

Seminário franco brasileiro sobre Economia Solidária  
As novas configurações do Trabalho  
Unicamp/IFCH/Auditório I

**Cooperativa de músicos: estratégia de uma categoria face ao mercado de trabalho e possibilidades de precarização do trabalho artístico**

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini  
Universidade Estadual de Campinas  
Faculdade de Educação – Dep. de Ciências Sociais e Educação  
IFCH – Doutorado em Ciências Sociais  
lilianaseg@uol.com.br

**Campinas, 26 e 27 de agosto 2009**

## Introdução

O objetivo deste texto é analisar as formas que assumem a procura de trabalho realizada por músicos, trabalhadores da arte que se apresentam em espetáculos ao vivo, considerando a categoria analítica relações de gênero.<sup>1</sup>

As questões selecionadas emergem da articulação entre os dados coletados por meio de entrevistas, políticas públicas e estatísticas que informam o mercado de trabalho em música. Todos eles convergem para o crescimento da relevância do trabalho artístico nas economias nacionais e para a diversificação e intensificação das formas de procura por trabalho, por parte dos artistas, em um mercado cada vez mais competitivo, no qual eles vivenciam relações de trabalho predominantemente intermitentes, frequentemente precárias.<sup>2</sup>

O crescimento da participação de produtores profissionais na venda do trabalho artístico (ou dos esforços dos próprios artistas para se auto - produzirem), bem como a associação em cooperativas constituem novas formas de procura de trabalho vividas tanto por músicos com empregos formais, protegidos socialmente (orquestras, sobretudo), mas que procuram complementar renda, quanto por músicos autônomos, que vivem de editais

---

1 Duas pesquisas informam este texto:

- a primeira, realizada entre 2003 a 2007, intitula-se “**Formação e trabalho no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos**” (FAPESP, FAEPEX, CNPq). Esta pesquisa foi realizada durante quatro anos, por meio de várias fontes e métodos para a captação dos dados: estatísticas sobre mercado de trabalho e formação profissional no Brasil e na França, entrevistas, observações etnográficas de ensaios e espetáculos registradas em cadernos de campo, captação de imagens. Nos dois primeiros anos foram analisadas as relações de trabalho assalariadas em dois teatros públicos - Opera National de Paris e Theatro Municipal de São Paulo -; no terceiro e quarto ano, as pesquisas foram realizadas em espaços selecionados que informam as múltiplas formas intermitentes de inserção no trabalho artístico: concursos de música e dança, festivais – Campos do Jordão e Lyon, imigração de músicos do Leste Europeu para o Brasil, França e Portugal; movimentos sociais (Intermittents d’spectacle, na França, ; Arte contra a Barbárie, em São Paulo, Forum de Dança no Brasil, Movimento contra a Ordem dos Músicos do Brasil) Resumindo : 94 entrevistas de longa duração, semi abertas (26 na França e 68 no Brasil); mais de cem horas de observação etnográfica.

- a segunda pesquisa foi realizada em 2008, intitula-se “**Rumos Itaú Cultural Música - Formação profissional e trabalho nas narrativas de músicos premiados**” (Observatório de Atividades Culturais do Instituto Itaú Cultural). Os músicos selecionados no Projeto Rumos Itaú Cultural Música - edição 2007-2009 - constitui o campo desta pesquisa. Entre os 2.222 inscritos em 2008, cinquenta foram selecionados, resultado de concorrido processo seletivo, entre músicos e musicistas de todas as regiões do país e diversas expressões estéticas, sintetizadas em música de raiz, música popular e erudita. Representantes de diferentes clivagens sociais – de classe, gênero, etnia, geracional – compõem tanto o grupo inscrito como o premiado. As entrevistas de longa duração, gravadas em áudio, foram realizadas com trinta e nove músicos.

<sup>2</sup> A primeira versão deste texto foi apresentada em julho de 2009, no Congresso da SBS – Sociedade Brasileira de Sociologia, realizado no Rio de Janeiro. Comunicação apresentada: *Artistas, à procura de trabalho*.

em editais, de cachês em cachês, sem proteção social, em um mercado cada vez mais organizado e financiado por leis de incentivo à cultura, baseadas na renúncia fiscal. O acesso freqüente à internet na busca de *sites* especializados que informam possibilidades de trabalho as quais, muito além das estatísticas, significam um fazer diário (individual e coletivo), na tentativa de sobreviver de música. Nesta busca, a competência demonstrada no exato momento do processo seletivo nas concorridas e freqüentes audições, às quais se submetem durante toda a carreira, significa múltiplas relações sociais que se inter-relacionam, expressa em qualificação, freqüentemente denominada talento ou vocação. A análise das relações de gênero questiona a relação qualificação e inserção no mercado de trabalho, revelando-a plena de contradições.

A análise das dimensões citadas considera o intenso crescimento do trabalho em música, enquanto campo econômico, no qual as políticas públicas de financiamento são fundamentais para a compreensão das estratégias dos artistas na procura de trabalho, observado tanto no campo da música erudita, como popular. Por esta razão, esta análise irá, inicialmente, informar aspectos da constituição deste campo econômico, analisando a implementação das referidas políticas públicas de financiamento, notadamente as leis de incentivo à cultura, articulando-as com as características do mercado de trabalho no campo da música. Posteriormente, analisará as relações estabelecidas no trabalho e sua procura, nas duas pesquisas citadas.

### **I Aspectos da expansão da música, enquanto campo econômico.**

No Brasil, o Estado representa a principal instituição, suporte financeiro na concretização das atividades artísticas; no entanto, sobretudo nos últimos vinte anos, é crescente a participação das grandes corporações, de capital estatal ou capital privado, no financiamento do trabalho artístico. Observa-se também crescente incentivo, por parte do Estado, à participação do capital das grandes corporações na implementação das políticas culturais. (Segnini, 2006, pp. 321 a 327)

Chin-tao Wu, pesquisadora taiwanesa, analisa as formas de racionalização expressas nas estratégias das corporações para fazerem da arte um grande negócio, analisando a inter-relação de interesses que convergiram entre si, possibilitando esta opção política. Destaca a autora que os interesses dos governos neoliberais nas propostas de livre mercado se somaram aos interesses das grandes corporações em aumentar sua influência no âmbito

cultural, minimizando custos por meio da renúncia fiscal e maximizando lucros, por meio da divulgação de suas marcas.<sup>3</sup>

No Brasil, as políticas públicas que engendraram as configurações presentes nas análises de Chin Tao Wu, se delineiam com maior clareza e eficácia institucional e legal após o período militar (1985), por meio de leis que se sucederam, mas sem efetiva relevância no trabalho artístico, até 1995.

