média. Já entre as dançarinas, a média da idade de iniciação na atividade é 9 anos para os homens e 12,5 anos para as mulheres. Com o conhecimento da realidade social de Salvador (elevado nível de pobreza e desemprego, por exemplo), é possível compreender a dimensão que assume para grande parcela dessas crianças e desses adolescentes a entrada em um projeto cultural.

Assim, a realização de uma atividade profissional que possibilitasse a ascensão social, com a melhoria das condições de vida familiar, foi apontada como um elemento de motivação para o ingresso nas atividades artísticas. A capoeira, a dança e a música aparecem como uma esperança para aqueles que tentam fugir da situação de pobreza existente no Brasil, melhorando sua condição de vida e da sua família, em especial das mães, que eram quase sempre “chefes” de suas famílias. Tais atividades também foram apontadas como estratégia para escapar da marginalidade e da violência frequentes nos bairros periféricos da capital baiana, local de moradia da maioria dos entrevistados.

Podemos dizer que o ensino, a aprendizagem, a profissionalização nos campos da música percussiva e da dança no Brasil, em particular na Bahia, sofrem influências marcantes de um contexto histórico que tem origem no período colonial. Constatamos que diversos mecanismos são acionados para a obtenção de conhecimento musical percussivo e de dança afro-brasileira, os quais agregam os conhecimentos da religiosidade africana, os saberes populares, a criatividade e as experiências pessoais e familiares.

Na trajetória de formação desses sujeitos, as organizações e os grupos culturais, entre eles os blocos afros, têm se constituído como espaço por excelência. A universidade se apresenta, para alguns deles, como algo desejado, mas ainda distante. A ausência desses sujeitos da pesquisa – como de tantos outros do mesmo segmento social – no espaço acadêmico pode ser atribuída, entre outras questões, à organização do sistema educacional, à trajetória escolar e às condições sociais e econômicas das suas famílias.

Ao analisar o processo de formação nas duas áreas, nos apoiamos nos argumentos de Bueno (2007, p. 52). Para a pesquisadora, “os processos de constituição das habilidades estão associados e sofrem influência das condições e trajetórias sociais dos sujeitos e de suas famílias, das intenções e propósitos socializadores; são sustentados por ações mobilizadoras da família; relacionam-se a aspectos intersubjetivos; vinculam-se a histórias e memórias familiares e, por fim, são dependentes de múltiplas modalidades de socialização”.

Bueno (Idem) procura demonstrar, no processo de constituição das habilidades, a dimensão construída, relacional, interdependente e contextual das disposições, decorrentes de múltiplas esferas e agentes socializadores – o que permite afastar as explicações essencialistas e questionar a noção das habilidades como predeterminadas e inscritas em uma natureza inata, tão reforçada pelo discurso da baianidade: “é uma coisa que vem do sangue, puxa muito, entendeu?”. Então, “a percussão aqui já vem... acho que já vem de berço, por as pessoas nascerem nessa sintonia, verem os tambores tocar, isso vai passando de geração em geração, é uma coisa automática, é uma coisa que já nasce com a gente”.<sup>134</sup>

Sobre o perfil étnico-racial dos músicos e dançarinos, podemos apontar algumas especificidades importantes: a maioria dos entrevistados se definiu como negro(a). Uma dançarina que não se considera negra explicou que as pessoas a classificam como “morena de pele clara”. A resposta de outra indica a afirmação mais de uma identidade nacional do que racial: “Quando perguntam se eu sou descendente [...] de africano, eu digo ‘sim’! Acho que sim, mas não sei! Eu, sinceramente, falo que sou brasileira!”.

---

<sup>134</sup> Jaime, 17 anos, músico. Ensino médio incompleto. Residente no Brasil, tendo realizado turnês internacionais.

Quanto ao estado civil, quase todos os músicos e dançarinos são casados, sendo que alguns deles contraíram matrimônio na França. Uma dançarina casou-se no Brasil com um cidadão francês, antes de emigrar para o país. Alguns entrevistados, nos dois campos pesquisados, sugeriram que o casamento poderia ser uma estratégia para a obtenção do direito de residência na França. Observamos que esse tema causava certo desconforto ao ser abordado.

As relações de gênero ganham destaque no campo das artes, particularmente na dança, área com predominância feminina. Quase a totalidade dos entrevistados, tanto os dançarinos quanto as dançarinas, narram como foram alvo de críticas, preconceitos, reprovação no âmbito familiar e fora dele por conta de sua escolha profissional. Adriana encontra oposição dos homens de sua família à sua inserção no universo artístico: “um irmão e meu pai não eram assim muito de acordo de eu dançar à noite, já tinha aquela polêmica de que dançar à noite é, vamos dizer, coisa de puta, de mulher...”<sup>135</sup>

Da mesma forma, as expectativas da família de Lucas, em particular a de seu pai, não incluíam a escolha profissional no campo da dança: “No começo [ele] não gostava, não queria, não queria mesmo, [...] porque queria que eu seguisse outra área, ou seguisse na área do Exército ou seguisse alguma área assim, mais restrita, que assinasse logo a carteira de trabalho”.

Alguns estudos (SEGNINI, 2008; PICHONERI, 2011) têm apontado que a configuração do trabalho em artes, música e dança apresenta diferenciações que se transformam em desigualdades quando consideramos a atuação de homens e mulheres. No campo da música, em geral, e na área da percussão em particular, a questão de gênero faz toda a diferença. Relatos indicam as dificuldades encontradas pelas percussionistas baianas no ingresso e na permanência nesse campo de trabalho, onde sua presença até bem pouco tempo era tão pequena:<sup>136</sup> “Os homens dos outros grupos de percussão não gostam da presença das mulheres, fazem cara feia”, revela Manoela, com relação ao tratamento dispensado às bandas de percussão exclusivamente femininas.<sup>137</sup> O fato de não termos encontrado nenhuma mulher percussionista atuando na França pode ser considerado um indicativo da dificuldade que elas encontram, no Brasil, para conseguir atuar e construir uma carreira profissional nesse campo.

Observamos, nos depoimentos dos dançarinos, aspecto também verificado nas falas dos músicos entrevistados, a predominância do apoio materno nas questões materiais e afetivas: “Minha mãe me dá o maior apoio” (Kauã);<sup>138</sup> “Eu fui criado pela mãe, pois meus pais se separaram quando eu tinha 12 anos. Minha mãe era responsável por mim e por meu irmão” (Roberto);<sup>139</sup> “Sempre tive ajuda da minha mãe” (Manoela). Nesse contexto, vários deles vislumbram a possibilidade de um futuro melhor para si e sua família com a inserção no mundo do trabalho por meio da dança e da percussão. Destacamos que diversos estudiosos no campo da antropologia e da sociologia, entre outras disciplinas, desde a década de 1930, buscam explicações para o fenômeno que alguns deles denominam “matriarcado baiano”. Essa discussão é apresentada por Pacheco (2008), que lança algumas pistas para entendermos a organização familiar dos entrevistados.

Os artistas entrevistados sugerem que um dos critérios de empregabilidade nas duas áreas pesquisadas seria a polivalência. A ampliação dessas habilidades no currículo esbarra, segundo os

<sup>135</sup> Adriana, 43 anos, dançarina. Ensino médio completo. Residente na França, em Paris, desde 2005.

<sup>136</sup> Guerreiro (2000) aponta que, em Salvador, a presença feminina no universo tradicionalmente masculino da percussão foi inaugurada por Mônica Millet, neta de Mãe Menininha do Gantois, ao receber o convite de Maria Betânia para participar do seu disco em 1976. A formação de Mônica em percussão, como aconteceu com outros músicos, ocorreu no terreiro de candomblé, ao aprender ritmos dos orixás que lhe deram base para tocar qualquer outro ritmo, como ela mesma informa. Nos anos 1990, surgiu a primeira bateria de mulheres da cidade, a do afoxé Filhas de Oxum, versão feminina do afoxé Filhos de Gandhi.

<sup>137</sup> Manoela, 28 anos, musicista. Ensino médio completo. Residente no Brasil, ainda não havia realizado turnês internacionais.

<sup>138</sup> Kauã, 24 anos, músico. Ensino médio incompleto. Residente no Brasil, tendo realizado turnês internacionais.

<sup>139</sup> Roberto, 37 anos, músico. Ensino médio completo. Residente no Brasil, tendo realizado turnês internacionais.

entrevistados, em suas condições socioeconômicas. Os dançarinos não têm condições de pagar os cursos de aprimoramento que envolvem outras técnicas de dança. Por sua vez, os músicos, ao não ter condições de adquirir os instrumentos, limitam sua possibilidade de aprender a tocá-los ou até mesmo de conseguir uma vaga no concorrido mercado de trabalho da música, como menciona Kauã: “Às vezes, você liga para a pessoa tocar e ela diz ‘não dá para mim, porque eu não tenho o instrumento’”. Essa é uma realidade nova, pois “antigamente não precisava muito, porque a maioria das bandas tinha o material de percussão”. Portanto, a propriedade dos instrumentos é um requisito que pesa, segundo os entrevistados, no processo de seleção para tocar em uma banda ou grupo musical.

A quase totalidade dos entrevistados indicou a instabilidade, a intermitência das atividades, a elevada concorrência e a baixa remuneração como características fundamentais do mercado de trabalho no Brasil, particularmente na Bahia. Assim, na avaliação dos artistas, esse quadro não tem permitido aos profissionais da área sobreviver exclusivamente por meio da música e da dança.

A esse respeito, Verônica explica que sempre pensou na dança como uma possibilidade de trabalho, mas nunca conseguiu, a princípio, manter-se apenas com essa atividade: “O mercado de trabalho é muito cruel para os artistas”. Deixa claro que “se você não tiver um embasamento, você não consegue manter-se, fica pulando de galho em galho”. Em decorrência da realidade do mercado de trabalho no campo da dança e de todas as suas responsabilidades (“eu era mãe solteira”), buscou realizar vários concursos públicos para “conseguir um emprego que possibilitasse cuidar da vida”.<sup>140</sup>

No âmbito da música, Jair relata que “na área de percussão, era bem duro”<sup>141</sup> no Brasil. Por conta dessa realidade, sua trajetória profissional inclui a realização de trabalhos de baixo status e remuneração, paralelos ao campo artístico: “Eu trabalhei durante a minha juventude numa loja de tecido, [...] durante dois anos, dava para gerar, ganhar um pouco de grana”. Ao deixar esse trabalho, passou a “fabricar artesanato” de “arame, couro, pulseira, aquelas coisas”. Ele fez questão de sublinhar que “sempre corria atrás”. Na avaliação de Nivaldo, “não era e não é fácil ser músico, não é fácil!”. Não tem dúvida de que “para você ser músico, ou você é bom ou cai fora”.<sup>142</sup>

O quadro esboçado pelos músicos e dançarinos sobre o mercado artístico no Brasil poderia sugerir que, como analisou Menger (2005a) em outro contexto, esses *métiers*<sup>143</sup> são pouco atrativos; entretanto, os mercados de trabalho artístico não param de deslumbrar um número crescente de candidatos, atraídos pela proposta de sucesso e desenvolvimento individual. Onde encontraríamos a chave para a compreensão desse possível paradoxo? Ainda mais se considerarmos que as formas dominantes de organização do trabalho nas artes têm como efeito a descontinuidade nas situações individuais de atividade, as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de atividade, de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de multiatividade dentro e/ou fora da esfera artística.

Os relatos dos músicos – que se aplicariam também aos dançarinos – revelam uma dimensão importante em suas trajetórias: as mudanças de status geracional e profissional no interior das entidades e dos grupos culturais, ou seja, sair da condição de criança para tornar-se adulto e de aprendiz para um profissional da música ou da dança. Além disso, significa a possibilidade de realizar viagens, nacionais e internacionais, sair na mídia e, principalmente, ser remunerado pelas

---

<sup>140</sup> Verônica, 38 anos, dançarina. Licenciada e pós-graduada em dança. Residente no Brasil, tendo realizado turnê internacional.

<sup>141</sup> Jair, 40 anos, músico. Ensino fundamental completo. Residente na França, em Paris, desde 1995.

<sup>142</sup> Nivaldo, 38 anos, músico. Ensino médio completo. Residente na França, em Paris, desde 2004.

<sup>143</sup> Como esclarece Kergoat, Picot & Lada (2009, p. 159-160), originária do latim “menestier”, “mister” (“serviço”, “ofício”), a noção de ofício remete a dois conceitos gregos maiores: o de “*métis*” (inteligência prática) e de “*techné*” (inteligência relacionada). Segundo as pesquisadoras, as diferentes abordagens sociológicas dessa noção referem-se a três dimensões que impõem a necessidade de raciocinar simultaneamente em termos de divisão técnica e social e em termos da divisão sexual do trabalho.

apresentações, como disse Kauã incisivamente: “Pô, eu vou ter cachê!”. Entre os entrevistados, o trabalho não remunerado poderia representar uma estratégia de divulgação do trabalho (“Se alguma banda famosa conhecesse o grupo e contratasse...”) ou justificava-se pelo prazer de realizar aquela atividade (“Porque gostava de dançar...”), como relembra Lucas.<sup>144</sup>

A análise de Bercot, Divay & Gadea (2012) sobre as relações entre o trabalho voluntário e profissional no campo artístico ilumina nossa pesquisa. Os pesquisadores ressaltam que, em alguns mercados de trabalho particulares, como o do espetáculo, observa-se a alternância entre o estatuto de trabalho voluntário e de trabalho remunerado. A condição de voluntário revela uma posição híbrida, pois os envolvidos são meio amadores e meio profissionais. Resta-lhes a esperança de conduzir uma carreira e uma trajetória, visando, no futuro, atingir o estatuto de profissional e, conseqüentemente, fazer jus a uma remuneração.

Vale pontuar também que esses músicos e dançarinos, principalmente os jovens, na condição de profissionais, poderão não apenas ajudar suas famílias, mas esse momento representa a possibilidade de acesso ao mundo do consumo, aspecto extremamente valorizado e estimulado na sociedade capitalista. Assim fez Kauã com o primeiro pagamento recebido com sua atuação como músico: “Parte dei à minha mãe, outra parte dei à minha avó e outra parte ficou para mim. Aí que eu comprei duas calças, umas quatro camisetas...”. Iara também contribuiu com as despesas familiares com seu primeiro cachê: “Coloquei algo para dentro de casa (comida, essas coisas) e o restante eu comprei de roupa, sapato”.<sup>145</sup>

No processo migratório, as redes sociais assumem papel relevante, pois, como explica Marques (2012, p. 9), estas compõem o tecido das relações entre indivíduos, grupos e entidades nas sociedades, estruturando os campos em que os fenômenos sociais acontecem. Precisamos considerar a rede de interações e interdependências na qual os sujeitos estão inseridos – neste caso, os músicos e os dançarinos –, tanto no país de origem quanto no de destino.

A narrativa apresentada por várias entrevistadas, a exemplo de Soraia, sobre sua trajetória e também de sua família, demonstra que uma “considerável proporção da migração é feminina” (FALQUET, 2008, p. 127). Sobre essa questão, Sayad (1998) observa relações diferenciadas dos homens e das mulheres no processo migratório, em particular no que se refere à reestruturação das relações internas das famílias num contexto de migração (nas relações entre marido e mulher, entre pais e filhos e, de forma mais ampliada, entre as faixas etárias).

Bilac (1996) nos indica que, ao observar os impactos de marcadores sociais como gênero e etnia na conformação dos processos migratórios, a migração deixa de ser um assunto “masculino”, decorrente de decisões masculinas ou abstratamente “familiares”. Por essa perspectiva, a mulher surge também como sujeito nas diferentes etapas do processo migratório, como nas estratégias para a obtenção do seu financiamento, na manutenção de redes de apoio, tanto no ponto de partida quanto no de chegada, no planejamento de novas migrações, nas estratégias de adaptação e de inserção na força de trabalho.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Lucas, 29 anos, dançarino. Ensino médio completo. Residente no Brasil, nunca realizou turnê internacional.

<sup>145</sup> Iara, 21 anos, musicista. Ensino médio completo. Residente no Brasil, tendo realizado turnês internacionais.

<sup>146</sup> A elevada participação das mulheres no processo migratório, no caso do Brasil, é confirmada pelo censo demográfico de 2010, que investigou pela primeira vez a questão da emigração, buscando detectar a origem, o destino e o perfil etário e de gênero dos emigrantes. Os dados revelaram aproximadamente 491.645 mil brasileiros residentes no exterior, distribuídos em 193 países, sendo 264.743 mulheres (53,8%) e 226.743 homens (46,1%). Sessenta por cento dos emigrantes tinham entre 20 e 34 anos de idade em 2010. Os principais destinos dos brasileiros são Estados Unidos (23,8%), Portugal (13,4%) e Espanha (9,4%) (BRASIL, MRE, 2012).



Para a maioria dos entrevistados, nos dois campos pesquisados, no exterior, a exemplo da Europa e dos Estados Unidos, existe mais valorização e reconhecimento da música e da dança afro-brasileira do que no Brasil, como indica o depoimento de Mário Pam:<sup>147</sup> “Lá fora o reconhecimento é bem maior”; “Fora de Salvador você é tratado como artista, aqui, aqui não!”. Esse reconhecimento se apresenta de várias formas: “Tanto na forma de um bom tratamento quanto na forma de um bom cachê, ou de uma boa estrutura para poder ficar [...]”. Além disso, as viagens internacionais são, para os artistas, “importantes para o currículo, para engrandecer o currículo”, revela Kauã. Mas também se apresentam como uma oportunidade de estabelecimento de suas redes sociais, de fazer seu “network, hora também de vender seu peixe”.

Na visão de Soraia,<sup>148</sup> as turnês internacionais dão um upgrade na carreira do dançarino, assim como ampliam suas redes de contatos, possibilitando novas oportunidades de trabalho. Ela disse: “[...] depois que você viaja uma vez, não fica mais em Salvador, é difícil! Só se você realmente quiser ficar, porque aqui você tem canais com outras pessoas que já estão aqui no meio da dança”. Ao estabelecer contatos com os produtores brasileiros que vivem fora do país, o dançarino terá mais condições de buscar novas oportunidades de trabalho: “Você chega aqui [na Europa], tem contato com os brasileiros que já estão aqui, que têm outros grupos de dança e aí já falam: ‘está a fim de vir para o meu grupo?’”.

Soraia nos esclarece que, apesar de a imigração ser uma alternativa para os profissionais que atuavam no campo da capoeira, da percussão e da dança afro-brasileira, “sair do Brasil, antigamente, era muito difícil!”. Na sua época, apesar da grande concorrência no mercado de trabalho, os dançarinos que tinham vínculo de amizade acabavam passando entre si as informações dos processos de seleção que ocorriam na cidade: “Você avisava uma amiga que você gostaria que tivesse a mesma oportunidade que você estava tendo”. Na atualidade, acredita que o processo esteja mais fácil.

Contudo, alguns entrevistados não apresentam uma avaliação tão otimista do processo migratório: “O dançarino, quando chega, ele se decepciona”, diz Wallace sobre o mercado de trabalho para os dançarinos brasileiros na França.<sup>149</sup> Ele nos explica o motivo desse desapontamento: “[...] você vem pensando em uma realidade, quando você chega, a realidade é outra”. E, diante disso, os dançarinos brasileiros que não querem retornar ao país após o término do contrato de trabalho na Europa, “porque sabem que não tem nada no Brasil”, e que cogitam a possibilidade de fixar residência na cidade de Nice, acabam sendo desencorajados: “Você vem para Nice, mas vai ser muito duro, [...] porque você não vai ter visto! Você não vai poder trabalhar e vai ficar muito complicada a sobrevivência aqui”.

Para Wallace, no Brasil, perpassa no imaginário das pessoas que o emigrante desfruta de uma boa situação financeira no país de destino, ou seja, ninguém imagina uma situação de dificuldade e de falta de recursos financeiros. “Todo mundo pensa que você está com dinheiro, todo mundo pensa que você está rico, está vivendo uma vida maravilhosa, que você não passa dificuldade.” Disse-nos que procurou ser sincero com aqueles que buscam conhecer a situação dos dançarinos que moram fora do país: “Eu digo a verdade [...]. Meu filho, não pense que você vai para lá e que vai ser glamour, não! [...] Aqui [na França] você rala, só que aqui, se você conseguir trabalhar, você ganha, e no Brasil, não! Você trabalha, trabalha e não ganha. A diferença é essa, mas é ralação nos dois países”.

Em sua totalidade, os dançarinos entrevistados indicaram a preferência do público estrangeiro por shows brasileiros que representem o “samba do Rio de Janeiro”, ou, como disse Soraia: “Aquela magia do lado do Rio de Janeiro”. Nesse tipo de espetáculo, uma figura é emblemática: a mulata. Nesse universo, além dos marcadores de gênero e racial, alguns atributos e características são considerados

---

<sup>147</sup> Músico percussionista, 33 anos, regente da Band’Aiyê, do Bloco Ilê Aiyê. Realizou diversas turnês internacionais.

<sup>148</sup> Soraia, 40 anos, dançarina. Ensino médio completo. Residente na França, em Nice, desde 1995.

<sup>149</sup> Wallace, 27 anos, dançarino. Ensino médio completo. Residente na França, em Nice, desde 2009.

fundamentais para ser uma mulata profissional (GIACOMINI, 2006).<sup>150</sup> Conforme nos relatou Larissa, que enfrentou grande dificuldade no campo da dança fora do Brasil por conta de sua altura (“Como eu não sou muito grande, não tive muitas portas que foram abertas”).<sup>151</sup> Como o show de mulatas tem de ser realizado por mulheres grandes, todo mundo lhe dizia: “Você não pode fazer mulata porque é muito pequena e eles gostam de mulheres grandes, bonitas, finas [no sentido de magras]”. Por conta dos resultados negativos, buscou uma reorientação da sua carreira: “Fiz uma formação [...] para ser personal trainer”. Ela levou em consideração, nessa decisão, o limite da vida produtiva do profissional que tem “o corpo como ferramenta” de trabalho: “Eu teria que ocupar minha vida com outra coisa, fazer outra coisa porque a idade já estava chegando”.

A França foi o país escolhido pelos entrevistados para a fixação de residência em decorrência dos seguintes motivos: a diversidade cultural, com forte presença da world music e manifestações culturais de diversos países do mundo; bom mercado de trabalho para o espetáculo brasileiro; o estatuto do *intermittents du spectacle*,<sup>152</sup> apontado como uma legislação que valoriza o artista; o estado de bem-estar francês que oferece serviços na área de saúde, educação e formação profissional; a apreciação da cultura brasileira por parte dos franceses; a segurança.

A trajetória dos músicos e dos dançarinos na França tem sido marcada por uma alternância de trabalho, emprego e desemprego, instabilidade e incerteza em relação aos futuros contratos. Alguns apontam que os anos 1990 configuraram um período de muito trabalho e boa remuneração para os artistas que atuavam em espetáculos brasileiros nos países europeus. Porém, a segunda metade dos anos 2000 é considerada por alguns dos entrevistados o início do declínio dos shows brasileiros, tanto na França como em outros países da Europa. A crise financeira na Europa, associada ao aumento da concorrência, foi uma das justificativas apresentadas para a crise observada nesse mercado de trabalho.

Nesse contexto, para os entrevistados, particularmente os dançarinos, observa-se a redução da quantidade de trabalho declarado formal e o aumento do trabalho “no negro”, ou seja, na informalidade, como explicou a dançarina Adriana: “A gente sempre trabalhava assim, a gente trabalhava legal, a gente trabalhava ilegal, com contrato, sem contrato, era assim sempre, até hoje é assim que rola”. Essa situação tem dificultado que esses profissionais alcancem o número de horas necessário para enquadrarem-se no estatuto do *intermittents du spectacle*.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> No artigo *Mulatas Profissionais: Raça, Gênero e Ocupação*, Giacomini (2006, p. 87) apresenta uma discussão instigante sobre a questão das mulatas profissionais. De imediato, a pesquisadora constata a dificuldade em explicar o que é ser mulata. Acredita que essa dificuldade pode ser atribuída, principalmente, a duas razões: em primeiro lugar, “porque ser mulata é algo evidente, que, por isso mesmo, não carece de explicação; mas também, em segundo lugar, é de difícil explicação porque significa muitas coisas juntas, o que torna difícil discernir e destacar o essencial”.

<sup>151</sup> Larissa, 31 anos, dançarina. Ensino médio completo. Residente na França, em Paris, desde 2001.

<sup>152</sup> Na França, a relação entre trabalho intermitente e direito vinculado ao trabalho expressa um estatuto jurídico singular, que não encontra similar em outros países (SEGNINI, 2008). O estatuto do *intermittents du spectacle*, vinculado ao Ministère de l'Emploi, de la Cohésion Sociale et du Logement, destina-se aos artistas e técnicos do espetáculo (cinema, televisão, teatro e espetáculo ao vivo). Por esse dispositivo legal, os profissionais do espetáculo – que vivenciam períodos de trabalho e de não trabalho – têm o direito de receber um seguro-desemprego, segundo critérios de horas trabalhadas e da atividade desenvolvida. Os primeiros dispositivos desse estatuto são datados de 1936, ao passo que a versão atual foi criada em duas etapas na década de 1960 (MENGER, 2005b).

<sup>153</sup> Em 2003, ocorreu uma alteração no estatuto do *intermittents du spectacle*. Com isso, a partir de 2004, para ter acesso ao benefício os profissionais precisam trabalhar 507 horas durante os dez meses (para os técnicos) ou dez meses e meio (para os artistas) anteriores ao pedido. O requerente será, então, beneficiado por 243 dias com o seguro-desemprego, em valores calculados conforme as horas consideradas e a remuneração do cachê artístico. Anteriormente, a mesma quantidade de horas era cumprida em 12 meses, e isso tem tornado mais difícil o acesso ao benefício.

No âmbito das políticas públicas de cultura, o que aproximaria Brasil e França, dois países tão diferentes? Para Segnini (2009a, p. 97), seria o fato de o Estado representar “a principal instituição, suporte financeiro na concretização das atividades artísticas”. Em contraposição, é possível verificar, notadamente nos últimos 20 anos, a “crescente e relevante presença das grandes corporações, de capital estatal ou capital privado, no financiamento do trabalho artístico”. Nesses termos, tanto no Brasil quanto na França, verifica-se o “crescente incentivo, por parte do Estado, à participação do capital das grandes corporações na implementação das políticas culturais, diferenciadas de acordo com as singularidades históricas de cada país” (SEGNINI, 2009, p. 97).

Alguns músicos e dançarinos entrevistados, nos dois países, não avaliam favoravelmente a condução das políticas culturais brasileiras. Para Jair, os escassos recursos destinados aos projetos culturais acabam sendo apropriados por aqueles que possuem maior prestígio na esfera social (“Sempre são os mesmos que conquistam os espaços”). Existe uma forte concentração de renda nas mãos de alguns segmentos da indústria do entretenimento.

Constatamos que alguns músicos e dançarinos entrevistados, no Brasil e na França, depositavam grande esperança de mudança quanto à condução da política cultural brasileira na gestão do ministro Gilberto Gil,<sup>154</sup> mas as avaliações não foram tão positivas, como sugere trecho do depoimento de Jair: “Eu acho que é muito difícil, esperava que fosse mudar com o ministro aí, o Gilberto Gil, pois, sinceramente, não mudou nada, não tem escolas de música, para se entrar numa faculdade de música, [...] tem que ter grana, não basta só o conhecimento, nem o talento”. Nivaldo também tinha grande expectativa com relação à gestão do músico no ministério, contudo, sentiu-se um pouco frustrado: “Eu acho que poderia ser bem melhor”.

Ao seguir apresentando os achados da pesquisa, indicamos que quase todos os músicos e dançarinos acreditam que o atual contexto socioeconômico e político europeu tem sido desfavorável para os trabalhadores em geral e para os profissionais que atuam no segmento artístico em particular. Nessas condições, torna-se distante a concretização dos sonhos que alimentaram durante o processo migratório: a ascensão social por meio da carreira artística.

Questionados sobre as perspectivas de retorno ao Brasil, uma dançarina entrevistada, Soraia (41 anos), respondeu: “Para fazer o quê?”. Menciona que a idade já avançada, a falta de uma formação de nível superior, a concorrência elevada no mercado de trabalho e o desemprego são elementos desfavoráveis no processo de retorno. Diante dessa realidade, a maioria dos entrevistados pretende continuar vivendo na França.

Os planos de Eduardo, apesar de todas as dificuldades encontradas (“Sou feliz [na França], mas não muito”), também são de viver na França, embora preferisse morar no Brasil, mas, “as pessoas precisam estudar muito, e mesmo para aqueles que estudam é difícil”.<sup>155</sup> Acredita que, para “subir na vida”, é necessário permanecer na França, mesmo reconhecendo as dificuldades de se viver naquele país (clima, falta de documento, saudade da família, idioma) e preferindo o Brasil. Uma das questões que o motivam a permanecer na França é o acesso aos serviços sociais, oferecido pelo État Providence Francês, como nos relatou: “O governo ajuda bastante, dá dinheiro todos os meses”.<sup>156</sup> Por isso, ele pretende levar seus irmãos, mais jovens, para viver também no país.

---

<sup>154</sup> Gilberto Gil ocupou o cargo de ministro da Cultura, no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, no período de 1 de janeiro de 2003 a 30 de julho de 2008. Podemos creditar a grande expectativa em torno de como seriam conduzidas as políticas culturais públicas ao fato de ele ter sido o primeiro artista, no Brasil, a assumir a pasta do Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>. Acesso em: 20 set. 2012.

<sup>155</sup> Eduardo, músico, 23 anos. Ensino médio incompleto. Residente na França, em Nantes, desde 2009.

<sup>156</sup> Esta avaliação de Eduardo quanto ao governo francês precisa ser compreendida considerando-se a fragilidade do sistema de proteção social brasileiro, o que contribui para que entenda a ação estatal como assistencialista e não como uma medida de garantia de direitos mínimos sociais. Não podemos esquecer que “[...] o que distingue o Estado assistencial de outros tipos de Estados não é tanto a intervenção direta das estruturas públicas na

Ainda assim, como tantos outros imigrantes em outras partes do mundo, Jair nos revelou o seu desejo de retornar ao Brasil: “Um dia desses eu vou ‘puxar o carro’”; mas seu retorno está condicionado a questões financeiras, pois ele visa adquirir “uma coisa legal no Brasil para poder ficar tranquilo”. Por sua vez, Nivaldo tem o desejo de um dia “comprar uma grande casa, tomar muita água de coco na minha rede e ficar olhando o Carnaval passar”. Arriscamos afirmar que a aspiração de uma ascensão social, no atual contexto econômico da Europa e da França, torna o retorno daqueles que migraram mais distante a cada dia.

### **Considerações finais**

Procuramos responder em que medida esses profissionais, especialmente os jovens, por meio da música e da dança, conseguiram romper com o contexto de pobreza no qual estavam inseridos. Temos, aqui, a oportunidade de problematizar em que medida a reconfiguração da economia – colocando em perspectiva a questão da modernização – e da produção cultural na Bahia, em particular no campo da música, acaba contribuindo para alterar o “equilíbrio constante de tensão e de poder”, envolvendo diversos segmentos ligados ao universo cultural no Estado (produtores culturais, mídia, grupos e instituições culturais, artistas), pois “a teia de relações humanas muda quando muda a distribuição de poder” (ELIAS, 2005, p. 88).

Assim, ao elegermos alguns fundamentos da vasta produção teórica de Norbert Elias, buscamos iluminar a análise sobre o universo que envolve os músicos e os dançarinos baianos, que procuram, como artistas, alcançar o reconhecimento e sobreviver de seu ofício e do reconhecimento social que ele pode conferir.

Até onde pudemos observar, a baianidade e as expressões culturais negras, capitaneadas por vários agentes – entre eles a mídia e o Estado – como traços identitários da formação cultural do estado, responsáveis por vender a imagem de uma Bahia cordial, bela por sua representação genuína da África, no cenário nacional e internacional, acabam sendo apropriadas e mercantilizadas pelos músicos e dançarinos brasileiros. A proposta do turismo étnico-afro é bastante ilustrativa, nesse caso. É possível sugerir que os efeitos combinatórios desses processos engendram relações complexas, por vezes estereotipadas, em torno da baianidade e da afrodescendência.

Observamos, por meio da singularidade das trajetórias desses indivíduos, aspectos importantes que conformam a organização do trabalho artístico no Brasil e que acabam contribuindo para o processo migratório. O mercado de trabalho para esses profissionais no Brasil e na França apresenta configurações distintas, em decorrência de questões sociais, culturais, econômicas e de políticas públicas no âmbito da educação, do trabalho e da cultura.

O que no início representava a busca por uma atividade lúdica, ou estratégia encontrada pelos pais ou familiares para ocupação do tempo das crianças e dos jovens, passa a ser encarado como uma possibilidade de sobrevivência ou de renda, aliada à realização profissional e ao reconhecimento social, o que nem sempre foi atingido por todos os indivíduos envolvidos na pesquisa, tanto no Brasil quanto na França.

Por fim, constatamos que alguns músicos e dançarinos conseguiram conquistar melhores condições socioeconômicas do que aquelas que possuíam em suas origens, particularmente os que estão atuando na França. No entanto, devemos observar que existe entre eles, nos dois países investigados, uma heterogeneização dessas condições, o que deve ser entendido considerando-se questões

---

melhoria do nível de vida da população quanto o fato de que tal ação é reivindicada pelos cidadãos como um direito” (BOBBIO, 1999, p. 416).

relacionadas ao nível de educação, às organizações em que ocorreu a formação em música e em dança, às redes sociais de contatos e amizades e à forma com que se deu sua inserção profissional nos dois campos, que determina trajetórias diferenciadas entre os indivíduos envolvidos na pesquisa.

### **Cacilda Ferreira dos Reis**

É formada em serviço social pela Universidade Católica de Salvador (UCSal), mestre em política social pela Universidade de Brasília (UnB) e doutora em ciências sociais pela Unicamp. Atua como assistente social do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA). Seu tema de pesquisa é a sociologia do trabalho, com estudos sobre juventude, trabalho artístico, migração internacional, políticas públicas, cidadania e educação profissional. Entre suas publicações recentes está *Do Batuqueiro ao Percussionista: Ensino, Profissionalização e Mercado de Trabalho*, na coletânea Trabalho, Trajetórias e Identidades: Qualificações, Deslocamentos e Crises (Annablume, 2016). (Seu e-mail é: [cacilda.freis@hotmail.com](mailto:cacilda.freis@hotmail.com))

### **Referências bibliográficas**

- AGIER, Michel. “Classe” ou “raça”? Socialização, trabalho e identidades opcionais. Bahia *Análises e Dados*. Salvador, v. 3, n. 4, p. 7-13, mar. 1994.
- ALBUQUERQUE, Carlos. *O eterno verão do reggae*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- APRILE, Carine. Morre Neguinho do Samba, inventor do samba-reggae. *Jornal A Tarde On-line*. Salvador, 31 out. 2009. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/noticias/1094944>>. Acesso em: 2 out. 2012.
- BAHIA. Secretaria da Administração. O processo de modernização do estado da Bahia: os avanços de uma década 1991-2001. Salvador: Secretaria da Administração: Escola de Administração da UFBA, 2002.
- BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. *Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos*. Tradução: Sérgio Joaquim de Almeida. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BERTAUX, Daniel. *Destinos pessoais e estrutura de classe: para uma crítica da antropologia política*. Tradução: Maria Jose da S. Lindoso. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- BILAC, Elisabete D. Gênero, família e migrações internacionais. In: PATARRA, Neide (Coord.). *Emigração e imigração internacionais no Brasil contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: FNUAP, 1996.
- BOBBIO, Norberto et al. *Dicionário de política*. Tradução: Carmem C. Varriale e João Ferreira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BOGDAN, Roberto C.; BILKLEN, Sari K. *Investigação qualitativa em educação: introdução à teoria e aos métodos*. Tradução: Maria José Alves et al. Portugal: Porto Editora, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Coords.). *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BRASIL, Ministério das Relações Exteriores. Censo IBGE estima brasileiros no exterior em cerca de 500 mil. Disponível em: <<http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/noticias/censo-ibge-estima-brasileiros-no-exterior-em-cerca-de-500-mil/impresao>>. Acesso em: 2 mar. 2012.
- CASTRO, Armando Alexandre. Axé music: mitos, gestão e world music. In: MOURA, Milton (Org.). *A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo*. Salvador: EDUFBA, 2011.

- CASTRO, Nadya A.; BARRETO, Vanda Sá (Org.). *Trabalho e desigualdades raciais: negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador*. São Paulo: Annablume, A Cor da Bahia, 1998.
- COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- FALQUET, Jules. *Repensar as relações sociais de sexo, classe e "raça" na globalização neoliberal*. Tradução: Renata Gonçalves. Londrina, v. 13, n. 1-2, p. 121-142, jan./jul./dez. 2008.
- JESUS, Ericivaldo Veiga. Bloco afro Muzenza, clareza da vida e voo da imaginação: estudo antropológico de blocos afros do carnaval baiano. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1991.
- JOHNSON, Allan G. *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Tradução: Ruy Jungmann e Renato Lessa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, jan./abr. 2006.
- GODI, Antonio Jorge Victor dos S. Música afro-carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio (Orgs.). *Ritmos em trânsito: sócio-etnologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial. Salvador: A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.B.A, 1997.
- GUERREIRO, Goli. Terceira diáspora: Salvador da Bahia e outros portos atlânticos. In: V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult). Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19287.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2010.
- \_\_\_\_\_. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio (Orgs.). *Ritmos em trânsito: sócio-etnologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial. Salvador: A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.B.A, 1997.
- GUERREIRO, Goli; MOURA, Milton. Criatividade e trabalho no cenário da música. In: MOURA, Milton. *Criatividade e trabalho no cenário musical da Bahia*. Relatório Parcial. Salvador, 2004. Mimeografado.
- GUIMARÃES, Antonio Sergio; AGIER, Michel; CASTRO, Nadya A. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Imagens e identidades do trabalho*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- GRIN DEBERT, Guita. Problemas relativos à utilização da história de vida e história oral. In: CARDOSO, Ruth (Org.). *A aventura antropológica: teoria e pesquisa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- KERGOAT, Prisca; PICOT, Genevière; LADA, Emmanuelle. Ofício, profissão, "bico". Tradução: Francisco R. Silva Junior. In: HIRATA, Helena et al. *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- KOFES, Suely. *Uma trajetória, em narrativas*. Campinas: Mercado das Letras, 2001.
- LACERDA, Ayêska Oassé Luis Paulafreitas de. *O Cacique do Candeal: estudo da trajetória artística de Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música*. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.
- LEME, Mônica Neves. *Que than é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.
- MARIANO, Agnes. *A invenção da baianidade*. São Paulo: Annablume, 2009.

- MARQUES, Eduardo. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Redes sociais no Brasil: sociabilidade, organização e políticas públicas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.
- MATTOSO, Katia M. de Q. *Bahia, século XIX: uma província no império*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.
- MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Tradução: Vera Borges et al. Lisboa: Roma Editora, 2005a.
- \_\_\_\_\_. *Les intermittents du spectacle sociologie d'une exception*. Paris: EHESS, 2005b.
- MIGUEZ, Paulo. A emergência do carnaval afro-elétrico empresarial. In: IX Congresso Internacional da Brasa. New Orleans: Brazilian Studies Association Tulane University, 27 a 29 mar. 2008. Disponível em: <<http://www.brasa.org/sitemason/files/jggFb2/Miguez%20Paulo.doc>>. Acesso em: 8 set. 2011.
- \_\_\_\_\_. Que bloco é esse? In: FISCHER, Tânia. *Carnaval baiano: negócios e oportunidades*. Brasília: Ed. Sebrae, 1996.
- MORALES, Anamaria. Blocos negros em Salvador: reelaboração cultural e símbolos de baianidade. *Caderno CRH*. Suplemento, p. 72-92, 1991.
- MOURA, Milton. O carnaval como engenho de representação consensual da sociedade baiana. *Caderno CRH*, Salvador, n. 24-25, p. 171-192, 1996.
- OLIVEIRA, Francisco de. *O elo perdido: classe e identidade de classe na Bahia*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.
- OLIVEIRA, Waldir F. *A crise da economia açucareira do Recôncavo na segunda metade do século XIX*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1999.
- PACHECO, Ana Cláudia L. *Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar: escolhas afetivas e significativas de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia*. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.
- PICHONERI, Dilma F.M. *Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia*. Tese de doutorado. Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- PINHO, Osmundo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 36. São Paulo, fev. 1998.
- QUIMINAL, Catherine. Migrações. Tradução: Vivian A. Saboia. In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- RISERIO, Antonio. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxês e blocos do novo carnaval afro-baiano*. Salvador: Corrupio, 1981.
- SANTOS, Adalberto. *Tradições populares e resistências culturais: políticas públicas em perspectiva comparada*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio (Orgs.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial. Salvador: A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.B.A, 1997.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Tradução: Cristina Muracho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- SCHWARTZ, Stuart. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SEGNINI, Liliana. Política pública e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Márcia de Paula; ARAUJO, Ângela Maria C. *O trabalho reconfigurado: ensaios sobre Brasil e México*. São Paulo: Annablume, 2009a.
- \_\_\_\_\_. Trabalho e relações sociais de gênero. In: XI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Estudos do Trabalho (ABET). Campinas, 28 set. a 1 out. 2009b.