O relevante papel do Estado no crescente financiamento das artes no Brasil é observado por meio dos objetivos e mecanismos de financiamento do PRONAC - Programa Nacional de Cultura, vinculado ao governo na esfera da União. O PRONAC, criado em 1991, objetiva fomentar e promover a produção cultural no país e é formado por três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Incentivo Fiscal (Mecenato) e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART).<sup>4</sup>

A comparação entre dois dos mecanismos ativos de implementação de políticas do Estado, duas fontes diferenciadas quanto ao espírito das leis que os constituem, possibilita melhor compreensão do sentido atribuído às políticas públicas nos últimos anos, mais precisamente desde o início dos anos 1990, sobretudo a partir de 1995. Os recursos do Fundo Nacional de Cultura (FNC), comparados com os captados pela Lei do Mecenato - Incentivo à Cultura (lei Rouanet) -, oriundos da renúncia fiscal, são tomados como exemplos e argumentos nesta análise<sup>5</sup>. O período analisado compreende 1996 a 2006.

O Fundo Nacional de Cultura (FNC)

*“é o mecanismo de financiamento que possibilita ao Ministério da Cultura investir diretamente nos projetos culturais, mediante a celebração de convênios e outros instrumentos similares, tais como concessão de bolsas de estudo e o Programa de Intercâmbio cultural. O FNC possibilita o financiamento de até 80% do projeto, sendo os 20% restantes contrapartida do proponente”.*<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> “A Arte é necessária para tornar grande uma companhia” - slogan de um projeto artístico da empresa de cigarro Philip Morris, apresentado ao presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, quando este lhes outorgou a Comenda Presidencial de Serviços às Artes. (Wu, 2006, pp. 75)

<sup>4</sup> Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991- Lei Rouanet – “Reestabelece 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.” Fonte: [www.cultura.gov.br/apoio\\_a\\_projetos/lei\\_rouanet](http://www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet), consulta realizada em 22/10/07

<sup>5</sup> Para uma análise do histórico do incentivo à cultura no Brasil e suas leis no âmbito federal, estadual e municipal ver: Cesnik, Fábio de Sá. Guia do Incentivo à Cultura. Barueri: Editora Manole, 2002

<sup>6</sup> Disponível em [http://www.cultura.gov.br/apoio\\_a\\_projetos](http://www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos), consulta realizada em 26/10/07

Os investimentos em cultura, “reembolsáveis ou a fundo perdidos” encontram-se nesta rubrica. Os dados referentes à execução orçamentária do Fundo Nacional de Cultura – FNC – representa o crescimento entre 1996 - 16 milhões de reais - a 2006 - 138 milhões de reais -. No entanto, apesar do crescimento indicado no Fundo Nacional de Cultura, estes valores estão muito aquém dos captados por meio do Mecenato, os quais indicam uma outra dimensão à expansão das atividades da cultura, sobretudo em artes.

*“O mecenato é um programa de apoio à cultura, por meio de incentivo fiscal e projetos culturais, instituído por uma faculdade da União em conceder a pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, em projetos culturais previamente aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) e homologados pelo Ministro da Cultura.” (Cesnik, 2002, p 26).*

A Lei Federal de Incentivo à Cultura é conhecida como Lei Rouanet ou Mecenato. Trata-se da base de toda a política de relações entre o Estado e o capital corporativo, inclusive as corporações estatais, por meio de renúncia fiscal para investimento em cultura. Portanto, trata-se de recurso público, direcionado de acordo com a capacidade de elaboração de projetos dos diferentes grupos e exigências dos patrocinadores. As demandas qualificadas, elaboradas de forma predominante por grupos artísticos consolidados e com expressão na mídia, assumem relevância maior, a partir de 1995, do que as políticas públicas de caráter universal, recriando as desigualdades econômicas regionais existentes no país, no que tange ao financiamento das atividades culturais.

Considerando os dados disponíveis referentes ao período 1996 - 2006, é possível perceber a crescente e constante captação dos recursos por meio da política de renúncia fiscal traduzidas não só em valores (de R\$ 160 milhões para R\$ 875 milhões), mas também em número de projetos e incentivadores: - do reduzido número de 43, em 1994, para 13.875 incentivadores, em 2006 -. Entre eles, destaca-se a participação da Petrobrás, empresa pública, no financiamento das atividades culturais. No período indicado, esta empresa representou, respectivamente, 16% (R\$ 17.845.615,30) e 26% (R\$ 220.365.367,71), registrando um crescimento relevante no conjunto do valor captado.

No contexto de políticas que reforçam a importância política do mercado, cabe ao Estado transferir recursos públicos para as grandes corporações definirem as diretrizes da relação entre arte, política, mercado. Empresas públicas estão entre as principais participantes do processo, como Petrobrás e Banco do Brasil, 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 (inclusive música), do Imposto de Renda devido.

O crescimento dos valores captados no campo da música, em valores absolutos, passou de 20 milhões de reais, em 1996; para 150 milhões de reais, em 2006, considerando tão somente a Lei Rouanet, legislação federal de âmbito federal. 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 já referidas.

Quais as implicações observadas para o trabalho do artista da música no contexto acima analisado? Como se organizam à procura de trabalho?