- \_\_\_\_\_. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. In: COSTA, Sorj; BRUSCHINI, Cristina; HELENA, Hirata (Orgs.). *Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- SILVA, Paula Cristina. Trabalho e cor entre metalúrgicos baianos: um estudo de caso. *Bahia Análise & Dados*, Salvador, v. 3, n. 4, p. 18-22, mar. 1994.
- SILVÉRIO, Valter Roberto; TRINIDAD, Cristina T. Há algo de novo a se dizer sobre as relações raciais no Brasil contemporâneo? In: *Educ. Soc.*, Campinas, v. 33, n. 120, p. 891-914, jul.-set. 2012.
- TELLES, Edward. Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica. Tradução: Ana A. Callado, Nadjeda R. Marques e Camila Olsen. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fundação Ford, 2003.
- VASCONCELOS, Luciana. Musique baianaise? Representações da Bahia e do Brasil entre os produtores franceses. In: MOURA, Milton (Org.). *A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Rev. Cient.* São Paulo, n. 1, v. 3, p. 105-122, jun. 2001.



**PROFISSÃO: ARTISTA**  
**FORMAÇÃO PARA A ARTE E SUA RELAÇÃO COM O ENSINO SUPERIOR NO BRASIL**<sup>157</sup>

Carmen Lúcia Rodrigues Arruda

**Resumo:** O crescimento do mercado cultural e o protagonismo assumido pela educação e pela cultura como eixo político e econômico parecem influenciar, cada vez mais, a formação superior de profissionais em arte. Este artigo apresenta a constatação dessa tendência, observada no aumento significativo, nos últimos anos, do número de cursos de graduação e de pós-graduação nesse campo no Brasil. O objetivo do texto é analisar as implicações das políticas públicas relacionadas ao ensino superior e à cultura no surgimento e no crescimento desses cursos – conseqüentemente, também no número de matrículas. Essa é uma dimensão historicamente recente que é responsável, nos dias atuais, por importantes modificações na formação e no trabalho do artista.

**Palavras-chave:** artista; arte; trabalho; profissões; ensino superior.

**Resumen:** El crecimiento del mercado cultural y el protagonismo asumido por la educación y por la cultura como ejes político y económico parecen influenciar, cada vez más, la formación superior de los profesionales en el arte. Este artículo presenta la constatación de esta tendencia que se observa en el aumento significativo, en los últimos años, del número de cursos de grado y postgrado en este campo en Brasil. El objeto de este texto es analizar las implicaciones de las políticas públicas relativas a la enseñanza superior y la cultura en el surgimiento y en el crecimiento de esos cursos y conseqüentemente en el número de matrículas. Esta es una dimensión histórica reciente, responsable, en los días actuales, de importantes cambios en la formación y en el trabajo del artista.

**Palabras clave:** artista; trabajo; profesiones; enseñanza superior.

---

<sup>157</sup> Este artigo é uma versão atualizada e ampliada de trabalho apresentado no VII Congresso Latino-Americano de Estudos do Trabalho, realizado pela Associação Latino-Americana de Estudos do Trabalho (Alast) em 2013.

## **Introdução**

As profissões, no Brasil, são garantidas prioritariamente por uma formação no ensino superior. Tendo como característica um ensino superior pragmático, essencialmente voltado para a formação de recursos humanos para o trabalho e que tem como objetivo principal a eficácia econômica e social, o Brasil também registra esse viés no campo da arte e da cultura. O crescimento da importância desse campo como eixo político e econômico – movimento iniciado em países centrais, mais recentemente atingindo as nações ditas em desenvolvimento – tem também implicado o ensino superior do país.

Nos últimos anos, mudanças foram sentidas no campo da arte, no estatuto de escolas especializadas e na criação de novas exigências relacionadas ao ensino da arte, ocasionando alterações na formação do artista, um profissional frequentemente submetido a relações instáveis de trabalho, como já estudado por inúmeros autores, entre eles Freidson (1994), Menger (2005; 2009), Moulin (1992; 2000) e Segnini (2007, 2008, 2009a, 2009b, 2011).

O objetivo deste texto é analisar as implicações das políticas públicas no surgimento e no crescimento da graduação e da pós-graduação em arte no Brasil, dimensão historicamente recente que é responsável, nos dias atuais, por importantes modificações na formação e no trabalho do artista.

## **Arte na universidade**

O viés pragmático, característica do ensino superior brasileiro desde os tempos do império, foi também observado nos primeiros cursos de arte no Brasil. Dizia-se que era necessário aos habitantes da colônia “[...] o estudo das belas-artes com aplicação e preferência aos ofícios mecânicos cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes [...]” (ARQUIVO NACIONAL, 1816).

Essa foi, portanto, naquele ano, a finalidade da criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que passou a chamar-se Academia Real de Desenho em 1820 e, em seguida, Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. Em 1826, foi designada Academia Imperial de Belas-Artes e, finalmente, após a Proclamação da República, foi denominada Escola Nacional de Belas-Artes (BARBOSA, 2010).

Além da preocupação com a implantação das belas-artes para a melhoria da instrução dos quadros dirigentes, também aparecia, no Brasil Colônia, o lado utilitário das artes, no sentido de promover a civilização dos povos locais de acordo com os costumes da corte portuguesa. A música foi a manifestação artística mais cultuada pela família real no Brasil, por meio das óperas – para cuja apresentação foram criados a Capela Real e o Real Teatro de São João – e da música sacra, ligada aos jesuítas, que acabou caindo também no gosto popular. Dom João VI entendia que somente por meio da propagação da música seria possível à população local atingir um “maior grau de elevação e de grandeza”, característicos da civilização europeia (ARQUIVO NACIONAL, 1817).

O primeiro conservatório de música de que se tem notícia no Brasil data de 1841 e foi criado no Rio de Janeiro (VIEIRA, 2004). Esse tipo de instituição de ensino musical foi, por longo tempo, responsável pela formação dos professores de música, sem a necessidade da formação paralela desses profissionais no ensino formal. Somente a partir da chamada reforma universitária de 1968, foram impostas restrições de ordem curricular a esses estabelecimentos, limitando sua legalidade ao cumprimento das regras então firmadas. Completando o quadro, em 1971, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) (BRASIL, 1971) transformou o conservatório em curso técnico profissionalizante, o que significa que, para cursá-lo, o estudante deveria primeiro completar a educação básica (VIEIRA, 2004).

Paralelamente, a mesma LDB estabeleceu a obrigatoriedade da educação artística nos currículos dos ensinos fundamental e médio (na época, chamados de 1º e 2º graus), expandindo um campo de trabalho possível para o artista. Com a legislação em vigor, o ensino superior tornou-se o único meio garantido para a formação do artista com vistas à carreira docente: “[...] após a reforma, os egressos de curso técnico de conservatório passaram a almejar estudos que diplomassem ou titulassem, de modo a atender à nova legislação e apresentar condições de obter um lugar no mercado de trabalho” (VIEIRA, 2004, p. 145).

Esses fatos motivaram a abertura de novos cursos de licenciatura na área, sendo que a primeira licenciatura em educação artística foi criada em 1973 (STRAZZACAPPA, 2006). Em 1996, esse movimento recebeu um impulso importante: a nova LDB (Lei nº 9.394/1996) ampliou a presença da arte como componente curricular do ensino básico, abrangendo diferentes linguagens artísticas: artes visuais, música, teatro e dança: “Art. 26, § 2º. O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (BRASIL, 1996).

Em 2008, essa questão ganhou um novo fomento com o estabelecimento da obrigatoriedade do ensino de música nos níveis fundamental e médio, no Brasil, para cumprimento da Lei nº 11.769/2008 (BRASIL, 2008), que acrescentou um parágrafo ao artigo 26 da LDB 1996 (BRASIL, 1996), acima citado: “§ 6º. A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo”. Embora nessa lei a exigência de formação específica para o ensino de música tenha sido vetada, esse foi um novo fator de incremento à busca pela formação musical no ensino superior, como será analisado mais à frente.

Recentemente, em maio de 2016, a aprovação de uma nova alteração no mesmo artigo acrescentou outras linguagens artísticas ao ensino de arte nesses níveis: “§ 6º. As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo”. Foi também estabelecido o prazo de cinco anos para a adequação dos sistemas de ensino e para a formação dos professores “em número suficiente para atuar na educação básica [...]” (BRASIL, 2016).

### **Políticas públicas de cultura**

Pelas questões apontadas, observamos que o ensino de arte sempre esteve associado à visão de cultura vigente no país. A vinda da família real para o Brasil trouxe também a tentativa de reprodução, no país, da noção de cultura da corte portuguesa. No entanto, a vinda da Missão Artística Francesa e a fundação da Escola de Belas-Artes e da Biblioteca Nacional, entre outras ações, não significaram a articulação política das atividades culturais (CARVALHO, 2009).

Essa desconexão perdurou até os anos 1930, quando Getúlio Vargas percebeu nessa área um campo político importante para a construção de uma estratégia de Estado. Em seu governo, foi implantada a estrutura institucional necessária para a promoção de políticas públicas para a cultura, até mesmo com a criação de órgãos voltados especificamente para essa finalidade, como o Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Getúlio tinha, então, um projeto de *brasildade*, a busca de uma identidade nacional e, conseqüentemente, da inserção do país na modernidade (CURY, 2002).

Essa foi a estrutura mantida até o final dos anos 1970, quando o governo militar, na tentativa de recuperar “a proximidade com a classe artística nacional e os elos com a sociedade civil que dava sinais cada vez mais nítidos de resistência ao regime militar e que marcava a vontade política de recuperar seus direitos de cidadania” (CURY, 2002, p. 51), criou órgãos como a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme) (BRASIL, 1969) e a Fundação Nacional de Artes (Funarte)

(BRASIL, 1975). Nesse mesmo ano, foi estabelecida a Política Nacional de Cultura como uma das metas da política de desenvolvimento do governo.

Em 1985, foi criado o Ministério da Cultura, órgão comprometido com a construção da identidade nacional, tema novamente presente, mas acrescido do fato de que esse ministério tinha por objetivo criar mecanismos para estabelecer o setor cultural como parte importante da economia do país, com a geração de empregos e renda. A economia da cultura começava a mostrar-se, o que se confirmou em 1986, com a aprovação da Lei nº 7.505/1986 (BRASIL, 1986), conhecida como Lei Sarney, que permitiu a atração de investimentos da iniciativa privada para a cultura, por meio da renúncia fiscal.

A Constituição de 1988 reorientou as noções de cultura e de patrimônio cultural, na busca da democratização e de uma maior participação da sociedade. No entanto, dois anos depois, o governo do presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992) extinguiu o sistema anteriormente estabelecido – órgãos, instituições culturais e o próprio Ministério da Cultura. Em 1991, extinguiu também a Lei Sarney e, em substituição, instituiu a Lei nº 8.313/1991 (BRASIL, 1991), conhecida como Lei Rouanet. Por meio dessa lei, explica Alves (2011, p. 163, grifos da autora):

[...] o Estado busca parcerias com a iniciativa privada, como forma de garantir a captação de recursos para a área da cultura, criando incentivos fiscais a fim de que empresas passem a investir em atividades culturais. Mas os projetos submetidos devem ser previamente aprovados junto ao Ministério da Cultura, que apenas julgaria a viabilidade do projeto e não o “valor artístico” da obra.

A autora destaca que as captações de recursos por meio de renúncia fiscal continuaram vigorando, em níveis ainda mais elevados, nos governos seguintes, dos presidentes Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011), estabelecendo definitivamente esse campo como um campo econômico: a economia da cultura. E, nesse contexto, o vigor desse tipo de mecanismo garante sua continuidade até o presente.

Portanto, o que se tem atualmente é um setor cultural cada vez mais complexo, visto como estratégia de governo: exige profissionalização, recursos humanos capacitados e investimento na qualificação profissional, visíveis prioritariamente nas áreas mais tradicionais, como música, patrimônio, conservação e restauração, teatro, literatura, dança, avançando agora também para o artesanato e para as manifestações tradicionais populares (CUNHA, 2009). Mais recentemente, começaram a ser criados também os cursos de ensino superior e de especialização em produção e em gestão cultural.

## **A economia cultural**

As propostas recentes visando à sedimentação da economia da cultura no Brasil são representativas de movimentos mais amplos, estudados por autores cujas análises serão apresentadas a seguir.

García Canclini (2008, p. 9) afirma que, nas últimas duas décadas, houve mudanças significativas nas relações entre cultura e sociedade, ocasionadas pelos processos de modernização pelos quais passam especialmente as grandes metrópoles. Isso ocorreu porque: “[...] a industrialização da produção cultural entrelaça os bens simbólicos com as inovações tecnológicas e com algumas das áreas mais dinâmicas da economia e das finanças”.<sup>158</sup> Segundo o autor, até três décadas atrás, apenas as humanidades, a sociologia e a antropologia tratavam do tema da cultura, ocupando-se, especialmente, de identidades, patrimônio histórico e nação. Atualmente, os processos culturais são tratados em relação aos

---

<sup>158</sup> Tradução livre do trecho original: “[...] la industrialización de la producción cultural entrelaza a los bienes simbólicos con las innovaciones tecnológicas y con algunas de las zonas más dinámicas de la economía y las finanzas”.

investimentos, aos mercados e ao consumo: “A criatividade de artistas e escritores ou as atividades de museus, meios de comunicação e outras instituições colocam-se em relação com o comércio internacional e com a globalização”.<sup>159</sup>

Esse domínio da economia sobre a cultura é demonstrado por Wu (2006), que analisou a evolução dessa área na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, a partir dos governos Thatcher e Reagan, no início dos anos 1980. A autora demonstra que a imposição do mundo corporativo sobre a alta cultura foi – e continua sendo – um movimento universal e abrangente.

A partir dos anos 1980, as empresas, que antes patrocinavam manifestações artísticas atendendo a solicitações esporádicas, criaram departamentos especializados, com a finalidade de interferir na curadoria de exposições, conceder prêmios – arbitrando sobre os trabalhos expostos – e organizar mostras realizadas, até mesmo, em espaços públicos. À frente desses departamentos, curadores de arte desempenham papéis antes reservados a galerias e museus públicos. Como consequência, políticas públicas para o financiamento da arte são inspiradas no livre mercado, numa relação direta.

As práticas demonstradas por Wu são também visíveis nas políticas públicas brasileiras para a área da cultura. Os investimentos privados nas manifestações artístico-culturais, tendo como contrapartida a renúncia fiscal, tornaram determinante o poder do capital para a área: “Parte fundamental do problema do público e do privado é o fato de que a fronteira entre os dois não é de modo algum fixa, e sim sujeita a forças políticas, sociais e ideológicas correntes que a ajudam a dar forma ao discurso” (WU, 2006, p. 42).

Essas múltiplas questões são reafirmadas por Yúdice (2006), que analisa a conveniência do papel de destaque atualmente ocupado pela cultura, como eixo político e econômico, e, mais que isso, como a panaceia para os problemas de diferença e injustiça social.

Para García Canclini (2008), embora seja leviano afirmar que a cultura é redentora para uma sociedade, os países que mais investiram na educação e na indústria cultural vêm reiteradamente alcançando os primeiros lugares em desenvolvimento econômico. Assim ocorre com Estados Unidos, Japão, Alemanha, Reino Unido, França, Espanha e Canadá.

Os países latino-americanos, mesmo investindo fortemente nessas áreas, ainda o fazem sem políticas estruturadas: investem em ações pontuais que dão visibilidade, como o Museu Guggenheim do México, uma obra arquitetônica de altíssimo custo. São também frequentes os investimentos em áreas de produção tecnológica, além do resgate de tradições populares – como o artesanato e a música regional –, transformando-as em mercadorias industrializadas e comercializadas até mesmo como produto para exportação. Esse tipo de intervenção beneficia as populações locais, fixando-as em suas origens e melhorando as condições de vida, mas cria problemas relacionados à exploração indevida do trabalho e às questões de direitos autorais e de propriedade intelectual.

Piedras Feria (2008) reafirma que países emergentes – caso do Brasil, do México e da Argentina – deveriam investir organizada e formalmente na área da economia cultural, diferencial competitivo face aos países desenvolvidos. No entanto, ressalta que os critérios econômicos devem ser utilizados como subsidiários e não como determinantes à gestão da cultura.

Uma sociedade inclusiva requer marcos normativos – nacionais e internacionais – e soluções técnicas que respondam às necessidades de cada sociedade e que se oponham à simples

---

<sup>159</sup> Tradução livre do trecho original: “Se sitúa la creatividad de artistas y escritores, o la tarea de museos, medios y otras instituciones, en relación con los intercambios internacionales y la globalización”.

comercialização lucrativa das diferenças, ou sua subordinação a consumos de massa internacionais (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 39).<sup>160</sup>

## Implicações na graduação e na pós-graduação em arte

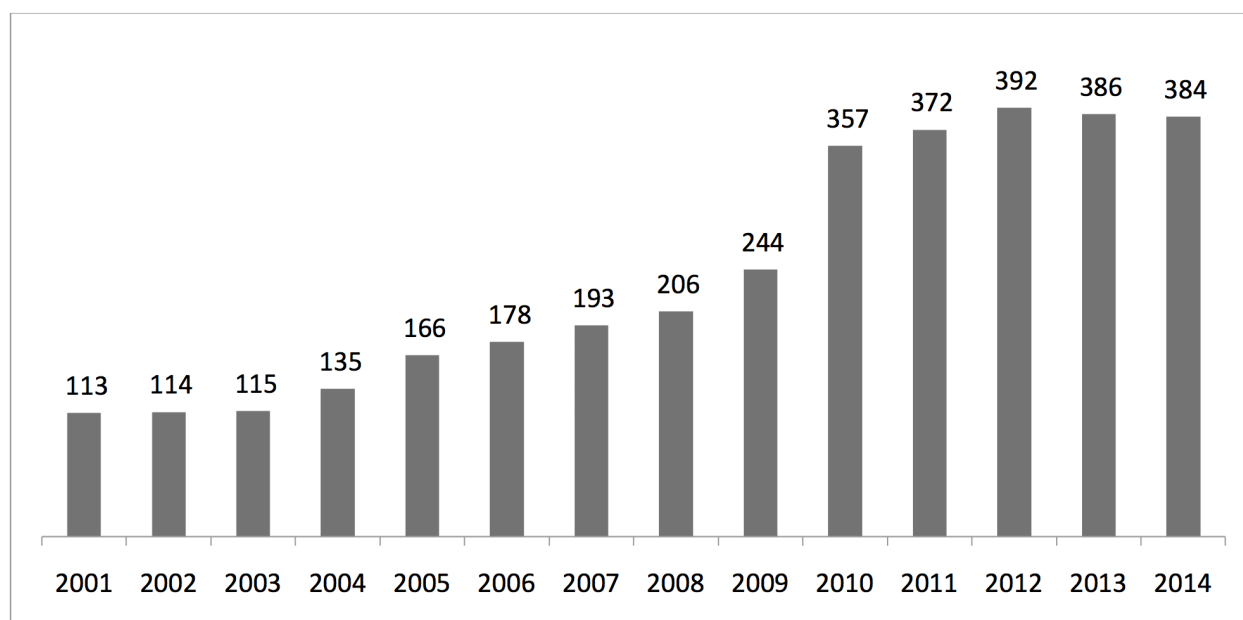
### Graduação

No Brasil, repercussões das políticas públicas voltadas à educação e à cultura aparecem traduzidas, também, no aumento considerável do número de matrículas em cursos superiores da área artística. Segnini (2007) demonstrou que, em dança e em música, esse número praticamente duplicou no período de 1991 a 1999, sendo a maioria das matrículas em instituições de ensino superior públicas.

O crescimento de matrículas em cursos voltados à área artística continuou ocorrendo nos anos subsequentes a esse período, tanto nos cursos de formação de professores quanto nos de bacharelado.

No que se refere à formação de professores, no período de 2001 a 2014, o número de cursos presenciais passou de 113, em 2001, para 384, em 2014 (340%) – tendo atingido o número de 392 cursos em 2012 – (**Gráfico 1**), o que levou a um consequente crescimento do número de matrículas no período: de 13.885 para 34.142 (246% de aumento) (**Gráfico 2**).

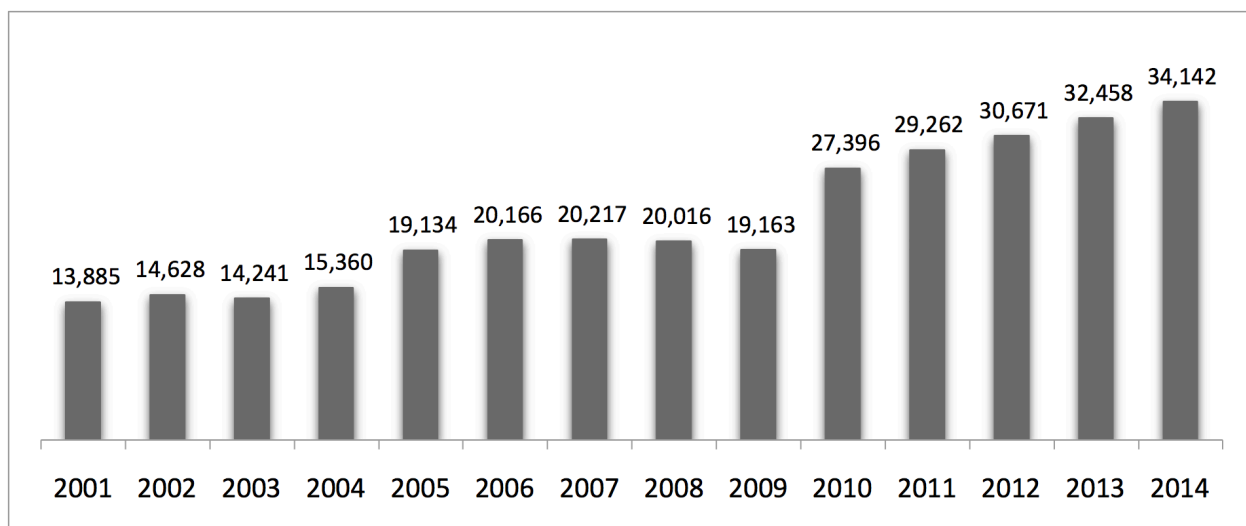
**GRÁFICO 1 — EVOLUÇÃO DO NÚMERO DE CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES EM ARTE, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**



Fonte: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.

<sup>160</sup> Tradução livre do trecho original: “Una sociedad incluyente requiere marcos normativos nacionales e internacionales y soluciones técnicas que respondan a las necesidades de cada sociedad, y que se opongan a la simple comercialización lucrativa de las diferencias o su subordinación a gustos internacionales masivos”.

**GRÁFICO 2 — EVOLUÇÃO DO NÚMERO DE MATRÍCULAS EM CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES EM ARTE, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**



Fonte: Inep. Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.

Separando as especialidades, é importante observar que, em formação de professores de dança, por exemplo, o número de cursos passou de 3 para 31 no período, registrando um aumento de 1.033%; no número de matrículas, o aumento foi de 214 para 2.571 (1.201%). Em formação de professores de música, o aumento foi de 942% no número de cursos, que passou de 12 para 113 no período, e de 1.161% no número de matrículas, que cresceu de 1.003 para 11.644. Em formação de professores de teatro, passou-se de 4 para 48 cursos (1.200%) e de 368 para 4.773 matrículas (1.297%). Somadas as especialidades artes plásticas e artes visuais, percebemos um aumento de 1.350% no número de cursos (crescimento de 10 para 137) e de 1.157% no número de matrículas (de 965 para 11.136).

Os números absolutos estão representados nas tabelas 1 e 2.

**TABELA 1 – NÚMERO DE CURSOS PRESENCIAIS DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES EM ARTE, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**

<b>Ano</b>	<b>2001</b>	<b>2002</b>	<b>2003</b>	<b>2004</b>	<b>2005</b>	<b>2006</b>	<b>2007</b>	<b>2008</b>	<b>2009</b>	<b>2010</b>	<b>2011</b>	<b>2012</b>	<b>2013</b>	<b>2014</b>
Formação de professor de educação artística para educação básica	4	3	2	2	1	-	1	1	3	1	-	-	-	-
Formação de professor de artes (educação artística)	79	82	78	84	85	84	78	80	46	74	83	71	63	55
Formação de professor de artes plásticas	8	7	5	6	7	7	6	6	30	3	5	3	3	2
Formação de professor de artes visuais	2	3	7	9	24	31	41	43	49	117	114	132	132	135
Formação de professor de canto	1	1	1	1	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-
Formação de professor de dança	3	2	2	4	5	4	4	7	11	24	24	28	31	31
Formação de professor de música	12	12	16	22	35	42	48	51	71	100	106	113	111	113
Formação de professor de teatro (artes cênicas)	4	4	4	7	9	10	15	18	30	38	40	45	46	48
<b>Total</b>	<b>113</b>	<b>114</b>	<b>115</b>	<b>135</b>	<b>166</b>	<b>178</b>	<b>193</b>	<b>206</b>	<b>244</b>	<b>357</b>	<b>372</b>	<b>392</b>	<b>386</b>	<b>384</b>

Fonte: Inep. Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.



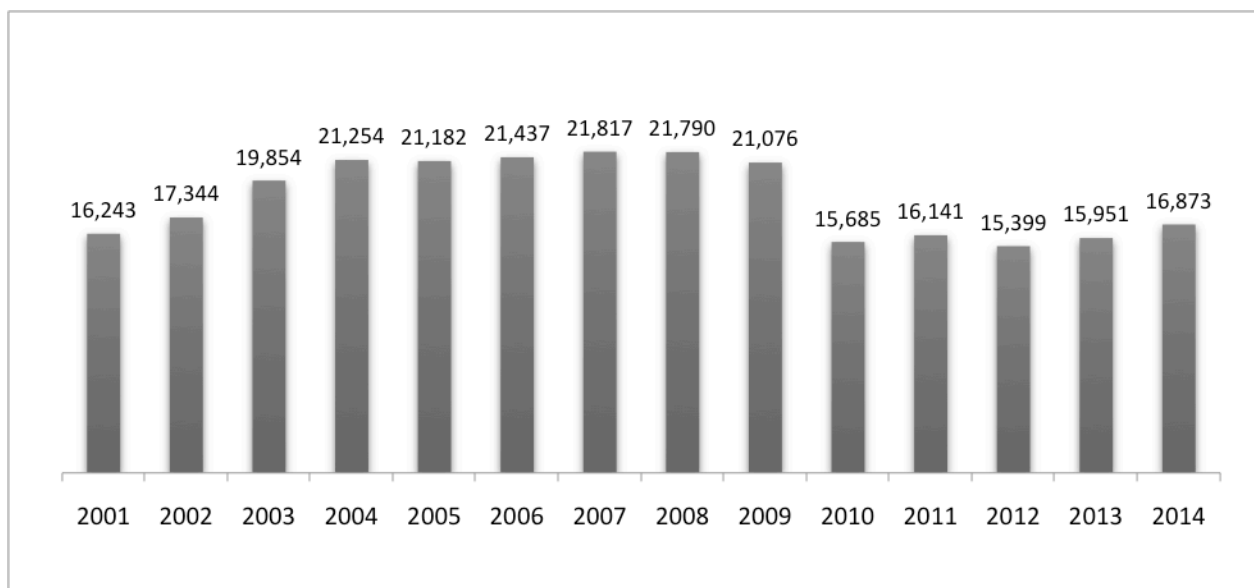
**TABELA 2 – NÚMERO DE MATRÍCULAS NOS CURSOS DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES EM ARTE, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**

Ano	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Formação de professor de educação artística para educação básica	463	342	244	387	82	-	17	61	192	6	-	-	-	-
Formação de professor de artes (educação artística)	10.847	11.341	10.765	10.894	12.087	11.841	10.422	9.351	4.038	4.234	3.808	3.808	2.932	2.478
Formação de professor de artes plásticas	795	856	655	734	923	936	587	512	2.676	323	422	242	209	92
Formação de professor de artes visuais	170	420	634	766	2.314	2.848	3.549	3.616	4.173	10.742	10.573	10.865	10.961	11.044
Formação de professor de canto	25	29	26	26	-	-	-	-	44	-	-	-	-	-
Formação de professor de dança	214	236	268	356	358	234	261	369	605	1.692	2.059	2.325	2.563	2.571
Formação de professor de música	1.003	1.034	1.281	1.673	2.587	3.458	4.279	4.780	5.472	7.489	8.829	9.567	11.404	11.644
Formação de professor de teatro (artes cênicas)	368	370	368	524	783	849	1.102	1.327	1.963	2.910	3.571	4.308	4.389	4.773
Licenciatura intercultural	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	35
Licenciatura intercultural indígena	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1.505
<b>Total</b>	<b>13.885</b>	<b>14.628</b>	<b>14.241</b>	<b>15.360</b>	<b>19.134</b>	<b>20.166</b>	<b>20.217</b>	<b>20.016</b>	<b>19.163</b>	<b>27.396</b>	<b>29.262</b>	<b>30.671</b>	<b>32.458</b>	<b>34.142</b>

Fonte: Inep. Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.

No bacharelado presencial em arte, também foi observado crescimento da ordem de 130% no número de matrículas no período de 2001 a 2009, passando de 16.243 para 21.076. A partir de 2010, houve um decréscimo do número total de matrículas, que caiu para 15.685 naquele ano, chegando a 16.873 em 2014 (**Gráfico 3**).

**GRÁFICO 3 – EVOLUÇÃO DO NÚMERO DE MATRÍCULAS EM CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE BACHARELADO EM ARTE, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**

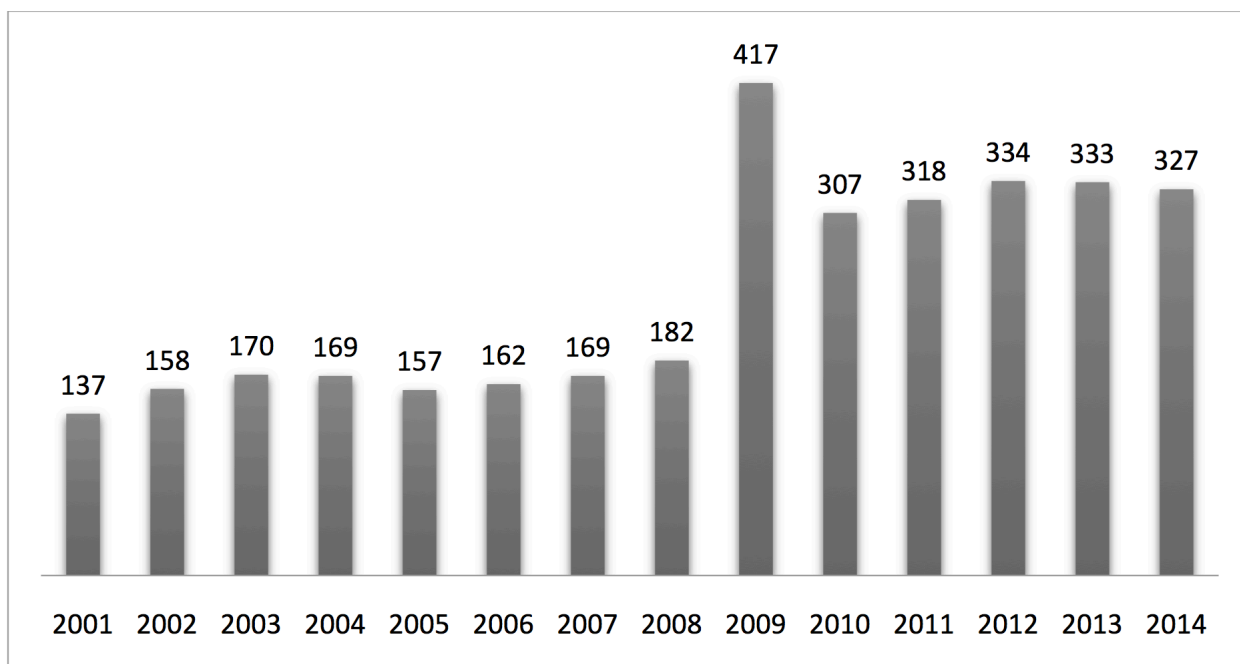


Fonte: Inep. Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.

No entanto, separando-se as áreas, manteve-se aumento significativo em música (de 3.428 em 2001 para 5.431 em 2014, portanto, 158%) e na soma dos cursos de teatro e artes cênicas (de 2.154 em 2001 para 3.054 em 2014, portanto, 142%). Nestes últimos, em 2010 o número chegou a ser maior: 3.323 matrículas – e, em seguida, apresentou queda nos três últimos anos registrados.

Quanto ao número de cursos de bacharelado presencial em arte, houve aumento relevante no período de 2001 a 2009, passando de 137 para 417 – um crescimento, portanto, de 304%. Em 2010, esses números começaram a cair, passando para 307 cursos e atingindo 327 cursos em 2014; mas representam, ainda assim, um aumento porcentual significativo em relação ao período inicial de análise (239%) (**Gráfico 4**).

**GRÁFICO 4 – EVOLUÇÃO DO NÚMERO TOTAL DE CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE BACHARELADO EM ARTE, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**



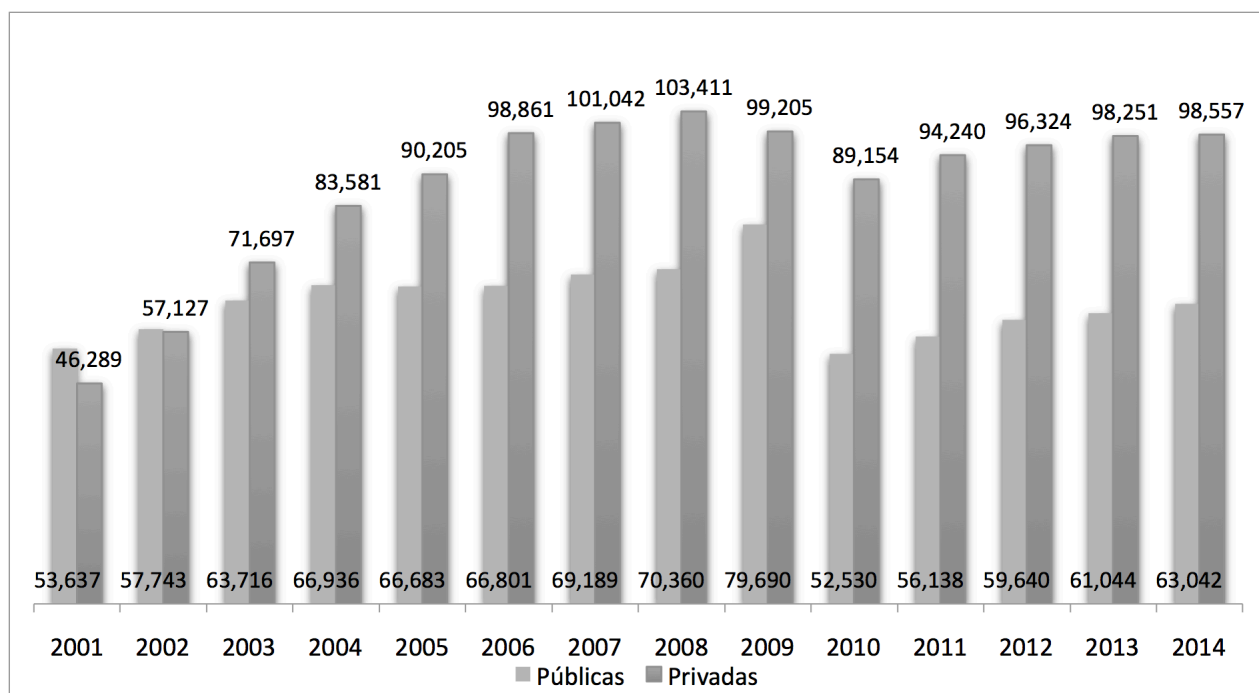
Fonte: Inep. Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.

### Vinculação administrativa

Os dados apresentados permitem observar que os cursos universitários no Brasil mantêm a essência do viés pragmático e economicista dos tempos do império, reafirmado pelo projeto do governo militar para o ensino superior nos anos 1960 e mantido, posteriormente, pelos governos democráticos. No país, o ensino superior representa prioritariamente o meio para a obtenção das competências necessárias para o emprego, fato demonstrado pelo movimento tanto dos estudantes (matrículas) como das instituições de ensino superior (criação de novos cursos e vagas), priorizando o interesse pelo mercado de trabalho.

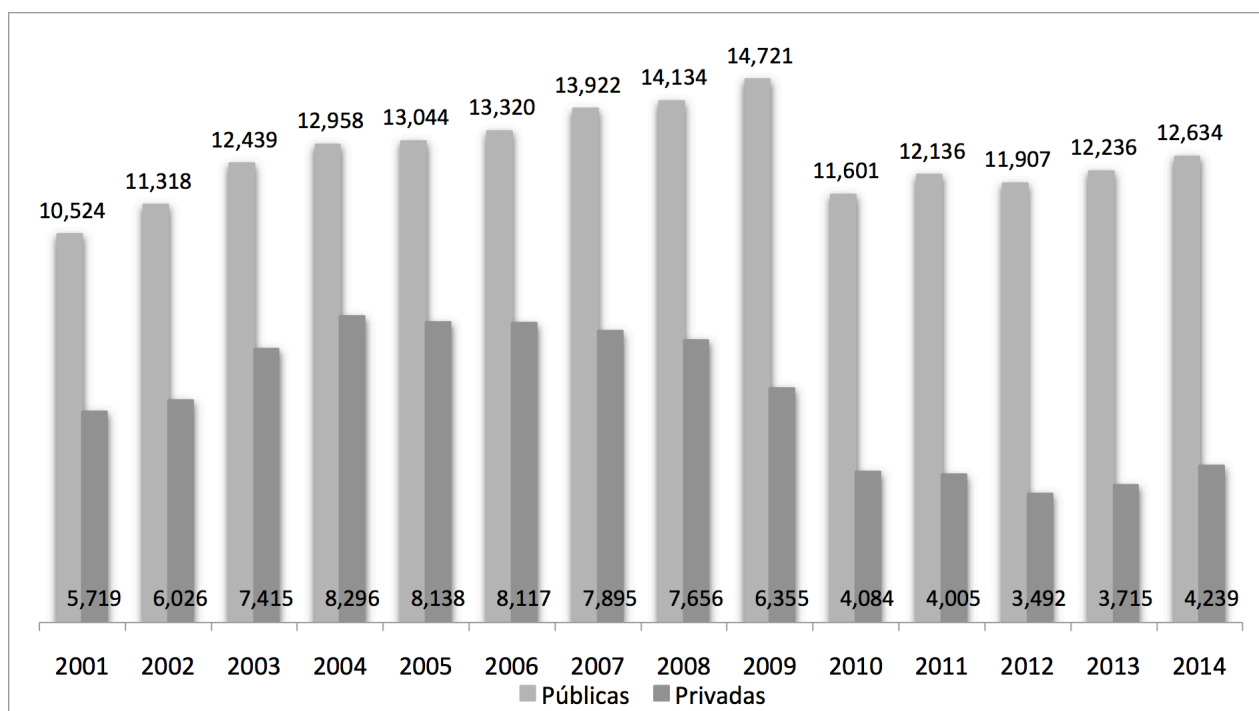
Mas, embora o número de matrículas em cursos de graduação presenciais no Brasil seja significativamente maior na área privada – o mesmo ocorrendo quando tomada apenas uma área de conhecimento, como humanidades e artes (**Gráfico 5**) –, ao analisarmos a área de arte, especificamente, esse fator se inverte. Reflexo das políticas públicas nacionais para a educação e a cultura, o ensino superior nesse campo é maior na área pública, no número total de matrículas tanto nos cursos presenciais de bacharelado (**Gráfico 6**) quanto nos de formação de professores em arte (**Gráfico 7**).

**GRÁFICO 5 – TOTAL DE MATRÍCULAS EM CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS EM HUMANIDADES E ARTES, DISTRIBUÍDAS POR TIPO DE VINCULAÇÃO, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**



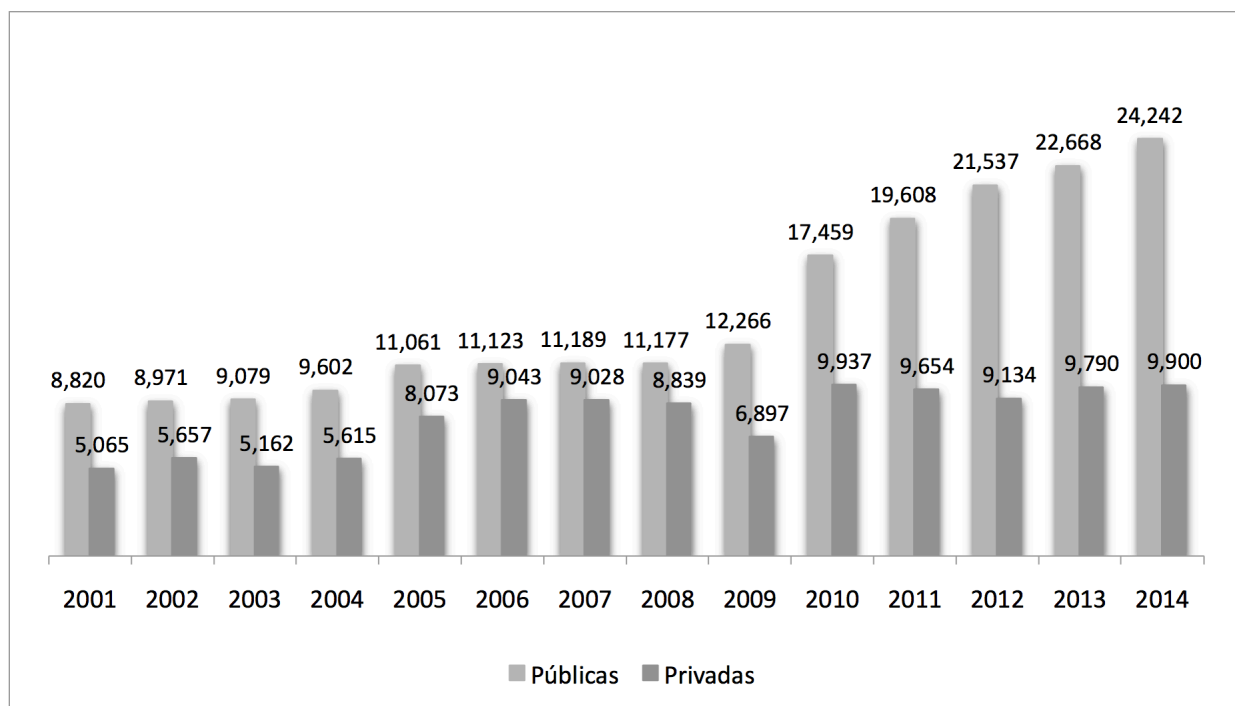
Fonte: Inep. Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.

**GRÁFICO 6 – TOTAL DE MATRÍCULAS EM CURSOS PRESENCIAIS DE BACHARELADO NA ÁREA ARTÍSTICA DISTRIBUÍDAS POR TIPO DE VINCULAÇÃO, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**



Fonte: Inep. Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.

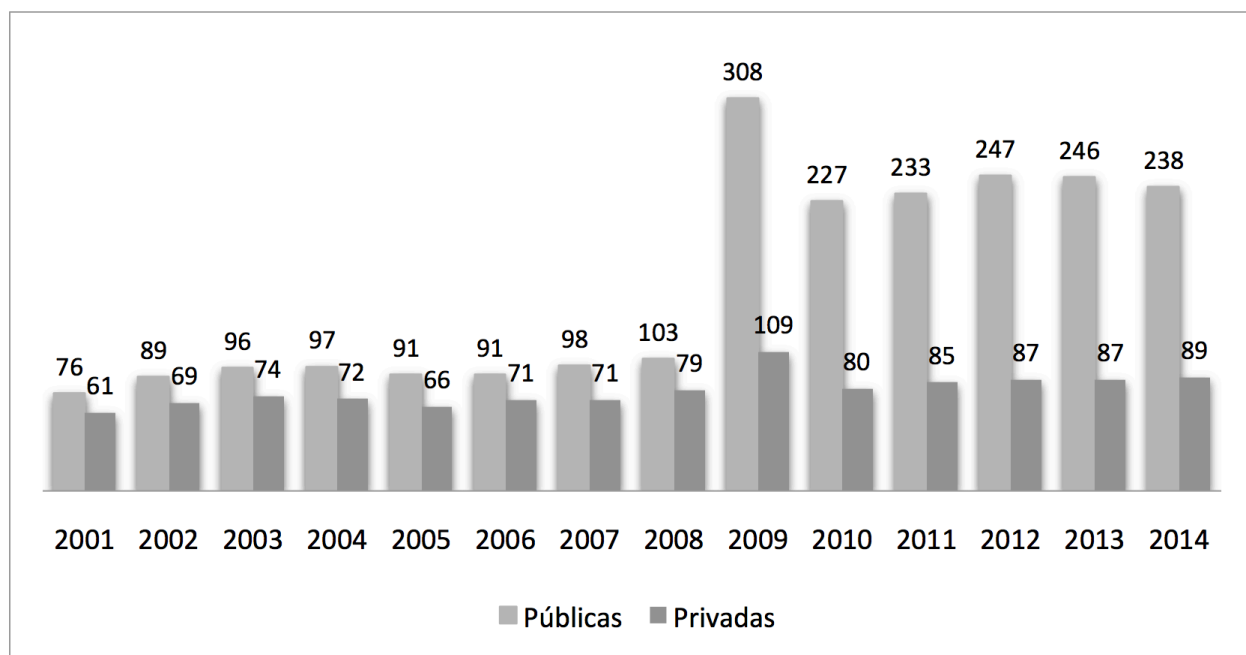
**GRÁFICO 7 – TOTAL DE MATRÍCULAS EM CURSOS PRESENCIAIS DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES EM ARTE DISTRIBUÍDAS POR TIPO DE VINCULAÇÃO, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**



Fonte: Inep. Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.

Observa-se, no **Gráfico 8**, uma estabilidade na evolução do número de cursos presenciais de bacharelado em arte no período, exceto em 2009, quando o total de cursos aumentou significativamente (300%), em especial na área pública, provavelmente por influência do estabelecimento da Lei nº 11.769 (BRASIL, 2008), que trata da obrigatoriedade do ensino de música no ensino fundamental no país.

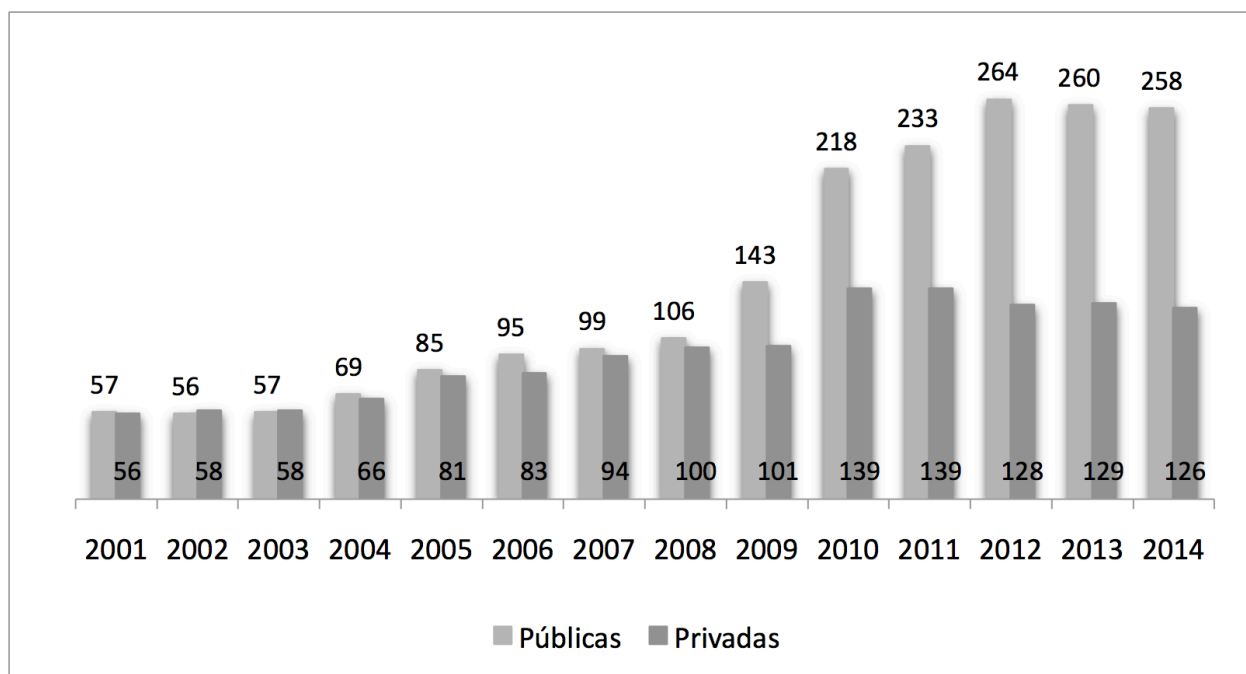
**GRÁFICO 8 – NÚMERO DE CURSOS PRESENCIAIS DE BACHARELADO EM ARTE DE ACORDO COM A VINCULAÇÃO, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**



Fonte: Inep. Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.

No que se refere ao total de cursos presenciais de formação de professores em arte, o crescimento foi mais gradual e constante no período. A discrepância aparece no ano de 2010, quando houve um aumento substancial, também acentuado na área pública (**Gráfico 9**).

**GRÁFICO 9 – NÚMERO DE CURSOS PRESENCIAIS DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES EM ARTE, DE ACORDO COM A VINCULAÇÃO, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**



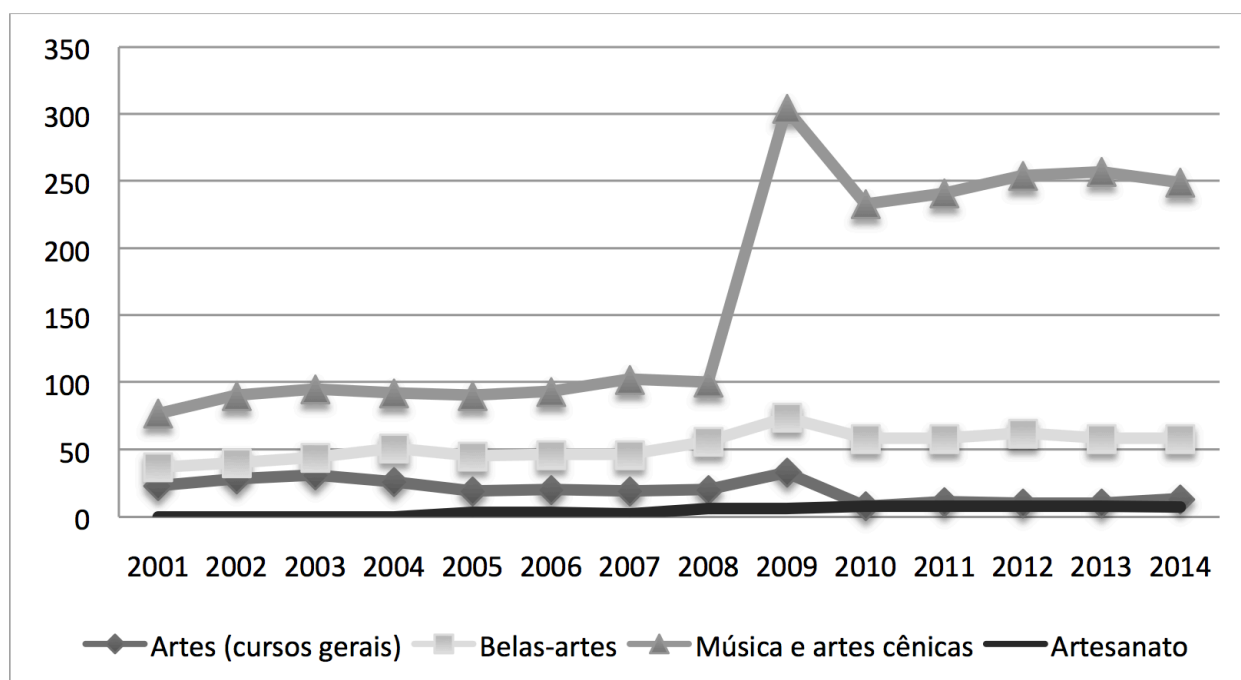
Fonte: Inep. Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.

Ao analisar, no **Gráfico 10**, os tipos de cursos de bacharelado criados, podemos notar que o grande crescimento registrado em 2009 ficou concentrado especialmente nas áreas tradicionais de música e artes cênicas.

A entrada de novas modalidades de cursos é representada pelo artesanato, que aparece a partir de 2005, e sob cuja rubrica foram criados e depois extintos, no período, os cursos de cerâmica (artesanal), criação de joias (design) e restauração, permanecendo, a partir de 2010, os de conservação e restauro de material cultural e de fabricação de instrumentos musicais (não industrial).

A extinção e a alteração de nome de cursos superiores ocorrem impulsionadas pelas demandas do mercado de trabalho e também, segundo Helena Sampaio (2000), pela segmentação em áreas de especialização, prática comum às instituições de ensino superior privadas, no intuito de ampliar o número de cursos e garantir o volume de matrículas.

**GRÁFICO 10 – EVOLUÇÃO DO NÚMERO DE CURSOS PRESENCIAIS DE BACHARELADO EM ARTE, DISTRIBUÍDOS POR TIPO DE ESPECIALIDADE, NO PERÍODO DE 2001 A 2014**



Fonte: Inep. Elaboração: Carmen Lúcia Rodrigues Arruda.

### Pós-graduação

O ensino superior público é, no Brasil, o mais exigente em termos de titulação de seus professores: em muitos deles, o doutorado acaba sendo a condição inicial para o ingresso na carreira docente universitária pública, como é o caso das universidades públicas paulistas (BALBACHEVSKY, 1996), o que reflete diretamente num aumento da busca por cursos de pós-graduação na área.

A pós-graduação em arte no país, que teve início em 1974 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), chegou a 1996 com 11 programas em funcionamento, sendo dois de doutorado. Em 2009, eram 37 os programas, 16 deles incluindo, além do mestrado, o doutorado. Quanto ao corpo discente, em 1996 eram 459 mestrandos e 59 doutorandos, passando, em 2008, para 1.167 mestrandos (aumento de 254%) e 573 doutorandos (aumento de 971%) (CAPES, 2009).

Mas esses números ainda são pequenos se considerada a necessidade de professores titulados para os novos cursos superiores criados, mesma realidade que se apresenta para atendimento das novas exigências legais referentes ao ensino de arte em todos os seus níveis.

### **Considerações finais**

O ensino superior brasileiro reafirma a sua importância para o mercado de trabalho, dados que se revelam também na formação do profissional artista. As possibilidades de trabalho no campo exprimem-se na busca pela formação no ensino superior, implicando o número de cursos e de vagas disponíveis.

O movimento – demonstrado pelos números – tanto dos estudantes quanto das instituições de ensino superior revela o caráter pragmático desse nível de ensino para a sociedade brasileira, influenciado pelo Estado e pelas políticas públicas.

### **Carmen Lúcia Rodrigues Arruda**

É doutora em ciências sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Diretora de Ação Cultural da Coordenadoria de Desenvolvimento Cultural, da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários, atua também no Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Diferenciação Sociocultural (Gepedisc). Seu interesse está nas relações de trabalho e formação profissional em arte e nas políticas públicas de cultura. Com diversos artigos publicados, recentemente escreveu *Vidas de Artistas: Aspectos sobre Família, Formação e Trabalho* para a coletânea *Trabalho, Trajetórias e Identidades: Deslocamentos e Crises* (Annablume, 2015).

(Seu e-mail é: [malu@unicamp.br](mailto:malu@unicamp.br).)

### **Referências bibliográficas**

ALVES, Maria Aparecida. As implicações das leis de incentivo à cultura sobre o processo de produção dos espetáculos no Theatro Municipal de São Paulo. *Estud. sociol.*, Araraquara, v. 16, n. 30, p. 161-175, 2011.

ARQUIVO NACIONAL. Decreto por meio do qual o príncipe regente estabelece a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e concede pensões de mercê a vários estrangeiros que seriam empregados na instituição. 12 de agosto de 1816. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=826&sid=100>>. Acesso em: 18 jun. 2012.

ARQUIVO NACIONAL. *Música na Bahia. 1817*. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=829&sid=101>>. Acesso em: 18 jun. 2012.

BALBATCHEVSKY, Elizabeth. *Atores e estratégias institucionais: a profissão acadêmica no Brasil*. Documento de Trabalho. São Paulo: Nupes-USP, 1996.



- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 6. ed., 2010 (Coleção Debates).
- BRASIL. *Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969*. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme) e dá outras providências.
- \_\_\_\_\_. *Lei nº 5.540, de 28 de novembro de 1968*. Fixa normas de organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, e dá outras providências.
- \_\_\_\_\_. *Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008*. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica.
- \_\_\_\_\_. *Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971*. Fixa diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências.
- \_\_\_\_\_. *Lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975*. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Nacional de Artes (Funarte) e dá outras providências.
- \_\_\_\_\_. *Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991*. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências.
- \_\_\_\_\_. *Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986*. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico.
- \_\_\_\_\_. *Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996*. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional.
- \_\_\_\_\_. *Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016*. Altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte.
- CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), DAV (Diretoria de Avaliação). *Documento de área 2009: área de avaliação: artes/música, 2009*. Disponível em: <[http://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacao/ARTES\\_31mar10.pdf](http://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacao/ARTES_31mar10.pdf)>. Acesso em: 18 set. 2010.
- CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de. O Estado e a participação conquistada no campo das políticas públicas para a cultura no Brasil. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 18-33, 2009.
- CUNHA, Maria Helena. Recursos humanos da cultura: perfil, nível e área de formação nos municípios brasileiros. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: reflexões e ações*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 130-145, 2009.
- CURY, Cláudia Engler. *Políticas culturais no Brasil: subsídios para construções de brasilidade*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2002.
- FREIDSON, Eliot. Pourquoi l'art ne peut pas être une profession (Why art cannot be a profession). In: MENDER, P.-M.; PASSERON, J.-C. (Ed.). *L'art de la recherche: Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*. Paris: La Documentation Française, p.117-135, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. La nueva escena sociocultural. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor; PIEDRAS FERIA, Ernesto. *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Siglo XXI; Flacso, p. 9-45, 2008.
- MENDER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do capitalismo*. Lisboa, Portugal: Roma Editora, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*. Paris, França: Seuil; Gallimard, 2009.

- MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2000.
- PIEDRAS FERIA, Ernesto. Crecimiento y desarrollo económicos basados en la cultura. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor; PIEDRAS FERIA, Ernesto. *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Siglo XXI; Flacso, p. 9-45, 2008.
- SAMPAIO, Helena. *O ensino superior no Brasil: o setor privado*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2000.
- SEGNINI, Lilians Rolfsen Petrilli (Coord.). *Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos*. Relatório do Projeto Temático Fapesp, 2007.
- SEGNINI, Lilians Rolfsen Petrilli. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. In: COSTA, Albertina de Oliveira et al. (Org.). *Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, p. 337-354, 2008.
- SEGNINI, L. R. P. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Márcia; ARAÚJO, Ângela M. C. (Org.). *O trabalho reconfigurado*. São Paulo: Annablume, p. 95-122, 2009a.
- SEGNINI, Lilians Rolfsen Petrilli. Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo. In: GUIMARÃES, Nadya Araújo; HIRATA, Helena; SUGITA, Kurumi (Org.). *Trabalho flexível, empregos precários?* São Paulo: Edusp, p. 169-202, 2009b.
- \_\_\_\_\_. À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Estud. sociol.*, Araraquara, v. 16, n. 30, p. 177-196, 2011.
- STRAZZACAPPA, Márcia. Mestre-discípulo: a formação do artista e do professor de arte no Brasil. In: STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. *Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança*. Campinas: Papirus, p. 29-37, 2006 (Coleção Ágere).
- VIEIRA, Lia Braga. A escolarização do ensino de música. *Pro-posições*. Campinas, v. 15, n. 2 (44), p. 141-150, maio/ago. 2004.
- WU, Chin Tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução: Marie-Anne Kremer. 1. reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

## O TRABALHO DE DESENVOLVIMENTO DOS JOGOS ELETRÔNICOS E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA OS TRABALHADORES: UM CASO PARADIGMÁTICO DE TRABALHO IMATERIAL

Pablo Míguez  
Marcela Zangaro

**Resumo:** Nossa proposta é abordar de modo crítico algumas características do trabalho de desenvolvimento dos video games, subtipo do trabalho de informática e que chega a ser um caso paradigmático do trabalho imaterial-cognitivo pós-fordista. Vamos refletir sobre o impacto da maneira como essa atividade se desenvolve nos trabalhadores envolvidos. Apresentaremos os resultados da análise qualitativa realizada em uma série de entrevistas com os trabalhadores do setor. Para tanto, vamos nos concentrar em três eixos de reflexão: a força de trabalho, o controle e os estilos de recrutamento e retenção. Mostraremos que, no contexto do trabalho imaterial e da nova economia, exige-se dos trabalhadores a autogeração de um movimento subjetivo de aceitação das agendas e das formas de trabalho que excede as diretrizes tradicionais de motivação no trabalho, uma vez que propõe um envolvimento subjetivo que coloca o trabalho no protagonismo da vida.

**Palavras-chave:** trabalho imaterial; video game; envolvimento subjetivo; subjetividade.

**Resumen:** Nos proponemos abordar en clave crítica algunas características del trabajo de desarrollo de videojuegos, subtipo de trabajo informático y que deviene caso paradigmático del trabajo inmaterial-cognitivo posfordista. Reflexionaremos acerca de las consecuencias que la forma en la que se desarrolla esta actividad tiene para los trabajadores implicados. Presentaremos los resultados del análisis cualitativo practicado a un conjunto de entrevistas realizadas a trabajadores del sector. Al efecto, nos centraremos en tres ejes de reflexión: la fuerza de trabajo; el control y los estilos de reclutamiento y de retención. Mostraremos que en el contexto del trabajo inmaterial y de la nueva economía se demanda a los trabajadores la autogeneración de un movimiento subjetivo de acatamiento de las pautas y modalidades del trabajo que excede los lineamientos tradicionales de la motivación en el trabajo ya que propone una implicación subjetiva que haga del trabajo la parte central de la vida.

**Palabras clave:** trabajo inmaterial; videojuego; implicación subjetiva; subjetividad.

## Introdução

O desenvolvimento dos jogos eletrônicos constitui um exemplo preponderante do trabalho da informática e é um caso paradigmático do trabalho imaterial-cognitivo pós-fordista.<sup>161</sup> Seu estudo é, assim, de particular interesse, uma vez que permite identificar com clareza as diretrizes e as características gerais que as formas de trabalho vêm adquirindo gradualmente desde o final da década de 1970.

Nosso propósito, no entanto, não é meramente descritivo. Pretendemos abordar essas diretrizes e características do ponto de vista crítico para compreender que mudanças ocorrem na relação que o capital procura estabelecer com o trabalho e delinear os impactos que o trabalho imaterial-cognitivo causa aos trabalhadores. Para tanto, a partir da análise da atividade de desenvolvimento dos video games, estabelecemos algumas linhas de comparação entre esse tipo de trabalho imaterial-cognitivo, pós-fordista, e as formas generalizadas anteriores de trabalho, de recorte taylorista-fordista. Essa comparação é possível porque ambos os tipos se desenvolvem em um contexto comum: o do antagonismo capital-trabalho; e sua riqueza decorre do fato de que o impacto do novo é mais bem compreendido no contexto do acima exposto.

Tomaremos como base de nosso questionamento a informação obtida em 24 entrevistas com trabalhadores de informática do setor de video games (desenvolvedores, designers de jogos, *level designers*, testadores, artistas, roteiristas etc.) e em numerosas observações em empresas realizadas durante o período entre 2008 e 2011 na cidade de Buenos Aires. A análise qualitativa do material enfocou três eixos de reflexão: a força de trabalho, o controle e os estilos de recrutamento e retenção, pois acreditamos que esses nos permitem rastrear, em termos históricos, as variações registradas pelas práticas que garantem o exercício do trabalho que gera valor, ou seja, do trabalho capitalista.

Quando nos focamos na força de trabalho, prestamos atenção à modalidade e ao conteúdo dos conhecimentos e das capacidades que devem ser utilizadas e que permitem formas particulares de intervenção no processo de trabalho. Quando consideramos o controle, levamos em conta os mecanismos de acompanhamento tanto do exercício do trabalho em si como das formas de cooperação. Finalmente, quando avaliamos os estilos de recrutamento e retenção, consideramos os mecanismos utilizados para a captação de trabalhadores e o sucesso na aceitação das condições e das modalidades de produção definidas pelo contexto da concorrência capitalista.

Sobre esta estrutura conceitual, passamos, primeiramente, a apresentar de modo breve e geral o trabalho de desenvolvimento dos video games. Em seguida, faremos uma análise à luz dos três eixos de reflexão selecionados e, finalmente, apresentaremos nossas conclusões. Nesta sessão, trataremos dos impactos sofridos pelos trabalhadores do setor devidos aos mecanismos de controle e aos estilos de recrutamento e retenção implementados, dependendo das características adquiridas por sua força de trabalho e sua respectiva gestão.

### **O desenvolvimento dos video games: um trabalho cognitivo singular**

Dos diferentes tipos de trabalho de informática, um dos tidos como mais inovador é, sem dúvida, o de desenvolvimento de video games. Desde o seu aparecimento, na década de 1970, o setor de jogos eletrônicos vem se expandindo no campo da chamada indústria do entretenimento.

Para boa parte dos trabalhadores de informática, esse tipo de trabalho representa a porta de acesso ao mundo das tecnologias da informação, porta que se abre cada vez mais, uma vez que os primeiros

---

<sup>161</sup> Veja Míguez (2008, 2009, 2011 e 2012) para uma análise do debate sobre o trabalho imaterial e, em especial, sobre o caso do trabalho na área de informática.

jogos dos anos 1970 e 1980 eram realizados por um ou dois programadores, enquanto hoje essa tarefa está nas mãos de equipes inteiras.

A evolução do setor tem estado condicionada à evolução do hardware. No início, os video games eram jogados em salas de recreação, dados o tamanho e o custo dos equipamentos. Depois, no início dos anos 1980, esse espaço expandiu-se até chegar ao mercado interno, tendo um desenvolvimento específico em diferentes áreas geográficas: enquanto os Estados Unidos e o Japão voltaram-se para os consoles domésticos, a Europa concentrava-se no desenvolvimento de jogos para computadores pessoais (BELL & LÓPEZ RAVENTÓS, 2008).

Desde os anos 1990, o aumento do número de jogadores (facilitado pela internet, que possibilitou os jogos com vários participantes – *Massive Multiplayer Online Role-Playing Games/MMORPG*), a incorporação de tecnologia como o CD-ROM e os aceleradores 3D – que permitiram um grande salto na capacidade gráfica dos jogos – disponibilizaram as condições técnicas que deram origem à evolução dos diferentes gêneros de video games.

Nos anos 2000, uma nova geração de consoles – como o Playstation 2 e 3 da Sony, o Xbox e o Xbox 360 da Microsoft – causou uma ascensão vertiginosa na indústria (BELL & LÓPEZ RAVENTÓS, 2008). Em alguns países, a importância do setor se equipara à do setor cinematográfico.

Atualmente, o uso dos video games supera, até mesmo, o mero entretenimento. Abrange a formação e o treinamento de usuários em situações reais, uma vez que permite sua capacitação e avaliação para uma finalidade específica, como a administração de situações de emergência, a operação de maquinário especializado ou a evacuação de instalações. Os video games que permitem esses aplicativos podem também interagir recebendo dados de câmeras, de sensores de movimento ou de dispositivos de posicionamento global (GPS, de acordo com sua denominação comum).

Para fazer, por ora, uma caracterização geral que permita localizar-nos no sentido mais amplo no campo de nosso interesse, trataremos a seguir de apresentar esquematicamente e em termos gerais a maneira como usualmente se organizam os trabalhadores e as etapas envolvidas no desenvolvimento dos video games.

Ainda que seja um trabalho de informática, o desenvolvimento de video games exige a formação de equipes que reúnam conhecimentos distintos e que tenham uma forma de organização claramente diferente das requeridas em outros tipos de trabalho de informática, como o desenvolvimento de software de gestão administrativa. No caso do trabalho aqui em questão, as equipes – que exercem um papel fundamental – são muito heterogêneas e incluem profissionais com formação variada, como designers, artistas e roteiristas. Geralmente, a organização das equipes está nas mãos de um líder de projeto. O líder determina quem trabalhará nos diferentes módulos em função do potencial de interação do grupo e das necessidades do projeto, fator fundamental para seu sucesso. Quanto ao alto grau de interação exigida, a comunicação fluida faz parte da rotina do grupo a tal ponto que quase chega a ser algo imperativo (fato que não implica, obviamente, que ela aconteça sem conflitos).

Em uma equipe, o trabalho do designer de jogos (ou *game designer*) não requer necessariamente conhecimentos de programação, embora esse tipo de conhecimento seja desejável para intuir a factibilidade técnica dos projetos a serem elaborados. Provavelmente, o designer é um jogador de video game muito exigente com as possibilidades que o produto pode lhe oferecer em termos de novidade, originalidade, sofisticação e efeitos especiais. O designer não deve colocar-se no lugar de um jogador ocasional, mas sim no de um verdadeiro consumidor de jogos eletrônicos, pois deve satisfazer seus desejos e levar em conta o modo como o jogador vai reagir ao que vê na tela. Em suma, tem de entender "a psicologia do jogo".

Na equipe, pode também haver um *level designer*, que desenvolve os níveis de cada jogo. Em produções de video games importantes, esse trabalhador tem uma tarefa diferenciada em relação à do

designer de jogos. Os artistas, por sua vez, são aqueles que desenvolvem os personagens, os objetos e o fundo da tela de acordo com considerações estéticas sobre o uso de cores, texturas, formas e símbolos e a ambientação do jogo. O artista pode ser 2D ou 3D, dependendo do número de dimensões em que o jogo for jogado. Em se tratando do desenvolvimento de um jogo em 3D, esse membro da equipe também é encarregado de fazer a modelagem dos personagens e das estruturas nos respectivos softwares. Como podemos ver, embora aqueles que executam essa tarefa sejam artistas que colocam sua criatividade em jogo proporcionalmente aos vários aspectos a serem considerados da história da arte, dos quadrinhos etc. – de acordo com o gênero do video game em questão –, também apresentam um lado técnico bastante desenvolvido, um fato de grande importância nos video games atuais.

A existência de diferentes gêneros de jogos eletrônicos levou à necessidade de incorporar os roteiristas à equipe, como acontece no cinema. O trabalho desses profissionais não exige necessariamente conhecimento de desenvolvimento, nem mesmo precisam ser da área de informática. Na verdade, alguns daqueles que participam como roteiristas são estudantes de cinema.

No tocante ao trabalho em si, no caso do desenvolvimento dos video games, é bastante difícil encontrar uma sequência linear de fases, uma vez que muitas atividades acontecem simultaneamente. Ao mesmo tempo, a natureza intelectual da atividade torna relativamente difícil para um observador externo estabelecer tais fases ou avaliar sua complexidade. Apesar disso, podemos afirmar que, de modo geral, o processo de produção de software reconhece como fases mais ou menos definidas a recepção dos requisitos do cliente, a análise, a concepção, o desenvolvimento, a implementação, o teste e a manutenção.

A recepção dos requisitos dos clientes e a análise realizada para configurar os primeiros documentos de trabalho são tarefas que podem ser executadas tanto por alguém com muita informação em desenvolvimento de software como, ao contrário, por alguém que, sem saber muito de programação, conhece a metodologia dos sistemas de informação. Em se tratando do primeiro caso, por questões de capacidade técnica, valoriza-se a capacidade de análise; no segundo, o que mais vale são as habilidades relacionais, sociais, de forma que aqueles que realizarem a tarefa tenham, como disseram os entrevistados, um “bom *feeling* com o cliente, saibam lidar com as pessoas” ou uma “inteligência emocional” para que consigam destacar com precisão os detalhes exigidos pelos clientes.

Uma vez recebidos e analisados os requisitos, chega-se à fase de desenvolvimento do video game, que consiste em “escrever”, “digitar” ou “traçar” o código. Essa é a tarefa de programação em si. Para alguns desenvolvedores, trata-se de um trabalho que não requer tanta capacidade, como comumente se acredita; para outros, é o lugar em que os trabalhadores podem se expressar como “escritores de código”. Ou seja, essa tarefa é avaliada de forma ambivalente.

Para alguns, é possível a rotinização ou automação dessa tarefa (uma certa taylorização, diríamos), que não envolve maior novidade:

Entrevistador: E de escrever códigos, você gosta?

Entrevistado: Gosto, gosto, sim. Depois, com o tempo, você pode se cansar de fazer *sempre a mesma coisa*.

Entrevistador: Por que você diz que é “sempre a mesma coisa”?

Entrevistado: Bom, *também é um pouco a rotina, porque normalmente, depois de muitos anos, mesmo que os programas sejam diferentes, no fim das contas, todos são resolvidos da mesma maneira*, ou seja, o que é procedimento e outros...

(Diego, desenvolvedor.)

Para outros, ao contrário, a rotinização é impossível, a ponto de chegarem a considerar que se trata de uma forma de “trabalho não alienado”, um trabalho percebido como algo que faz parte de si mesmo, em que a criatividade e a associação com a tarefa desempenham papel fundamental:

Entrevistado D: Eu insisto, continuo programando até hoje. Ontem eu estava programando. Ele também continua desenvolvendo.<sup>162</sup> Alguém diz que temos que fazer um organizador de documentos, e foi feito. Não é que haja um problema com a escrita do código, *eu realmente me considero um escritor de código, escritor jornalista ou escritor de livros, não há tanta diferença*. Inclusive, quando falávamos, no início da conversa, de apropriação do trabalho intelectual, que eu lhe dizia que me parecia diferente daquele da fábrica fordista, de cadeia de produção... Parece-me que se assemelha mais ao que acontece com um jornalista, onde, se o editor-chefe *critica seu artigo, está criticando você, não se sente que são coisas separadas*.

Entrevistador: Por que você diz que não é alienado?

Entrevistado D: *Não há alienação, porque não está separado do produto*. Eu vejo assim.

Entrevistado J: *Não alienado enquanto a pessoa se sente identificada com o que cria e o defende*, esse aspecto pontual. Acho que isso não acontece na indústria.

(Jorge, ex-desenvolvedor e antropólogo; e Diego, desenvolvedor e antropólogo.)

Às vezes, a resolução de um problema requer desenvolvimentos “geniais”– como disseram alguns desenvolvedores –, que não podem ser objeto nem de prescrição nem de padronização alguma, e por isso reforça-se a ideia de não rotinização do trabalho. Contudo, ao mesmo tempo, os desenvolvedores consideram provável que a solução já tenha sido alcançada por alguma outra pessoa em algum desenvolvimento ou situação semelhante; e, além disso, dado que essa solução pode ser obtida facilmente pela internet, às vezes perde-se de vista a verdadeira dimensão desse trabalho.

Como já antecipamos, os trabalhadores de informática que compõem as equipes desempenham tarefas muito diferentes, que convergem para a produção de um bem altamente sofisticado que requer a validação não só do cliente em particular que o encomendou, mas também, além disso, a de um público muito mais amplo. Isso significa que o sucesso do video game não depende apenas da boa qualidade técnica da programação, mas de fatores que, embora excedam amplamente as boas práticas de desenvolvimento, no entanto, não podem estar ausentes. Como um produto destinado essencialmente ao entretenimento, estará exposto a críticas que, em muitos casos, definem o destino do produto. Essa exigência significa que, para a realização de seu trabalho, os desenvolvedores precisam levar em conta alguns fatores ou condições que superam aqueles estritamente necessários para o exercício de sua atividade.

A equipe de trabalho, em geral, é mantida enquanto dura o projeto. Quando esse é concluído, os trabalhadores podem ser designados para novas equipes. Essa mobilização entre equipes e projetos não significa, contudo, que os trabalhadores necessariamente encontrem motivos para continuar dependendo de uma mesma empresa de design e desenvolvimento. O segmento de desenvolvimento de jogos eletrônicos é uma área que registra alta rotatividade. Os motivos alegados pelos trabalhadores para justificar essa situação são vários. Porém, a partir da análise das observações e das entrevistas realizadas, podemos agrupá-los em três grandes categorias: a mobilidade salarial, a necessidade de novos desafios e a possibilidade de ter tempo para projetos próprios, pessoais.

Após essa apresentação esquemática e geral, nos parágrafos seguintes analisaremos com mais profundidade esse tipo de trabalho imaterial-cognitivo com base nos eixos previamente determinados: força de trabalho, controle e modalidades de recrutamento e retenção.

---

<sup>162</sup> Refere-se a outro desenvolvedor que também participava da entrevista e aparece em seguida nesse trecho.

## A força de trabalho do trabalho de informática para video games

Definiremos nossas considerações no que diz respeito à força de trabalho, ou seja, à modalidade e ao conteúdo dos conhecimentos e às habilidades que devem ser utilizadas e que permitem formas específicas de intervenção no processo de trabalho na área da informática. Para tanto, em primeiro lugar, sustentaremos que, notadamente a partir da década de 1970, as mudanças técnicas e sociais ocorridas no modo de produção capitalista resultaram em um enfraquecimento da rígida divisão social e técnica que caracterizava de modo bastante homogêneo o fordismo e o regim. Vale lembrar que a divisão social levava à separação dos trabalhadores que executavam tarefas de concepção de trabalho, tarefas intelectuais, em relação aos que realizavam tarefas de execução, tarefas físicas. A divisão técnica, por sua vez, envolvia a separação das diferentes partes que compunham uma atividade e sua alocação a um determinado trabalhador. Essas divisões eram articuladas com base em uma lógica de postos de trabalho (sob o princípio de um trabalhador, uma tarefa, um posto) e de qualificações (isto é, a incorporação de conhecimento por formação ou experiência e certificação formal). O enfraquecimento – e, em alguns casos, o desaparecimento – dessa divisão bipartida produziu uma substituição paulatina dos modelos baseados na lógica dos postos e das qualificações por outro estruturado segundo uma lógica de competências e projetos (MERTENS, 1996). A lógica das competências, sendo estas entendidas em termos de habilidades pessoais individuais que podem ser mobilizadas e desenvolvidas em situações de trabalho concretas e evolutivas (OLIVERA REIS, 1994 apud MERTENS, 1996), impôs-se como a mais apta a lidar com as exigências da produção pós-fordista, que adota um trabalho imaterial-cognitivo. Dentro do conjunto de competências definidas, as que apresentam maior relevância são as chamadas comportamentais, genéricas ou transversais (*soft skills*), ou seja, aquelas relacionadas com as habilidades relativas a processos cognitivos, linguísticos e comunicativos. Junta-se a elas uma gama de competências afetivas vinculadas ao desenvolvimento das relações pessoais: saber participar, saber compartilhar, sabe aceitar (MERTENS, 1996; NEGRI, 1997; ZARIFIAN, 1999; NEGRI & LAZZARATO, 2001; ZANGARO, 2011). O pós-fordismo, assim, leva em conta as habilidades adquiridas por um processo geral de socialização que ultrapassa, em alguns aspectos, os próprios limites da escolarização e da formação para o trabalho (VERCELLONE, 2011). A passagem de uma lógica de qualificações para uma de competências implica, assim, diferenças tanto dos tipos de conhecimento valorizados na força de trabalho como dos modos de adquiri-las. Essas diferenças podem ser vistas de maneira bastante clara sobre o tipo de trabalho aqui discutido no desenvolvimento de video games.

Normalmente, é necessário ter formação inicial para entender como executar as operações básicas de um computador. Mas dizer isso não implica deixar de reconhecer que, desde os anos 1980, a aprendizagem de computação tornou-se bastante intuitiva e menos formalizada a partir a difusão generalizada das novas ferramentas computacionais, como as linguagens orientadas a objetos, os sistemas operacionais do tipo Windows etc. Esta abordagem social geral da tecnologia da computação permitiu que muitos jovens se transformassem em autodidatas: às vezes, os video games foram a porta de entrada tanto para a tecnologia como para o conhecimento sobre ela. Nas entrevistas com os desenvolvedores dos video games, o elemento lúdico como meio de aquisição do conhecimento aparece de modo extremamente acentuado.