### **Mercado de Trabalho no campo da música**

O trabalho artístico se inscreve também na lógica de mercado e esta vinculação expressa as configurações do próprio momento histórico. As tensões entre arte – trabalho - profissão evidenciam que o trabalho que produz arte é submetido a controles criados na esfera da produção do valor, mesmo que os referidos controles sejam justificados em nome da “qualidade artística” e não do valor criado, de difícil mensuração - é verdade -, mas não deslocado da esfera ampliada de acumulação do capital.

Castel reconhece que na construção social do assalariamento algumas condições são observadas. Entre elas, destaca que as políticas públicas garantiram o reconhecimento, por meio da institucionalização das estatísticas nacionais sobre mercado de trabalho, das relações de trabalho (e de não-trabalho) e legislação específica regulamentando-as. (Castel, Robert: 1998, p. 420).

O que informam as estatísticas nacionais sobre as especificidades do trabalho artístico em música? O que nos revelam sobre suas especificidades no contexto da sociedade salarial, em um mercado cada vez mais competitivo? Qual é o lugar predominante de homens e mulheres no mercado de trabalho em arte, sobretudo música, quais diferenciações e hierarquizações são observáveis em suas carreiras e nos processos vividos na procura de trabalho.

### **Crescimento do mercado de trabalho em música.**

A primeira constatação que a análise das estatísticas possibilita, refere-se a permanente expansão deste grupo ocupacional, muito além do crescimento dos ocupados no mercado de trabalho no Brasil. No país, a população ocupada cresceu 16% entre 1992 e 2006, enquanto o grupo de profissionais dos espetáculos e das artes registrou crescimento de 67% no mesmo período. Os músicos representam o maior crescimento registrado: de 50.839, em 1992, para 118.231 músicos, em 2006 (soma dos dois grupos ocupacionais

referentes à música.), ou seja, 232% . Os músicos representam 51% dos profissionais agrupados na rubrica Espetáculos e das Artes. (PNAD/IBGE, 2006)

No entanto, ainda é bastante restrita a participação dos profissionais dos espetáculos e das artes no total dos ocupados no mercado de trabalho, composto por quase 83 milhões de trabalhadores. Entre eles, somente 215 mil (0,26%) inscrevem-se nesse grupo ocupacional.

Antecipando o que será observado nas entrevistas, as estatísticas registram a menor participação dos artistas em geral e dos músicos, em particular, no mercado formal de trabalho (“com carteira assinada”) e a predominância do trabalho sem vínculo empregatício, nomeado “sem carteira” ou “conta própria”.

### **Trabalho formal – direito trabalhista para poucos músicos**

No entanto, o grupo ocupacional cresceu mantendo as mesmas características, ou seja, reduzido número de músicos com contrato formal de trabalho, com proteção social vinculada ao trabalho, e elevado número de autônomos, se comparados com o mercado de trabalho no Brasil. O trabalho com registro em carteira, considerado formal no país, representa 37,5% dos trabalhadores ocupados no mercado de trabalho; em Artes e Espetáculo esta porcentagem é reduzida para 10,0% (PNAD, 2006). Esta situação também é reiterada, com cores ainda mais intensas, no campo da música, no qual tão somente 7% (8.637) têm acesso a este tipo de contrato: 30% (35.669) dos artistas se declaram “sem carteira” e 58% (68.236), “por conta própria”. Considerando o período 1992 a 2006, enquanto o crescimento dos ocupados em música com vínculo formal de trabalho foi de 159%, os crescimento de músicos autônomos foi de 234%. Estes números representam a soma dos dois grupos ocupacionais referentes às ocupações em música, no Brasil, ou seja, “Compositores, músicos e cantores” (18.180) e Músicos e cantores populares (100.251).

Profissionais da música, segundo posição na ocupação. Brasil

	1992	2001	2002	2004	2006	1992/2006
formal	5.455	7.456	6.470	12.928	8.673	159%
sem carteira	23.946	25.646	41.978	37.600	35.669	149%
conta-própria	20.454	49.403	55.613	79.818	68.236	234%
empregador	-	2.971	3.319	3.421	4.529	-----
não remunerados	984	1.679	4.516	1.103	1.324	134%
Total	50.839	87.155	111.896	134.870	118.431	

Fonte: IBGE/PNAD. Elaboração Própria. Colaboração Neale El-Dash

### **Trabalho formal e formações orquestrais**

A docência no ensino superior público e o trabalho em orquestras, também públicas, constituem as principais possibilidades de trabalho formal para o artista da música, tanto no Brasil como em outros países industrializados. (Ravet, 2003; Coulangeon, 2004). No entanto, observa-se, desde o início dos anos 1990, a redução sistemática destes postos de trabalho por meio das reestruturações e fechamentos de orquestras, por razões políticas, justificadas por meio de argumentos econômicos. (Segnini: 2007. op. cit.)

As duas pesquisas citadas inicialmente neste texto contribuem para a compreensão dos contratos de trabalho em orquestras, mais estáveis do que os cachês, mas com sentidos diferenciados, quando observados historicamente, como é possível compreender considerando as relações de trabalho no Theatro Municipal de São Paulo. (Segnini, 2006)

A Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo foi criada pela Lei no. 3829, de 28 de dezembro de 1949, em vigor até o presente momento, com o objetivo de possibilitar estabilidade à orquestra, já então existente desde 1921, denominada então Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo. Desta forma, a lei argumentava que criava assim condições para um trabalho de qualidade, condizente com a função atribuída ao Municipal em um período de modernização do país.

A partir de 1989, o Theatro Municipal de São Paulo, assim como outras instituições públicas, são geridas a partir do critério das “Dotações orçamentárias”, que subdividem o orçamento do Município, atribuindo a cada Secretaria, e às instituições vinculadas, um valor determinado para compor o orçamento. Entre as rubricas criadas destaca-se “Verbas de Terceiros”, na qual se inscrevem os “prestadores de serviços temporários”. Desde então, os músicos da orquestra são contratados nesta condição, que os inscrevem em uma situação extremamente instável de trabalho. Os músicos que se aposentaram no período foram substituídos por músicos temporários, mesmo que lá trabalhem há mais de dez anos. No presente, 60% dos contratos de trabalho dos músicos são renovados (ou não) a cada seis meses, dentro de um período de 11 meses por ano. Durante o mês de janeiro, férias de verão do Theatro Municipal de São Paulo, eles não recebem salário; os outros 40% dos componentes da orquestra ainda se inscrevem no contrato de trabalho denominado “Admitidos”, direito adquirido anteriormente que garantia estabilidade no trabalho.

Neste sentido, as relações empregatícias nesta orquestra estabelecem um diálogo estreito com o crescimento das formas precárias de trabalho, ocultas sob a denominação “corpos estáveis”.

As entrevistas realizadas em 2008, com os músicos premiados pelo Projeto Rumos Itaú Cultural, também informam a relação entre os vínculos formais de trabalho e formações orquestrais, mesmo que insuficientes enquanto única fonte de rendimento.

*(...) eu me formei em 95. Final de 96, eu já comecei a trabalhar na Universidade do Estado. (...) Nós todos (do grupo Monte Pascoal) somos professores universitários. Só o Eduardo, percussionista, que é percussionista da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a atividade principal. Todos nós (...) vivemos de música, totalmente, toda a parte de renda, toda parte financeira, é através da música. Não só através do quarteto, mas através de outros grupos que a gente toca, a atividade acadêmica... (...) Na verdade, como músico, você tem que ter vários caminhos, vários meios. (Flavio Macedo, Grupo Monte Pascoal, 21/06/08).*

Os músicos ressaltam que mesmo para aqueles que têm contratos formais de trabalho é necessário ir além deste vínculo desejado por muitos trabalhadores, mas criticado por muitos artistas. O desenvolvimento profissional neste campo exige a construção de vários caminhos, redes, contatos, considerados necessários frente às exigências artísticas e financeiras.

#### **Múltiplas formas de trabalho sem proteção social e instável – Cachês, leis de incentivo, cooperativa, “dar um jeito”.**

O trabalho artístico é, por excelência, um trabalho flexível, tanto em termos do conteúdo (constantes mudanças), locais, horário de trabalho, contratos de trabalho. A instável condição de trabalho e carreira do artista é reconhecida, historicamente, em vários países, inclusive no Brasil. No presente, esta condição é ainda mais intensa, em decorrência do crescimento das formas precárias de trabalho no próprio mercado de trabalho, no contexto da mundialização e reestruturações. (Sennet,1999; Castel,op. cit.) O trabalho artístico constitui “*verdadeiros laboratórios de flexibilidade*”, conforme análise de Pierre-Michel Menger, sociólogo francês, no livro-síntese de suas pesquisas realizadas há mais de uma década sobre o trabalho artístico na França – *Portrait de l’artiste en travailleur* -. (Menger, 2005)

Heterogeneidade na vivência das formas instáveis de trabalho é a característica central do mercado de trabalho artístico. Esta constatação leva o autor a destacar um paradoxo, ao nomear irônica a relação observada no presente entre arte e mercado: “*Que ironia que as artes que, desde há dois séculos, têm cultivado uma posição radical em relação a um mercado todo-poderoso apareçam como precursoras da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade.*” (Menger, op.cit)

Entre as várias formas que os músicos encontram para “dar um jeito” e continuarem na profissão, é possível destacar algumas questões que informam o papel do Estado na sociedade e sua articulação com a música. Entre elas, o papel político e econômico das leis de incentivo à cultura, (já referidas), dos freqüentes e crescentes editais, das redes de relacionamento, sobretudo entre artistas e produtores na produção de espetáculos e discos, constituição de cooperativas.

Rogério Gulin, se auto-descreve como “(...) *um paranaense que toca viola caipira, tem uma formação de violão, compõe, tem um grupo de musica caipira, um grupo de world music e dou aula. Eu sou pai de quatro filhos. Uma pessoa normal...*” (Rogério Gulin, *viola caipira*, 19/06/08). Ele trabalha somente como músico, para tanto, exerce cinco atividades concomitantes na área, trabalhando em vários lugares diferentes: professor no Conservatório, integrante da Orquestra de Cordas (percebe um salário da Fundação de Cultura), integrante do Viola Quebrada (grupo mais rentável), integrante do Terra Sonora, realiza também seu trabalho solo (com o qual se apresentou no Projeto Rumos).

A constante “múltiplas atividades”, possibilita a permanência destes profissionais no campo da música, caracterizam as trajetórias descritas e reafirmam de diferentes formas, a angústia provocada pela incerteza da profissão em relação ao futuro. Múltiplas atividades – esta seria a resposta contemporânea à pergunta elaborada por Norbert Elias ao contexto da Corte – Mozart - , sobre o significado de “ser socialmente reconhecido como artista, e ser ao mesmo tempo capaz de alimentar sua família”. (Elias, 1995) “Tocar na noite” é uma das formas recorrentes de trabalho informadas pelos músicos, sempre considerada exigente, mal remunerada, instável.

Tornar-se produtor de seus próprios trabalhos e de outros músicos é uma das atividades assumidas por vários músicos, quer seja para complementar renda ou ter acesso aos financiamentos propostos em editais.

*(...) Eu comecei a ler sobre tudo a respeito de leis de incentivo. E comecei a escrever o projeto, escrevemos para o Ministério, aí escrevemos esse do Segura o Cordão, que o Caçapa fez os arranjos, para o Fundo de Cultura, lei de incentivo estadual. Foi aprovado. (...) Eu fiz a produção executiva, cantei no disco e fiz a produção do disco toda! O que para mim foi ótimo, porque eu comecei a entender todo o processo do disco, desde a elaboração do projeto até a prestação de contas. Então, eu fiz tudo! E aí fui assim: enchendo o saco da Secretaria da Fazenda para entender e fazer a prestação de contas, enchendo o saco do Fundo de Cultura para entender os tramites burocrático. E comecei a trabalhar com produção de forma mais empenhada,*