Entrevistado: Como muitas pessoas que estão nesta indústria, *acredito que começou como uma paixão de criança. Desde pequeno, era fanático pelos jogos* e naquela época não era tão comum como agora ver fanáticos de video games. Não tinha tanta oferta, então eu comecei aí. *Na escola, quando se começou a aprender a programar e outras coisas*, o que eu gostei foi de fazer jogos.

Entrevistador: E onde você estudou?

Entrevistado: Estudei no Colégio San Miguel e já daí me voltei diretamente para a engenharia.

Entrevistador: Por quê? *A escola oferecia matérias de programação?*

Entrevistado: Isso, isso, por sorte a escola *tinha desde o primeiro ano*, ou seja, já desde bem pequeno, matérias de programação.

Entrevistador: Isto é, *aos 13 anos você teve as matérias de programação?*



Entrevistado: Sim, agora é comum isso, mas é uma matéria mais... onde se aprendiam conceitos básicos.

Entrevistador: Aí você já começou a se voltar mais para os video games?

Entrevistado: *Gostava de video game desde pequeno, gostei de programar, gostava de matemática, ou seja, o curso óbvio era engenharia da computação, foi aí que, quando terminei o ensino médio, fui estudar engenharia da computação.*

(Juan, desenvolvedor.)

Por outro lado, como destacamos anteriormente, ao mesmo tempo que é muito difícil encontrar uma sequência linear nesse tipo de trabalho, uma vez que muitas atividades são realizadas simultaneamente e envolvem diferentes tipos de trabalhadores de informática, é relativamente fácil encontrar nele os aspectos gerais do trabalho pós-fordista e da aplicação da lógica das competências. A marcada combinação entre conhecimentos de informática de diferentes graus e entre pessoas de informática e não informática que implica traz para a mesa não só a heterogeneidade de conhecimentos envolvidos, mas também a necessidade de interação para o atingimento de um objetivo comum. É por isso que, como já dissemos, a comunicação, entendida como a competência que permite trocar informações com eficiência dentro da equipe ou entre equipes, é fundamental.<sup>163</sup>

Entrevistador: E, agora que você está trabalhando em um projeto em equipe, *é usual a comunicação ou cada um fica no seu computador trabalhando ou fazendo suas coisas?*

Entrevistado: Não, aqui, quando fazemos uma equipe, *tentamos ficar no mesmo lugar fisicamente. Agora estamos fazendo um projeto em que somos três e estamos os três um ao lado do outro. Eu, que sou novo, fico perguntando o tempo todo, [...] pergunto muito sobre um assunto uma hora, depois fica claro para mim e eu trabalho por um tempo em cima disso. Quando mudam o que tenho de fazer, daí eu me perco um pouco e começo a perguntar. O outro cara, que tem mais experiência, já trabalha há uns dois anos, não fica perguntando tanto para o project manager, mas... É, sempre, fala-se todo o tempo.*

(Pablo, desenvolvedor.)

A interação que permite a comunicação não é um fator fundamental apenas para a geração do produto, mas também para a construção do conhecimento de que a empresa precisa. Isto é, nesse tipo de trabalho, coloca-se em evidência a dinâmica da aprendizagem coletiva:

Entrevistado: *Absolutamente todos os dias e a todo momento as pessoas estão misturando seus trabalhos e adaptando-os diante do outro, interagindo e modificando o que está fazendo de acordo com o feedback que recebe das outras áreas. Porém, isso é imprescindível para o jogo, quer dizer...*

Entrevistador: Ou seja, de alguma forma você aproveita a riqueza dessa interação. Entrevistado: Sim. E é necessário facilitá-la e é muito difícil explorá-la em todo seu potencial. *É muito difícil conseguir fazer que as pessoas se entendam. Você calcula que cada um está olhando problemas diferentes com a sua óptica e preocupando-se com objetivos diferentes dentro desse dia a dia de trabalho. Então, você vai ter que facilitar essa comunicação e terá de ter certeza de que todos estão se entendendo.*

Entrevistador: Como isso foi sendo ajustado?

Entrevistado: *A aprendizagem foi acontecendo porque cada uma das pessoas foi aprendendo coisas das outras áreas. Na hora de pensar em como resolver uma tarefa, por exemplo, um artista não faz a modelagem e a animação no PC sem levar em consideração nenhuma restrição, mas, ao invés disso, sabe que esse modo deve ser integrado e que tem de ser compatível com*

---

<sup>163</sup> Uma definição de comunicação como competência estabelece que é a "capacidade de fazer perguntas, expressar conceitos e ideias efetivamente, expor aspectos positivos. A habilidade de saber quando e a quem perguntar para levar adiante um propósito. É a capacidade de escutar o outro e compreendê-lo. Compreender a dinâmica de grupos e a realização eficaz de reuniões. Inclui a capacidade de comunicar por escrito com clareza e concisão" (ALLES, 2003, p. 56).

a plataforma em que será usada. Então, com certeza, como ele já sabe que tem limitações, *vai antes falar com o programador e procurar a melhor forma de fazer esse trabalho para que seja otimizável pelo programador*. Por exemplo, um artista 2D, para trabalhar em um desenvolvimento para iPad, não vai colorir alguns dos *assets* [arquivos ou imagens multimídia], porque sabe que, se o programador os colorir de outro jeito, vai fazer uso da ferramenta. Mas isso se aprende com a prática, por um lado, e, pelo outro, nós *desenhamos programas de capacitação interáreas. É para que as pessoas aprendam coisas das outras áreas, de forma a poderem continuar melhorando seu trabalho*.

Entrevistador: Qual é a dinâmica?

Entrevistado: Quase sempre são oficinas. Por exemplo, fizemos uma de animação há pouco em que os *animadores da empresa ensinaram os artistas, que normalmente não fazem animação e precisavam melhorar seus skills* [suas habilidades]. Deram exercícios para fazerem durante uma série de encontros, iam fazendo os exercícios entre esses encontros, [...] faziam uma verificação e seguiam adiante.

(Juan, psicólogo da área de recursos humanos da empresa de desenvolvimento de video games.)

Então, quem trabalha como designer de jogos não necessariamente precisa ter um conhecimento formal de programação, mas deve conseguir colocar-se no lugar de um consumidor de video games e satisfazer seus desejos, como já dissemos; desenvolver empatia, estar voltado para o cliente.<sup>164</sup> Isso significa que a qualificação formal perde peso decisivo na avaliação dessa força de trabalho.

Entrevistador: E você, *como começou*?

Entrevistado: *Desde menino, jogando video game*.

Entrevistador: E depois você estudou informática?

Entrevistado: *Engenharia da computação*.

Entrevistador: *E concluiu*?

Entrevistado: *Não, eu não terminei. Comecei com isso da Vorágine,<sup>165</sup> com os colegas de faculdade*.

Entrevistador: Ou seja, *nem fez falta para você terminar o curso? Não é uma exigência da indústria?*

Entrevistado: *Não... eu, especificamente em relação ao curso, tenho algumas coisas com as quais discordo, ou seja, há um monte de matérias e de horas que não servem*.

Entrevistador: *Nem o currículo consegue evoluir na velocidade da indústria, não é?*

Entrevistado: *Não, isso é óbvio. Os professores vão dizer "quando você se formar, isto já vai estar obsoleto". E estarão ensinando os meninos algo que, quando se formarem, também já estará velho*.

Entrevistador: E você nem sequer vai concluí-la pelo título?

Entrevistado: Olha... a verdade é que não... porque, ou seja, *o título é para validá-lo no mercado de trabalho e ele não é necessário. É que eu não preciso dele para o currículo que tenho*.

(Patricio, fundador e CEO de empresa de desenvolvimento de jogos eletrônicos.)

E também:

---

<sup>164</sup> A competência "voltado para o cliente" "implica um desejo de ajudar ou servir os clientes, de compreender e atender às suas necessidades, mesmo aquelas não manifestadas. Implica esforçar-se para conhecer e resolver os problemas do cliente, tanto do cliente final a quem se dirigem os esforços da empresa como dos clientes dos próprios clientes e todos aqueles que cooperam para a relação empresa-cliente, como o pessoal de fora da organização. Não se trata tanto de uma conduta concreta diante de um cliente real como de uma atitude permanente para contar com as necessidades do cliente para incorporar este conhecimento à forma específica de planejamento da atividade" (ALLES, 2003, p. 43).

<sup>165</sup> Nome fictício da empresa de desenvolvimento de video games.

Entrevistado: *Os títulos têm influência, mas não no caso dos desenvolvedores.* Porque não se vê nenhum que possa ser desenvolvedor sem que tenha concluído o ensino médio. Também tem a internet, que lhe dá bastante informação.

Entrevistador: Com tutoriais?

Entrevistado: Com tutoriais, sintaxe... *aprender uma linguagem é fácil, você tem que começar a praticar em casa...*

Entrevistador: No nível de analista, talvez os títulos pesem, certo?

Entrevistado: Têm mais peso, *depois você tem de validar, é como tudo...*

(Martín, desenvolvedor e sócio de um negócio de desenvolvimento do segmento de pequenas e médias empresas.)

Os programadores podem ter estudado de forma autodidata, na universidade ou em instituições de ensino terciário ou universitário especialmente destinadas para tal fim, como é o caso, em Buenos Aires, dos institutos Da Vinci e Image Campus.

Entrevistado: *Há muito autodidata por ser uma indústria muito nova e não há profissionais com formação específica para o desenvolvimento de video games. Portanto, são pessoas ou que durante toda a vida foram fanáticas por video games e foram se formando por conta própria, ou pessoas que faziam outra coisa e que um dia descobriram os jogos digitais.* Digamos que descobriram que era possível fazer algo dentro da indústria dos video games e se especializaram um pouco mais nessa área, mas *normalmente são autodidas.* Depois, porém, não sei, o pessoal de música, por exemplo, o diretor de som, por exemplo, estudou música formalmente por dez anos. Mas são minoria, não são a maioria.

(Juan, psicólogo da área de recursos humanos de empresa de desenvolvimento de video games.)

A aprendizagem no ensino médio é fundamental, mas também tem seus limites, já que, salvo exceções, os fundamentos matemáticos e lógicos são adquiridos com a formação universitária.

Entrevistado: Quando tinha 15 ou 16 anos, fui para um instituto de computação para fazer um curso e vi que tinha um de programação.

Entrevistador: E o que ensinavam? Alguma linguagem em especial? Fundamentos de programação?

Entrevistado: Não, era com o Visual Basic 6, bem básico.

Entrevistador: Aí você já pensava que isso seria sua carreira? Ou você estudava porque gostava e era só isso?

Entrevistado: Não, sabia que eu gostava muito de matemática e *sabia que tinha matemática na computação, mas não no nível que percebi depois.* Em um momento, pensei que as coisas eram mais... bem, é preciso fazer um programa e alguém acrescentava um botão e aí se colocava algo para fazer nesse botão e pronto.

Entrevistador: E agora, o que você acha?

Entrevistado: *Não, agora sei que é pura matemática, escondida por aí, mas é pura matemática, e que ajuda muitíssimo saber.*

(Pablo, desenvolvedor.)

E, apesar de muitas vezes o que se aprende no ensino médio ajudar a decidir continuar os estudos na universidade, noutras não se chega a concluí-los porque a entrada no mercado de trabalho não os exige, como se pode ver nas declarações que acabamos de reproduzir.

O trabalho de informática requer dos trabalhadores algumas qualidades adicionais, além da expertise técnica propriamente dita. É um setor em que se observa claramente recorrerem às competências comportamentais e interpessoais (*soft skills*):

Entrevistado: Em geral, para qualquer cargo dentro da empresa, temos *competências específicas definidas para cada cargo*. Nosso interesse é que sejam *pessoas que possam trabalhar em equipe*, que sejam *pessoas capazes de se relacionar e se comunicar bem* com o restante das pessoas com as quais estarão trabalhando, porque aqui se trabalha em grupos. Os projetos têm grupos muito heterogêneos. Portanto, deve ser alguém com *alguma habilidade comunicativa* e é muito importante para nós *que seja um fanático por video games*, uma pessoa muito interessada em video games, porque fazer jogos digitais significa *pôr muita dedicação*, muita paixão. Isso envolve superar uma série de obstáculos e é extremamente importante que as pessoas tenham muito claro que o que se quer fazer são video games.  
(Juan, psicólogo da área de recursos humanos de empresa de desenvolvimento de video games.)

Da mesma forma, a capacidade de adaptação à incerteza e ao horário de trabalho flexível também é muito valorizada como componente da força de trabalho, como uma competência que as perspectivas atuais definem de modo particular como dinamismo ou energia.<sup>166</sup> O horário flexível (e, portanto, a posse da competência específica associada) é o padrão no desenvolvimento de jogos eletrônicos, como relatam quase todos os entrevistados:

Entrevistado: *Hoje temos um horário flexível, e é algo que estamos mudando para dar-lhe mais flexibilidade ainda. O que buscamos é que as equipes gerem um comprometimento com jornadas de trabalho, não fazer um controle externo. O controle tem de vir de um comprometimento interno das equipes*, enquanto de nossa parte a questão é não observar absolutamente nada em relação aos horários. *A única coisa que vamos observar é o cumprimento dos prazos de entrega.*

Entrevistador: E até agora estavam fazendo isso, observando...

Entrevistado: Sim, desculpe, o que viemos fazendo até agora é algo intermediário, digamos, *temos muita flexibilidade porque as pessoas podem fazer o seu horário de trabalho*, ou seja, as pessoas podem escolher vir das 9 às 18 horas ou das 11 às 20 horas e, nesse intervalo, todas as opções possíveis. Há quem venha das 10 às 19 horas, enfim. Temos toda essa faixa para cada um se organizar com os horários.

Entrevistador: E poderiam trabalhar em casa? Ou precisam interagir?

Entrevistado: Alguns sim, outros não. Algumas pessoas poderiam trabalhar em casa, como os artistas [...], mas os programadores, não, porque eles usam kits de desenvolvimento fornecidos pela Nintendo, que não podem sair do local, não podem ser deslocados... de forma que realmente têm de trabalhar no escritório da Sabarasa,<sup>167</sup> e por outro lado também [...] *alguém pode trabalhar em casa um dia, mas a interação é constante.*

(Juan, psicólogo da área de recursos humanos de empresa de desenvolvimento de video games.)

Entrevistador: Apesar disso, as pessoas que trabalham em desenvolvimento de jogos eletrônicos têm uma jornada de trabalho com ou sem horário? Ou é flexível?

Entrevistado: No que diz respeito à forma de trabalho, *há uma flexibilidade geral na indústria de informática, em que existe uma flexibilidade de horário de entrada, o que implica uma flexibilidade no horário de saída.*

(Martín, fundador e CEO de empresa de desenvolvimento de jogos eletrônicos.)

Essas condições peculiares de trabalho forçam muitas vezes a incluir no horário de trabalho o tempo de descanso, embora isso não seja algo necessariamente reconhecido.

---

<sup>166</sup> Assim, um dicionário de competências define o dinamismo ou a energia como “a capacidade de trabalhar duro em situações de mudança ou alternativas, com interlocutores muito diversos, que mudam em espaços de tempo curtos, em jornadas de trabalho prolongadas sem que, por isso, seu nível de atividade seja afetado” (ALLES, M., 2003, p. 139).

<sup>167</sup> Empresa de desenvolvimento de jogos eletrônicos.

Agora, lembrem-se de que os componentes ou as características da força de trabalho (adquiridos formalmente ou não) são de interesse para o capital por sua produtividade. Cabe então questionar se e de que maneira é possível constatar ou medir a produtividade dessa força de trabalho. A resposta a essa pergunta é fundamental tanto para o capital quanto para o trabalho, porque permite compreender a maneira como, em determinado momento histórico, leva-se adiante a exploração enquanto a produtividade é fonte de mais-valia. Agora, se o trabalho de informática é um exemplo paradigmático do trabalho imaterial-cognitivo, por meio dele pode-se ver claramente os problemas da definição de uma medida de produtividade para um trabalho intelectual. Como afirma Marazzi: "A produtividade não pode ser medida com base na quantidade de produto por hora trabalhada nem pode ser atribuída a uma empresa ou um setor específico. O que mede a produtividade, ao contrário, é um conjunto de fatores que caracterizam o espaço sociorregional e que transcende, assim, o trabalhador isolado, permitindo-lhe ser um gerador de riqueza *enquanto membro de uma coletividade*" (MARAZZI, 2003, p. 66).

Tradicionalmente, o tempo de trabalho é a medida da produtividade. No caso em tela, tempo só pode ser usado como medida quando se trata de tarefas de rotina:

Entrevistado: *Há um horário flexível de entrada, não é um escritório em que a entrada é às 8 horas e batemos cartão, não há cartão, isso nunca vai existir, e acontece a mesma coisa na saída, é flexível... porque aqui se trabalha por objetivo. A melhor maneira de medir o desempenho de alguém é verificando os objetivos cumpridos. Não precisamos de uma pessoa, por exemplo, que venha às 8 horas para fazer uma tarefa monótona. Para isso, aí sim, você precisa de uma quantidade fixa de tempo que talvez tenha de trabalhar porque há outras 40 pessoas que fazem a mesma coisa ao mesmo tempo e que, quando termina o dia, vão embora.*

Entrevistador: Mas a produtividade do desenvolvedor não vai ser nunca medida pelo horário, pelo tempo, ou vai?

Entrevistado: Obviamente é uma variável que faz parte do todo. Se você tem de trabalhar um dia inteiro e trabalha menos de meio dia, isso será notado no desempenho, mas não é a única coisa. (Martín, fundador e CEO de empresa de desenvolvimento de video games.)

Em resumo, podemos ver que, com relação aos conhecimentos e às capacidades da força de trabalho, o trabalhador que faz parte de uma equipe de desenvolvimento de video games evidencia os aspectos típicos do trabalho cognitivo pós-fordista.

### **Formas de controle do trabalho de informática no desenvolvimento de video games**

Em termos gerais, o controle do processo de trabalho consiste em uma série de mecanismos de acompanhamento e avaliação das tarefas realizadas pelos trabalhadores a fim de garantir o rendimento máximo e, portanto, a produção e os benefícios da empresa.

Do ponto de vista histórico, no setor industrial, o controle do processo de trabalho vem sofrendo modificações com a transição das indústrias mecânicas para as indústrias automatizadas e com a crescente importância de muitas indústrias de fluxo contínuo. Tradicionalmente, e seguindo o taylorismo, a tendência foi estabelecer uma associação direta entre a propensão à automação e à desqualificação do trabalho, associação que se articulava com a implementação de mecanismos de controle por observação direta, o estabelecimento da definição dos gestos operacionais e a imposição de tempos.

No taylorismo-fordismo, o declínio das habilidades necessárias com base na utilização das máquinas-ferramentas levou à conclusão de que a automação provocava a desqualificação dos operários. À margem da validade ou pertinência das conclusões dos estudos que sustentavam esse ponto de vista, no que tange ao trabalho imaterial-cognitivo, como já mencionado, não se pode decompor o posto em

tarefas passíveis de descrição e medição, sendo que tampouco é possível determinar as habilidades motrizes e cognitivas necessárias para a ocupação dos postos, como acontece com outros tipos de trabalho. A intelectualização das atividades, o trabalho cujas etapas não seguem uma sequência linear definida ou preestabelecida, ou aquele considerado como o exercício das capacidades que somente podem ser atualizadas com a ação voluntária e consciente dos sujeitos (como o trabalho de desenvolvimento dos video games) torna mais difícil estabelecer um controle como aquele que se pode fazer nos trabalhos que exigem um fazer físico: é difícil (se não impossível) realizar o controle direto pela própria observação do fordismo, o que faz com que os mecanismos tradicionais do controle percam, assim, a eficácia.

Por exemplo, o desenvolvedor de software está escrevendo um código diante da máquina segundo o exigido pelo projeto... ou pode estar fazendo outra coisa. Assim nos é ilustrado por um entrevistado:

Entrevistador: *Não havia nenhuma possibilidade de monitorar o que você fazia?*

Entrevistado: *Não, impossível, impossível, porque, além disso... inclusive toda a minha carreira na informática, eu a construí programando coisas para mim. Em geral, nunca eram coisas rentáveis, pois eram coisas para a faculdade que – como o código estava em uso – o cara passava por trás e não sabia se era o seu código de programa ou outro, ou seja, é um tanto quanto difícil de vigiar.*

Entrevistador: Era uma pessoa que necessariamente conhecia o desenvolvimento ou podia ser alguém sem esse conhecimento? Ou, mesmo conhecendo, não conseguia distinguir se era um programa para ele ou outro qualquer?

Entrevistado: *Olha, nem mesmo um programador consegue distinguir em que você está trabalhando só de bater o olho. Você tem que ler o nome da variável, entendeu? É uma variável chamada “gravidez” e você está trabalhando para outro lado... pode-se batizar a variável de qualquer nome.*

Entrevistador: *Isto é, o controle externo é muito difícil nesse caso.*

Entrevistado: *Sim, é muito difícil, o controle passa porque você tem testes, por objetivos. (Diego, desenvolvedor e antropólogo.)*

Por outro lado, a definição do trabalho, outra variável que também permite o controle, é inútil nesse caso. Isso se deve não só ao caráter intelectual da tarefa, mas também à impossibilidade ou enorme dificuldade de estabelecer uma uniformidade ou homogeneidade dos procedimentos, uma descrição dos procedimentos sequenciais, tempos padrões, estáveis e individualizados (MÍGUEZ, 2011), uma vez que a natureza da operação é menos individualizável, mais coletiva e variável. Da mesma maneira como acontecia nas indústrias de processo, agora, nas indústrias automatizadas, as reações não são programáveis, exigindo interpretação e diagnóstico *in situ*. Embora o trabalho real sempre tenha mostrado diferenças em relação ao trabalho definido (fato aceito até mesmo no fordismo), agora tornou-se premissa da organização em si (MONTEIRO LEITE, 1996). Então, podemos afirmar segundo Monteiro Leite que “a produtividade e a eficiência global passam a depender menos de fatores puramente técnicos do que da qualidade do sistema de gestão dos fluxos – de materiais, informações e pessoas –, que não pode ser rígida nem pré-programada. Desse modo, a eficiência operacional é substituída pela eficiência da interoperação ou da interação; justamente o que o modelo ‘fordista-taylorista’ tentava reduzir” (MONTEIRO LEITE, 1996, p. 47).

No entanto, essa impossibilidade não quer dizer que o controle desapareça completamente, ou que seja mais relaxado. Na medida em que o capitalismo cognitivo<sup>168</sup> que legitima o contexto do trabalho imaterial-cognitivo é capitalismo, isto é, depende da realização do trabalho para fins de valorização, deve implementar mecanismos que sobrepõem controles de todos os tipos. Às vezes, esses mecanismos aparecem de forma mistificada, enquanto considerados em termos de aprendizagem e

---

<sup>168</sup> Para uma boa abordagem à tese do capitalismo cognitivo, veja Vercellone, C.: *Capitalismo cognitivo. Renta, saber y valor en la época posfordista*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.

promoção interna: dentro desse setor, a riqueza e a aprendizagem decorrente da tarefa são valorizadas de tal forma que se consegue fazer com que os trabalhadores apliquem ações de autocontrole para obter um alinhamento da própria ação com os objetivos da empresa. Esse fato colabora para combater o caráter de imposição externa dos objetivos de trabalho.

Uma das maneiras de implementar o controle, por exemplo, está relacionada com a entrega de determinados produtos intermediários, módulos ou o que tenha sido acordado em cada caso. Às vezes, implementam-se controles automáticos, novas técnicas, menos convencionais, mas nem por isso menos eficazes. Essa possibilidade está ligada à automação dos processos de produção e de trabalho que, embora nunca seja completa, é algo para o qual o capital aponta permanentemente.

Uma dessas técnicas de controle geralmente implementada, por exemplo, consiste em impor a obrigação de salvar o trabalho realizado não só na máquina do programador, mas em um servidor, tirando do trabalhador o controle completo daquilo que produz:

Entrevistado: Em suma, é o desenvolvedor descartável onde o garoto puxa códigos, “digita códigos”. Se foi embora ou morreu, colocam outro sentado no lugar e falam para ele “continua daqui”, e o moleque vai adiante...

Entrevistador: Como fazem isso?

Entrevistado: É que *conseguiram montar uma estrutura*. Outra coisa: a parte de desenvolvimento, digamos, que não se perde, a pessoa salva os códigos, vai armazenando-os.

Entrevistador: Por que têm a obrigação de documentar?

Entrevistado: A tecnologia também os ajuda, *há sistemas de controle de código onde você escreve seu código na sua máquina, mas isso é carregado em um servidor que centraliza tudo, salva as versões. Se você escreveu e fez merda, pode voltar atrás e corrigir ou desfazer todas as alterações que tinha feito*.

(Leandro, ex-desenvolvedor e consultor de infraestrutura de software.)

Um dos aspectos que mais se procura automatizar no desenvolvimento de software é justamente o controle dos erros, que gera conflitos e situações dos mais variados, que um de nossos entrevistados explica em termos de “exagero”:

Entrevistado: *O único conflito que tivemos com a Telefônica<sup>169</sup> foi quando eu, durante os treinamentos e na prática, tentei uma coisa para aumentar a produtividade do meu ponto de vista. Do ponto de vista deles, suponho que eu estava disputando o controle com eles. Eles tinham um monte de receitas de como as coisas deviam ser feitas e eu mudei um pouco*. Há uma coisa que acontece com um projeto em C que... com qualquer projeto, você tem muitos arquivos que compõem um único módulo. Bom, em vez de executar o compilador manualmente para cada um desses arquivos e depois a outra etapa é compilar tudo em um... linkar, montar só um executável, existe uma coisa que se chama *make file*. Isso é um arquivo que é anterior a todas as ferramentas gráficas que agora existem para isso. Comecei a trocar os *make files* porque eram muito chatos de usar. Então, eu mudava e dizia a eles: “cara, olha, isto pode ser feito assim”, e os caras do trabalho diziam “ah, claro, muito mais fácil”. *Comecei a introduzir algumas técnicas de teste para rodar os testes semiautomaticamente em algumas coisas e aí a coisa pegou*.

(Juan, desenvolvedor e historiador.)

E também:

Entrevistado: *controlávamos todos os erros e inadequações desse circuito*. Ou seja, quando um tiquete não fechava bem, gerava um desequilíbrio contábil. O desequilíbrio contábil era reconhecível por controles que fazíamos na base de dados, que eram os controles que se faziam

---

<sup>169</sup> Empresa espanhola de telecomunicações.

no final do dia. Nesse processo de controle, era preciso acabar com os desnivelamentos, quer dizer, corrigir as inadequações contábeis introduzindo artificialmente retoques na base de dados. *Todo esse processo foi sendo progressivamente automatizado*, tanto o rastreamento dos erros como o ajuste dos erros. Os dois processos foram sendo automatizados...

Entrevistador: O que você chama de automatizar?

Entrevistado: A automação de que falo é uma automação parcial. *Ao mesmo tempo que se constroem procedimentos de controle que são automáticos, que deixam de ser manuais, o processo de controle continua sendo disparado por uma ação manual.* A supervisão do processo de controle também, e o disparo das ações de controle também. É um processo misto, híbrido, automático, manual. Agora, em geral, tende-se a uma automação progressiva de tudo isso. Qual é o problema da automação progressiva? O problema é que a revolução industrial começou a incluir cada vez mais máquinas, mais pessoas acabam sem trabalho. Há uma tensão na lógica empresarial entre a automação progressiva de um lado e todo o procedimento da mão de obra que isso gera e que as pessoas têm de justificar para que, afinal de contas, estou trabalhando aqui. Então, existe um tanto de exagero. Eu acredito que o exagero no papel de cada um está associado a esta redução de imprevisibilidade. Então, todo mundo aumenta o seu papel. “Ah, eu encontrei tal problema...” *Aumenta o seu perfil imprescindível drasticamente.* “Ah, eu encontrei este erro”, “Bom, é uma besteira e, além disso, não tem nenhuma incidência contábil importante”. Todo mundo está atento para ver como pode fazer com que vejam que está trabalhando. Então, o exagero da importância de uma pessoa é só com relação aos recursos. Tanto aquele que registra os erros como o que corrige os erros. Tem até gente que chegou a gerar erros. Gerar erros para poder encontrá-los. É interessante analisar a lógica profunda de tudo isso, esta lógica sistêmica, para que servem esses comportamentos, que parecem racionais. Bem, servem para dar visibilidade às pessoas que trabalham, para que as pessoas que trabalham pareçam imprescindíveis aos olhos da hierarquia. Não sei se imprescindível, mas pouco prescindível, ou menos prescindível do que outras.

(Jorge, ex-desenvolvedor e antropólogo.)

Essas últimas reflexões levam-nos a repensar as observações de François Vatin (2004) sobre o processo de trabalho. Pareceu que, mesmo no caso do desenvolvimento do software, o trabalho, ou melhor ainda, o trabalhador está ali para tentar restaurar a automaticidade do processo. Sua intervenção parece necessária para retornar um sistema de outra ordem, informativo, virtual, não real nem corpóreo. No entanto, ele estava na própria origem dessa automação e nem pode desaparecer por completo desse processo, por mais que se possa estabelecer uma “semântica dos controles”, conforme definido por Jorge, o próprio entrevistado:

Entrevistado: Na Techint,<sup>170</sup> o que fazíamos era ver os processos on-line, processos que têm a ver com o circuito industrial, com o processo industrial de transformação, laminação de aço e geração de produtos finais.

Entrevistador: Ou seja, você trabalha com o software que estava, digamos, no processo de fabricação ou com sistemas de controle?

Entrevistado: Eu, no caso da Techint, *o que fazia era gerar e corrigir controles. Controles eram, por exemplo, uma grade, um botãozinho, um menu drop-down, tudo isso é controle. Os controles são usados, há aplicativos que são configurados usando esses controles como sua peça básica.* Os controles vão se ligando entre si de forma intuitiva através de fichinhas que têm significados diferentes. *Existe toda uma semântica que está voltada ao encadeamento desses controles e à visualização de um processo global*, processo de qualquer tipo – pode ser financeiro, industrial –, mas esses controles tinham, digamos, vários usos.

(Jorge, ex-desenvolvedor e antropólogo.)

---

<sup>170</sup> Grupo empresarial do setor siderúrgico.



Por outro lado, os controles que se sobrepõem de muitas formas nas empresas de video games são mecanismos para “facilitar” o trabalho:

Entrevistador: A organização é por áreas? Na área dos programadores, quem controla os programadores é o próprio líder da área ou o pessoal de recursos humanos [RH] faz o acompanhamento de cada área por fora?

Entrevistado: Sim, de RH, estamos olhando de fora, de fora dos projetos. Isto é, nós fazemos isso também, mas de fora. E, em todo caso, frequentemente através das pessoas que estão liderando. *A supervisão ou a coordenação das equipes é sempre dupla. Todas as pessoas aqui têm, no mínimo, dois chefes.*

Entrevistador: *Por que tanto? Há muito controle em algo que parecia...*

Entrevistado: *Não é controle. O que acontece é o seguinte: por um lado, você tem o líder da área. Suponhamos que esta seja a área de programação,<sup>171</sup> e ela tem um líder, não é? Esta é a área do designer de jogos e também tem um líder; isto é a arte 2D e isto é a arte 3D. Aqui está toda a equipe de programadores. Coloca que são 25 pessoas, todas essas pessoas são coordenadas pelos líderes de programação. Aqui nós os chamamos de *technical directors* e temos três, neste momento, com a mesma hierarquia. Temos um diretor do departamento de design de jogos, temos um diretor do departamento de arte 2D e um diretor de arte 3D. *Essa pessoa observa o desenvolvimento interno do departamento* e as tarefas realizadas fora dos projetos, tais como a elaboração de propostas comerciais [...]. Esse setor pode estar pesquisando novas tecnologias, pode estar testando motores, pode estar construindo protótipos, que é uma fase anterior à produção.*

Entrevistador: Além de estar desenvolvendo jogos eletrônicos?

Entrevistado: Sim, fazem outras tarefas em paralelo que têm que ver com a montagem de propostas comerciais, esse tipo de coisas que falei, são várias. E esses líderes também cuidam do desenvolvimento de carreira de cada uma dessas pessoas, da estrutura de treinamento, da gestão dos aspectos formais, tais como férias, da alocação de cada uma das pessoas nos projetos. *Estão supervisionando a qualidade do trabalho feito pelos membros de suas equipes em seus projetos, estão ajudando, enfim. Estão passando por todos os lados e envolvendo-se com as pessoas de suas equipes. Mas, ao mesmo tempo, você está fazendo jogos. Para cada jogo, você terá quem supervisione, no cotidiano do trabalho, todas as pessoas que trabalham nesse jogo.* E aqui você tem programadores, artistas 2D, artistas 3D. Então, essa pessoa, o programador, no dia a dia de trabalho, vai ser supervisionado pelo... que, *na verdade, não queremos ver como supervisor, queremos vê-lo como acompanhamento, é o "facilitador", tem de fazer todo o possível para que o trabalho do programador seja o mais fácil possível e possa desenvolvê-lo da maneira mais fácil possível. O mesmo quanto a esta pessoa, tem de estar pronta para atender às consultas para constantemente melhorar seu trabalho.*

(Juan, psicólogo da área de recursos humanos de empresa de desenvolvimento de video games.)

É interessante destacar que, apesar de o controle não desaparecer em absoluto no caso do trabalho de desenvolvimento de jogos, como já afirmado, ele se mistifica como aprendizagem e promoção interna, sendo que, nas entrevistas realizadas, não podemos relevar reclamações a esse respeito, talvez porque a riqueza da tarefa seja mais valorizada do que o que é contestado com relação a seu caráter de imposição externa.

### **Estratégias de recrutamento e retenção da força de trabalho nos jogos eletrônicos**

No que diz respeito às modalidades de recrutamento e retenção, terceiro conceito que decidimos colocar como objeto de nossa análise para verificar as características desse setor de trabalho

---

<sup>171</sup> Enquanto fala, desenha em uma folha um gráfico daquilo que descreve.

paradigmático, podemos afirmar que existem diferenças marcantes entre as vigentes no fordismo e as da era do trabalho imaterial-cognitivo.

Sob a lógica fordista, as modalidades de recrutamento são definidas de acordo com a adequação para o posto, enquanto se parte do estabelecimento de uma equivalência entre os conhecimentos acumulados pelo trabalhador (e atestados por titulações obtidas) e o posto de trabalho. As modalidades de retenção concentram-se no estabelecimento de políticas sociais que conduzem à fidelização com a empresa, salários indexáveis, contratos por tempo indeterminado, oportunidades de formação na área, financiamento da formação profissional etc. (CORIAT, 1992; NEFFA, 1998).

Quando o que prevalece é a lógica das competências, por outro lado, a incorporação do pessoal acontece de acordo com seu potencial de desenvolvimento: procura-se verificar as possibilidades de desempenho além dos requisitos específicos do posto (MERTENS, 1996). E, como a variabilidade das situações é uma constante, enquanto a predefinição e a pré-avaliação acabadas são difíceis de serem realizadas, a contratação transforma-se em “captação” e no estabelecimento de um contrato em termos individuais. Essa captação faz com que as políticas de retenção estabeleçam um vínculo íntimo com a criação de uma crença em uma dimensão “desafiadora” no trabalho.

Essas características gerais, que comumente são atribuídas à fase pós-fordista, também podem ser vistas, evidentemente, no setor de desenvolvimento de software, que enfrenta a necessidade permanente de contratar trabalhadores em razão das altas taxas de rotatividade que registra – fato esse que lança os salários a um nível relativamente elevado em comparação com os demais serviços especializados e mesmo com outros setores da economia. No caso específico dos video games, essa situação salarial não é a única variável que explica a rotatividade e a conseqüente preocupação das empresas em gerar políticas de recrutamento e retenção atraentes. É necessário observar também que os potenciais admitidos são jovens com idade entre 20 e 25 anos que têm uma cultura de trabalho que favorece mais os benefícios e os projetos pessoais, a fidelidade a si mesmos do que a fidelidade à empresa.

Assim, enquanto a fidelização à empresa é um bem quase inexistente para esse segmento de trabalhadores, nas empresas o que vem em primeiro plano é uma constante e forte preocupação pela “captação e retenção de talentos”. Na verdade, o recrutamento de programadores é uma das principais atividades das empresas do setor. No segmento, colocam-se em jogo, portanto, políticas de retenção relacionadas com o estabelecimento de uma crença em uma dimensão “desafiadora” e “divertida” no trabalho do qual falávamos acima, políticas cuja eficácia depende de sua capacidade de apagar a diferença entre tempo de trabalho e tempo de não trabalhar, entre trabalho e lazer, entre trabalho e prazer.

Entrevistador: *Quando saem [da empresa], encontram trabalho rapidamente?*

Entrevistado: *Sim, cada vez mais.*

Entrevistador: *Em um trabalho equivalente para desenvolvedores ou um projeto mais importante?*

Entrevistado: *Outro desafio de acordo com seus interesses...*

Entrevistador: *É normal que a pessoa vá pulando de empresa em empresa?*

Entrevistado: *Quando você é novo, sim.*

(Martín, desenvolvedor e sócio de um negócio de desenvolvimento do segmento de pequenas e médias empresas.)

No que se refere às práticas de recrutamento em si, como mencionado anteriormente, o determinante não é o nível de educação formal ou a atestação de conhecimento. Elas devem ser realizadas por meio de outro sistema, que se concretiza em “testes”:

Entrevistado: Em geral, a acreditação do conhecimento serve para a entrada em algum lado. Uma vez que você é admitido, é “bom, *me mostra o que você sabe*” ou “*programa aí*”.

Entrevistador: Mesmo que depois não o use para nenhum programa?

Entrevistado: É, em geral é “*Quem se atreve a fazer isto? Quanto tempo leva?*”. Uma vez conhecendo como você trabalha, eles sabem o conhecimento que você tem. É muito difícil mentir, mentir no sentido de dizer “eu sou sênior” – porque lhe dão isso e veem que você não consegue fazer. Não dá para mentir.

(Sergio, desenvolvedor.)

Muitas vezes, os testes para admissão no trabalho são pouco técnicos; servem mais para reconhecer as aptidões gerais, a estabilidade do carácter e o grau de motivação dos candidatos. Leva-se em consideração se o candidato apresenta compatibilidade com a gestão por competências, avalia-se mais seu “potencial de desenvolvimento” do que suas competências atuais.

Entrevistado: Por ser uma indústria com escassez de recursos, *parece-nos importante o conhecimento que a pessoa tem, mas talvez, em muitos casos, peguemos pessoas que aprendem aqui*. Há um ditado que diz que os desenvolvedores de jogos não nascem, são feitos; é assim. Há muitas pessoas de 20 anos, 18 anos, 21 anos, ou seja, estão apenas começando um estudo terciário, mas que já têm interesse em trabalhar e podem atuar em um estágio ou em regime de meio período. E eles vêm, e talvez os primeiros projetos sejam coisas bem pequenas que os fazem aprender.

(Martín, artista 2D de uma empresa de desenvolvimento de video games.)

Entrevistador: E como você avalia essa predisposição?

Entrevistado: Às vezes sim, mas é um conjunto de coisas, sempre está superdeterminado. *Não só com a formação, mas também com os interesses...* desde hobbies até interesses do tipo de empresas onde quer trabalhar, enfim... Normalmente, os fanáticos de video games vão começar dizendo “olha, sou fã de video games, tenho um Play 3, um Xbox, tenho a ADS” e, *portanto, vão começar a listar um penca de jogos para que não tenha nenhum tipo de dúvida de que é fanático por video games; ou você faz duas perguntas da área de jogos daqui, se conhece alguém de uma empresa de video games e outros*. [O candidato] vai responder “sim” para tudo, porque o nicho é muito delimitado e não tem muita gente que tenha esse interesse verdadeiramente marcante, e que tenha a preocupação de pesquisar, informar-se e tentar entrar para a indústria. (Juan, psicólogo da área de recursos humanos de empresa de desenvolvimento de video games.)

## Considerações finais

Essa breve caracterização do trabalho de desenvolvimento de video games que realizamos permite-nos começar a propor algumas linhas de reflexão sobre os impactos sofridos pelos trabalhadores do setor pelos mecanismos de controle e pelos estilos de recrutamento e retenção implementados a partir das características que adquirem sua força de trabalho e sua respectiva gestão. No entanto, não devemos esquecer que nosso interesse nesse setor está relacionado a seu caráter paradigmático de trabalho imaterial-cognitivo, motivo pelo qual algumas das conclusões que delinearemos a seguir têm importância no sentido de contribuir para a compreensão de sua centralidade.

A lógica das competências e a lassidão quanto às qualificações que caracterizam o pós-fordismo em geral, o capitalismo cognitivo, aplicam-se de forma clara nesse setor de nossa análise. Elas enfraquecem os critérios objetivos tanto para a definição do trabalho como para sua avaliação e promoção. Diante da lassidão das definições das tarefas e das atividades, surgem dificuldades de percepção do que se considera adequado no trabalho. Isso é um problema para os trabalhadores, que se veem sujeitos a um grau de arbitrariedade ainda maior do que o do fordismo, porque este, ao reforçar

grandemente o conteúdo do trabalho, enfocava as condições para que os trabalhadores soubessem a que deviam se ater não somente em termos de exercício do trabalho como também em termos de desenvolvimento profissional dentro da organização.

Agora, dentro da lógica da gestão por competências, com suas práticas de promoção discricionária a fim de diminuir a incerteza, provavelmente os trabalhadores tenderão a tomar mais iniciativas e responsabilidades do que aquelas que tinham assumido cerca de três décadas antes. Por outro lado, o fato de avaliarem não só as qualidades técnicas, mas também e preponderantemente as sociais e "morais", ou seja, o fato de dar mais peso ao *saber ser* do que o *saber fazer*, faz com que, como afirmado por Zarifian (s.d.), esses trabalhadores fiquem confusos entre as qualidades do trabalhador como pessoa e as da força de trabalho. Isso torna cada vez mais vaga a linha que separa o trabalho do não trabalho.

Como acontece no trabalho imaterial-cognitivo, no trabalho de informática, a falta de objetividade laboral que implica dificuldades de definição, causa um deslocamento da prescrição do trabalho para a da subjetividade, enquanto o trabalho é considerado como o exercício de algumas capacidades que só podem ser utilizadas a partir da ação voluntária e consciente dos sujeitos. O escopo dessa prescrição tem a pretensão de ser total, enquanto no contexto de nossa análise de trabalho cognitivo exige-se dos trabalhadores a autogeração de um movimento subjetivo de aceitação das agendas e das modalidades de trabalho que excedem as diretrizes tradicionais da motivação, uma vez que propõem um envolvimento subjetivo que coloca o trabalho no protagonismo da vida (ZANGARO, 2011).

Contudo, ao mesmo tempo que não só o exercício do trabalho, mas também os âmbitos da motivação ficam mais difíceis de controlar, torna-se necessário que os trabalhadores apliquem ações de autocontrole para facilitar o alinhamento da ação com os objetivos da empresa. Isso implica um movimento de motivação ao envolvimento (ZANGARO, 2011): no contexto do trabalho imaterial-cognitivo e obviamente também no trabalho de informática, não é suficiente ter a motivação para realizar uma atividade, exigindo-se também a autogeração de um movimento subjetivo de aceitação das agendas e das modalidades do trabalho.

Agora, é importante não perder de vista que o envolvimento não é apenas a aceitação dos princípios que legitimam a eliminação dos benefícios, mas, pelo contrário, faz parte do método que possibilita sua geração. E isso porque as atuais formas de gestão, em geral, apontam para a criação de uma fonte específica de benefícios: a subjetividade no trabalho (ZANGARO, 2011).<sup>172</sup>

Para finalizar, interessa-nos fazer algumas reflexões sobre o que acontece quando as práticas implementadas pelo capital para subordinar o trabalho a seus objetivos mistificam-se, assumem a invisibilidade, sofisticam-se, quando se dificulta a percepção das condições globais do exercício do trabalho e das relações sociais que nele se desenvolvem, como acontece no caso dos trabalhadores que estão fascinados com seu trabalho e encontram nele a chave para a realização pessoal. Essa mistificação não pode ser justificada com uma simples vitória ideológica do capitalismo, estando, sim, relacionada com o fato de que a predisposição à variedade e de lidar com a não rotina satisfaz os desejos subjetivos de tal forma que grande parte desses trabalhadores prefere aplicar suas habilidades genéricas no trabalho e não fora dele. Em nossas entrevistas, esta dimensão "entretida" ou "divertida" do trabalho aparece em várias ocasiões. Esse aspecto se aprofunda na medida em que, no contexto mais global, social, todos os espaços se tornam produtivos (LAZZARATTO & NEGRI, 1991; VERCELLONE, 2011; VIRNO, 2003). No entanto, com base em nossas observações em campo e em

---

<sup>172</sup> Porém, apesar desta pretensão totalizadora de identificar trabalho e vida, é verdade que, de acordo com a antiga fórmula foucaultiana, não há poder sem resistência. Por isso, seria errado considerar que o conjunto global dos trabalhadores se submete sem resistência a essas diretrizes. Neste trabalho, não desenvolveremos a questão da resistência, por ultrapassar os objetivos propostos.

alguns testemunhos em contrário, reafirmamos que o trabalho, embora incorpore elementos do tipo lúdico, nunca é "puro jogo".

Embora seja possível analisar mais detalhadamente as características específicas desse setor exemplar dentro do trabalho cognitivo imaterial em si, pensamos em fazê-lo nos termos pelos quais o desenvolvemos, ou seja, estabelecendo uma comparação com antigas formas generalizadas de trabalho de recorte taylorista-fordista, delineando um pano de fundo comum: o do antagonismo capital-trabalho.

Esboçamos aqui muitos aspectos que consideramos úteis para a pesquisa de um tipo de trabalho que é apresentado como aquele que supera o trabalho industrial tradicional em termos de esforço ou exigência, mas que, no entanto, apresenta aspectos inovadores relacionados com novas formas de organização e exploração que começam a ser investigadas. O processo de trabalho reconhece importantes transformações com as novas tecnologias da informação, mas a exploração, longe de desaparecer, acomodou-se às novas circunstâncias.

### **Pablo Míguez**

Doutor em ciências sociais e bacharel em economia e em ciências políticas pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Técnicas (Conicet) e professor da Universidade Nacional de General Sarmiento (UNGS) e da Universidade de Buenos Aires (UBA). Autor de vários artigos sobre economia política crítica e estudos do trabalho. (Seu e-mail é: [pablofmiguez@yahoo.com.ar](mailto:pablofmiguez@yahoo.com.ar).)

### **Marcela Zangaro**

Professora de filosofia pela Universidade de Buenos Aires (UBA) e doutora em ciências sociais pela Universidade Nacional de Quilmes (UNQ). Pesquisadora na UNQ e professora titular ordinária de cursos de graduação e pós-graduação da Universidade Argentina da Empresa (Uade). Atuou como professora e pesquisadora convidada em tempo integral no Departamento de Economia e Gestão da Escola Normal Superior de Cachan, na França, em 2014, e coorganizou o Seminário sobre Sociologia da Gestão (IGG-UNGS-lesac). Sua principal área de pesquisa é a sociologia do trabalho, abordando a relação entre trabalho e subjetividade. Autora do livro *Subjectividad y Trabajo. Una Lectura Foucaultiana del Management* (Herramienta, 2011) e de diversos capítulos de livros e artigos relacionados a esse assunto. (Seu e-mail é: [mzangaro@yahoo.com.ar](mailto:mzangaro@yahoo.com.ar).)

### **Referências bibliográficas**

- ALLES, Marta. *Gestión por competencias*. El diccionario. Buenos Aires: Granica, 2003.
- BELL, Simon; LÓPEZ RAVENTÓS, Cristian. Breve historia de los videojuegos. *Athenea Digital*, n. 14. Barcelona: Universidade Autônoma de Barcelona, 2008.
- CORIAT, Benjamín. *El taller y el robot*. Ensayo sobre la producción en masa en la era de la electrónica. México: Siglo XXI, 1992.
- BOLTANSKI, Luc.; CHIAPELLO, Eve. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madri: Akal, 2002.
- DEJOURS, Christophe. Coopération et construction de l'identité en situation de travail. *FuturAntérieur*, n. 16. Paris: L'Harmattan, 1993.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

- LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. Travail immatériel et subjectivité. *FuturAntérieur*, n. 6. Paris: L'Harmattan, 1991.
- MARAZZI, Christian. Le langage comme moyen de la production marchande. *FuturAntérieur*, n. 35-36. Paris: L'Harmattan, 1996.
- \_\_\_\_\_. *El sitio de los calcetines*. Madrid: Akal, 2003.
- MANOVIH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- MERTENS, Leonard. *Competencia laboral: sistemas, surgimiento y modelos*. Montevideo: Cinterfor, 1996.
- MÍGUEZ, Pablo. Las transformaciones recientes de los procesos de trabajo: desde la automatización hasta la revolución informática. *Trabajo y sociedad*. Indagaciones sobre el trabajo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas, n. 11, Santiago del Estero, 2008. Disponible en: <<http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad>>.
- \_\_\_\_\_. Automatización y revolución informática. Los cambios en el proceso de trabajo y sus efectos en el trabajo. In: MONTE CATÓ, Juan Sebastián. *El trabajo en el capitalismo informacional*. Los trabajadores de la industria del software. Buenos Aires: Editorial Poder y Trabajo, 2009.
- \_\_\_\_\_. El trabajo inmaterial en la organización del trabajo. Un estudio sobre el caso de los trabajadores informáticos en Argentina. Tese de doctorado. Universidad de Buenos Aires (UBA), 2011.
- \_\_\_\_\_. Appropriation de savoirs et prescription de la subjectivité dans le travail cognitif. Le cas du secteur informatique. *European Journal of Economic and Social Systems*, v. 24, n. 1-2. Paris, 2011.
- MONTEIRO LEITE, Elenice. *El rescate de la calificación*. Montevideo: OIT/Cinterfor, 1996.
- MOULIER BOUTANG, Yann et al. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficante de Sueños, 2004.
- NEFFA, Julio César. Los paradigmas productivos taylorista y fordista y su crisis. Una contribución a su estudio desde la teoría de la regulación. *Trabajo y sociedad*. Buenos Aires: Lumen-Humanitas, 1998.
- NEGRI, Antonio. Valeur-travail: crise et problèmes de reconstruction dans le postmoderne. *FuturAntérieur*, n. 10. Paris: L'Harmattan, 1992.
- \_\_\_\_\_. Travail et affect. *FuturAntérieur*, n. 39/40. Paris: L'Harmattan, 1997.
- NEGRI, Antonio; LAZZARATO, Maurizio. *Trabajo material, formas de vida y producción de subjetividad*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- VATIN, François. *Trabajo, ciencias y sociedad*. Ensayos de sociología y epistemología del trabajo. Buenos Aires: Lumen, 2004.
- VERCELLONE, Carlo. *Capitalismo cognitivo*. Renta, saber y valor en la época posfordista. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- VIRNO, Paolo. Quelques notes à propos du general intellect. *FuturAntérieur*, n. 10. Paris: L'Harmattan, 1992.
- ZANGARO, Marcela. *Subjetividad y trabajo*. Una lectura foucaultiana del *management*. Buenos Aires: Herramienta, 2011.
- ZARIFIAN, Philippe. *El modelo de competencia y los sistemas productivos*. Montevideo: Cinterfor, 1999.
- \_\_\_\_\_. Savoir et subjectivation. *Bibliothèque Diffuse*, s.d.

## COMUNICAÇÃO E TRABALHO. ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA PARA O ESTUDO DO TRABALHO DOS JORNALISTAS

Roseli Figaro

**Resumo:** O objetivo deste estudo é assinalar o binômio comunicação e trabalho como uma nova linha de pesquisa na área de teorias da comunicação, apropriada para estudar as relações de comunicação no mundo do trabalho. Essa abordagem entende comunicação e trabalho como unidade constitutiva da atividade humana, capaz de revelar os valores com os quais se constrói a sociedade. Essa perspectiva é aplicada na pesquisa sobre o mundo do trabalho dos jornalistas de São Paulo, realizada entre 2009 e 2012 pelo Centro de Pesquisa em Comunicação e Trabalho da ECA/USP, com apoio da Fapesp. Com a triangulação de métodos quantitativos e qualitativos, a pesquisa revela o perfil dos jornalistas de São Paulo e seus pontos de vista sobre o trabalho.

**Palavras-chave:** comunicação e trabalho; atividade humana; jornalistas.

**Resumen:** El objeto de este estudio es señalar el binomio comunicación y trabajo como una nueva línea de investigación en el área de las teorías de la comunicación, adecuada para estudiar las relaciones de comunicación en el mundo del trabajo. Este enfoque considera la comunicación y el trabajo como unidad constitutiva de la actividad humana, capaz de revelar los valores con los cuales se construye la sociedad. Esta perspectiva se aplica a la investigación sobre el mundo del trabajo de los periodistas en Sao Paulo, realizada entre 2009 y 2012, por el Centro de Investigación en Comunicación y Trabajo de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA-USP), con el apoyo de la Fundación de Amparo a la Investigación del Estado de Sao Paulo (Fapesp). Con la triangulación de métodos cuantitativos y cualitativos, la investigación revela el perfil de los periodistas de Sao Paulo y sus opiniones sobre el trabajo.

**Palabras clave:** comunicación y trabajo, actividad humana, periodistas.

## Introdução

A proposta teórico-metodológica do binômio comunicação e trabalho é uma reflexão sobre a centralidade da categoria trabalho a partir do campo da comunicação. Afirma-se que tal centralidade se dá, sobretudo, em razão da incorporação da comunicação como lógica organizativa dos processos produtivos e da presença das tecnologias de informação e de comunicação no mundo do trabalho. Para além da determinação econômica, o trabalho constrói as relações entre as pessoas na sociedade. Ele é fonte de ordenação e hierarquização dos valores sociais e dos laços de sociabilidade.

O binômio comunicação e trabalho permite que sejam discutidas as relações de comunicação no mundo do trabalho, para que se possa compreender quais os sentidos do trabalho, como as lógicas comunicacionais dos processos de organização da produção e das tecnologias introduzem mudanças nas formas de se trabalhar e nas relações sociais.

Muito se tem falado sobre a comunicação nas empresas. Essa discussão está limitada, no entanto, à abordagem da comunicação como marketing e estratégia dos modelos de gestão da produção. São apropriações que tomam a comunicação como ferramenta para a transmissão de ordens e prescrições da direção e das metas organizacionais. Sem considerá-la como atividade real de trabalho.

Como alternativa, propomos o estudo da comunicação e do trabalho a partir do ponto de vista de quem trabalha. Isto é, das relações de comunicação no mundo do trabalho, dos relatos sobre o trabalho e da compreensão da importância da comunicação para que o trabalho se efetive.

Neste artigo, pretende-se discutir a abordagem dos estudos da comunicação a partir do binômio comunicação e trabalho, bem como apresentar a pesquisa *As Mudanças no Mundo do Trabalho dos Jornalistas de São Paulo*, realizada entre 2009 e 2012, com apoio da Fapesp (FIGARO, 2012).

### **O binômio comunicação e trabalho aplicado à pesquisa com jornalistas**

Se o jornalismo e os jornalistas são produtos de uma época histórica caracterizada pela emergência de determinadas forças hegemônicas (GRAMSCI, 1978) e por características específicas no seu modo de produção, quando essas condições se alteram, no sentido de aprofundar e radicalizar as contradições do sistema econômico, como as que se deram no final do século XX, em que resultam essas alterações? O que se pode afirmar sobre quem faz o jornalismo e sobre como esse fazer, suas normas e rotinas produtivas estão delimitados pela lógica da grande empresa e da desregulamentação dos vínculos empregatícios? Como o jornalista nas *dramáticas* da atividade de trabalho (SCHWARTZ, 2007) enfrenta os desafios cotidianos do exercício profissional?

Nossa hipótese de pesquisa é que, ao observar o mundo do trabalho do jornalista a partir de sua fala sobre a atividade de trabalho e a partir da configuração de seu perfil, compreendemos os problemas, os desafios e as tendências do exercício profissional. Aplicamos o pressuposto teórico da atividade de comunicação e trabalho como método, ou seja, ouvimos quem trabalha para entender o que acontece do micro ao macrosocial e como as escolhas feitas no âmbito do específico da atividade do *corpo si* (SCHWARTZ, 2000) no trabalho estão relacionadas aos valores que constroem a sociedade.



## O problema da pesquisa

No Brasil, a prática profissional do jornalismo consolidou-se na segunda metade do século XX. Empresas e jornalistas profissionalizaram-se para atender a demandas vinculadas a relações políticas e comerciais no âmbito do Estado, das grandes empresas anunciantes e da geopolítica internacional. Com o advento da informatização e das novas mídias, o jornalismo e o jornalista enfrentam desafios.

O que se pode afirmar sobre quem faz o jornalismo e sobre como esse fazer, suas normas e rotinas produtivas está delimitado pela lógica da grande empresa? Como o jornalista, nas *dramáticas* da atividade de trabalho (SCHWARTZ, 2007), enfrenta os desafios cotidianos do exercício profissional?

Muniz Sodré dá pistas importantes para que se problematize o universo do jornalismo e dos jornalistas. O autor afirma que “[...] a informação contemporânea implica outro tipo de valor: transparência, ao invés de densidade simbólica” (SODRÉ, 2009). Ou seja, quanto mais se dissimulam ou se apagam os modos como o relato é produzido, construído, elaborado, maior é sua força e aparente transparência. Para Alzira Abreu (2002: 35), “são a competitividade entre os vários tipos de mídia e a disputa pelo mercado as responsáveis pelo comportamento dos jornalistas na atualidade”. Esses aspectos também foram verificados pela pesquisa *O Perfil do Jornalista e os Discursos sobre o Jornalismo. Um Estudo das Mudanças no Mundo do Trabalho do Jornalista Profissional em São Paulo (2009-2012)*.

## Objetivo e metodologia da pesquisa

O objetivo da pesquisa foi realizar um levantamento sobre o perfil dos jornalistas profissionais em São Paulo e conhecer o ponto de vista desse profissional sobre o seu trabalho. O perfil dos jornalistas abrange informações sobre faixa etária, escolaridade, vínculo empregatício, relações de trabalho e dados socioeconômicos e de consumo cultural. A estratégia da pesquisa tem como referência a triangulação metodológica (DENZIN & LINCOLN, 2006; JENSEN & JANKOWSKI, 1993), com os seguintes instrumentos de pesquisa: questionário quantitativo de múltipla escolha, entrevista em profundidade e grupo de discussão. A triangulação metodológica também se deu na composição das amostras da pesquisa. Foram compostas amostras a partir do critério de vínculo empregatício, buscando-se jornalistas em redes profissionais na internet, com diferentes vínculos e trabalhando em diferentes mídias; profissionais associados ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo; jornalistas com emprego fixo em uma grande empresa editorial de São Paulo.

Como estratégia metodológica, foram enviados 3.278 questionários fechados de múltipla escolha a jornalistas de São Paulo e 538 questionários respondidos foram consolidados (16,42%). A amostra foi estruturada a partir de diferentes estratégias: a) jornalistas foram contatados por rede social de trabalho (jornalistas e seus contatos); b) jornalistas sócios do sindicato foram contatados para participar da pesquisa com o apoio do sindicato; c) jornalistas empregados em uma grande empresa editorial foram contatados com o apoio da empresa; d) jornalistas freelancers foram contatados a partir de redes sociais de trabalho (freela.com.br e clicfolio). Todas as respostas aos questionários, enviados eletronicamente, foram coletadas e armazenadas em um banco de dados e as análises geraram gráficos e quadros que permitem desenhar o perfil do jornalista de São Paulo.

Na etapa qualitativa, foram realizadas 20 entrevistas com jornalistas selecionados a partir dos critérios de perfil verificados na fase quantitativa. O mesmo critério orientou a composição de dois grupos de discussão. Um grupo foi composto de seis jornalistas com diferentes vínculos de trabalho e o segundo

grupo foi composto de dez jornalistas freelancers. As técnicas de composição e acompanhamento do grupo de discussão foram adotadas conforme orienta Barbour (2009).

#### Atividade humana de trabalho e de comunicação

A atividade humana de trabalho interessa particularmente ao campo científico da comunicação. Isso porque ela corrobora que se entenda o conceito de comunicação de maneira mais ampla, como constitutivo do humano, não o restringindo às demandas vinculadas aos aspectos dos meios de comunicação tradicionais ou digitais. Esse tipo de restrição tem sido um dilema permanente na área. Poucos entendem o campo da comunicação como aquele que estuda a comunicação humana, relação sempre intersubjetiva de produção de sentidos, mediada ou não por artefatos tecnológicos.

A justificativa para essa atitude baseia-se na afirmação de que, como a comunicação é a base das relações sociais, haveria que se delimitar o objeto de estudo da área da comunicação aos meios de comunicação analógicos ou digitais, às mídias, caso contrário haveria dispersão e embaralhamento entre campos científicos, visto que a comunicação humana também é de interesse de outras ciências. A esse tipo de argumento nos contrapomos afirmando a necessária interdisciplinaridade inerente ao campo da comunicação. Baccega (1998) afirma que, para a constituição do campo da comunicação, houve a metassignificação de ciências oriundas de outros campos científicos, que, ao ser apropriadas pelos estudos da comunicação, passaram por um deslocamento, uma reconfiguração.

Hoje, as ciências humanas e sociais estão efetivamente incorporadas ao campo da comunicação, constituindo-o. Já não são mais os fundamentos psicológicos, fundamentos sociológicos da comunicação etc., ganham outra especificidade nesse diálogo interdiscursivo. Essa especificidade passa a ser, agora, não mais a que se prende ao domínio de onde provêm, mas aquela que, no confronto de cada ciência com as demais, permite-lhe distinguir-se (BACCEGA, 1998).

Assim, ao reafirmarmos o campo da comunicação como próprio e interdisciplinar, enfatizamos que a questão não é de *objeto de estudo*, mas de ancoragem epistemológica e teórica. Ao se tratar do binômio comunicação e trabalho no campo da comunicação, propõe-se a reflexão sobre o conceito de comunicação como aquele necessariamente orientado pela práxis humana, a qual demanda a compreensão do sujeito na dinâmica da vida social e nas relações entre as classes em suas dimensões históricas.

Sobre esse tema, parece-nos relevante retomar Leontiev (1976) como o teórico formulador, com Vigotski, de uma teoria da psicologia histórico-cultural que contribui para a formulação do conceito de comunicação. Para Leontiev (1976), a atividade humana coloca em relação trabalho e comunicação.

No trabalho, os homens entram inevitavelmente em relação, em comunicação uns com os outros. Na origem, suas ações, propriamente o trabalho, e sua comunicação formam um processo único. Agindo sobre a natureza, os movimentos de trabalho dos homens agem igualmente sobre os outros participantes na produção. Isto significa que as ações do homem têm nessas condições uma dupla função: uma função imediatamente produtiva e uma função de ação sobre outros homens, uma função de comunicação (LEONTIEV, 1976).

Para o autor, a comunicação mobiliza os meandros da atividade humana e não pode escapar dela. A relação entre trabalho e comunicação como processo único, conforme destaca, dá as bases para o

estudo do binômio comunicação e trabalho. Para enfatizar essa abordagem, Baccega explica que a “função de comunicação é própria da práxis”, o que supõe “trabalho e existência”, e, nesse processo, a formação de um sistema maior de abstração, a linguagem (BACCEGA, 1998). Ou seja, no cerne da comunicação está a práxis humana.

Estudar a comunicação como aspecto inerente à atividade humana, capaz de revelar as complexas relações que se estabelecem no mundo do trabalho, traz para o campo da comunicação uma gama de novos temas e problemas. Sobretudo, dá ao conceito de comunicação um caráter ontológico, no sentido da ontologia do ser social que Marx discute nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, de 1844.

A relação entre ser e objeto se dá pela atividade humana de trabalho no âmbito da comunicação intersubjetiva. Isso implica reconhecer que comunicação e trabalho são fundamentos da sociabilidade humana. A comunicação é uma conquista da espécie humana, efetivada pela condição do homem de sobrepor-se, por meio de sua atividade de trabalho, às condições da natureza. A comunicação está ligada, desde a origem, à atividade produtiva, à “comunicação material dos homens” (LEONTIEV, 1976).

A atividade para a sobrevivência, no enfrentamento das “infidelidades do meio” (SCHWARTZ, 2007), requer a comunicação entre os seres para que haja cooperação, para que se identifiquem os conflitos e, por conseguinte, sejam superadas as dificuldades. E é a atividade de comunicação e de trabalho o material objetivo com o qual se fabrica a realidade humana. A comunicação por meio de gestos, sinais, expressões faciais e do corpo denota a ambiência que condiciona o trabalho, mas é a comunicação verbal, a palavra, aquela que mais se aproxima e acompanha a atividade de trabalho em sua complexidade (SCHWARTZ, 2007).

Essa apropriação do conceito de atividade, que comporta comunicação, trabalho e linguagem, distancia-se de uma metafísica idealista. Forçosamente, tal relação com a ontologia do ser social opõe-se à separação de atividade humana e história; de atividade humana e condições materiais e culturais da existência em sociedade.

Essa articulação possibilita ver em movimento, sempre transformador, a atividade de trabalho e, portanto, a realidade social e cultural. Entende-se como a atividade de comunicação e trabalho – fundamento da subjetividade e da sociabilidade – é substancial para se compreender os processos culturais e as transformações sociais contemporâneas.

A análise da comunicação no mundo do trabalho, na perspectiva apontada até aqui, exige que o pesquisador apure a observação e a compreensão dessas situações considerando os sujeitos que trabalham, as redes de relações que viabilizam o trabalho e a formação dos conjuntos de coletivos (trabalhar é sempre trabalhar com o outro) para o trabalho.

A partir dessa compreensão, a análise e a discussão das transformações no mundo do trabalho, introduzidas pelas tecnologias de informação e de comunicação e pelos procedimentos de racionalização da produção, são realizadas sem dissociá-las das relações concretas nas quais essas tecnologias e esses procedimentos são apropriados. Haja vista que tal dissociação pretende dissimular o inerente ineditismo engendrado pelo sujeito em atividade, bem como apagar da história que os avanços tecnológicos são conquistas da humanidade. Pode estar nessa dissociação a origem de interpretações deterministas do processo de comunicação mediado pelas tecnologias.

## As tecnologias para o binômio comunicação e trabalho

Como dissociar o mundo do trabalho das tecnologias de informação e de comunicação? É isso que geralmente se faz ao estudar as tecnologias. Elas ganham uma dimensão dissociada da vida real e da dinâmica da sociedade. Para se compreender a gama de questões envolvidas nessa discussão, vale destacar o conceito de artefatos da cultura como resultado da atividade humana, sobretudo, no trabalho.

Folcher e Rabardel (2007) discutem a relação homem-máquina a partir do entendimento que se tem dos “dispositivos técnicos, materiais ou simbólicos” (chamados de artefatos) e definida em três tipos: centrada na interação homem-máquina; no homem-máquina como um sistema engajado numa tarefa; na mediação da atividade pelo uso dos artefatos.

Os autores explicam que, na interação homem-máquina, ambos são considerados entidades heterogêneas e essa relação implica uma interface (dispositivo; *hardware* ou *software*). Analisam-se, nesse caso, a qualidade da interação para a realização da tarefa, a facilidade de aprendizagem, a adaptação e a proteção contra os erros do usuário. No sistema homem-máquina, ambos são considerados “componentes de um mesmo sistema funcional engajados em conjunto na realização de uma tarefa” (FOLCHER & RABARDEL, 2007). A finalidade, a ser realizada em um dado ambiente, orienta o sistema homem-máquina; a máquina está acoplada ao processo cognitivo do operador, mas a tarefa, o objetivo a cumprir, é do sistema em seu conjunto. Já a “atividade mediada pelos artefatos se centra no uso humano das ferramentas culturais” (Id. Ibid.). Folcher & Rabardel buscam em Vigotski a explicação teórica para esse tipo de atividade. “A mediação da atividade humana pelos artefatos é considerada como o fato central que transforma as relações do sujeito com o mundo, as funções psicológicas, e condiciona seu desenvolvimento” (apud FOLCHER & RABARDEL, 1930: 209). Ou seja, trata-se de entender as tecnologias como artefatos, ferramentas que são produtos da cultura, originadas da ação e da atividade humanas, e então problematizar as mudanças culturais que essa relação mediada demanda.

Na mesma linha de Vigotski, Leontiev (1976) considera a atividade mediada por artefatos como preponderante na formação da psique humana. O trabalho e a comunicação são os fundamentos dessa formação. E, aqui, avança-se da compreensão do artefato como ferramenta cultural para a como instrumento. Visto que um novo artefato não é imediatamente e indiscriminadamente incorporado pelo sujeito, mas depende da articulação com a atividade concreta desse sujeito. Se cada cultura se basta a si mesma e constrói artefatos que respondem às suas necessidades, é na prática social que elas se atualizam. Assim, entre o artefato (ferramenta produzida pela cultura) e o instrumento há a atividade objetiva de cada indivíduo. Há a necessidade do uso, de esquemas de apropriação pessoal, há a manifestação da plenitude do sujeito em atividade. Daí Folcher e Rabardel (2007) classificarem o instrumento como “unidade mista”: por um lado, um artefato material ou simbólico, produzido pela cultura; por outro, esquemas de utilização associados, resultado de construção própria do sujeito. E ainda afirmam:

Os artefatos aos quais são confrontados os sujeitos em situação de trabalho, de formação ou da vida cotidiana têm como característica terem sido elaborados para realizar funções previamente definidas, funções que propomos nomear [...] como funções constituintes. A instrumentalização do artefato faz emergir funções novas, momentaneamente ou duravelmente. Essas funções novas,

elaboradas no uso no decorrer das gêneses instrumentais, são funções constituídas (FOLCHER & RABARDEL, 2007).

Entre o já prescrito (inscrito no artefato) e o uso específico, surge o novo, essa é a marca da atividade humana; é por meio desse movimento que se renovam os artefatos, incorporados como instrumentos. Esse mesmo movimento se dá na apropriação das tecnologias de comunicação. Como artefatos, elas acumulam as funções previamente definidas pela cultura, mas a utilização faz delas instrumentos renovados. Reiteram os autores:

Através das gêneses instrumentais, os usuários contribuem, no uso, com a concepção ao mesmo tempo dos artefatos, esquemas de utilização, usos e suas condições. Tendem assim a estabelecer coerências entre as formas dos artefatos e as da atividade, a torná-las congruentes. O instrumento entidade composta de esquema e artefato realiza concretamente esse estabelecimento de coerência. (FOLCHER & RABARDEL, 2007, *apud*. FOLCHER, 1999).

Quando nos reportamos às tecnologias de informação e de comunicação, chamamos atenção para as apropriações dessas tecnologias como produto da atividade humana. Por isso, elas devem ser problematizadas no nível dos objetos empíricos concretos e consideradas no percurso de artefato a instrumento. As formas concretas de apropriação dos artefatos e os valores que conformam as escolhas para seu uso são revelados na atividade de trabalho. Que tipo de sociedade se revela por meio de um produto, por exemplo, o iPad, almejado pelas facilidades de conexão e pela oferta de serviços, mas produzido por pessoas que trabalham em condições similares a escravos? Será que esse mundo do trabalho revela algo que circula como valores na sociedade? De que maneira se incorpora ao artefato tecnológico a banalização da vida, a substituição do que é vital pelo supérfluo?

História e processo produtivo engendram a lógica do papel das tecnologias na sociedade. O contexto que conforma todo o período de mudanças, proporcionadas pelas tecnologias, está relacionado à problemática do modo de produção. O advento das tecnologias digitais, por exemplo, não pode ser separado do processo de globalização, da reorganização geopolítica do pós-guerra, da reestruturação produtiva por meio da flexibilização e da polivalência da força de trabalho e da precarização dos vínculos contratuais de trabalho.

Dierkes, Hofmann e Marz (2000) afirmam que as tecnologias são marcadas pelo contexto em que são elaboradas e exploradas. Esses usos mostram quais são os valores e as opções que articulam fatores econômicos, sociais, culturais, políticos e organizacionais. Se há valores que orientam as opções sobre o desenvolvimento e os usos das tecnologias, esses valores estão imersos no sistema complexo de relações culturais, comunicacionais, econômicas e políticas. Há um permanente jogo de relações, contradições e conflitos. O novo, na apropriação de uma tecnologia, de um processo produtivo, sempre está marcado por um antes, um histórico que o engendrou. O mesmo ocorre com os processos comunicacionais.

Scolari (2008) chama atenção para o contexto de existência das novas tecnologias no ambiente sócio-técnico<sup>173</sup> de concentração vertical e horizontal das empresas de comunicação.

---

<sup>173</sup> “O desenvolvimento da Escola Sócio-Técnica teve início no Instituto Tavistock de Londres, nos anos 50, sob a coordenação de E. Trist, F. Emery, Rice, Jacques, Hall e Bramfort. [...] O modelo sócio-técnico parte do pressuposto de que todo sistema tem entrada, processamento e saída. Assim, a organização enquanto sistema de produção recebe (importa) matéria-prima (energia, informação e recursos) do meio ambiente e processa essa matéria-prima através de uma conversão em energia, informações, produtos acabados.” (GOMES, E.; BORELLI, F.; NAZARÉ, J. “Teoria Sócio-Técnica: Resgatando o Construto à Luz da Criticidade.” In: *Revista Eletrônica de*

Neste percurso sobre os processos de produção, falamos sobretudo das novas formas de fazer comunicação. No entanto, todas essas práticas são geradas em um ambiente altamente competitivo, e, apesar dos profetas de uma nova economia, as antigas leis capitalistas permanecem em vigor. As fusões verticais e horizontais de sociedades, as operações de concentração ou a conquista agressiva de novos mercados – sempre no limite das leis antimonopólio – não deixaram de caracterizar as empresas de comunicação. Uma construção teórica sobre as hiper mídias não deveria ser intoxicada pelas novas práticas produtivas e esquecer-se dos princípios de lucro e de rentabilidade que regem o funcionamento das indústrias culturais (SCOLARI, 2008).<sup>174</sup>

Se, por um lado, as tecnologias digitais proporcionam inovação e transgressão dos modelos tradicionais de relação entre produção e consumo, por outro, as organizações buscam formas de enquadramento das novidades sem romper com os fundamentos que as estruturam. As redes sociais, o teletrabalho e a informação em tempo real dialogam com o novo, com o futuro, na mesma medida em que foram apropriados pelas condições objetivas que nos fazem estar no agora de um sistema econômico cada vez mais centralizador<sup>175</sup> e com infinita capacidade de controle sobre os dados particulares dos cidadãos.

No caso brasileiro, os conglomerados de mídia estão entrelaçados aos grandes oligopólios internacionais. Eles são beneficiados pela legislação que dá à empresa privada a concessão do espectro público de ondas de transmissão e privatiza toda a rede de infraestrutura de distribuição de cabos de transmissão de informação. Essa política inviabiliza a democratização da posse e do uso dos meios de comunicação. Reduz sobremaneira as possibilidades de ampliação do mercado de trabalho para os profissionais da comunicação. Redunda em política de precarização profissional, visto que os postos de trabalho se reduzem por causa das mudanças tecnológicas e que as novas possibilidades de emprego se apresentam sempre como instáveis, precárias, sem regulamentação.

São esses aspectos dos estudos do campo da comunicação que o binômio comunicação e trabalho permite colocar em evidência. Essa abordagem identifica as diferenças de proposições, de finalidades e de procedimentos entre a comunicação regida pelos interesses organizacionais e a comunicação que serve à atividade de trabalho. Tomar as relações de comunicação a partir do mundo do trabalho requer articulações entre as condições particulares dos sujeitos da comunicação com as condições gerais dadas pelos sistemas institucionais e os modelos de organização da produção.

A abordagem teórico-metodológica do binômio comunicação e trabalho é a mais adequada para responder a esses desafios, pois é capaz de articular os conceitos de trabalho, comunicação e linguagem como aspectos constitutivos do saber e do fazer humanos presentes no mundo do trabalho; bem como de relacionar o particular (local, cotidiano, individual) ao geral (econômico, histórico, social) e destacar o sujeito e sua atividade responsiva [no sentido bakhtiniano (1992)] em relação aos discursos que circulam na sociedade.

---

*Gestão* (Reges), Picos, v. 2, n. 2, mai./ago. 2009, p. 44-55. Disponível em: <http://www.ufpi.br/reges>. Acesso em: 3 fev. 2012.

<sup>174</sup> Nota do revisor: Tradução de citação em espanhol do Editor.

<sup>175</sup> Vale navegar pelos sites: <http://www.donosdamidia.org.br>, <http://www.intervozes.org.br> e <http://www.direitoacomunicação.org.br> para se ter ideia da concentração e do poder das empresas de comunicação, sobretudo no atual cenário das mídias digitais. Acesso em: 28 set. 2013.

Essa abordagem de estudo pode revelar a partir de quais valores as pessoas fazem suas escolhas; como se constituem os coletivos de trabalho; como as pessoas se apropriam dos artefatos tecnológicos, transformando-os em instrumentos afeitos à particularidade do sujeito (FOLCHER & RABARDEL, 2007); como se constituem as redes de ajuda e solidariedade na resolução de problemas e tarefas (SCHWARTZ, 2007); e como as pessoas respondem às mudanças que se dão nos perfis profissionais e nas sobreposições de funções.

## **Os resultados da pesquisa**

Os resultados da pesquisa mostram a precarização das relações de trabalho (FIGARO, 2008, 2012, 2013; LIMA, 2010, 2013; GROHMANN, 2012, 2013), bem como a intensificação do ritmo de atividade exigido no âmbito do exercício profissional, prejudicando a qualidade de vida dos profissionais (HELOANI, 2008). Indicam também a preocupação dos comunicadores com o futuro da prática jornalística, principalmente aquela desenvolvida em jornais, revistas e televisão, em razão da redução de postos de trabalho nas empresas de comunicação.

Os dados apontam as mudanças no perfil do jornalista profissional: são mulheres, jovens, brancas, de classe média, a maioria sem filhos, multiplataformas, com vínculo de emprego precário, com curso superior completo e com especialização em nível de pós-graduação. Entre a amostra de jornalistas sindicalizados, 77% declaram-se brancos; e, entre a amostra dos jornalistas freelancers, 82% declaram-se brancos. Entre esses grupos de jornalistas, mais de 20% declaram já ter sofrido assédio moral no trabalho. Entre todos os jornalistas das diferentes amostras de respondentes, verificou-se que trabalham de oito a dez horas por dia em ritmo acelerado e a maioria está na faixa salarial de 2 a 6 mil reais, sendo que 40% dos freelancers declararam receber até 2 mil reais. Dado relevante é que, entre os jornalistas da amostra de respondentes dos sindicalizados, apenas 43% declararam ter registro em carteira profissional. A faixa etária mais alta é entre os profissionais sindicalizados; mesmo assim, a maioria entrou na profissão a mais de um ano e a menos de 15 anos, ou seja, quando as reformas trazidas pelo computador e a internet estavam se efetivando. Os jovens jornalistas chegaram ao mercado de trabalho com um desafio pela frente: entender o que era aquilo que estava acontecendo com as novas tecnologias de informação e de comunicação e como essas tecnologias alteram suas rotinas produtivas do fazer jornalístico.

Os freelancers trabalham sozinhos em casa e em período integral para vários lugares, de maneira geral, sendo os que recebem menor valor pelo trabalho. Começam a pensar como novos empreendedores e aplicam os conhecimentos do jornalismo a outras atividades, desde fazer a revisão de um trabalho acadêmico até vender um pacote de assessoria de comunicação a um político, trabalhar em projetos educacionais, em empresas de marketing etc.

A reestruturação produtiva, principalmente a partir dos anos 1990, transformou as relações de trabalho. Aumentou o número de jornalistas contratados sem registro em carteira profissional, abrindo caminho para o surgimento de novas formas de vínculos, como a terceirização, os contratos de trabalho por tempo determinado, o contrato de pessoa jurídica (PJ) e de cooperados e freelancers, entre outros. O fato de a maioria dos freelancers receber o pagamento a partir de nota fiscal fornecida por um terceiro e trabalhar no setor de revista e internet dá indicações claras de onde estão os problemas contratuais e da precarização dos direitos trabalhistas (décimo terceiro salário, férias, INSS, fundo de garantia etc.).

As respostas ao questionário, as falas nas entrevistas individuais e as falas nos grupos de discussão, ao ser analisadas, demonstram um conjunto de valores que, certamente, são influenciados pelas dificuldades encontradas na empregabilidade e pelas lógicas de mercado preponderantes na concepção do fato jornalístico. São os jovens os mais impactados pelas mudanças no mundo do trabalho. Eles não têm a memória das práticas anteriores. Eles não foram formados pelas gerações

que os antecederam. Quando chegaram às redações e ao mundo do trabalho, os mais velhos, seres analógicos, padeciam de desprestígio em relação aos usos dos novos artefatos profissionais.