*organizada, estruturada. (...) de janeiro (2008) para cá, elaborei um curso básico de produção cultural para músicos (...). Tanto para show e CD, quanto de projeto de lei de incentivo que todo mundo agora quer fazer, o que é muito bom. Nesse curso (...) eu sempre digo; não nivele o cachê por baixo, jogue para cima ou o mantém na média. Se você nivela o cachê por baixo você nivela o mercado todo. (Alessandra Leão, 24/05/08)*

Cresce a relevância do profissional da produção do espetáculo no mercado da indústria cultural que cada vez mais mobiliza recursos, se torna mais complexa, cada vez mais competitiva, com possibilidades de financiamento federal, estadual ou municipal por meio das leis de incentivo à cultura. Esta é uma das razões que determinam também o crescimento do número destes profissionais nas estatísticas, bem como o número também crescente de publicações especializadas e cursos de formação profissional na área. Conforme dados do IBGE/PNAD, o grupo ocupacional “Produtores de Espetáculo”, era composto por 25.937 profissionais, em 2002; em 2006, já representavam 49.745, registrando assim, um expressivo crescimento de 92%.

Neste grupo de músicos selecionados pelo prêmio Rumos todos os entrevistados reconhecem a importância dos produtores no mercado; seis, entre eles, exercem um duplo papel – músicos e produtores de si mesmos e de outros -. O reconhecimento da importância de um bom produtor, que orienta a carreira e contratos dos músicos, se faz presente em todas as entrevistas e se constitui em um divisor de águas geracional: os jovens músicos (mesmo que não tão jovens) reconhecem o mercado e seu agente – o produtor – e à este profissional atribuem importância crucial.

Os mais velhos como, por exemplo, o reconhecido músico brasileiro Délcio Carvalho, lamenta ter dedicado uma vida inteira à composição da música procurando qualidade, sem atribuir tanta importância ao mercado e seus mecanismos.

*(...) Eu fui sempre muito sozinho. Eu dava a cara à tapa! E agora não, agora precisa de gente. Tem a Betinha, a Beta, tem várias pessoas que me conduzem, que me levam, e eu devia ter feito isso há tempos, há bastante tempo atrás. (...) (Délcio Carvalho, cantor e compositor, 12/07/08).*

### **Cooperativa de Música:**

#### **uma estratégia frente ao mercado de trabalho**

A Cooperativa de Música foi criada em São Paulo, em 2003, por vinte e seis músicos cooperados fundadores. Em 2008, mais de mil músicos e técnicos já eram

associados. Trata-se, de “uma iniciativa pioneira na área do cooperativismo cultural, vindo juntar-se a outras cooperativas de arte e cultura e fortalecendo todo o setor.” (site <http://www.cooperativademusica.com.br>. Consulta realizada em 14/04/2009)

O objetivo da Cooperativa é criar condições de trabalho para seus cooperados, possibilitando acesso à elaboração de projetos para concorrerem às leis de incentivo, responder aos editais, gravar cd's, fornecer documentos legais e fiscais. Desta forma, objetiva subsidiar os músicos no processo de procura de trabalho, possibilitando a diminuição legal dos impostos a serem recolhidos em cada contrato. A cooperativa tem direito a recolher 3% do valor de cada contrato. Os objetivos previstos em estatuto são:

*“a) Produzir, beneficiar, adquirir ou construir infra-estrutura necessária para a produção de espetáculos, cd's, dvd's, livros e manifestações artísticas ligadas à música e à prestação artística ou técnica do cooperado;*

*b) A reunião de artistas e técnicos em atividades voltadas para a música, para sua defesa sócio-econômico-cultural, proporcionando-lhes condições para o exercício de suas atividades e seu aprimoramento profissional;*

*c) Promover a difusão da doutrina cooperativista e seus princípios ao quadro social;*

*§ Único - A COOPERATIVA DE MÚSICA atuará sem discriminação política, racial, religiosa ou social e não visará o lucro.*

*Art. 3º.- Representando seus cooperados, a COOPERATIVA DE MÚSICA poderá celebrar contratos com pessoas físicas e jurídicas de direito público ou privado;*

*Art. 4º.- Nos contratos celebrados a COOPERATIVA DE MÚSICA representará os cooperados individual ou coletivamente, agindo como sua mandatária;*

*Art. 5º.- Os cooperados praticarão os atos que lhe forem concedidos pela COOPERATIVA DE MÚSICA, individual ou coletivamente, havendo obrigatoriedade de obediência aos termos do contrato celebrado.*

*Art. 6º.- Todo relacionamento dos cooperados com a COOPERATIVA DE MÚSICA, no que tange à organização de seu trabalho, o seu oferecimento ao público, contratação dos seus serviços, recebimento de contra-prestação devida e retorno das sobras líquidas do exercício de conformidade com a produção de cada um, com respeito ao item 7 do artigo 4º da Lei nº 5.764/71, constituirá ato cooperativo previsto em Lei.*

*Art. 7º.- A COOPERATIVA DE MÚSICA poderá ministrar cursos, oficinas e seminários para aperfeiçoamento e aprimoramento técnico-profissional de seus associados, e se for o caso estendê-los a outros artistas e ao público em geral.*

***Art. 8º.-** A COOPERATIVA DE MÚSICA poderá incentivar e promover, juntamente com órgãos públicos ou privados, intercâmbio cultural entre seus associados e grupos, artistas ou entidades de outra localidade, através de shows, cursos, oficinas, palestras, debates, festivais e mostras de Música, em sua área de ação ou em lugares onde haja interesse pela produção musical cooperativada.*

***Art. 9º.-** A COOPERATIVA DE MÚSICA promoverá ainda a educação cooperativista e participará de campanhas de expansão do cooperativismo e de modernização de suas técnicas.” (<http://www.cooperativademusica.com.br>. Consulta realizada em 14/04/2009)*

Luiz Felipe Gama e Felipe Julian, músicos premiados pelo Projeto Rumos de Música, fazem parte do grupo de cooperados fundadores e salientam o papel político da cooperativa e os riscos que o seu crescimento da cooperativa representam para seus dirigentes que se tornam gestores, ou melhor, “ burocratas do cooperativismo”, em detrimento da música.