A chamada “flexibilidade” transfere aos trabalhadores o peso das incertezas do mercado. Como mão de obra maleável, tanto em termos de horário como de jornada de trabalho ou de vínculo empregatício (como empregos temporários, precários ou trabalho autônomo), esses profissionais não têm podido planejar suas vidas em termos econômicos e em termos afetivos. Heloani (2008) destacou em sua pesquisa os problemas de saúde que as condições de trabalho têm causado aos jornalistas.

A percepção de que a receita publicitária incide sobremaneira no processo de seu trabalho é resposta majoritária dos jornalistas da pesquisa. Talvez seja esse o motivo para mais de 40% dos jornalistas que participaram da pesquisa afirmarem que *às vezes* ou *nunca* se pode tomar decisões a partir das informações das mídias.

Todos os que foram ouvidos e solicitados a responder as perguntas falaram espontaneamente sobre o trabalho (LACOSTE, 1995) e suas experiências, seus pontos de vista sobre a profissão. Há falas polêmicas. Há relatos de vida que revelam experiências que contextualizam problemas do exercício da profissão no quadro atual das relações do negócio da mídia e do discurso do jornalismo. As dificuldades do mercado de trabalho, as debilidades da formação universitária, as expectativas com relação à profissão e à dedicação ao trabalho desenham as trajetórias pessoais e também compõem o quadro real de como se exerce a profissão e as *dramáticas da atividade* (SCHWARTZ, 2007) que os jornalistas de carne e osso enfrentam no cotidiano de trabalho.

Do ponto de vista das rotinas produtivas, os desencontros entre as diferentes gerações, a falta de tempo para a passagem da experiência de um profissional mais velho para o mais jovem e os novos dispositivos da comunicação fazem com que o mundo do trabalho do jornalista se torne um caldeirão de tensões, desafios e conflitos.

Os mais jovens incorporaram-se ao mercado de trabalho sem buscar o sindicato para a associação de defesa corporativa. Poucos são sindicalizados e, ainda entre esses, poucos participam das atividades sindicais. Esses jovens não conseguem planejar a vida fora do curto prazo, vão em busca do cliente e consideram a informação como um produto.

As facilidades tecnológicas atuam, paradoxalmente, como um complicador porque exigem maior produtividade frente à concorrência. A distinção entre a fonte, o testemunho e a personagem que ilustra a notícia é um conflito a mais para o jornalista. Cada vez há um número maior de mediadores entre o jornalista e o fato.

Para alguns, a diferença entre o relato da testemunha do fato e a investigação e apuração jornalística está embaralhada. Para outros, há uma relação de solidariedade e colaboração entre a testemunha e o jornalista.

Outro aspecto relevante e que tem transformado a relação com o trabalho é o papel das assessorias de comunicação. Hoje, elas são necessárias ao processo produtivo. Não se trabalha nas redações das empresas de qualquer veículo de comunicação sem o apoio das assessorias. Há uma brutal profissionalização da área. Os enunciados do *forte* e do *fraco*, do *vender* e do *comprar*, da *guerrilha* e da *defesa* nomeiam e diferenciam o trabalho dos jornalistas assessores e dos jornalistas dos veículos das empresas de comunicação. Mas, na verdade, é impossível trabalhar num veículo de comunicação sem o trabalho anterior do jornalismo de assessoria.

O ritmo de trabalho, os desafios trazidos pelas novas plataformas e linguagens aumentam a tensão do profissional. Os vínculos contratuais cada vez mais precários, a terceirização e até a quarteirização da produção de conteúdos – os chamados trabalhos por projetos – são a realidade no meio profissional.



Agenciar o cliente e formatar o produto ao gosto dele passa a fazer parte da prática do jornalista. É o público-alvo ou o cliente que conforma o enquadramento do produto ou da notícia.

As respostas da maioria dos entrevistados permitem afirmar que eles possuem um perfil profissional deslocado de valores coletivos, são individualistas e muito mais preocupados com o negócio, meio de vida. Inclusive, esses valores individualistas se ajustam ao que Boltanski e Chiapello (2009) chamam de “novo espírito do capitalismo”, pois as instâncias coletivas de trabalho perdem força, havendo instâncias individuais em rede. Segundo Bernardo (2009), “as empresas estabelecem uma relação ambígua com seus empregados, pois os convidam a integrar equipes/grupos de trabalho ao mesmo tempo que lhes impõem relações de trabalho individualizadas” e, acrescentem-se, precárias. Por outro lado, verificou-se nas respostas de um grupo sempre minoritário, representando cerca de um terço dos respondentes, uma preocupação bastante contextualizada desses jornalistas com o compromisso da informação como direito humano e com como se dá a contradição entre esse direito e os interesses das empresas.

Observemos dois trechos da fala de uma jornalista freelancer, entrevistada para a pesquisa:

[...] eu não consigo mais confiar no que grandes meios falam, porque você vê que a notícia é muito manipulada. Então, até que ponto você confia no que uma *Folha de S.Paulo* fala? Até que ponto você confia no que uma *TV Globo* fala? [...] tem o lance das fontes, a internet abriu muito... tem vários blogs e, nesse aspecto, é até legal, mas o volume é muito grande, você tem que aprender a administrar isso para não se perder. Porque, num primeiro momento, as atividades continuam iguais, eu tenho as mesmas funções, mas, em compensação, tenho o dobro de fontes e alternativas para pesquisar, para me inteirar dos acontecimentos. Então tem que administrar muito bem isso, acho que esse é um ponto essencial. [...] Porque ela [a informação] é básica para a sobrevivência das pessoas, desde saúde, higiene, política; o que estão fazendo com seu dinheiro ou o que não estão fazendo; acho que a transparência da informação devia estar muito mais perto dos cidadãos do que até hoje está, e acho que ela está bem distante disso, porque as pessoas também não têm noção que elas têm esse direito [...]. Eu acho que é um direito, sim (Jornalista freelancer, maio 2011.)

A crítica à linha editorial de veículos de comunicação consagrados, a possibilidade de hoje se recorrer a um leque diferenciado de fontes de informação e o compromisso do jornalista com o direito do cidadão à informação são enunciados que indicam a preocupação da profissional com seu papel de mediadora dos discursos sociais.

Esses excertos de sua fala são exemplos de um ponto de vista minoritário entre os jornalistas. A esse ponto de vista podemos contrapor um outro, radical, mas que pode nos nortear sobre as disputas ideológicas e que dizem respeito aos valores sobre a profissão e sobre o papel no jornalismo na sociedade.

Esta fala é um excerto da discussão sobre a profissão, o diploma e o papel do jornalista. Outra jovem fala, de seu ponto de vista de profissional freelancer, sobre a cobertura de esportes na televisão:

[...] isso vai cair naquela velha discussão sobre se o jornalista precisa ou não do diploma. Eu acho, por exemplo, que um médico é muito mais hábil [para] escrever uma matéria sobre medicina do que eu. Eu acho que, às vezes, um político é muito mais competente para escrever sobre política do que eu, porque, se eu tiver que escrever uma matéria sobre política, vou ter que varar uma semana para estudar política – e eu não sei nem o que é o PMDB e o PSDB. Então, se você falar para mim “você quer fazer uma matéria sobre política ou eu posso dar para o Maluf escrever?”, digo para passar para o Maluf (Jornalista freelancer, out. 2011.)

Como se pode verificar, a jovem jornalista não tem uma visão coletiva de sua profissão, não consegue discernir que seu papel como profissional especializado é exatamente o de pesquisar, buscar formas discursivas de aproximar todos os temas possíveis do cidadão comum. É exatamente o papel do jornalista que ela nega.

São esses valores contraditórios, enunciados pelos discursos dessas duas profissionais, que circulam no mundo do trabalho do jornalismo e que os estudos da comunicação não podem menosprezar, pois eles compõem o produto final jornalístico devolvido à população.

As condições precárias de trabalho só fazem recrudescer essas disputas ideológicas e enfraquecem as conquistas democráticas. Está na ordem do dia em nosso país aprofundar as diferenças estruturais entre liberalismo e democracia. Sobretudo destacar que a democracia deve ter como pressuposto o direito humano à informação e ao trabalho decente.<sup>176</sup>

### **Considerações finais sobre a abordagem de comunicação e trabalho e a pesquisa com os jornalistas**

A abordagem do binômio comunicação e trabalho mostra-se pertinente e frutífera, porque possibilita entrar no mundo do trabalho por meio dos relatos de quem trabalha e reconstruir os fios da rede de relações que se estabelecem na sociedade. Essa abordagem mostra os processos de comunicação, os problemas e os desafios para o exercício profissional, permite entender a amplitude e os limites de pontos de vista que permeiam o universo ideológico daqueles que trabalham e revela os valores a partir dos quais os jornalistas editam o mundo para a sociedade.

Os resultados permitem afirmar que as dificuldades do ritmo de trabalho acelerado, da variedade de plataformas e da convergência de mídias recrudescem problemas que não são exatamente novos, mas para os quais os jornalistas não conseguem vislumbrar solução. Dizem respeito às orientações deontológicas da profissão, da ética jornalística no tratamento com as fontes, à visão voltada ao interesse público e não ao interesse do público cliente. Tais dificuldades são enunciadas na contraposição: manter os fundamentos ou atender à loucura dos ritmos e das demandas do trabalho.

A formação generalista e com forte repertório humanista é aspecto cada vez mais relevante para a preparação do profissional. Os valores éticos e a responsabilidade com o direito à informação precisam ser reforçados como aspectos fundamentais na formação do jornalista, sobretudo para ajudá-los a enfrentar as injunções da lógica econômica que teima em sobrepor-se à lógica do bem-estar das pessoas. O direito do cidadão à informação, conforme garantem nossa Constituição e o artigo 19 da Declaração Universal dos Direitos Humanos, é que deve pautar a prática jornalística.

### **Roseli Figaro**

É professora livre-docente do programa de pós-graduação em ciências da comunicação da USP, com pós-doutorado em ergologia pela Universidade de Aix-Marselha, na França. Coordena o Centro de Pesquisa em Comunicação e Trabalho USP/CNPq e é chefe do Departamento

---

<sup>176</sup> O conceito é defendido pela Organização Internacional do Trabalho (OIT) como ponto de convergência de seus quatro objetivos estratégicos: "o respeito aos direitos no trabalho (em especial aqueles definidos como fundamentais pela Declaração Relativa aos Direitos e Princípios Fundamentais no Trabalho e seu seguimento adotada em 1998: (i) liberdade sindical e reconhecimento efetivo do direito de negociação coletiva; (ii) eliminação de todas as formas de trabalho forçado; (iii) abolição efetiva do trabalho infantil; (iv) eliminação de todas as formas de discriminação em matéria de emprego e ocupação, a promoção do emprego produtivo e de qualidade, a extensão da proteção social e o fortalecimento do diálogo social. Disponível em: <http://www.oitbrasil.org.br/content/o-que-e-trabalho-decente>. Acesso em: 28 abr. 2013.

de Comunicações e Artes da ECA/USP. Suas áreas de pesquisa são comunicação, epistemologia e teorias da comunicação. Entre suas publicações recentes está o artigo “A Triangulação Metodológica em Pesquisas sobre a Comunicação no Mundo do Trabalho”, na *Revista Fronteiras* (on-line), 2014. (Seu e-mail é: [figaro@uol.com.br](mailto:figaro@uol.com.br))

## Referências bibliográficas

- ABREU, Alzira. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BACCEGA, Maria Aparecida. *Comunicação e linguagem*. Discursos e ciência. São Paulo: Moderna, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARBOUR, Rosaline. *Grupos focais*. Coleção pesquisas qualitativas. Porto Alegre: Artemed, 2009.
- BERNARDO, Marcia Espanhol. *Trabalho duro, discurso flexível: uma análise das contradições do toyotismo a partir da vivência de trabalhadores*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DENZIN, Normam K.; LINCOLN, Yvonna S. *O planejamento da pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Penso, 2006.
- DIERKES, M.; HOFMANN, J.; MARZ, L. A evolução tecnológica e a mudança organizacional: estruturas de inovação divergentes. In: OECD. *As tecnologias do século XXI: ameaças e desafios de um futuro dinâmico*. Lisboa: Gepe, 2000.
- FIGARO, Roseli. *Relações de comunicação no mundo do trabalho*. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O perfil do jornalista e os discursos sobre o jornalismo*. Um estudo das mudanças no mundo do trabalho do jornalista profissional em São Paulo. São Paulo: CPCT/Fapesp, 2012. Disponível em: [http://www.eca.usp.br/comunicacaoetrabalho/wp/wp-content/uploads/relatorio\\_final\\_2012.pdf](http://www.eca.usp.br/comunicacaoetrabalho/wp/wp-content/uploads/relatorio_final_2012.pdf). Acesso em: 28 abr. 2013.
- FOLCHER, V; RABARDEL, P. Homens, artefatos, atividades: perspectiva instrumental. In: FALZON, P. (Ed.). *Ergonomia*. São Paulo: Blucher, 2007.
- GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- GROHMANN, Rafael. *Os discursos dos jornalistas freelancers sobre o trabalho: comunicação, mediações e recepção*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2012.
- HELOANI, R. *Mudanças no mundo do trabalho e impactos na qualidade de vida do jornalista*. Pesquisa de pós-doutorado. ECA-USP/FGV. Comunicação ao Congresso da Federação Nacional dos Jornalistas, São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.fenaj.org.br/saude/apres\\_roberto\\_heloani.ppt](http://www.fenaj.org.br/saude/apres_roberto_heloani.ppt). Acesso em: 14 abr. 2013.

JENSEN, K. B.; JANKOWSKI, N. M. (Eds.). *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch, 1993.

LACOSTE, Michèle. Parole, activité, situation. In: BOUTET, Josiane (Ed.). *Paroles au travail*. Paris: L'Harmattan, 1995.

LIMA, Cláudia do Carmo Nonato. *Comunicação e mundo do trabalho do jornalista: o perfil dos jornalistas de São Paulo a partir da reconfiguração dos processos produtivos da informação*. Dissertação de mestrado. ECA/USP, 2010.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

SCOLARI, Carlos. *Hipermediaciones: elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa, 2008.

SCHWARTZ, Yves; DURRIVE, Louis. *Trabalho e ergologia*. Rio de Janeiro: Eduff, 2007.

\_\_\_\_\_. Uso de si e competências. In: SCHWARTZ, Yves; DURRIVE, Louis. *Trabalho e ergologia*. Rio de Janeiro: Eduff, 2007.

\_\_\_\_\_. Trabalho e uso de si. *Revista Pro-Posições*. Faculdade de Educação, Unicamp, São Paulo, n. 32, 2000.

SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

VIGOTSKI, Lev S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

## ARTESANATO: TRABALHO, ECONOMIA E SOCIEDADE

Paulo F. Keller

**Resumo:** O artigo tem por objetivo analisar o trabalho artesanal em sua dimensão artística e técnica; em sua materialidade e imaterialidade; inserido em processo de produção e de criação de valor. Investiga o trabalho e a economia do artesanato na sociedade contemporânea no contexto da indústria criativa. Pretende desenvolver uma reflexão teórica e empírica e, para isso, utiliza ferramentas analíticas dos campos da sociologia do trabalho e da sociologia econômica. São analisadas as relações de trabalho na produção artesanal contemporânea; o trabalho artesanal como parte da cadeia de valor do artesanato. O artigo discute a questão do trabalho na economia do artesanato e as mudanças do trabalho artesanal na sociedade contemporânea.

**Palavras-chave:** artesão; artesanato; indústria criativa.

**Resumen:** El artículo tiene por objeto analizar el trabajo artesanal en su dimensión artística y técnica, en su materialidad e inmaterialidad, inserto en un proceso de producción y de creación de valor. Investiga el trabajo y la economía de la artesanía en la sociedad contemporánea en el contexto de la industria creativa. Se pretende desarrollar una reflexión teórica y empírica, y utiliza herramientas analíticas de los campos de la sociología del trabajo y de la sociología económica. El artículo discute la cuestión del trabajo en la economía de la artesanía y las transformaciones del trabajo artesanal en la sociedad contemporánea.

**Palabras clave:** artesano, artesanía, industria creativa

## Introdução

O trabalho artesanal é um fenômeno social que remete tanto à tradição quanto à contemporaneidade. Envolve diversas dimensões sociais: cultural, econômica e institucional. O trabalho artesanal no mundo contemporâneo está, dessa forma, envolto em diversas tramas sociais. Neste artigo, iremos debater a imersão do trabalho artesanal em redes de produção e de comercialização presentes na cadeia do produto artesanal – uma forma de rede linear – e seu enraizamento na sociedade e na cultura local. O artesanato é concebido, aqui, como heterogêneo, complexo e diversificado. Como uma forma de expressão cultural tradicional e contemporânea.

O Relatório de Economia Criativa da Unctad (2010) apresenta terminologia e classificação do produto artesanal. A terminologia adotada pelo Centro de Comércio Internacional e pela Unesco define produtos artesanais como:

Aqueles produzidos por artesãos, seja inteiramente à mão ou com a ajuda de ferramentas manuais, ou até por meio mecânicos, desde que a contribuição manual direta do artesão continue sendo o componente mais substancial do produto acabado (UNCTAD, 2010: 140).

Os produtos artesanais podem ser classificados em várias categorias, sendo as seis principais: trabalhos com cesta, vime ou fibra vegetal; couro; metal; cerâmica; têxteis; e madeira (UNCTAD, 2010: 140). Segundo o relatório:

Definir e classificar artesanato é uma tarefa complexa. O artesanato tem características distintas e seus produtos podem ser utilitários, estéticos, artísticos, criativos, relacionados à cultura, decorativos, práticos, tradicionais e de valor simbólico do ponto de vista religioso e social (UNCTAD, 2010: 140).

Os dados mais recentes do comércio internacional de artesanato indicam um crescimento e uma expansão da atividade:

Em 2008, o comércio internacional de artesanato totalizou \$ 32 bilhões. O mercado global de artesanato está se expandindo, e claramente não é insignificante; as exportações mundiais cresceram 8,7% – de \$ 17,5 bilhões para \$ 32 bilhões – no período de 2002-2008 (UNCTAD, 2010: 140).

A atividade artesanal é uma das mais importantes da indústria criativa. O artesanato enquanto uma forma de expressão cultural “está entre as expressões mais tradicionais de criatividade”, sendo considerado “a indústria criativa mais importante para muitos países em desenvolvimento”, (...) “uma indústria criativa genuína e que deve ser apoiada e reforçada, sobretudo nas comunidades mais desfavorecidas” (UNCTAD, 2010: 140).

O artesanato é uma expressão cultural tradicional e parte importante da indústria criativa. O relatório da Unctad define as indústrias criativas como: “ciclos de criação, produção e distribuição de produtos e serviços que utilizam criatividade e capital intelectual como insumos primários” (2010: 8).

Os produtos do artesanato são os produtos criativos mais importantes para os países em desenvolvimento: “Para as economias em desenvolvimento, o artesanato representa o principal grupo de produtos criativos, respondendo por 65% de sua participação de mercado mundial para produtos da indústria criativa” (UNCTAD, 2010: 129).

O trabalho artesanal é tradicional e contemporâneo. Está imerso em tramas de relações sociais e econômicas na sociedade contemporânea, mas remete também a uma forma de produzir objetos ancestral. O antropólogo brasileiro Ricardo Gomes Lima destacou que o artesanato:

Durante milênios foi o único modo que se tinha de fazer objetos. O mundo humano foi feito à mão. Se pensarmos no volume de objetos que já se produziu manualmente, percebemos que é uma coisa impressionante e incalculável mesmo, porque acompanha o tempo da própria humanidade (LIMA, 2011: 189).

Já para Karl Marx, o artesanal “depende da força e da habilidade e do manejo do trabalhador individual ao usar seu instrumento de trabalho”. O artesão é aquele que “executa toda uma série de operações diferentes”. Com o avanço do modo de produção industrial capitalista, Marx aponta um processo de “decomposição da atividade do artesão nas diversas operações que a compõem”. Para o autor, a economia e a ideologia capitalista dissociam o saber do fazer, o trabalho intelectual do manual (MARX, 1975: 389).

Assim, no mundo moderno, com a produção e o consumo de produtos industrializados, com uma produção em larga escala de produtos padronizados que supre o mercado com produtos mais baratos, vai ocorrer o declínio das oficinas artesanais.

Na sociedade capitalista contemporânea, a produção artesanal tem uma natureza precária (SCRASE, 2003). Aqui destacamos que as diversas formas de produção social de artesanato podem ser consideradas tanto formas de subsistência social e econômica quanto de resistência social e cultural. A atividade produtiva artesanal opera no mundo contemporâneo, segundo James Scott (apud SCRASE, 2003, p. 450), frequentemente à margem do mainstream econômico e governamental. Mas, apesar de estar à margem desse mainstream econômico, o artesanato cada vez mais opera segundo o ritmo do processo e da lógica de acumulação de capital.

A cadeia de valor na produção de artesanato é apontada como complexa exatamente “devido à falta de políticas formalizadas e de seu funcionamento muitas vezes informal”. Uma atividade produtiva e criativa que “muitas vezes é ignorada e dissociada das políticas públicas” (UNCTAD, 2010: 140).

O documento do Simpósio Internacional da Unesco (1997), *Crafts and the International Market: Trade and Customs Codification*, ressaltou a natureza peculiar do produto artesanal e debateu a questão da “autenticidade do artesanato e sua demanda no mercado global”. O documento refletiu sobre temas importantes, como a viabilidade do artesanato no mercado global, a adaptação ou adequação à demanda global e o considerado “inevitável” processo de submissão às mudanças nas formas, na função e na produção. O documento apresenta uma questão importante para reflexão: “Quais mudanças pode o produto sofrer sem destruir sua identidade cultural original?” (UNESCO, 1997: 2).

As forças do mercado consumidor global atuam dentro de um processo de mercadorização do produto artesanal. Na sociedade contemporânea, o produto industrial padronizado tanto destrói quanto reconfigura o artesão, sua produção e seu produto. A valorização do objeto artesanal no mundo contemporâneo poderia ser uma forma de contraponto ao objeto industrial padronizado. A valorização social do objeto artesanal contrasta com a condição marginal e precária do trabalho artesanal na sociedade contemporânea e com as contradições da produção capitalista.

Uma característica importante do artesanato é a informalidade. Boa parte da atividade ocorre na economia informal. Segundo o relatório da Unctad: “Uma parte significativa da economia criativa não é registrada nas estatísticas econômicas ou de comércio”. O documento aponta dois motivos principais: seja por estar, em grande medida, operando na informalidade, seja por também ocorrer, muitas vezes, de modo voluntário e recreativo (2010: 100).

O trabalho artesanal é exercido de modo informal por grupos de produção espalhados por todo o Brasil e pela América Latina. Há uma carência de informações precisas sobre a atividade artesanal no Brasil

e seu real impacto cultural e econômico. Há o que poderíamos chamar de certa “invisibilidade” do trabalho artesanal.

Segundo Borges:

Desde 2001, órgãos do governo vêm divulgando a existência de 8,5 milhões de artesãos no país, mas alertando que esse dado é impreciso, porque há um grande número de trabalhadores informais. Trata-se de uma atividade primordialmente feminina: calcula-se que 85% sejam mulheres. Muitas alternam a prática artesanal com outras ocupações, não considerando como sua principal atividade. Outras deixam de se cadastrar nos projetos governamentais de artesanato por medo de perder benefícios como Bolsa Família ou a aposentadoria, que, no caso da agricultura familiar, impede o aposentado de ter outra profissão. Com medo de que alguém as denuncie, as artesãs omitem essa prática (BORGES, 2011: 212).

Mesmo considerando essa estimativa conservadora (8,5 milhões de artesãos), tal dado indica a relevância social e econômica da atividade (BORGES, 2011: 213). Canclini, por sua vez, apresenta dados que apontam o crescimento da atividade artesanal na América Latina e fala de suas causas:

Os estudos sobre artesanato mostram um crescimento do número de artesãos, do volume da produção e de seu peso quantitativo: um relatório do SELA calcula que os artesãos dos quatorze países latino-americanos analisados representam 6% da população geral e 18% da população economicamente ativa. Uma das principais explicações do incremento, dada tanto por autores da área andina quanto mesoamericana, é que as deficiências da exploração agrária e o empobrecimento dos produtos do campo impulsionaram muitos povos a procurar na venda do artesanato o aumento de sua renda [...]. O desemprego é outro dos motivos pelos quais está aumentando o trabalho artesanal, tanto no campo como nas cidades [...] (CANCLINI, 2008: 215/216).

O artesanato é um fenômeno social e econômico importante. Em nossa abordagem, o trabalho do artesão é pensado como enraizado em redes de relações sociais de produção e de criação cultural. Consideramos importante debater a questão do trabalho do artesão em suas diversas dimensões, o trabalho artesanal enquanto trabalho artístico e técnico, inserido no contexto da economia da cultura e da indústria criativa. Nosso objetivo é analisar o artesão e suas organizações (associações e cooperativas) imersos em redes de relações culturais, econômicas e institucionais, ou seja, inseridos em relações sociais de produção que integram a cadeia de valor do artesanato.

O artigo pretende analisar as relações e as condições sociais de trabalho no artesanato; a relação entre artesão e designer; o papel das organizações (associação e cooperativa) de artesãos, seus desafios frente ao mercado; as questões de controle e de poder nessa cadeia, e o domínio do comerciante “atravessador”; os impactos das ações das políticas de fomento ao artesanato; e a questão do acesso aos direitos sociais básicos.

## **Metodologia**

O artigo faz uma análise teórica e empírica do trabalho artesanal na sociedade contemporânea. Partimos de questões de pesquisa que nascem do olhar sobre esse fenômeno social a partir de contribuições dos campos da sociologia do trabalho e da sociologia econômica.

Nossa pesquisa é basicamente qualitativa e utiliza a metodologia dos estudos de caso. Selecionamos cinco grupos de produção artesanal no estado do Maranhão. Atividades artesanais que integram o arranjo produtivo e criativo do artesanato e do turismo de São Luís do Maranhão. Realizamos estudos de caso com grupos de produção artesanal que utilizam a fibra de buriti nas cidades de Barreirinhas



(Cooperativa das Artesãs dos Lençóis Maranhenses – Artecoop), Tutóia (Associação de Artesãs do Bairro Monte Castelo), São Luís (Associação Buriti Arte) e Alcântara (Associação dos Artesãos de Santa Maria) no estado do Maranhão. Esta análise é resultado das atividades de pesquisa do projeto Trabalho e Economia do Artesanato: o Caso da Produção Artesanal à Base de Fibras de Buriti no Maranhão, realizado com apoio do CNPq e da Fapema no período de 2011 a 2013.

Em nossas investigações utilizamos conceitos e enfoques tanto da sociologia do trabalho quanto da sociologia econômica. A sociologia do trabalho contribui para pensar questões da natureza do trabalho artesanal, de suas condições sociais, de sua natureza artística e técnica; do trabalho informal muito presente nesta atividade, da forte presença do trabalho feminino no artesanato; de seu valor econômico e cultural, e de questões do trabalho familiar e do trabalho cooperado. Já a sociologia econômica contribui para pensar questões do enraizamento da economia do artesanato na sociedade, das relações comerciais dos artesãos e das dinâmicas da cadeia de valor do artesanato.

Nossa investigação realizou atividades de trabalho de campo com observação direta nos locais de produção e de comercialização da produção artesanal entre 2011 e 2013. Foram feitas ao todo 12 viagens de campo, para visitar os quatro grupos de produção artesanal, com duração entre quatro e sete dias. Realizamos uma série de entrevistas com artesãs, designers e técnicos das agências de fomento. Assim como uma pesquisa documental analisando termos de referência, planos de ação e outros documentos de agências de fomento, ministérios e organizações nacionais e internacionais de fomento ao artesanato.

### **O trabalho artesanal: arte e técnica, cultura e economia, tradição e contemporaneidade**

Partindo da concepção marxista de trabalho humano (MARX, 1975), na qual encontramos integradas as habilidades consideradas criativas (a capacidade de pensar de forma criativa e de projetar um objeto) e as habilidades consideradas manuais (a capacidade de realizar ou executar a produção do objeto projetado).

Assim, o trabalho artesanal enquanto trabalho humano integra arte e técnica, imaterialidade e materialidade. O trabalho artesanal tem dupla dimensão: cultural e econômica. Alvim, em seu importante estudo sobre arte de ourives em Juazeiro do Norte (CE), destacou a contemporaneidade do trabalho artesanal:

A relação do artesanato com a tradição faz com que, muitas vezes, grupos sociais que tiram do artesanato seus meios de existência sejam catalogados como partes de uma sociedade tradicional que se define por oposição a uma sociedade moderna [...]. No entanto, ver no artesanato resquícios de uma sociedade tradicional é esquecê-lo como contemporâneo e minimizá-lo em sua importância, na medida em que é através das chamadas atividades artesanais que parte significativa da população sobrevive (ALVIM, 1983: 49).

O trabalho artesanal é um meio de sobrevivência, uma atividade que gera renda para inúmeras famílias de baixa renda e que demanda habilidades e capacidades específicas. Aqui consideramos essas habilidades como sendo manuais e criativas. Sennett, em seu livro *O Artífice* (2009), explora a imagem da “mão inteligente” para ressaltar as relações entre concepção e execução na atividade artesanal.

O artesanato enquanto atividade econômica é diversificado e intersetorial. Em nossos estudos de caso, investigamos as relações do artesanato com o turismo e a moda. Sobre a diversidade do artesanato, Alvim (1983: 50) afirma que: “As diferentes realidades que se escondem muitas vezes sob a capa do artesanato são bastante diversas e particulares”.

No artesanato como *modelo idealizado*, segundo Wright Mills, o aspecto importante é o domínio do artesão sobre todas as etapas do processo de trabalho, ou seja, um único trabalhador exerce todas as funções, ou, mesmo que execute só uma tarefa, tem consciência de sua parte no todo:

O que é realmente necessário para o trabalho-como-artesanato, contudo, é que o vínculo entre o produto e o produtor seja psicologicamente possível; se o produtor não possui legalmente o produto, deve possuí-lo psicologicamente [...]. O artesão tem uma imagem do produto acabado e, mesmo que não o faça inteiro, vê o lugar de sua parte no todo e, por conseguinte, compreende o significado de seu esforço em termos desse todo (MILLS, 2009: 60).

Essas reflexões teóricas são importantes para ressaltar que o trabalho do artesão não se define apenas pelo uso das mãos ou pelo simples trabalho manual e, sim, envolve a capacidade de projetar e criar objetos a partir de elementos da cultura e pelo domínio ou arte do saber fazer aquele artefato em particular. O fazer artesanal envolve, assim, um processo criativo e produtivo.

A produção artesanal no mundo contemporâneo está imersa em relações de produção, comercialização e consumo capitalistas. Aqui, consideramos importante refletir sobre o trabalho e a produção artesanal inseridos no processo de produção capitalista. Assim, buscamos refletir, de forma conjunta, tanto sobre o processo de trabalho, a produção de objetos artesanais que integra diversas atividades de trabalhos em uma cadeia produtiva, quanto sobre o processo de produção de valor, a produção artesanal enquanto produtora de objetos dotados de valores mercantis, assim como de valores culturais e simbólicos.

O trabalhador artesanal é contemporâneo e sua presença na sociedade e na economia de hoje se faz de modo particular. Em grande parte, trata-se de um meio de sobrevivência ou uma forma de economia substantiva (POLANYI, 2012); uma atividade que demanda habilidades e capacidades específicas, que são manuais e criativas, envolvendo mãos e cérebro (SENNETT, 2009).

Conforme destacamos no início, nos dias atuais, a economia do artesanato é considerada parte da indústria criativa. O documento *Creative Industries and Micro & Small Scale Enterprise Development – A Contribution to Poverty Alleviation* (UNIDO, 2002, p. 14) afirma que as indústrias criativas constituem um campo complexo e heterogêneo que vai desde os produtos artesanais até as artes visuais e performáticas, a indústria da música, do cinema e da produção audiovisual, assim como a multimídia, a arte digital, a publicidade e o entretenimento, e representa um dos setores mais dinâmicos nos negócios econômicos globais.

O documento *Economia da Cultura*, do Ministério da Cultura (PORTA, 2008), apresenta dados da produção cultural e do artesanato no Brasil, afirmando que “atuam no país 320 mil empresas voltadas à produção cultural, que geram 1,6 milhão de empregos formais”. Segundo esse documento, “A atividade cultural mais presente nos municípios é o artesanato (64,3%), seguido por dança (56%), bandas (53%) e capoeira (49%)”.

Nos dias atuais, a produção artesanal atende aos novos nichos de mercado, a partir do ressurgimento do interesse e da valorização do objeto artesanal e natural. O produto artesanal é um produto diferenciado pela carga cultural e pela identidade societária que carrega, ou, em uma linguagem estritamente econômica, é um produto com valor agregado. O produto artesanal tem potencial de ganhar destaque em uma sociedade de mercadorias globalizadas e padronizadas.

## Trabalho e produção de artesanato no Brasil e no Maranhão

Dados apresentados no estudo *Ações para o Desenvolvimento do Artesanato no Nordeste* (BANCO DO NORDESTE, 2002) indicam que o artesanato tinha ocorrência registrada em mais de 600 municípios da região, possuindo 11 tipologias e 57 segmentações (p. 5). Segundo esse estudo, “O quantitativo de artesãos no Nordeste brasileiro constitui um contingente significativo de trabalhadores do mercado informal. Os artesãos encontram na produção de artesanato uma forma de garantir sua própria subsistência e de suas famílias” (p. 70).

Sobre o quantitativo de artesãos na região, o estudo afirma que “as estimativas ainda carecem de metodologias mais apuradas” e destaca a falta de critérios rígidos para conceituar o artesanato (p. 30). Um estudo do Banco do Nordeste estimou que o “número de artesãos propriamente ditos no Nordeste, para o ano 2000, seja de 851.743 artesãos”; demonstrando o “crescimento do número de artesãos no período de 1957 a 1980” (p. 35). O estudo ressalta ainda que:

Mesmo com um aumento significativo de artesãos, continuam as dificuldades observadas nas cadeias de produção e comercialização, com algumas poucas exceções. Contudo, a atividade mantém-se como um dos principais meios de ocupação e renda para famílias de classes econômicas mais baixas (BANCO DO NORDESTE, 2002, p. 37).

O trabalho *Distribuição Espacial da Atividade Artesanal*, elaborado no âmbito do Acordo de Cooperação Técnica Ipea/MDIC (IPEA, 2012), explorou dados das atividades artesanais (número e características) levantados pelo IBGE na Pesquisa de Informações Básicas Municipais – Munic/IBGE de 2009.

Segundo esses dados do IBGE apresentados pelo Ipea (2012), a quantidade das atividades artesanais municipais mais significativas no Brasil (Tabela A) somava 14.408, sendo que, no Maranhão, somava 506. As atividades artesanais mais significativas nos municípios brasileiros (Tabela B) envolviam diversos materiais: bordado; madeira; culinária típica; barro; material reciclável; fibras vegetais; tapeçaria; couro; fios e fibras; frutas e sementes; outros; renda; tecelagem; pedras; conchas; vidro; metal; e pedras preciosas.

As atividades artesanais mais significativas nos municípios do Maranhão (Tabela B8) eram: bordado – 145; madeira – 75; culinária típica – 53; barro – 43; fibras vegetais – 37; material reciclável – 26; couro – 25; fios e fibras – 20; tapeçaria – 19; outros – 16; frutas e sementes – 13; renda – 13; conchas – 11; tecelagem – 5; vidro – 3; metal – 1; pedras – 1 (IPEA, 2012). Os dados referentes ao número de municípios por incidência de atividades artesanais mais significativas no Maranhão (Tabela C8) mostra que as atividades artesanais incidem em 77,7% dos municípios do Maranhão (IPEA, 2012).

A diversidade marca o artesanato do Maranhão, onde podemos encontrar diversas atividades no ramo, ligadas a couro; cerâmica; madeira; arte indígena; fibras vegetais; rendas, bordados, tramas e tecidos; e até, à arte do bumba-boi (SEBRAE, 2007). A produção de artesanato à base de fibra de buriti no Maranhão ocorre de forma predominante em grupos de produção familiar e de vizinhança, exercida na sua grande maioria por mulheres, seja no ambiente rural intercalada com a agricultura familiar, seja no ambiente semirural ou próximo de área urbana intercalada com pequenos trabalhos informais.

Trata-se de uma importante fonte de renda para famílias das classes populares. Em geral, é uma fonte de renda complementar para grande parte das famílias de artesãs. Contudo, dados de pesquisa revelam situações nas quais a artesã tinha no artesanato sua única fonte de renda (caso de artesãs chefes de família).

Segundo o perfil do setor artesanal do Maranhão apresentado no estudo do Banco do Nordeste (2002, p. 126), a atividade artesanal estava presente em 19 municípios do estado, tinha alto potencial de

crescimento e era uma promissora fonte de renda. As tipologias com maior potencial de crescimento eram: cerâmica; rendas e bordados; tecelagem; cestarias e trançados.

O estudo afirmou que:

A atividade artesanal no estado do Maranhão está em franca ascensão, tendo sido observado um crescimento da ordem de aproximadamente 73% no número de municípios com ocorrência da atividade nas duas últimas décadas, de acordo com dados fornecidos pelas instituições de fomento ao artesanato estadual.

A atividade artesanal à base de fibra de buriti no Maranhão está presente em diversos municípios, incluindo Alcântara, São Luís, Barreirinhas, Tutóia. A cidade de Barreirinhas é considerada uma das principais produtoras de artesanato com fibra de buriti, confeccionando chapéus e bolsas, entre outros produtos. É uma atividade que tem raízes na tradição indígena local e que vem sendo passada de geração para geração, conforme relatado por diversas artesãs:

Eu aprendi por conta própria, algumas coisas por conta própria, agora outras coisas são de geração para geração. Eu vi a minha mãe tirar “olhinho”, mas ela não botava nós para tirar, só que eu tinha muito interesse em trabalhar. Ela não era aquela mãe que chegava e chamava a gente para fazer junto com ela. Só que eu tinha muito interesse em trabalhar com o que é meu, aí eu fui vendo, fui tirando... Só que antes a gente não fazia crochê, a gente fazia tapete, rede, bolsa, que chamam essa bolsa macramê, essas coisas assim que a gente fazia. As pessoas não procuravam assim, não era bem reconhecido, não era procurado, era bem pouco. Só que, quando eu cresci, com 10 anos, aí eu fiquei trabalhando fazendo rede. Passou pros 15 anos, 16, eu já fui fazendo crochê por conta própria, aí as pessoas começaram a me procurar, me pedir aplicação, aí eu já fui modificando o meu trabalho.

(Artesã de Barreirinhas)

Eu trabalho com artesanato desde os meus 8 anos de idade. Trabalhava muito com minha mãe, fazendo sacola tradicional mesmo, que era sacola mais de coco, não eram essas sacolas que a gente tem hoje, e eu trabalhava junto com a minha mãe, com as minhas irmãs, fazendo já o artesanato.

(Artesã de Barreirinhas)

O que eu aprendi quando era criança, a técnica é a mesma. Agora que eu aprendi a fazer artesanato diferente, que é da fibra do buriti, mudou muito. Nessa época, do artesanato da fibra do buriti a gente só fazia rede para dormir. Até agora mesmo eu estou com a rede mais a minha mãe, era para eu tirar a rede, mas eu vim para cá. A gente não fazia bolsa, nem caminho de mesa, nada do que o senhor está vendo aqui. Era só da fibra do buriti, só rede para dormir. E, depois do turismo, aí a gente começou a trabalhar, fazer esses produtos diferentes, as artesãs mesmo começaram a criar. Porque isso aqui... hoje nós temos design, todo ano vem um designer para criar uma coleção nova, mas, antes do design, a gente mesmo criava as nossas peças. E a gente foi aprendendo umas com as outras, alguém aprendeu com alguém, e alguém foi ensinando, né. Eu aprendi com outras artesãs do povoado a fazer o artesanato de buriti.

(Artesã de Tutóia)

Eu sempre vi a minha mãe trabalhar, o que a minha mãe fazia era rede, era peneira (...). Então, eu vi ela fazer. Só que, nesse período, eu era a primeira filha, ela tinha os pequenos, trabalhava para aumentar a renda da família para ajudar. Eu passava mais a cuidar das crianças, mas sempre ajudava na questão de pôr a rede no tear; ela precisava de uma pessoa para pegar o linho e ir puxando.