*“ (...) é uma experiência muito rica, muito importante para mim do ponto de vista humano, da formação como cidadão, formação política(...). Mas eu realmente sinto que o papel, eu precisava que se chegasse ao fim do papel meu como dirigente, entendeu. Até porque essas coisas são muito perigosas, de repente você vai virando um burocrata do cooperativismo.” (Luis Felipe Gama. 22/08/08)*

No entanto, a cooperativa cresce pela sua relevância em termos econômicos, argumentos de Luis Felipe reiterados por Felipe Julian, cooperado e membro do grupo Axial, selecionado pelo Projeto Rumos.

*(...) Pois é, agora está sendo uma experiência bastante importante, assim, porque de fato se está conseguindo constituir uma organização forte, entendeu? Economicamente forte. Esse modelo da cooperativa foi interessante também, por isso. Na realidade, agregava a possibilidade de constituir um instrumento de ação política - um interlocutor junto ao poder público ou a sociedade civil - e ao mesmo tempo, um instrumento objetivo de trabalho.(...)” (Felipe Julian, Grupo Axial, 06/06/08, São Paulo).*

*“(...) ao mesmo tempo em que conseguimos construir um instrumento político em que podemos sentar no gabinete do Secretário de Estado da Cultura, como conseguimos constituir uma empresa de que somos sócios, onde eu posso emitir notas fiscais pelo serviço que eu prestar, entendeu? (...)E a cooperativa tem impostos menores, mas veja,*

*existe uma série de controvérsias tributárias, importantes hoje no Brasil; acerca do que deveríamos e o que não deveríamos pagar”. (Luis Felipe Gama. 22/08/08)*

*“ (a cooperativa) tem cada vez mais funcionários e está virando um problema isso. Está virando uma empresa e começa a dar aquele medo, a estrutura está ficando grande, começa a ficar perigoso. Eu fazia parte do conselho fiscal, então a cada dois meses eu tinha que ir lá e ver as contas. (...) não entendemos de contas, impostos, administração, de repente estamos entendendo mal, mas começando. Então temos os encargos trabalhistas, os encargos de não sei o que, então de repente a gente tem uma vivência profissional, profissionalizante que eu acho (importante) apesar de concordar que o músico não tem que fazer captação de recursos. Mas ele não tem que ser um alienado das questões administrativas, ele tem que estar lá vendo a realidade para no mínimo ter uma visão política decente na frente e outras pessoas e não se achar. Porque é muito comum discurso assim, tem músicos assim que não passam nota fiscal “eu toco, mas eu recebo na hora”, que fazem questão de defender a informalidade. (Felipe Julian, 06/06/2008)*

Exemplificam, reafirmando o poder político de negociação da cooperativa e a possibilidade de redução de custos, inclusive nos impostos. Informa também a possibilidade presente na passagem do vínculo formal de trabalho para o contrato de menor custo legal, via cooperativas.

*“Porque em cada nota fiscal emitida a cooperativa fica com 3% do valor. E existem dentro da cooperativa algumas orquestras e alguns conservatórios que pagam todos os músicos, quer dizer, 100 músicos, 50 professores, todo mês pela cooperativa. Então passou a ter um volume de dinheiro circulando, nada estrondoso. Mas que permitia coisas que, o concurso de direito autoral que foi realizado aqui no Itaú no ano passado. Algumas atividades, um curso que eu dei de gestão musical pros cooperados, plano de saúde, plano de auxílio as grávidas. De repente começa a ter essa possibilidade de investir, e de repente montou-se um selo que é a pessoa jurídica que vai poder mandar um Cd pra ser repicado na fabrica e comercializar. Tem um advogado de direito autoral que resolve essa coisa mística do direito autoral pra gente.” (Luis Felipe Gama. 22/08/08) grifo nosso*

Reconhecem que a multiplicação de cooperativas fraudulentas – cooergatos – determinou a revisão da legislação, na tentativa de minimizar os riscos de precarização do trabalho.

*( ... ) porque agora que existe uma lei recém aprovada essa semana na Câmara dos Deputados, foi para o Senado agora, que regulamenta as cooperativas de trabalho. Porque isso é um problema sério, quer dizer, qual é a diferença de uma cooperativa regular de trabalho de pessoas que vão produzir sapato, e a Cooergato, que é aquele cara que tinha uma fábrica de sapato, e que demitiu todo mundo, e para não pagar os direitos trabalhistas, inventou uma cooperativa para os caras fazer sapatos como um cooperado. Isso é um problema importante, a lei não tem luz que ilumine com clareza esse problema, o Ministério Público tende a entender como fraudulenta toda relação de trabalho mais sistemático e coletivo que se dê via cooperativa. É um problema sério. Existem experiências muito avançadas e importantes fora do Brasil, de cooperativas que servem justamente a esse propósito. Não só cooperativas de trabalhos eventuais, mas cooperativas de trabalhos sistemáticos. É lógico que daí o contratante não tem as prerrogativas de patrão, você conseguir fazer esse contorno, é muito difícil. Então, por todas estas razões, o Ministério tende a entender de um modo geral estas relações no Brasil como sempre sendo relações fraudulentas das cooperativas trabalhistas. (Luis Felipe Gama. 22/08/08)*

No entanto, cabe registrar a luta política travada pela Cooperativa de Música contra a ação do Estado, em São Paulo, procurando impedir a contratação de músicos, por meio da própria Cooperativa, que trabalham no Centro Musical Tom Jobim como intérpretes ou professores, vinculados a um conservatório também público, recentemente sob a gestão de uma instituição privada. Espaço de tensão política ainda em aberto.

### **Relações de gênero em música: paroxismo de desigualdades**

Na composição do grupo ocupacional por sexo, é observada a intensa participação dos homens; a música é um campo de ainda predominantemente masculino. Em 1992, entre 50.839 músicos, somente 5% eram mulheres. Em 2006, quatorze anos depois, as musicistas representam 18% (15.235) dos ocupados (118. 431) que se declaram músicos. No período 2004 a 2006, esta tendência se inverte e é possível perceber discreta redução do número de mulheres na música.