(Artesã de Tutóia)

A atividade artesanal à base de fibra de buriti é uma fonte de renda importante para as artesãs e suas famílias. Muitas artesãs relataram que trocavam seus produtos artesanais por gêneros alimentícios junto a comerciantes “atravessadores” (uma forma de escambo marcada por suas especificidades, já que, nesta relação de troca, a artesã troca seu produto artesanal por produtos industrializados).

Eu fui uma delas [...], até porque eu fui uma mãe solteira, tive cinco filhos, mas não dependi de vô, nem de vô, nem de pai, porque eu não tinha, e nem dei meus filhos, porque eu prometi para eles... isso que fizeram comigo eu não ia fazer com eles [...]. Eu sustentei só com a natureza, eu lhe falo toda a verdade, foi só com a natureza, aí tinha dia que não tinha o comprador. Se tinha o comprador, era assim, a troco de mantimento, e eu ia e vendia, trocava por café, açúcar.  
(Artesã de Barreirinhas)

A cooperação na produção familiar pode ocorrer entre a artesã e seus filhos e/ou seu companheiro. É comum a artesã contar com a cooperação dos filhos e/ou do marido na obtenção da matéria-prima principal desse artesanato regional e de tradição, ou seja, subir na palmeira para coletar o “olho” ou broto das folhas jovens da palmeira do buriti (*Mauritia flexuosa*). Assim como é comum a artesã contar com a cooperação das filhas na produção, seja na extração e no beneficiamento da fibra, seja na confecção do objeto artesanal, a cooperação na produção artesanal também pode ocorrer entre artesãs que residem no mesmo povoado ou vizinhança, dividindo tarefas ou apenas compartilhando o mesmo espaço de produção. A cooperação no artesanato local está presente na produção familiar e comunitária.

Mas, desde o ano de 2001, por meio de uma ação do Sebrae que oferecia cursos de capacitação para grupos de artesãs de Barreirinhas e de Tutóia, surge uma nova forma de cooperação por meio de associação e de cooperativa.

E hoje eu já trabalho com a fibra do buriti mais diferenciado. Em 2001, o Sebrae apareceu aqui em Barreirinhas. Depois que o Sebrae apareceu aqui em Barreirinhas, teve as oficinas, e aí nós juntamos, vimos que as pessoas trabalharem sozinhas, nas suas casas, não tava rendendo lucro, porque cada um fazendo sua peça de produto vendia muito para atravessador, atravessador comprava da gente, humilhava as artesãs, aí eu vi que aquilo ali não estava sendo certo para a gente. Para eles, estava sendo, porque ganhavam o dinheiro deles e a gente ganhava quase nada, trabalhava muito, se sacrificava muito e a gente não estava ganhando quase nada, o produto era muito barato, muito barato mesmo.  
(Artesã de Barreirinhas)

Tinha chapéu que a gente chegava a vender por dois reais, um real, um e vinte, e é muito barato, gastava muita fibra também. Aí, em 2001, o Sebrae apareceu aqui no Marcelino, a gente tinha um grupo bom, um grupo de 25 pessoas, e começamos a trabalhar juntos, colocamos os produtos aqui na casa das artesãs, aqui no povoado do Marcelino, aqui que você está vendo os produtos expostos e vendo também a preservação do meio ambiente. Estavam sendo muito estragados os buritizais, sendo tirada bastante fibra, e a gente estava fazendo muito produto e destruindo muita fruta. Hoje a gente já trabalha de um modo mais especificado. A gente teve o apoio do Sebrae, como eu já falei. Eles foram dando as oficinas para a gente, para as artesãs, vendo as cores naturais que a gente tinha. A gente conhecia só algumas cores.  
(Artesã de Barreirinhas)

Aí, quando foi em 2001, o Sebrae apareceu. Aí foi que a gente começou a trabalhar com o Sebrae [...] e a associação foi formada em 2003.  
(Artesã de Tutóia)

As associações e cooperativas de artesanato surgem como forma de fortalecer os artesãos frente aos comerciantes conhecidos como “atravessadores”. O potencial das associações e das cooperativas no

setor artesanal já vem sendo destacado pelos estudiosos da economia do artesanato desde a década de 1980.<sup>177</sup>

Borges destaca que: “Todos os órgãos de fomento vêm estimulando a criação de cooperativas e associações” (BORGES, 2011: 193). Em nossos estudos de caso, o surgimento de associações e de cooperativas de artesãos está ligado diretamente ao desenvolvimento de atividades de políticas de fomento ao artesanato (principalmente atividades de capacitação do Sebrae).

A cooperativa ou a associação de artesãs na região estudada (em geral, agregando uma média de 20 a 25 artesãs) surge como uma forma de cooperação na produção e, principalmente, na comercialização. A cooperativa ou associação traz diversas vantagens que a artesã isolada não obtém: capacitação, consultoria, acesso a informações estratégicas e diversos outros benefícios que os órgãos de fomento disponibilizam para a associação de artesãos e não para o artesão isolado.

A relação de trabalho entre artesãs e designers surge no contexto das políticas de fomento do artesanato focadas na revitalização do objeto artesanal. Nos últimos anos, os grupos de produção artesanal à base de fibra de buriti no Maranhão passaram a contar com a consultoria de designers.

Em nossos estudos de caso, constatamos a presença de designers em todos os grupos de produção, seja ministrando oficinas, seja atuando como consultores com presença periódica na vida dos grupos. Constatamos dois tipos de designers: o ligado à indústria têxtil e da moda, que vem de grandes centros (Rio e São Paulo) e tem presença temporária (alguns dias) nos grupos de produção (caso dos designers do Projeto Talentos do Brasil do MDA); e o designer industrial com formação superior, oriundo do próprio Maranhão e que dá consultoria regularmente ao grupo (caso dos designers contratados pelo Sebrae/MA).

Em nossa pesquisa, nos indagamos sobre essa relação de trabalho entre artesã e designer. As artesãs entrevistadas demonstraram reconhecer a contribuição que esse profissional pode trazer para a melhoria da qualidade do produto. As principais críticas das artesãs foram para determinadas formas de trabalho nas quais elas podem se tornar meras executoras de projetos desenvolvidos por designers.

Olha, na verdade, quando o designer chega [...] eu fui numa reunião em São Paulo no mês de outubro e disse lá para o projeto, para o pessoal do projeto Talentos do Brasil, que eu não concordo com o que o estilista faz num povoado quando chega. Porque, quando ele chega, muitas vezes, traz uma peça modelada e só diz assim: “cria essa peça”. E eles não querem saber da opinião da gente; nós temos aqui peças muito mais bonitas que a peça que o design criou. Mas a importância do design é que o acabamento fica muito perfeito. Então, a peça pode ser assim, uma peça mais feia que a da gente, que a gente criou, mas o diferencial é o acabamento, o acabamento deles é perfeito. Às vezes, o que eu estava dizendo lá para elas é que eles chegam assim com um tipo de material, por exemplo, o couro – o couro na nossa região não tem. E eles chegam: “eu vou aplicar o couro nessa bolsa”. A gente está dizendo que não quer, mas só fica bonito se for com couro. E acaba fazendo a peça com couro e quem fica prejudicado é a gente, porque na hora de fazer as novas peças nós não temos condição de comprar couro. Aí acaba não comercializando a peça, porque não temos couro, às vezes tem um pedido e a gente não consegue atender porque não tem a matéria-prima.

(Artesã de Barreirinhas)

O trabalho com o estilista eu avalio assim: é só em termos de apoio, porque eles vêm de lá, eles trazem só alguma coisa que é necessária, chegam e passam os ofícios para a gente, a gente que faz todos, eles não fazem nada. Eu acho assim... que às vezes nós, artesãs, temos aquelas ideias todas, só não queremos botar em prática, aí esperamos uma pessoa lá de fora vir, para

---

<sup>177</sup> Ver artigo de Vera de Viveres. In: RIBEIRO, 1983.

ensinar. Eu acho que nós, artesãs, também podemos ser estilistas, podemos criar. Eu, particularmente... essas coleções, para mim, é bom, coleção é bom, ter o conhecimento de ser divulgada dentro e fora do país.

(Artesã de Barreirinhas)

Quando focamos esta relação de trabalho entre artesão e designer, nos questionamos sobre sua natureza social e seus significados. Os relatos das artesãs revelam características importantes dessa relação e o impacto nos modos de criar e produzir objetos artesanais. Os depoimentos revelam que as artesãs têm uma consciência de suas próprias habilidades e capacidades criativas, a consciência da importância do uso de insumos naturais provenientes da região. Trata-se de uma relação de trabalho que envolve cooperação e troca entre artesãs e designers, na qual trocam-se, sobretudo, saberes e conhecimentos. Nas entrevistas, as artesãs reconhecem os conhecimentos técnicos que o designer traz e, conseqüentemente, que há uma melhoria na qualidade do produto.

A grande maioria das artesãs entrevistadas afirma que o principal desafio é vencer o domínio do comerciante “atravessador”. O número de artesãs que participa de alguma associação ou cooperativa é muito pequeno dentro do universo da economia do artesanato na região estudada. A grande maioria produz no ambiente familiar e depois vende de forma isolada o produto para um comerciante “atravessador”.

Esse comerciante subvaloriza o produto da artesã que vive em situação de vida precária e que, muitas vezes, precisa vendê-lo imediatamente para adquirir algum produto alimentício. Assim, a associação ou cooperativa tem a potencialidade de fazer frente à figura do comerciante atravessador. Indagamos sobre os obstáculos que a ação cooperada enfrenta na economia do artesanato.

Os desafios da cooperativa... é muito desafio. É, assim... eu vejo que cooperativa é o melhor ramo que tem para a artesã, ou seja, para o trabalhador rural, porque tem um dizer que: uma andorinha só não faz um verão, e quando a gente se junta em cooperativa é um cooperando com outro, é um ajudando o outro, então isso aí fortalece muito. Para mim, a melhor coisa que eu já participei foi de uma cooperativa.

(Artesã de Barreirinhas)

O principal gargalo de toda a produção artesanal é a distribuição e a comercialização (BORGES, 2011: 160). As principais formas de escoamento da produção nos grupos estudados (associações cooperativas) são: a venda direta de seus produtos em loja própria no comércio local (que se beneficia do fluxo de turistas); participação em feiras e exposições; por meio de encomenda. As associações e cooperativas de artesãs enfrentam dificuldades e desafios para gerir a produção e a comercialização.

Resultados de pesquisa apontam para a potencial importância da presença da associação e da cooperativa na economia do artesanato. A formação de uma associação ou de uma cooperativa potencialmente traz vantagens para o artesão isolado. Índícios de pesquisa apontam que as cooperativas de artesãs têm papel destacado nos termos de referência das políticas de fomento, assim como é uma exigência legal a promoção de ações de fomento direcionadas para associações e não para o artesão isolado.

Diversos impactos das políticas de fomento ao artesanato podem ser observados a partir dos estudos de caso. Em nossa análise, destacamos o surgimento da ação cooperada com a organização das artesãs em cooperativas e associações, ainda que o número de artesãs associadas seja muito pequeno; uma maior consciência entre as artesãs cooperadas do preço justo e da importância de preservar os bunitzais, uma consciência que pode se multiplicar nos grupos de produção familiar e comunitária que têm relação com o trabalho das associações e cooperativas; uma maior profissionalização das artesãs cooperadas; a introdução da visão empreendedora e a busca de adequação do produto ao mercado.

## Considerações finais

Os resultados parciais da pesquisa apontam mudanças nas relações de trabalho na cadeia produtiva do artesanato. Temos as relações entre artesãs e extrativistas no início da cadeia produtiva. Cada vez mais as artesãs – principalmente as que vivem no ambiente semirural – passam a comprar seu insumo básico em um pequeno mercado local informal de “olho” (broto) da palmeira, em vez de obter a matéria diretamente da natureza (como uma forma de dádiva) por meio da cooperação de algum membro da família. Dados obtidos em nossas pesquisas indicam várias mudanças provocadas pelas ações das políticas de fomento ao artesanato e pelo maior contato com os agentes de mercado: alterações nas formas de produção e de comercialização, novos insumos, novas relações de trabalho, novos saberes e formas de organização do trabalho.

As relações de produção de artesanato se alteram em função do impacto do dinamismo econômico que o turismo trouxe para a região, em função dos impactos das ações das agências de fomento e das novas experiências que as artesãs – principalmente as artesãs associadas e cooperadas – vivenciam.

Novas relações de trabalho emergem, como entre artesãs e costureiras. Algumas artesãs dominam a técnica da costura e realizam o acabamento da peça. A busca pela melhoria da qualidade do produto – na perspectiva de adequação do produto artesanal ao mercado – produz novas funções, como a costura, necessária para fixar o forro e o zíper nas peças artesanais (bolsas), e introduz também a necessidade desses novos insumos.

As relações de trabalho entre artesãs e designers devem ser pensadas no contexto das políticas de fomento com foco na adequação do produto ao mercado consumidor. A aliança entre artesanato e design é apontada como um diferencial competitivo que possibilitaria agregar valor ao produto. Os designers surgem como uma espécie de “interlocutores” entre os artesãos e o mercado nas palavras de Ronaldo Fraga (Sebrae, 2008).

Segundo o documento *Artesanato: um Negócio Genuinamente Brasileiro*, do Sebrae Nacional: “Aliar artesanato e design é uma maneira de estabelecer diálogo com o mercado consumidor, além de unir tradição e contemporaneidade” (SEBRAE, 2008). Nesse documento, a consultora do Sebrae Cristina Franco afirma que “a principal função do designer é traduzir para o artesão as necessidades dos consumidores”. Já para o estilista mineiro Ronaldo Fraga, “a relação entre o designer e o artesão tem de ser de troca”: “Nós, os designers, atuamos como interlocutores entre a comunidade e o mercado” (Sebrae, 2008: 32-35).

Sobre o importante tema do controle de poder na cadeia do artesanato. Índícios de pesquisa indicam o relativo domínio do comerciante “atravessador” nas regiões analisadas. É importante considerar as condições precárias de vida e de trabalho de grande parte das artesãs do Maranhão. Tal precariedade e informalidade do trabalho torna-se um obstáculo para ações de cooperação e de enfrentamento do poder dos comerciantes “atravessadores” que não praticam o comércio justo.

As artesãs e suas associações e cooperativas enfrentam vários desafios, seja a gestão econômica de suas organizações, seja a dificuldade de acesso aos direitos sociais básicos, em uma “existência marginalizada e precária”, como ressaltou Scrase (2003: 449). Destacamos que ainda tramita em Brasília, no Congresso Nacional, o Projeto de Lei nº 7755/2010, que “Dispõe sobre a profissão de artesão e dá outras providências”. Ou seja, o trabalho e a economia do artesanato, além de estar à margem do mainstream econômico, ainda são uma atividade não regulamentada no Brasil.

Segundo o documento do Programa do Artesanato Brasileiro – PAB/MDIC, o artesão é um trabalhador autônomo que deve contribuir individualmente para a Previdência Social. Dados de pesquisa mostram que as artesãs buscam garantir seu acesso a direitos sociais básicos, como a aposentadoria, por meio de filiação ao sindicato dos trabalhadores rurais (como agricultora) ou ao sindicato de pescadores



(como marisqueira). Esse fato contribui para a maior “invisibilidade” do trabalho artesanal nas estatísticas.

As artesãs nas regiões pesquisadas têm, em geral, escolaridade formal muito pequena, estão muito pouco organizadas (o número de artesãs que participam das associações e cooperativas é percentualmente pequeno) e sujeitas a uma série de condições de trabalho precárias: precariedade das condições de produção, rendimento baixo (em geral, abaixo de um salário mínimo) e falta de formalização e de regulamentação da atividade. Essas condições enfraquecem as artesãs frente ao comerciante “atravessador”.

Apesar do esforço das políticas de fomento, do foco na revitalização e na adequação do produto artesanal ao mercado nacional e global (com relativo sucesso comercial do produto), a vida e as condições de trabalho e de produção das artesãs permanecem ainda precárias, em uma economia predominantemente informal.

Scrase (2003) e Canclini (2008) apontam que o artesão contemporâneo tem uma identidade híbrida. Há um tradicionalismo no artesanato, embora simultaneamente o artesão esteja produzindo para um consumidor global e para o mercado de turismo local, em um processo de mercadorização do objeto artesanal.

#### **Paulo F. Keller**

Professor adjunto do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão (PPGCSOC/Ufma), é colíder do grupo de estudos e pesquisas Trabalho e Sociedade do programa. Seu tema de pesquisa são as relações de produção e ação coletiva, com doutorado em ciências humanas pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde desenvolveu pesquisas também nos campos da sociologia da indústria e do trabalho e da história social do trabalho. Publicou o livro *Globalização e Mudanças na Cadeia Têxtil Brasileira* (Edufma, 2010) e colaborou na redação de verbetes do *Dicionário de Trabalho e Tecnologia* organizado por A. D. Cattani e Lorena Holzmann (Zouk, 2011).

(Seu e-mail é: [paulo.keller@uol.com.br](mailto:paulo.keller@uol.com.br).)

#### **Referências bibliográficas**

- ALVIM, M.R.B. Artesanato, tradição e mudança social – um estudo a partir da “arte do ouro” de Juazeiro do Norte. In: RIBEIRO, Berta et al. *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- BANCO DO NORDESTE (Brasil). *Ações para o desenvolvimento do artesanato no Nordeste*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2002.
- BORGES, Adélia. *Design + Artesanato: o caminho brasileiro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.
- \_\_\_\_\_. CANCLINI, Néstor G. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- IPEA. *Distribuição espacial da atividade artesanal segundo a Pesquisa de Informações Básicas Municipais Munic/2009 do IBGE*. Trabalho elaborado no âmbito do Acordo de Cooperação Técnica Ipea/MDIC. Brasília: Ipea, 2012.

- LIMA, R. G. *Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda*. Brasília: Ministério da Cultura – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Artesanato: cinco pontos para discussão*. Brasília: Ministério da Cultura – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2005.
- MARX, Karl. *O capital – crítica da economia política*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, Livro 1 – O processo de produção do capital, v. 1/2.
- MDIC-BRASIL. *Programa do artesanato brasileiro*. Brasília: MDIC-SDP, s/d.
- MILLS, Wright. O ideal do artesanato. In: *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- POLANYI, Karl. *A subsistência do homem e ensaios correlatos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- PORTA, Paula. *Economia da cultura: um setor estratégico para o país*. Brasília: Ministério da Cultura/PRODEC, 2008.
- RIBEIRO, Berta et al. *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- SEBRAE. *Programa Sebrae de artesanato – termo de referência*. Brasília: Sebrae Nacional, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Arte nas mãos – mestres artesãos maranhenses*. São Luís: Sebrae Maranhão, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro*. Brasília: Sebrae Nacional, 2008.
- SCRASE, T.J. *Precarious production: globalization and artisan labor in the third world*. Third World Quaterly. v. 24, n. 3, 2003, p. 449-461.
- SENNETT, R. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- UNCTAD. *Creative economy report 2008*. Geneva, Switzerland: Unctad/UNDP, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Relatório de economia criativa 2010*. Brasília: MinC/Unctad, 2010.
- UNIDO. *Creative industries and micro & small scale enterprise development*. Viena: United Nations Industrial Development Organization, 2002.
- WEBER, Max. *História geral da economia*. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

**ANEXO  
FOTOGRAFIAS**



Extrativista e artesã com o broto da palmeira de buriti.  
Artesã beneficiando a fibra de buriti.  
Cidade de Barreirinhas/MA.  
Foto: Paulo Keller, 2010.



Artesãs tingindo e trançando a fibra de buriti.  
Cidade de Barreirinhas/MA.  
Foto: Paulo Keller, 2010.



Artesãs com seus produtos artesanais (sacola e jogo americano)  
Cidade de Tutóia/MA. Foto: Paulo Keller, 2010.



Casa das artesãs do povoado Marcelino – Ponto de produção de artesanato.  
Loja da Cooperativa Arte Coop – Ponto de venda de artesanato.  
Cidade de Barreirinhas/MA.  
Foto: Paulo Keller, 2010.



## PATCHWORK ARTESANAL NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA: SENTIDOS ARTÍSTICOS, MERCADOLÓGICOS E SIMBÓLICOS

Cristiane A. Fernandes da Silva  
Basilio Senko Neto

**Resumo:** O objeto desta pesquisa é o artesanato artístico, cujos artefatos são produzidos por artesãs que transitam do artesanato à arte para confeccionar o patchwork. Esse gênero de artesanato também se insere entre a indústria de massa e a cultura local, apresentando importância material e imaterial. Analisam-se aqui os múltiplos papéis do patchwork: utilidade, rentabilidade, estética, terapia, sociabilidade. Sua história foi palco tanto da revolução dos costumes quanto de sua reapropriação pela arte, pelo design e pelo mercado de consumo. Embora os motivos impressos em suas telas artísticas sejam variados, prevalecem aqueles atinentes à natureza, de onde aflora a discussão da sua relação social com a mulher artista. O patchwork apresenta dupla entrada na sociedade contemporânea: é manipulado pela cultura de consumo e facultada às artesãs-artistas o uso de suas representações simbólicas.

**Palavras-chave:** artesanato artístico; patchwork; indústria criativa; cultura; trabalho e subjetividade.

**Resumen:** La artesanía artística es el objeto de la investigación que se presenta, sus artefactos son producidos por los artesanos que utilizan tanto el arte como la técnica para la fabricación de patchwork. Este tipo de arte es también parte de la *industria masiva* y la cultura local, teniendo en cuenta lo material y lo inmaterial. Este texto examina las múltiples funciones de patchwork: la utilidad, el costo, la estética, el tratamiento, la sociabilidad. Su historia fue el escenario tanto de la revolución de las costumbres como de su reapropiación por el arte, el diseño y el mercado de consumo. Aunque los motivos estampados de sus pinturas artísticas sean variados, los relativos a la naturaleza prevalecen y a partir de ahí se plantea la discusión de su relación social con la artista mujer. En la sociedad contemporánea, la presencia del patchwork se concreta de dos maneras: su manipulación por la cultura del consumo y sus representaciones simbólicas que se les permite a las artesanas-artistas utilizar.

**Palabras clave:** artesanías artísticas; patchwork; industria creativa; cultura; trabajo y subjetividad.

## Introdução

O cerne desta investigação é o artesanato artístico, cujos artefatos são produzidos por indivíduos que se encontram na transição entre os mundos do artesanato e da arte. São sujeitos cujas habilidades e identificações são inerentes às duas áreas e, embora, em geral, não detenham títulos de artistas plásticos, dispõem da mesma essência desses profissionais: a criatividade. O recorte desta pesquisa é o artesanato trabalhado em tecido de modo artístico. Nesse sentido, se sobressai o patchwork, uma técnica de trabalho milenar, com ancestralidade junto aos faraós, que tem passado por muitas transformações durante o processo histórico, refletindo as distintas configurações de estilos sociais de vida.

Analisar os múltiplos papéis assumidos pelo patchwork na sociedade contemporânea coloca-se como o objetivo central deste estudo, principalmente no que diz respeito às mulheres, produtoras majoritárias desse artesanato artístico. Sustenta-se aqui a tese de que analisar o patchwork pela lente da sociologia permite compreender também relações sociais, pois se trata de uma atividade desenvolvida não de modo fortuito, mas em consonância aos mais diversos interesses, que, por seu turno, revelam aspectos importantes das relações sociais e cotidianas.

Em sociedades pré-industriais, o patchwork era uma atividade exercida, essencialmente, para cultivar a sociabilidade entre as mulheres, cujo espaço se circunscrevia à vida doméstica. Na sociedade contemporânea e de consumo de massa, essa mesma atividade evidencia as mais distintas funções, entre as quais se destacam: fonte de renda, terapia e representação simbólica. Interessa aqui aprofundar a compreensão acerca das funções sociais do patchwork. Nesse sentido, toma-se esse tipo de artesanato como um filtro para apreender os modos de vida expressos pelas artesãs-artistas e as formas de constituírem valores simbólicos e subjetividades.

O patchwork ocupa, paulatinamente, mais espaço no cotidiano da sociedade contemporânea e sua relevância acena tanto para a indústria cultural<sup>178</sup> – pelo consumo de peças produzidas inteiramente de modo artesanal ou mescladas com a produção industrial – quanto para a afirmação da cultura local e a (re)produção de subjetividades dos indivíduos. Em outros termos, configura-se como uma atividade de função altamente versátil, espelhando o perfil do trabalho da atual sociedade, cujo sistema produtivo requisita esse tipo de postura. A versatilidade do patchwork reflete também no fato de produzir um gênero de objeto com múltiplas funções: utilidade, rentabilidade, estética, terapia e sociabilidade.

A relevância do artesanato não se restringe à cotidianidade da sociedade contemporânea, mas reverbera fortemente nas esferas política e econômica do país. Recentemente, o Ministério da Cultura (MinC) criou a Secretaria da Economia Criativa (SEC) e o Observatório da Economia Criativa (Obec)<sup>179</sup> para promoção de políticas públicas e parcerias no artesanato. Conforme o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), a economia criativa – dentro da qual se insere o artesanato e, por conseguinte, o patchwork – responde atualmente por “7% de toda a riqueza produzida no planeta [...]”. A ONU calcula que em breve esse índice será de 10%. No caso do Brasil, o “artesanato movimentava cerca de 28 bilhões de reais por ano [...] e envolve 8,5 milhões de pessoas”.<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Embora Horkheimer e Adorno tenham, inicialmente, empregado o termo *cultura de massa*, alteraram-no para *indústria cultural*, em função de aquele pressupor certa identificação com cultura popular, dando vazão para a produção de sentido advindo espontaneamente das massas. De acordo com Adorno, na *indústria cultural*, os consumidores não são sujeitos, mas objetos desprovidos de livre-arbítrio, manipulados por interesses mercadológicos (ADORNO, 1975, p. 287-288).

<sup>179</sup> Para mais informações, consultar: <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/o-que-e-economia-criativa.3fbb5edae79e6410VgnVCM2000003c74010aRCRD>.

<sup>180</sup> Ver artigo de Simonneti intitulado “Indústria Criativa – Colcha de Retalhos”. Disponível em: [http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&id=969:reportagens-materias&Itemid=39](http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=969:reportagens-materias&Itemid=39).

Não obstante a presença do artesanato nos diversos planos da sociedade – econômico, político, social e cultural –, a sociologia encontra-se em descompasso com esse cenário, fato notório na incipiência de pesquisas atuais acerca do tema.

Tendo em vista, de um lado, a destacável ocupação de espaço sociopolítico e cultural pelo artesanato na sociedade brasileira, e, de outro lado, a carência de estudos sociológicos sobre esse tema, a presente pesquisa coloca-se como uma importante fonte de conhecimento e de reflexões atinentes às atuais configurações socioculturais do patchwork, fornecendo, até mesmo, informações sugestionáveis às políticas públicas.

A pesquisa revela conhecimentos pertinentes para se repensar o senso comum. Uma das posturas assumidas pelo senso comum a respeito do artesanato é de que se trata de uma mera fonte de renda. Análises mais apuradas, especialmente aquelas assentadas no olhar antropológico, defendem outros significados do artesanato, assumidos pelos sujeitos que o produzem, como: realização pessoal, resgate da memória, sentimento de ser útil, ocupação do tempo, suspensão do tempo etc. Acrescenta-se aí uma dimensão crucial da percepção do sujeito que produz o patchwork e que apresentamos como hipótese da pesquisa: o fazer diferente, via patchwork, dá à artesã-artista a própria condição de sujeito, pois, em vez de produzir e consumir objetos de massa, envolve-se na confecção direta de peças únicas capazes de confirmar tanto valores coletivos quanto a singularidade do próprio sujeito em um mundo globalizado e massificado por padrões industriais.

O artesanato patchwork é imbuído de contradições, descortinadas em pares de oposição que o qualificam: artesanal e industrializado, personalizado e padronizado, repetitivo e criativo, vendável e memorável, utilitário e decorativo, universal e cultural, material e imaterial. A ambiguidade desses elementos já prenuncia a pertinência sociológica em estudá-los, o que requer não apenas defini-los, mas, fundamentalmente, desconstruí-los para melhor compreendê-los.

### **Aspectos metodológicos**

A partir da seleção de um referencial teórico atinente ao artesanato e da sua relação com a cultura, a arte e a indústria cultural, abordamos visões tanto de clássicos – como Adorno (1975), Canclini (1997), Certeau (1994) e Sennet (2009) – quanto de autores com projeção mais regional – nacional ou internacional –, entre os quais estão: Bendassolli e Borges-Andrade (2011), Beluzzo (1988), Christensen (1965), Felgueiras (2006), Machado e Abdala (2007), Martins, (1976), Pereira (1979), Queiroz (2011), Ribeiro (1983), Santos (2011), Schwint (2005) e Silva (2011).

Com vistas a imergir na realidade específica da sociedade brasileira cotejando-a com as abordagens teóricas elencadas acima, foi realizado trabalho de campo de cunho qualitativo a partir de três modos distintos, porém, complementares: catalogação virtual, observação participante<sup>181</sup> e diário de campo.

A catalogação virtual de informações foi efetuada em blogs e outros sites especializados em patchwork, alimentados por proprietárias de ateliês que disponibilizam informações de divulgação comercial dos seus produtos, eventos artesanais, cursos de patchwork presenciais e a distância, novas técnicas aprendidas, história de técnicas, perfis das artesãs-artistas blogueiras, curiosidades e compartilhamento de temas extras relativos à sua sociabilidade, como viagens, moda, receitas e mexericos, revelando fiapos de identidade. Essa fonte de pesquisa em blogs se legitima por duas razões básicas: 1) a sua acentuada presença na sociabilidade contemporânea, até mesmo nos movimentos sociais, e 2) a sua forte constituição na comunidade de quem trabalha com o patchwork, pois, em geral, não dispõe de algo como uma sede fixa geograficamente, o que leva as artesãs-artistas a manterem-se em contato, em grande medida, por meio da rede virtual.

---

<sup>181</sup> Sobre a definição de observação participante, cf. Minayo, 2008, p. 70-74.



As observações participantes foram conduzidas em feiras e exposições de artesanato e de patchwork de caráter tanto local, regional e nacional quanto internacional, realizadas em território brasileiro. Durante essas observações, escutamos indiretamente as conversas entre as artesãs-artistas e também dialogamos diretamente com elas, de modo informal e desestruturado. Portanto, foram momentos importantes para a apreensão de situações inerentes aos significados do produto e aos sujeitos que o produzem, nem sempre expressas por outros meios, como as entrevistas.<sup>182</sup>

Também foram pesquisados documentos impressos e on-line de diversos gêneros sobre o patchwork que demonstram relevância histórica e sociológica, todos elaborados por entidades que mantêm interface com esse artesanato, como: Sebrae (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas), Senac (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial), SEC (Secretaria da Economia Criativa) e Obec (Observatório da Economia Criativa).

Durante todo esse processo de pesquisa de campo, foram registrados no diário de campo informações concernentes ao tema, tanto as pontuais, para contextualizar as situações presenciadas e percebidas, quanto as reflexões de pré-análise, que definiriam a estrutura deste texto.

## **Perspectivas teóricas para um artesanato artístico**

### **Arte e artesanato**

Abordar a díade temática arte-artesanato é imprescindível a este estudo, já que o recorte de pesquisa em foco é o artesanato artístico. Por isso, em um primeiro momento, as reflexões de Martins e Sennett sobre arte e artesanato são trazidas a lume. Em seguida, afloram-se questões relativas ao artesanato, incorporando-se à análise o quesito criatividade. E, por fim, são discutidos temas referentes ao recorte empírico em questão, a saber, a arte em tecido de fazer patchwork.

Para delinear a relação entre arte e artesanato, o folclorista Martins sustenta que o destino da arte de fazer se apresenta conforme dois significados: 1) quando destinada à produção, visa à utilidade e 2) quando destinada à expressão, visa à beleza (MARTINS, 1976: 3). Essa avaliação encerra duplo sentido, remete-se tanto ao artesanato quanto à arte, ambos podendo ter como fim o uso e/ou a estética. Isso significa, portanto, que o destino ou a função dessas áreas não as distingue entre si.

Nessa mesma vertente, Becker (1988: 276-300) tece reflexões atinentes às controvérsias entorno das categorias de arte e de artesanato. O autor chama atenção para o fato de que mesmo os artesãos produzem objetos virtuosos, com sentido de beleza, e não somente utilitários – situação que, indubitavelmente, os aproxima dos artistas.

Em sua obra *O Artífice*, Sennett (2009) destaca que a principal indagação acerca do artesanato é a sua distinção ou confluência para a arte. No que tange à arte, a questão é solúvel de pronto: “não existe arte sem artesanato; a ideia de uma pintura não é pintura” (p. 79). Ou seja, para se efetivar concretamente uma obra, é condição *sine qua non* que o artista recorra às suas habilidades manuais e artesanais, daí a noção de arte artesanal. Todavia, no que concerne ao artesanato artístico, onde exatamente se encontra sua linha divisória? A partir de que momento a arte adentra no artesanato?

---

<sup>182</sup> Importa notar que a não utilização de entrevistas nesta primeira fase de investigação empírica foi uma escolha metodológica dividida em três momentos: 1) catalogação de informações (em blogs e outros sites) e observação participante (em feiras); 2) entrevistas (com artesãs-artistas, designers e representantes de associações); e 3) coleta da história de vida de artesãs-artistas. Todavia, sendo uma pesquisa de fôlego e ainda em curso, apresentam-se aqui os resultados da sua primeira parte, que a nosso ver já trazem reflexões pertinentes acerca de um tema, como já destacado, ainda pouco estudado na sociologia.

Por questionar o rigor dessa fronteira, mormente em virtude de a manifestação cognitiva e inventiva estar presente tanto no artesanato quanto na arte, é que o termo *artesã-artista*, nessa ordem, é empregado aqui, já que as fazedoras de patchwork são artesãs cujos artefatos são produzidos, sobretudo, com as mãos – apesar do uso de moldes, também recorrem à criatividade artística para confeccionar suas peças.

Martins sustenta que o conceito de artesanato está voltado não para a sua função, motivação, localização, mas para o tratamento conferido ao material, à matéria-prima, durante seu processo de criação plástica; daí o lugar proeminente da criatividade e da dimensão estética (1976: 5).

### **Patchwork e indústria criativa**

Em artigo versando sobre a indústria criativa, Bendassolli e Borges-Andrade certificam que a identidade do artesão-artista é materializada pela criatividade e pela expressão do uso que faz da cultura e das artes na produção dos seus objetos (2011: 146).

Dado o vínculo da produção do patchwork com a criatividade das artesãs-artistas e o importante interesse da sociedade de consumo por seus produtos, defende-se aqui que essa arte de fazer integra a chamada indústria criativa. A despeito de, a priori, parecer um contrassenso unir indústria a artesanato (apesar da existência do neologismo *industrianato*<sup>183</sup>), por ser o segundo realizado manualmente, em pequena escala e personalizado, e a primeira executada por meio de máquinas sofisticadas, em série e padronizadamente, há algumas razões que justificam essa integração. O patchwork: 1) produz bens simbólicos tal como as artes; 2) também utiliza instrumentais modernos, até mesmo com interface digital; 3) emprega, extensivamente, conhecimentos matemáticos; 4) atua em parceria com os designers, que integram a indústria criativa; e 5) envolve o talento individual.

Com o intuito de classificar o patchwork, mais vale, em um primeiro momento, partir do que ele não é. Seguindo a classificação geral do Sebrae sobre artesanato em geral, o patchwork: a) não é indústria, pelo menos na sua forma pura; b) não é arte indígena, embora algumas de suas técnicas compartilhem dessa origem; c) não compõe as artes tradicionais (teatro, música, dança, artes plásticas); d) não é artesanato tradicional/folclórico, por não deter acentuada expressão nas tradições locais; e e) também não é artesanato popular, já que este produz artefatos utilitários a partir, notadamente, de sobras e materiais reciclados, como a prática do retalho, de onde apenas derivou o patchwork (2004: 22-23).

Nesses termos, seria possível considerar o patchwork mais afeito ao: f) artesanato contemporâneo ou conceitual, que resulta de projetos baseados na inovação, porém, respaldando fortemente os valores culturais e estilos de vida; e g) ao artesanato de referência cultural, que incorpora aspectos tradicionais da cultura regional, todavia, com a intervenção dos trabalhos de designers e de artesãos empenhados em diversificar os produtos e, ao mesmo tempo, preservar seus principais traços culturais (Idem). Esses aspectos coadunam com os sentidos das telas e dos painéis das artistas-artesãs mineiras abordados aqui.

Reiterando esse caráter transitório, Felgueiras salienta que: “Algumas atividades artesanais situam-se numa espécie de limbo entre a atividade artística e a indústria. Com características da primeira, mas com lógicas de organização e de mercado semelhantes às da segunda” (2006: 35). Assim também se revela o patchwork, uma prática cujas características resultam de um composto de arte, artesanato e indústria, fundindo cultura local e indústria cultural, tradição e mercado.

Dessa perspectiva fusionista do artesanato reverbera o conceito de “culturas híbridas”, analisado por Canclini. O autor expõe que os elementos tradicionais não são hegemônicos nas chamadas culturas

---

<sup>183</sup> Cf. PEREIRA, 1979, p. 80.

populares, pois as sociedades contemporâneas são constituídas por um acentuado processo de hibridização cultural, que mescla o moderno com a tradição, o que remete à desterritorialização dos processos simbólicos ou dos sistemas culturais, por seu turno, acarretada especialmente pela cultura urbana (1997: 283-350).

### ***Sentidos simbólicos no artesanato e no patchwork***

Esse trânsito de sentidos das atividades artesanais marca presença também na percepção subjetiva por parte dos sujeitos que as realizam. A obra de Machado e Abdala, com trabalho de campo no Triângulo Mineiro e no Alto Paranaíba, confirma isso ao expor uma polissemia de sentidos que ultrapassa o sentido mercadológico, que afirma o artesanato como mera fonte de renda.

As referidas autoras atestam que, além de meio de subsistência econômica – que certamente é decisivo para a sobrevivência de grande parte da população que vive em um país com profundas desigualdades sociais –, sobressaem na prática artesanal: 1) a ação terapêutica; 2) a ocupação do tempo ocioso; 3) o rememorar o tempo pretérito, na medida em que se envolve com uma atividade familiar ancestral; 4) a reapropriação do saber; e 5) a possibilidade de deixar suas próprias marcas no mundo (2007: 141-151).

Todos esses sentidos podem ser apreendidos entre as artesãs-artistas do patchwork e, mesmo que se afastem, em grande medida, do item da transmissão de conhecimentos via familiares, já que recorrem a técnicas ensinadas essencialmente em ateliês, cooperativas e programas governamentais de artesanato, há também em sua prática a nostalgia do passado, seja pela lembrança do “retalho da vovó”, seja pelos temas eleitos em sua composição: uma ciranda de criança, um riacho no campo, animais domésticos de grande porte, um antigo coreto de praça, uma igreja, um santo milagreiro, ritos tradicionais, imagens de festejos etc.

O amálgama de significados impressos no artesanato explicita que, concomitantemente à lógica econômica, pairam também elementos inerentes à cultura local, revelando que os valores tradicionais continuam presentes na subjetividade e no imaginário dos indivíduos, bem como nas práticas sociais.

### ***Patchwork universal e cultural***

Ao mesmo tempo que apresenta o caráter de depositário dos valores da cultura local, o patchwork é, por excelência, um gênero de artesanato interligado à lógica de conhecimentos universais, especialmente os das formas da matemática geométrica, muito presente em suas figuras compostas de quadrados, retângulos, hexágonos, losangos.<sup>184</sup>

Nas comunidades tradicionais, a escolha pela representação geométrica em suas peças artesanais não é feita de modo aleatório, mas, em geral, conduzida por razões religiosas. Referindo-se à confecção de tapetes orientais, Pezzolo afirma que os desenhos “geométricos predominam entre os povos islâmicos, visto que o Islã condena a representação artística de seres humanos e animais” (PEZZOLO, 2007: 280).

Imbuída em sua composição geométrica e universal, a elaboração do patchwork é feita a partir de escolhas pessoais do contraste de cores e estampas de retalhos de tecidos costurados, seja à mão ou à máquina. Nesse sentido, permite a integração entre o caráter universalizante e o alegórico-decorativo,

---

<sup>184</sup> Ver o artigo de Santos (2011), cujo objetivo é observar não apenas o uso de figuras geométricas entre as produtoras de patchwork, mas, fundamentalmente, detectar uma possível consciência por parte delas sobre o fato de esse vocabulário matemático que utilizam advir da academia.

confeccionado juntamente com a técnica do *quilting*<sup>185</sup> – cujos motivos são absolutamente variáveis, abrindo, portanto, uma miríade de possibilidades para as artesãs-artistas fazerem combinações conforme objetivos diversos: utilitários, comerciais, religiosos, políticos, nostálgicos, terapêuticos, estéticos.