Considerando tão somente o trabalho formal, com registro em carteira, mensurado anualmente pelo Ministério do Trabalho e Emprego – RAIS, a presença das mulheres se manteve em toda a década dos anos 1990 entorno de 20%, crescendo para 32%, a partir de 2001.

No entanto, é reduzido o crescimento dos empregos formais em música no período 1989/2007 (de 5.546, em 1989, para 7.700, em 2007). Nos últimos três anos – 2004 a 2006 - o crescimento observado refere-se tão somente aos homens - 927 músicos a mais em empregos formais – enquanto, foram reduzidos 164 postos de trabalho para as mulheres na mesma área. (RAIS, 2006) Portanto, a situação das mulheres não é ainda consolidada, sobretudo nas orquestras, espaço possível para o trabalho com registro em carteira profissional.

A pesquisa realizada na Orquestra Sinfônica Municipal, sobretudo nos anos 90, compreende que as mulheres entraram mais recentemente nesta formação orquestral, já inscritas nos contratos “Serviços de Terceiros”. Várias estratégias possibilitaram o rompimento das barreiras pelas mulheres, deste espaço de trabalho predominantemente masculino: audições realizadas com biombos, com o objetivo de ocultar a identidade do músico nos processos seletivos e revelar tão somente sua competência no momento da prova; ou por pertencerem a reconhecidas famílias de músicos; ou por indicação de prestigiados músicos ou regentes. (Ravet, 2003) Em 2005, representavam 26% dos músicos da orquestra. Elas são intérpretes, sobretudo nas cordas, predominantemente no violino.

O reconhecimento de que não se trata de um problema de formação profissional ou qualificação artística, nem mesmo físico (peso do instrumento); mas, de uma questão social, que separa e hierarquiza o trabalho de homens e mulheres, não minimiza as dificuldades por elas encontradas para ingressarem nas orquestras, quer seja enquanto músicas de fila, intensificadas quando se trata dos prestigiosos postos de solistas. (Kergoat, 2001)

Na Orquestra Sinfônica Municipal, entre as trinta mulheres instrumentistas, somente quatro ocupam o cargo de primeira solista - nos instrumentos viola, flauta, harpa e piano -.<sup>7</sup> Todas as outras 26 profissionais, no Brasil, são músicas de fila.

Esta diferenciação, que reescreve desigualdades já observadas em outros setores, vincula-se a um substrato material concreto, inscrito na escala salarial, assim como nas

---

<sup>7</sup> Na Orchestre de l’Opera National de Paris, composta por 100 músicos, entre as quarenta e quatro mulheres na orquestra, somente três ocupam o cargo de primeira solista (segundo violino, flauta e piano), seis são segundo solistas (contrabaixo, duas flauta, duas oboé, fagote), e, três se inscrevem na posição de terceiro solistas (violino).

condições de trabalho: os solistas e os primeiros instrumentos percebem salários mais elevados.

No entanto, qualquer que seja o ângulo da análise – possibilidade de acesso, salário, condições de trabalho, enquanto solistas ou músicas de fila, é relevante salientar que estas mulheres rompem as barreiras sociais de ingresso nas orquestras por meio da mesma via: a qualificação. Assim, pouco a pouco, mesmo que ainda de forma insuficiente, inscrevem-se no trabalho em formações orquestrais de grande prestígio.

Os músicos premiados pelo Rumos Itaú Cultural reiteram o sentido apontado pelos dados nas estatísticas nacionais, assim como as informações já presentes na Orquestra Sinfônica de São Paulo. Entre os 37 músicos premiados e entrevistados, vinte e dois são homens e quinze mulheres (40%). Elas informam as dificuldades vivenciadas no cotidiano profissional, quer seja na música erudita, popular ou de raiz.

A diferença numérica, em alguns relatos de experiências vividas, é traduzida por desigualdades superadas com dificuldade e resistência; em outros, algumas vantagens no mercado competitivo de trabalho. A forma de resistência predominante às desigualdades vividas é elaborada por meio de muito trabalho, qualidade artística, metaforicamente descrita como “muito macho”.

*Ah! Então, a gente é meio homem macho. A gente é super foco ... estudamos todos os dias (riso) (Bianca Gismonti, Duo Gisbranco, 23/05/08)*

Alessandra, contudo, revela que a sua música é influenciada pela sua condição da mulher em uma família de mulheres fortes, distantes do estereótipo de “mulherzinhas”. Seu primeiro grupo foi composto somente por mulheres que faziam percussão e voz. A percussão é um campo predominantemente masculino no mundo da música, e conforme informa Alessandra, na música tradicional (de raiz) é praticamente interdita às mulheres; muito comumente, ao se apresentar com sua atual banda (composta por homens instrumentistas) para um público de música tradicional, cumprimentam Caçapa, seu marido, pelo trabalho dela.

*(...) Quando eu toco e reconhecem a qualidade do trabalho, cumprimentam meu marido pelo o que faço (...). Hoje, não mais, mas há dez anos, quando eu começava a tocar nas brincadeiras, os homens vinham e tiravam o coco da minha mão; não era instrumento para mulher na tradição pernambucana. É uma região muito machista! (Alessandra Leão, 24/05/08).*

Cláudia, Bianca, Alessandra reafirmam análises elaboradas para outros campos de pesquisa referentes às relações sociais de sexo as quais reconhecem que os grupos sexuais não são o produto de destinos biológicos mas antes construtos sociais; esses grupos constroem-se por tensão, oposição, antagonismo, em torno de um desafio, o do trabalho (Kergoat, 2001). O trabalho, tal como considerado pela autora, citando Hirata, é “produtor de vivência” e, nesse sentido, tem duplo estatuto. No plano coletivo, inclui o trabalho profissional (em suas múltiplas possibilidades) bem como o trabalho doméstico, que tem significado a disponibilidade permanente do tempo das mulheres para o serviço da família. No plano individual, Kergoat recupera a perspectiva analítica que considera que a atividade de trabalho é produção de si mesmo. Por essa razão, a autora propõe que pensar sociologicamente as relações sociais de sexo no trabalho significa recuperar os aspectos coletivos e subjetivos. A esfera produtiva, sobretudo nas funções consideradas relevantes, ainda é predominantemente atribuída aos homens, da mesma forma que a esfera reprodutiva às mulheres. A implicação dessa forma social de divisão do trabalho pode ser percebida por meio de dois princípios organizadores: o de separação e o de hierarquia. Isso quer dizer que é observado na sociedade a existência de trabalhos considerados de homens (por exemplo: tocar coco, na música de raiz, ou piano, na música popular ou erudita) e outros de mulheres (cantar) e, mais ainda, que os primeiros valem mais, tanto em termos econômicos como em termos de *status*.