Em todas essas fases da feitura do patchwork, as artesãs-artistas recorrem a um tipo de elaboração realizada com esmero, criatividade e expressão que pode ser percebida nos detalhes dos acabamentos, na combinação das cores e nos significados simbólicos que esse artesanato artístico apresenta e representa em seus artefatos.

Muito embora não seja o foco desta pesquisa, cumpre salientar que, ao lado da criatividade, emerge também o que supostamente se concebe como o seu oposto, a rotina, derivada do ritmo e da repetição de movimentos para a realização de vários procedimentos cristalizados nessa atividade. Certamente, essa rotina se intensifica com notoriedade entre aquelas que desenvolvem esse artesanato de modo intenso por dispô-lo como única fonte de renda. Há, entre elas, até mesmo relatos de desenvolvimento da síndrome do túnel do carpo, em decorrência dos movimentos repetitivos.

Schwint, em seu artigo sobre a rotina e os artesãos, defende uma perspectiva contrária àquela em voga, ou seja, se contrapõe à ideia de a rotina necessariamente vir em oposição à criatividade, pois considera que também apresenta um caráter dinâmico e criativo, haja vista as intervenções não programadas realizadas pelos artesãos. Uma segunda característica atribuída à rotina, pelo autor, é a astúcia ou sagacidade do artesão ligado às condições específicas da situação (2005: 525-526).<sup>186</sup>

Todavia, vale ressaltar que, a despeito de a relação de trabalho ser um tema instigante para se pensar a produção do patchwork, distinguindo, até mesmo, proprietárias de ateliês de trabalhadoras e de “praticantes”, o recorte desta pesquisa, neste momento, é outro, a saber, o dos sentidos do patchwork: pensar a polissemia de significados mercadológicos, culturais e subjetivos que constituem esse artesanato. E, nesses termos, a análise das telas e dos painéis de patchwork mostraram-se cruciais por trazer um repertório temático rico e com estreito diálogo com a cultura local – sendo que as demandas de mercado incidem, notadamente, sobre as peças utilitárias e de adorno.

Esta pesquisa, portanto, busca demonstrar que o patchwork é uma técnica artesanal e artística, incrustada na transição entre dois mundos cujas temporalidades e signos são distintos. De um lado, a indústria cultural e, de outro lado, a cultura tradicional local. O patchwork é, para as artesãs-artistas, não apenas uma fonte de sobrevivência, mas também de construção de identidade, de sociabilidade, de modos de vida e, especialmente, de expressão de subjetividades e de valores socioculturais e simbólicos presentes na contemporaneidade.

## **Patchwork e suas representações na sociedade**

### ***Patchwork na cultura política e no design***

No Brasil, no início, o patchwork teve a chita como tecido base de sua composição. Foram os hippies que, nos anos 1960 e 1970, difundiram tanto o uso do tecido chitão na decoração de suas casas quanto

---

<sup>185</sup> *Quilting*, matelassê ou ainda *jacquard* acolchoado é um acolchoamento feito com duas faces de tecido que envolvem um material macio de enchimento, o que dá ao patchwork mais firmeza e permite que se decore costurando figuras de objetos.

<sup>186</sup> Schwint defende a tese de que entre os artesãos “a rotina se inscreve no modelo da astúcia, deixando uma parte à criação e abrindo-se para outras características desse modo de conhecimento: um saber globalizante que reúne os elementos comumente separados de nosso conhecimento (teoria e prática, concepção e execução, formal e informal, inteligível e sensível), um saber centrado sobre a situação, ligado ao indivíduo, e elaborando-se segundo uma perspectiva largamente indutiva e experimental” (2005: 521). Cf. também REYNAUD (1998).

o uso da chita e do patchwork em suas vestimentas. É importante notar que os anos 1960, no Brasil, ficaram conhecidos como os Anos de Chumbo, o período mais repressivo da ditadura militar – e, ainda assim, a revolução dos costumes foi notável.

Apresentando os tecidos chita e chitão, Kubrusly (2005: 124 e 127) mostra o seu sentido simbólico enquanto demarcador de uma nova cultura por meio do tropicalismo, uma vanguarda da música popular brasileira fortemente representada por Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé. Em função das cores quentes e das estampas alegres desses tecidos, simbolicamente seu uso servia como uma linguagem metafórica de protesto contra a repressão do sistema político, um modo alegórico de dizer “não” para as imposições dos militares.

Passado meio século, depois de sua reclusão em espaços domésticos menos favorecidos e do seu arrefecimento diante da concorrência com produtos importados e de mais baixo custo, o patchwork reaparece. Todavia, embora tenha perdido em grande medida sua força de protesto político, mostra-se carregado de sentidos bivalentes, abrindo-se para a reapropriação artística e a projeção por especialistas no design, sem calar os sentidos impressos pela cultura local por meio das escolhas de temas, conteúdos e expressões que revelam.

Em sua obra intitulada *Design + Artesanato: o Caminho Brasileiro* (2011), Borges atesta que a relação entre designer e artesão gera impactos socioeconômicos, melhorando produtos, tornando-os mais competitivos e proporcionando conhecimentos empíricos ao designer. Todavia, também há sérios problemas: hierarquização de saberes, colocando-se o designer como superior ao artesão; autoria dos produtos tradicionais nem sempre zelada e interferência estética no artesanato de raiz/tradicional. Neste último aspecto, há uma divisão bem delineada, na qual, de um lado, entidades como o Artesol (Artesanato Solidário)<sup>187</sup> defendem a mesma linha dos antropólogos de manutenção da cultura e, de outro lado, o Sebrae se insere em uma vertente mais radical de inovação dos produtos conforme demanda do mercado (BORGES, 2011: 137-138).

As interferências externas nos elementos tradicionais do artesanato remetem a uma discussão polêmica e ambígua, uma vez que o artesanato dispõe de constituição viva e não petrificada ou imune às mudanças. Muitas vezes, para um artesanato não ser extinto, ele precisa ser modificado, pois sua existência também depende do mercado, uma vez que é fonte de renda para muitos grupos sociais (Idem, p. 138 e 142). Contudo, é importante notar, segundo o antropólogo Lima (2005), pesquisador do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que o artesanato, especialmente aquele mais tradicional, não é simplesmente uma mercadoria, mas um objeto diferenciado com fortes elementos culturais introyetado – portanto, contém lastro cultural, agrega valor.

O atual ramo de artesanato patchwork oferece, principalmente, três gêneros de grandes feiras: a Brasil Patchwork Show, a Patch e Arte e a Patchwork Design, cuja distinção maior vai além do fato de apenas esta última ter caráter internacional. O que singulariza, fundamentalmente, as duas últimas é que apresentam exposição de telas produzidas em arte têxtil por artistas plásticas nacionais e internacionais, respectivamente.

Na edição de 2013 da feira Patchwork Design, em São Paulo, figuraram artistas do Sudeste e do Sul do Brasil e dos EUA na exposição *Patchwork Contemporâneo*. Essa exposição também acompanha outras feiras, por isso tem caráter itinerante. Em sua abertura, disse o curador Zeca Medeiros:

Nos anos 70, jovens artistas descobriram o patchwork, dominaram a técnica e rapidamente começaram a experimentá-lo em estilos contemporâneos.

Muitos desses artistas se alinharam com as artes plásticas e introduziram inovações no design e no conteúdo de seus trabalhos.

---

<sup>187</sup> Para mais informações sobre a ONG Artesol, acesse: <http://www.artesol.org.br/site>.

O movimento atinge o seu auge no século XXI e hoje é tema de mostras de arte em galerias e museus em todo o mundo.

No Brasil, a *Exposição Internacional Contemporânea* apresenta vários estilos de arte têxtil, artistas consagrados, emergentes e aspectos da sua arte.

A exposição deste ano foi idealizada como guia para artistas, colecionadores e admiradores do patchwork.

De linguagem de protesto contra o regime político repressivo à incorporação estética pela apropriação do design, o patchwork sofreu uma mudança estrutural de sentido. Não obstante, isso não significa que tenha se tornado completamente refém da lógica mercadológica. Há também, ao lado do processo de estetização, a reafirmação de espaço para a impressão da cultura local e da subjetividade da artesã-artista. E isso pode, em parte, ser entrevisto no repertório temático que compôs a exposição *Patchwork Contemporâneo*.

### **Motivos das telas em patchwork**

Os motivos das telas dessa exposição foram bastante diversificados: abstrato, geométrico, figurativo, floral, alguns expressando em legendas as ideias de liberdade e de superação. Fundamentalmente, a ênfase das artistas foi no contraste de tons cromáticos, para despertar a sensação de movimento. Atingir o movimento por meio da pintura em tela é um objetivo antigo entre os artistas plásticos. Todavia, foi o renascentista Leonardo da Vinci quem teve a perspicácia de assumir que não importa a sensação provocada na obra, importa antes a sensação que a obra provoca no observador.<sup>188</sup>

As artistas norte-americanas da exposição foram: Bonny Brewer, cujas telas foram inspiradas em tecidos da artista têxtil Yoshiko Jinzenji; Melisse Laing, com experimento de figuras abstratas; Ruth Vincent, com telas também abstratas, representando a precipitação de neve; Debi Harney, com blocos coloridos; Louise Harris, com contrastes de cores em formas geométricas entrecortadas; Helen Remick, com figuras e geometrias em espiral; Patti Bleifuss, com formas abstratas e entrecortadas; Marylee Drake, com círculos entrecruzados, cilindros e engrenagens;<sup>189</sup> Marianne Burr, com bombons em forma de medalhas e estrelas; Collen Wise, com imagens planetárias; Sonia Grasvick, com pássaros e ovos representando a vida e a superação; Bonnie Bucknam, com imagens da vegetação do Alasca; Mary Arnold, com imagens da flora; Lynne Rigby, com superstições como a quebra de espelho; e Cathy Erickson, com losangos misturados a margaridas e papoulas.

Já as artistas brasileiras foram: Joyce Loss, com as curvas da sanfona e das saias das dançarinas nos fandangos; Adalene Ritter, com folhagens diversas da cidade de Torres; Jane Leonetti, com fogos de artifícios (as três do Rio Grande do Sul); Sonia Salles (Santa Catarina), com camadas de cores; Maria Lucia Ázara (Rio de Janeiro), com paisagem de montanhas, folhagens e pássaros representando a liberdade; Magali Miranda, com cores quentes sobrepostas por cortinas da liberdade; Rute Sato, com espirais coloridas expressando o movimento e a energia (ambas de São Paulo); Claudia Dias, com movimento de cores no universo; e Dóris Sueli Teixeira, com imagens de rendas sugerindo um acelerador de partículas (ambas de Minas Gerais).

Cotejando os motivos das telas com as informações sobre a biografia das artistas brasileiras,<sup>190</sup> fica patente que a decisão pelos temas figurados em suas telas advém de suas representações coletivas e

---

<sup>188</sup> Ver DA VINCI. *Trattato della Pittura* (fol. 48) apud GOMBRICH, 1991, p. 66.

<sup>189</sup> Particularmente, a tela *Tumbling Cylinders*, de Marylee Drake, pareceu-nos a mais instigante, por conseguir aliar diferentes mundos com uma mistura singular de cores e figuras, indo dos círculos às engrenagens e sugerindo, ao mesmo tempo, a apologia ao labor e à fantasia lúdica.

<sup>190</sup> No site que organizou a feira havia poucas informações sobre as artistas norte-americanas, por isso não se compara aqui sua biografia com as telas. Todavia, isso não traz prejuízo às análises em curso, uma vez que se objetiva compreender, essencialmente, a relação do patchwork com a cultura local brasileira.

“escolhas” enquanto sujeitos. Assim, percebe-se relação intrínseca com a região da artista, com sua vivência profissional e sua vida familiar. É do sul do país que vem a tela da artista e socióloga Joyce Loss sobre o fandango, uma modalidade de dança folclórica com coreografia influenciada pelos portugueses açorianos que colonizaram aquelas terras e cujas marcas continuam vivas nas práticas culturais sulistas. Da artista e juíza Ázara vem a escolha também não fortuita do valor liberdade, um forte referencial na atividade de jurisprudência e que em suas telas assume forma nas paisagens naturais dos morros cariocas. A escolha pelos fogos de artifício decorreu da relação da artista Leonetti com suas netas, cujos olhos encantados fitavam a queima de fogos do Réveillon de 2012. Ao mesmo tempo, a memória do trágico incêndio da boate Kiss em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, onde tocava uma banda de fandango.

Em linhas gerais, salvo algumas exceções, como a representação cultural do fandango, a científica do acelerador de partículas, a laboral das engrenagens, o repertório temático das telas apresentadas acima expressa, fortemente, a percepção acerca de elementos da natureza – um tema, aliás, de predileção também das artesãs cujos objetos utilitários e de adorno expõem nos ateliês e nas feiras.

Esse vínculo acentuado das artistas e artesãs com a temática da natureza, em certo sentido, poderia provir parcialmente da própria constituição biológica da mulher, cujo ventre é capaz de gerar a vida. Todavia, isso não significa que a condição feminina em si condicione a produção artística sobre o tema natureza, mas sim que as mulheres produzem obras sobre esse tema em razão de receber, durante todo o seu processo de socialização, estímulos sociais para tal. Para constatar isso, basta observar a trajetória biográfica das artistas plásticas, cuja formação escolar geralmente as direciona para áreas socialmente consideradas femininas.

### ***Mulher, arte têxtil e sociedade***

A história de vida da artista plástica Regina Gomide Graz retrata esse condicionamento socioeducacional, conforme pesquisa de Simioni. A artista, que viveu entre 1897 e 1973 e introduziu as artes têxteis modernas em nosso país, formou-se em artes e design na escola alemã Bauhaus, considerada a mais revolucionária na área. No entanto, mesmo lá, as “mulheres foram sistematicamente desencorajadas a cursarem os ateliês mais importantes da escola, como o de arquitetura e pintura, ao passo que o ateliê de tecelagem, menos prestigiado, foi praticamente frequentado com exclusividade pelo sexo feminino” (SIMIONI, 2007: 95).

A autora assinala que essa exclusão das mulheres dos ramos consagrados como os mais intelectualizados nas academias as levou a ser consideradas aptas apenas para gêneros secundários, em termos de status nas artes plásticas, como:

os retratos, as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e os bordados. Tais modalidades foram sendo, aos poucos, feminilizadas, isto é, as obras consideradas inferiores tornaram-se imediatamente vinculadas às práticas artísticas de mulheres (Idem, p. 94).

Muito embora o tecido faça parte das telas das artes plásticas, ele serve tão somente de base para projeção da imagem retratada na obra. Uma das poucas exceções entre os artistas plásticos renomados que dá relevo à presença do tecido em seus trabalhos é Matisse, que utilizou tecidos na própria composição de suas telas. O artista foi neto e bisneto de tecelões do nordeste da França, de quem recebeu influência no gosto pelos tecidos que colecionou durante sua vida. O material ocupava diferentes funções em suas obras: pano de fundo, modelo para recomposição de estampas e fonte de inspiração. As obras *Amores-perfeitos* (1903), *Harmonia em Vermelho* (1908) e *Natureza-Morta em*

*Toalha de Mesa Azul* (1909) mostram, de modo clarividente, a presença do tecido (PEZZOLO, 2007: 285-287).<sup>191</sup>

De modo sinistro, porém realista, Simioni ressalta a pouca durabilidade do material têxtil se comparado com a matéria-prima utilizada nas artes mais clássicas, como a madeira, o mármore, o bronze. Do ponto de vista histórico, a durabilidade do material empregado em uma obra permite que seu autor se eternize ou pereça; nesse sentido, as artes têxteis conduzem as artistas mais rapidamente para o esquecimento. Isso aconteceu com a própria Regina Graz: seu nome foi se desmanchando à medida que seus tapetes e suas decorações foram se desgastando com o tempo.

Se, de um lado, a obra de arte visa eternizar-se, ou ao menos alcançar uma vida de média e longa durações, o artesanato parece ser mais modesto nesse sentido, notadamente aqueles produzidos com matéria-prima têxtil, como o patchwork – até em decorrência da própria função dos seus objetos, muitos utilizados em vários ambientes domésticos, da cozinha aos quartos, como os guardanapos e as colchas. Além desses há ainda os adornos para a casa e para o corpo feminino, como bibelôs e colares, mas também os painéis e telas fazem-se cada vez mais presentes, concorrendo, portanto, com as pinturas a óleo sobre tela.

A despeito das reflexões elencadas acima sobre a configuração social impingida à trajetória das artistas plásticas especializadas em arte têxtil, no que tange às artesãs de patchwork, os sentidos que parecem anunciar diante de suas produções passam ao largo da passividade e da mera produção de artefatos supérfluos e efêmeros. Contrariamente, elas parecem fazer questão de se projetar em suas confecções e ser lembradas pelos outros e por si mesmas, senão de modo duradouro, pelo menos de forma intensa enquanto dure. Até mesmo, falam de suas produções artesanais como se fossem de fato obras de arte, especialmente as peças que figuram em seus estandes nas feiras apenas para divulgação de projetos – comumente, as tratam como “meninas dos seus olhos” e proíbem que sejam fotografadas, como se quisessem resguardar seus direitos autorais. Certamente, trata-se também de um recurso de marketing para a venda de projetos, mas é patente o orgulho que sentem de suas produções. Aliás, paradoxalmente, durante essas feiras pode-se fotografar as telas das artistas plásticas, mas não os objetos artesanais expostos nos estandes.

### ***Patchwork pelo crivo da cultura e do mercado***

Na sociedade contemporânea, a valorização do patchwork é algo que chama atenção em dois sentidos: o mercadológico e o sociocultural. Do ponto de vista do mercado, caracteriza-se como um artesanato de elite, pois são peças cujos preços, via de regra, não são acessíveis às camadas populares. Isso parece, de alguma maneira, reverberar no perfil social das próprias mulheres que se interessam pelo patchwork. Conforme constatação por contraste durante as feiras, essas mulheres são, de modo geral, brancas e de meia-idade. Aliás, pode-se dizer que o perfil da cor contrasta com a raiz desse tipo de artesanato no Brasil: a antiga produção de retalho – o ancestral do patchwork – era realizada pela camada menos favorecida economicamente e sua base principal era a chita, tecido introduzido em nosso país para vestir os escravos negros dos engenhos.<sup>192</sup>

A história socioeconômica do patchwork tem trajetória cíclica. Grosso modo, tem seu ancestral nas vestimentas dos faraós, tendo sido difundido no século XVII na Inglaterra, na França e nos EUA<sup>193</sup>,

---

<sup>191</sup> Os tecidos adquiridos e colecionados por Matisse em suas viagens para Argélia, Marrocos e Espanha foram apresentados, recentemente, em uma exposição intitulada *Matisse: the Fabric of Dreams – His Art and His Textiles*, no Museu Metropolitano de Nova York, em 2005 (PEZZOLO, 2007: 285 e 287).

<sup>192</sup> A respeito da manufatura têxtil da chita e do seu uso no Brasil colonial, ver KUBRUSLY (2005: 74).

<sup>193</sup> Na comunidade Amish (cristãos sectários derivados da "ala radical" da Reforma Protestante; na Pensilvânia, EUA, encontra-se a sua maior concentração), o patchwork assume papel fundamental na sociabilidade das



assumindo-se como um recurso econômico para famílias carentes no Brasil e agora, no século XXI, retornando aos “faraós contemporâneos”.

Uma das razões desse artesanato ser bastante valorizado no mercado quando comparado com outros produtos artesanais locais deve-se ao fato de ser realizado segundo técnicas bastante elaboradas, por meio do recorte e da junção de pedacinhos de tecidos – o que requer muito trabalho tanto em sua execução quanto em sua projeção. E é nesse envolvimento com profundo esmero que se abre espaço para a constituição da representação simbólica e subjetiva das artesãs-artistas, que, ao emendar os tecidos, emendam também sentidos para a cultura local e sua própria vida.

Em muitas telas expostas em ateliês e painéis divulgados nas feiras de patchwork, é possível observar a representação de valores culturais. Em um ateliê de referência em Uberlândia, a artesã-artista<sup>194</sup> e proprietária exhibe um painel, feito para o Clube Brasileiro de Patchwork e Quilting em 2008, que retrata um importante personagem histórico brasileiro: Virgulino, conhecido como Lampião. Um ícone do cangaço e uma figura ambígua: para uns, bandido; para outros, justiceiro. Mas o que poucos sabem é que, até os 20 anos de idade, ele foi artesão. É uma parte da história do Brasil, da vida sertaneja pobre, violenta e heroica lembrada por meio de imagens coloridas unidas pela geometria dos tecidos no patchwork. Outro trabalho de relevo dessa artesã-artista, exposto no Festival de Patch em Gramado, em 2012, é um orixá, com o qual ela quis abordar o candomblé, uma religião com força na identidade afro-brasileira. Uberlândia é um importante local de manifestação do congado, que mescla o candomblé com o catolicismo. Dessa forma, com essa tela, mostra-se o não monopólio do catolicismo ou, no limite, o sincretismo religioso presente em nossa cultura. Um terceiro painel dela tem como tema o esporte, sendo intitulado *Futebol e Pôr do Sol em BH*. Nele são ilustrados o Estádio do Mineirão, a Igreja de São Francisco de Assis, de Niemeyer, e o pôr do sol, todos emoldurados por hexágonos em preto e branco com aparência de bola de futebol. Portanto, uma tríade de trabalhos artísticos que carrega a essência da cultura brasileira: a política pelo cangaço, a religiosidade pelo candomblé e a esportiva pelo futebol. Assim, a artesã-artista conta nossa história pelo colorido dos retalhos do patchwork. Conta não como quem teve sua subjetividade alijada pelo mercado, mas como uma representante, uma porta-voz de uma identidade local e nacional.

Outra artesã-artista, de quem obtivemos informações durante a feira Patch & Arte, em sua primeira edição (2013), que incorporou a exposição *Pintando e Bordando o Jequitinhonha*, expôs várias telas retratando a vida da sua região. Os temas exibidos foram: o trabalho, tanto do homem no corte da cana-de-açúcar, quanto da mulher lavadeira no rio e passadeira com ferro à brasa; a brincadeira de criança com objetos fabricados por ela mesma; a fé nos santos São Jorge e São João Batista; o amor romântico de um casal fitando a lua; o erotismo da mulher nas curvas do corpo nu; e, notadamente, o Boi de Janeiro, personagem folclórico da cultura local. A maior parte das versões desse boi evidenciava, sobremaneira, o seu caráter colorido e festivo e reafirmava a sua devoção local. Não obstante, uma segunda versão chamou atenção: intitulada *A Revolta do Boi*, mostrava o personagem quebrando uma cerca de arame farpado. Conforme relato da artesã-artista, essa última tela visa fazer apologia ao poder do povo sem-terra invadindo o latifúndio e conquistando seus direitos por uma vida melhor. Todos esses temas – trabalho, fé, infância, amor, erotismo, folclore e movimentos sociais – narram em seus fragmentos a história da própria artesã-artista enquanto sujeito social participante da identidade local e dos movimentos sociais. Portanto, o patchwork serve de pena que registra no tecido a simbologia da cultura popular e da política brasileira.

O vínculo dessa artesã-artista do Vale do Jequitinhonha com a cultura local é fulgurante em seus quadros, nos quais aplica os conhecimentos de bordado que obteve com sua avó, fazendo com que a

---

mulheres, estas produzem e tingem o tecido de modo natural e os unem recorrendo apenas a motivos geométricos (PEZZOLO, 2007: 45).

<sup>194</sup> Por uma opção metodológica da nossa pesquisa de campo, as duas artesãs-artistas referidas neste item têm suas identidades resguardadas. Já aquelas mencionadas anteriormente não passaram pelo mesmo procedimento por se referirem a dados secundários publicados tanto na mídia digital quanto televisiva.

costura junte pedaços de tecidos que formam personagens reais de sua pequena cidade, todos afrodescendentes e representantes de costumes tradicionais. Esses tecidos que emenda são de chitão, ainda utilizado na vestimenta regional das pessoas menos favorecidas economicamente e cuja sobra lhe serve de matéria-prima. Conforme conta, o sentido político do seu trabalho consiste em mostrar o lado pouco conhecido de sua região, estereotipada pela pobreza. Ela tenta mostrar a beleza da vida simples, buscando quebrar uma visão padronizada e generalizada por meio de suas obras que testemunham os modos de vida de sua cultura. Avulta-se aqui a confirmação da nossa hipótese de pesquisa: o fazer patchwork facultando a condição de sujeito da artesã-artista, que se recusa a aderir a ideias e objetos massificados para encarnar e materializar em suas obras os valores coletivos da comunidade a que pertence.

Portanto, o artesanato-artístico da artesã-artista jequitinhonhense, também classificado de patchwork assim como o da artesã-artista uberlandense, dispõe de característica bastante peculiar, por ser representação estética tanto material quanto imaterial da vestimenta, dos hábitos, dos personagens e dos valores da cultura local. E, nesse passo, consegue estabelecer um liame estreito com o antigo retalho da vovó e com seus valores coletivos, enquanto o patchwork da artesã-artista uberlandense é mais sofisticado, por empregar material selecionado e técnicas mais presas ao design. Todavia, ainda que por métodos e materiais distintos, ambas imprimem em suas telas os valores culturais brasileiros. Peças, vale dizer, nem sempre feitas para comercialização, mas também para divulgação de seus trabalhos artísticos, pois muitas das artesãs-artistas das telas apresentadas aqui dispõem de outra profissão<sup>195</sup> e tomam o patchwork como atividade subsidiária ou mesmo terapêutica – até porque a grande fatia do mercado de patchwork não está focada nas telas, mas nas peças utilitárias e acessórias.

A elaboração simbólica de si mesmas por meio desse artesanato artístico que busca certo perfeccionismo é apreendida comumente nos relatos dessas mulheres, tanto deixados em blogs sobre patchwork quanto obtidos em conversas informais nas feiras. Muitas delas pararam de tomar remédios que não foram capazes de combater seus problemas emocionais, de depressão, de perda de familiares etc., e alcançaram a cura com a prática do patchwork. Aqui, ele assume a função de arte-terapia, muito em voga na sociedade atual. Em uma das feiras que visitamos, uma artesã nos relatou jocosamente que, quando mexe com os seus paninhos em sua casa, é um a menos que “deixa de matar” – um modo metafórico de testemunhar o efeito apaziguador e de profundo relaxamento propiciado pelo trabalho de confecção desse artesanato. Nesse mesmo sentido, outras mulheres certificaram que, embora tenham planos de futuramente produzir peças para venda e montar uma loja própria, o aprendizado da técnica era direcionado, essencialmente, pelo gosto e prazer. Há muitos casos de mulheres que não consideravam dispor de qualquer talento para lidar com máquina de costura e tão logo conheceram, por vezes tardiamente, a técnica do artesanato patchwork, se encantaram e, algumas delas, tornaram-se renomadas na área.

Se a aquisição de produtos do patchwork requer proventos financeiros não alcançados pelos pertencentes às camadas populares, a prática desse artesanato dispõe de certa nuance: ao mesmo tempo que ele pode ser aprendido por meio dos serviços prestados gratuitamente por algumas cooperativas e por programas de políticas públicas, também é oferecido às elites a bordo de cruzeiros de luxo pela América do Sul.

Apoiando-se na perspectiva de Bourdieu, Featherstone menciona que a nova pequena burguesia não cria estilos de vida particulares, mas apenas se apropria de alguns já existentes e os difunde, por meio de “música popular, moda, design, férias, esportes, cultura popular”, em cujo sentido está presente até mesmo a “nostalgia por estilos do passado” (FEATHERSTONE, 1995: 129). Essa análise permite a compreensão da valorização do patchwork por parte dos membros das classes abastadas, que se

---

<sup>195</sup> As profissões das artistas de telas de patchwork que expõem suas obras nas feiras são: professora, psicóloga, juíza, designer industrial, cientista social e artista plástica, no que diz respeito às brasileiras; e arqueóloga, bióloga, química, matemática, engenheira mecânica, professora universitária e artista plástica, no que diz respeito às norte-americanas.

apropriaram de um bem material e cultural extensivamente praticado pelas classes populares e tradicionais, transformando-o em um objeto com sentido e valor de joalheria nas vitrines dos mercados e, assim, afastando-o daqueles que o desenvolveram durante muito tempo.

Pensando no patchwork não enquanto produção de artefato, mas em seu consumo, vale passar pelo crivo de Featherstone a respeito das noções de cultura e de consumo na sociedade contemporânea. O autor distingue *cultura de consumo* de *consumo de massa*. Enquanto esta entrou em vigor na década de 1950, considerada uma “era de conformismo cinzenta”, na qual a padronização da produção repercutiu em homogeneização das escolhas e dos gostos dos próprios consumidores, a partir da década de 1960 entra em cena a cultura de consumo, que passou a favorecer as escolhas individuais tanto para os jovens quanto para a terceira idade. Daí a propagação contemporânea, pela publicidade da cultura de consumo, da ideia de “estilo de vida”, que remete a “individualidade, autoexpressão e uma consciência estilizada de si” (FEATHERSTONE, 1995: 119).

Vista por essa lente publicitária da cultura de consumo, a oferta do patchwork por parte do mercado contemporâneo se encaixa nas reflexões de Featherstone sobre um suposto estilo de vida, desaguando em um novo valor: o hedonismo calculista. Para o autor:

A preocupação com o estilo de vida, com a estilização da vida, sugere que as práticas de consumo, o planejamento, a compra e a exibição dos bens e experiências de consumo na vida cotidiana não podem ser compreendidos simplesmente mediante concepções de valor de troca e cálculo racional instrumental. As dimensões instrumental e expressiva não deveriam ser vistas como polaridades excludentes; antes, é possível falar no hedonismo calculista, no cálculo do efeito estilístico e numa economia das emoções, por um lado, e numa estetização da dimensão racional instrumental, mediante a promoção de um distanciamento estetizante, por outro. Os novos heróis da cultura de consumo, em vez de adotarem um estilo de vida de maneira irrefletida, perante a tradição ou o hábito, transformam o estilo num projeto de vida e manifestam sua individualidade e senso de estilo na especificidade do conjunto de bens, roupas, práticas, experiências, aparências e disposições corporais destinados a compor um estilo de vida (Idem, p. 123).

Fazendo um esforço de abstração entre a análise do autor e o artesanato patchwork, é possível distinguir dois momentos: o do consumo desse artesanato e o de sua produção. Se, enquanto consumo, o patchwork coaduna com a manipulação que a cultura de consumo exerce sobre os indivíduos, ele se resguarda, em certa medida, em seu âmbito produtivo, no qual as mulheres artesãs-artistas, a despeito de também serem consumidoras de insumos desse mesmo mercado capitalista, fazem “usos de si”<sup>196</sup> e constroem sentidos mais afeitos à sua própria cultura e individualidade.

Conjectura-se aqui, acerca do uso do patchwork, que, se os tentáculos do mercado dominam a esfera do consumo desse artesanato, o seu alcance se enfraquece na esfera de sua produção, realizada em ateliês ou em espaços domésticos. Portanto, arriscamos afirmar que se é mais refém da lógica do mercado quando se consome do que quando se produz com as próprias mãos.

Essa análise pode, por fim, ser alinhavada com a de Certeau (1994), que vai ainda mais longe ao defender que as práticas astuciosas por parte dos consumidores, ainda que de modo sorrateiro, subvertem os poderes vigentes, de modo que é preciso refinar nosso olhar para ver aquilo que está além do epidérmico. Foi esse o desafio desta pesquisa para pensar os sentidos da cultura local e da (re)produção das subjetividades das artesãs-artistas por meio da junção de pedaços de tecidos.

---

<sup>196</sup> Ver SCHWARTZ & DURRIVE (2010), que se opõem ao conceito taylorista de execução no ambiente de trabalho, preferindo a noção de “usos de si”, mais aberta à subjetividade e arbitragem dos sujeitos, e que se desdobra em “usos de si por si mesmo” e “usos de si pelos outros”, bem como “dramática dos usos de si” e “maus usos de si”.

## Considerações finais

Conforme foi possível apreender pela observação participante, pelo acesso a blogs especializados e pela literatura consultada, o patchwork, no Brasil, apresenta-se como um artesanato marcado e estratificado em três níveis: de classe social, de cor e de gênero. E, salvo este último nível, ocupa polaridades opostas: ora praticado por mulheres pobres e negras, ora por brancas de classe abastada. Certamente, essa mudança de polaridade foi facultada pela lógica de mercado capitalista, que, percebendo tratar-se de uma nova modalidade frutífera em se auferir lucro, investiu no setor por meio da venda de insumos, desde matéria-prima, ferramentas para a sua confecção e modelos de produtos até passando a sugerir ideias de design para tornar o produto mais atraente comercialmente.

Essa valorização pelo design descortina a tendência à estetização, uma prática corrente do sistema capitalista contemporâneo, que por uma razão ideológica e de autoproteção faz apologia à arte pela arte, desconsiderando seu conteúdo crítico. A cultura de consumo apenas incute no consumidor a ideia da personalização, na medida em que mercantiliza diversas opções e modelos de um mesmo objeto, facultando aos indivíduos somente a escolha, mas não a decisão sobre a produção. Todavia, ao lado dessa realidade, o intuito desta pesquisa foi mostrar também o modo como subjetivamente as artesãs-artistas de patchwork conseguem construir sentidos, criando por si mesmas objetos relativamente personalizados e enredados por representações coletivas tradicionais. De certa forma, elas buscam se afastar da onda de padronização que descaracteriza o ser em sua singularidade.

Emerge aqui uma noção forte que habita o mundo artístico: a de autoria. As artesãs-artistas orgulham-se de ver brotar de suas mãos um objeto sobre o qual transfiguraram suas escolhas de estampa, de textura, de cores, de adornos, de desenhos e de temas que recordam: a infância com bonecas de pano e brinquedos da madeira, a presença de animais e de cenários rurais, imagens festivas, crenças, personagens folclóricos, identidade esportiva, figuras políticas, rituais, labor, festejos, família. São todos pedaços de sua história, é um modo de avivar seus próprios valores culturais e simbólicos. Assim, desenham sua subjetividade, materializando-a em tecidos que unem, reúnem e dão sentido não apenas para corporificar a imagem que constroem, mas, essencialmente, para constituir a si mesmas e o seu meio social.

Se as colchas de retalhos narravam as histórias da família com os tecidos reaproveitados das vestimentas de cada integrante da casa, o patchwork conta a história da sociedade contemporânea por intermédio da história pessoal da artesã-artista que o constrói conforme suas escolhas possíveis – escolhas que, certamente, encontram limites na imposição das técnicas, dos moldes e dos materiais, mas cuja combinação de tons e de cores, de formas e de temas, abre-se para sua imaginação, sua criatividade e seus sentidos culturais. Sentidos inseridos em uma lógica mercadológica e individualista, sim, porém, também embebidos por uma cultura local que, embora fragmentada, conforme o feitiço da própria sociedade contemporânea, porta traços e fiapos de representações simbólicas.

### **Basilio Senko Neto**

Mestre em ciências sociais pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar/SP), atua como pesquisador social freelancer na área da sociologia do trabalho e da educação. Seus últimos trabalhos foram “Arte e Cultura Entretecidas em Telas de Patchwork”, para o IV Congresso Internacional do Núcleo de Estudos das Américas, em 2014, e “Artesanato Artístico no Patchwork: Produzir Subjetividades Unindo Retalhos”, para o VII Congresso Latino-Americano de Estudos do Trabalho, em 2013 (ambos em coautoria com SILVA, C.).

(Seu e-mail é: [senkoneto@yahoo.com.br](mailto:senkoneto@yahoo.com.br).)

### **Cristiane A. Fernandes da Silva**

Doutora em sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), é professora adjunta com dedicação exclusiva na Universidade Federal de Uberlândia (UFU/MG). Seus temas de pesquisa são sociologia do trabalho, da arte, da juventude e subjetividade. Colaborou em diversas publicações, sendo seu artigo mais recente “Trabalho de Patchwork e sua Dimensão Triádica: Sentidos Geométricos Conceitual, Artístico e Simbólico”, em coautoria com CELONI, L., para o VIII Congresso Latinoamericano de Estudios del Trabajo, em Buenos Aires, em 2016.

(Seu e-mail é: [chris@ufu.br](mailto:chris@ufu.br).)

### **Referências bibliográficas**

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1975, p. 287-295.
- ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: Eduff, 2008.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. s/l: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1980.
- BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988.
- BELUZZO, Ana Maria de M. Artesanato, arte e indústria. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), 1988.
- BENDASSOLLI, Pedro F.; BORGES-ANDRADE, Jairo E. Significado do trabalho nas indústrias criativas. In: *RAE*. São Paulo, v. 51, n. 3, p. 143-159, mar./abr. 2011.
- BORGES, Adélia. *Design + artesanato: o caminho brasileiro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CHRISTENSEN, Erwin. *Arte popular e folclore*. Minas Gerais: Ed. Lidador, 1965.
- DENOYEL Noël. *Le biais du gars: travail manuel et culture de l'artisan*. Paris: Éditions Universitaires (UNMFREO), 1990.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FELGUEIRAS, Magda M. G. *Interação design-artesanato*. Dissertação de mestrado. Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006.
- GOMBRICH, Ernst. H. *La imagen y el ojo*. Madri: Alianza Editorial, 1991.

- JAEGER, Christine. *Artisanat et capitalisme: envers de la roue de l'histoire*. Paris: Payot, 1982.
- JOSÉ, Regina Gauer; SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. O artesanato popular como base fundamental do design nacional – um estudo a respeito da questão da origem da identidade do desenho industrial brasileiro. In: SILVA, José C. Plácido da; SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos (Orgs.). *Estudos em design nas universidades estaduais Unesp e USP*. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 237-255.
- KUBRUSLY, Maria Emilia. *Que chita bacana*. São Paulo: Editora A Casa, Casa-Museu do Objeto Brasileiro, 2005.
- LIMA, Ricardo. *Estética e gosto não são critérios para o artesanato*. Artesanato, produção e mercado: uma via de mão dupla. São Paulo: Programa Artesanato Solidário, 2002.
- LIMA, Ricardo. Artesanato: cinco pontos para discussão. Palestra Artesanato Solidário. Central Artesol, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), 2005. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=569>>. Acesso em: 20 set. 2013.
- MACHADO, Maria Clara T.; ABDALA, Mônica C. (Orgs.). *Caleidoscópio de saberes e práticas populares*. Uberlândia: Edufu, 2007.
- MARTINS, Saul. Arte e artesanato folclórico. *Cadernos de Folclore*. n. 10, Rio de Janeiro, 1976, p. 3-21.
- MINAYO, Maria Cecília de S. (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 27. ed. São Paulo: Vozes, 2008.
- PEREIRA, José C. da C. *Artesanato – definições e evolução*. Ação do MTb – PNDA. Brasília, Ministério do Trabalho, Secretaria Geral, 1979.
- PEZZOLO, Dinah B. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994.
- QUEIROZ, Karine Gomes. *O tecido encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado*. Tese de doutorado. Centro de Estudos Sociais/Faculdade de Economia, da Universidade de Coimbra, 2011.
- RIBEIRO, Berta G. *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- SALGADO, Mara & FRANCISCATTI, Kety V. S. Arte, artesanato e trabalho: um estudo acerca dos limites do fazer e do criar artesanal. In: *Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia*, 4(2), jul.-dez., 2011, 284-296.
- SANTOS, Ernani M. *Produção de sentido na confecção de mosaicos geométricos*. XIII Conferência Interamericana de Educação Matemática (Ciaem). Recife, 2011.
- SCHWINT, Didier. La routine dans le travail de l'artisan. In: *Ethnologie française*. v. 35, n. 3, p. 521-529, 2005.
- SCHWARTZ, Yves; DURRIVE, Louis. *Trabalho e ergologia: conversas sobre a atividade humana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Eduff, 2010.
- SEBRAE. *Programa Sebrae de Artesanato*, 2004.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SILVA, Emanuelle K. Ribeiro da. *Quando a cultura entra na moda: a mercantilização do artesanato e suas repercussões no cotidiano de bordadeiras de Maranguape*. Fortaleza: UFC, 2011.
- SIMIONI, Ana Paula C. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. In: *Revista do IEB*, n. 45, p. 87-106, set. 2007.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). In: *Revista Mana*, 11 (2): 577-591, 2005.

THIOLLENT, Michel. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. 3. ed. São Paulo: Polis, 1982.



Realização

**Itaú**  
**cultural**

MINISTÉRIO DA  
**CULTURA**