As diferenças observadas nas formas que podem assumir, no tempo e no espaço, essas desigualdades variam segundo os contextos históricos e os lugares observados. No entanto, Kergoat adverte para o risco de se compreender essa situação como imutável e aponta para a qualificação profissional com uma das possibilidades de elaboração de desafios a essa ordem aparentemente “natural”, significando uma possibilidade concreta de superação, de elaboração de utopias, de espaços igualitários de trabalho, reivindicações e exercício da cidadania.

### **Considerações finais**

Os músicos, enquanto artistas e trabalhadores procuram trabalho de diferentes formas e redes de relacionamento, estabelecendo múltiplas relações sociais, entre elas as relações de gênero. Compreendê-las possibilita reafirmar análises cujas temáticas estão fortemente presentes na sociologia contemporânea.

Em primeiro lugar, reafirmam a relevância do trabalho na sociedade, mesmo que os direitos sociais que deveriam constituir sua base legal sejam desrespeitados de diferentes

maneiras. Assim, foi possível observar diversas formas que assumem, contraditoriamente, os mecanismos que precarizam o trabalho em música. Assim, em um teatro público, é possível observar a forma anticonstitucional que rege o trabalho de músicos da orquestra (corpos estáveis?), tornando-os permanentemente precários. Na cooperativa objetivam apoiar os músicos na procura de trabalho por meio de documentação legal, mas contraditoriamente, possibilitam também que escolas e orquestras contratem seus músicos enquanto cooperados e não trabalhadores assalariados. No entanto, é necessário considerar a relevância da luta política da Cooperativa de Música contra a ação do Estado, em São Paulo, conforme já salientado neste texto.

Em segundo lugar, foi possível reiterar as hierarquias e desigualdades vividas por mulheres musicistas, quer seja na formação orquestral ou em grupos de música popular brasileira, quer seja vinculadas a teatros públicos ou autônomas.

Outras conclusões já apontadas no decorrer do trabalho, não serão aqui reiteradas, respeitando os limites de uma comunicação.

### **Bibliografia**

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo da música e a regressão da audição. In: Benjamin, Walter; Horkheimer, Max; Adorno, Theodor; Habermas. Textos escolhidos. Traduções de José Lino Grünnewald et al., São Paulo: Abril Cultural, 1993. Os Pensadores. P.166-191.
- ANAYA, Jorge López. Estética de la incertidumbre. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm, 1999.
- BECKER, Howard S. Les mondes de l'art, Paris, Flammarion, 2006.
- BUSCATTO, Marie. Femme dans un monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du "genre" de l'ethnografe, Paris, volume!, 2005. no prelo.
- CASTEL, Robert. As metamorfoses da questão social. Uma crônica do salário. São Paulo: Vozes, 1998
- CESNIK, Fábio de Sá. Guia do Incentivo à Cultura. Barueri: Editora Manole, 2002.
- COULANGEON, Phillipe. L'expérience de la precarité a aux professions artistiques : le cas des musiciens interprètes. In Sociologie de l'art, opus 5, nouvelle serie Le travail artistique, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Departement Études, Évaluation et Statistiques. L'Observatoire de l'ANPE. Les Demandeurs de l'emploi des métiers du Spetacle, novembre 2005;. Collection ROME Description et Évolution des métiers. Arts Spetacles. Paris ANPE La Documentation Française, 1995.
- ELIAS, Norbert. Mozart. Sociologie d'un génie. Paris, LeSeuil, 1995
- HIRATA, Helena. Flexibilidade, trabalho e gênero. In: Hirata, Helena e Segnini, Liliana (orgs.) Organização, trabalho e gênero. São Paulo, Editora Senac, 2008.
- KERGOAT, Danièle. Le rapport social de sexe. De la production des rapports sociaux à leur subversion. Actuel Marx, n° 30- Les rapports Sociaux de sexe, 2001.
- L'Observatoire de l'ANPE, Les Essentiels, Les demandeurs d'emploi des métiers du spectacle, Novembre 2005.
- MENGER, Pierre-Michel. Retrato do artista enquanto trabalhador – metamorfoses do capitalismo. Lisboa, Roma Editora, 2005.
- RAVET, Hyacinthe. Professionalisation féminine et feminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique. In : Travail, Genre et Societés. Paris : n. 9, Avril 2003, 173-195.

- SEGNINI, Liliana e SOUZA, Aparecida Neri. Trabalho e Formação no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos. São Paulo, Projeto de pesquisa FAPESP, mimeo, 2003/2007.
- SEGNINI, Liliana. Accords dissonants : rapports salariaux et rapports sociaux de sexe dans des orchestres, In : Cahiers du Genre, No.40, L'Harmattan,2006.
- SEGNINI, Liliana. Acordes Dissonantes. In : Antunes, Ricardo. Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil. São Paulo. Boitempo Editora. 2006.
- SEGNINI, Liliana. Rapports des genres dans les professions artistiques au Brésil et en France. In : Hirata, H. ; Lombardi, M.R. et Marunai, M. Travail et Genre. Regards croisés France, Europe et Amérique Latine. Éditions La Découverte, 2008
- SENNET, Richard. A corrosão do caráter. Conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- WU, Chin-Tao. Privatização da Cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Editora SESC e Boi Tempo Editorial, 2006