

O TRABALHO DO MÚSICO ENTRE O ESTADO E O MERCADO

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini¹

RESUMO: O objetivo desta comunicação é problematizar o aparente paradoxo observado na relação entre três políticas públicas legisladas nos anos 1990, e vigentes até o presente, que conformam o trabalho artístico, especialmente no campo da música. Por um lado, elas possibilitam o desengajamento do Estado e o fortalecimento do mercado em relação ao trabalho do artista: a criação de organizações não governamentais (fundações e organizações sociais) e o financiamento pela renúncia fiscal. Por outro lado, o crescimento de cursos e matrículas no ensino superior público.

PALAVRAS-CHAVE: trabalho artístico, músicos, organizações não governamentais, renúncia fiscal, formação profissional.

Introdução

O objetivo desta comunicação é problematizar políticas públicas que à primeira vista apontam para opções políticas divergentes na relação entre o papel do Estado e do Mercado na organização do trabalho artístico, especialmente no campo da música. Para anunciar esses aparentes paradoxos serão analisados três movimentos: em primeiro lugar, o sentido da multiplicação de fundações e organizações sociais em teatros públicos; em seguida, o crescimento do volume de recursos públicos geridos por organizações privadas por meio da renúncia fiscal; finalmente, na contramão das políticas anteriores que fortalecem o mercado, o crescimento do número de cursos e matrículas no ensino superior para a formação de músicos.

O trabalho artístico no processo de modernização: Organizações Sociais e Lei do Mecenato

É na efervescência das mudanças sociais observadas na segunda metade do século XX, mais especificamente após o término da ditadura civil-militar em 1985, que as pesquisas consideradas neste texto inscrevem seus objetos e campos de observação.² Ao delimitar seus

¹ Doutora em Ciências Sociais PUC/São Paulo.

Professora Titular Plena. Departamento de Ciências Sociais Aplicadas à Educação da Faculdade de Educação e Professora do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Linha de pesquisa – Trabalho, Política e Sociedade. Universidade Estadual de Campinas/ UNICAMP. lilianaseg@uol.com.br.

² Duas pesquisas informam esse texto:

- a primeira, realizada entre 2003 a 2007, intitula-se “**Formação e trabalho no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos**” (FAPESP, FAEPEX, CNPq). Pesquisa 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

respectivos contextos elas reiteram a compreensão do significado da modernidade e da modernização, bem como de seus paradoxos, marcadas por constantes mudanças e pela efervescência que as caracterizam.

O “perpétuo” movimento é frequentemente dotado de uma conotação positiva; assim, o termo modernização é constantemente evocado para designar um conjunto de mudanças que deverão ocorrer e para engendrar a adesão necessária à sua realização. O trabalho artístico e intelectual é parte integrante deste “turbilhão” de contradições e mudanças, intensificado ainda mais no processo de mundialização e expansão do ideário neoliberal.

O crescimento das atividades culturais possibilitou, na expansão das formas de modernização referidas por Berman, que estas assumam “*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, 1996). Esta afirmação expressa a relevância da dimensão mercadoria no processo de criação artística, já há muito observada, mas intensificada no contexto da mundialização, do fortalecimento do papel das grandes corporações, da privatização da cultura, do fortalecimento do *marketing* na definição do que pode e deve ser financiado no campo artístico (Wu, Chin-tao, 2006). Esta constatação é reiterada pelo fortalecimento desse campo econômico e crescimento do número de artistas e produtores de espetáculo entre os trabalhadores ocupados no Brasil, bem acima dos índices que informam o mercado de trabalho. Por exemplo: entre 1992 e 2006, a população ocupada cresceu 16% enquanto o grupo de profissionais dos “Espetáculos e das Artes”(CBO 2002) registrou crescimento de 67%. (IBGE, 2006) Este dado é confirmado quando considerado o período mais recente 2003/2011, no qual a população ocupada volta a apresentar crescimento de 17% enquanto os inscritos no grupo referido registram crescimento maior de 22%.

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 dessa última pesquisa. Entre os 2.222 inscritos em 2008, cinquenta foram selecionado, resultado de concorrido processo seletivo entre músicos 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.

Esta afirmação só é possível de ser compreendida se reconhecido a relevância da dimensão mercadoria no processo de criação artística, já há muito observada, mas intensificada no contexto da mundialização, das grandes corporações e privatização da cultura (Wu, Chin-tao, 2006).

Dupla dimensão informa mudanças que engendram o fortalecimento das políticas neoliberais no período: em primeiro lugar, a multiplicação das formas de gestão da função pública por meio de instituições privadas - fundações, organizações não governamentais e organizações sociais -; em segundo lugar, por meio do crescente financiamento com base na renúncia fiscal.

Reforma do Estado, organizações sociais e gestão do trabalho artístico

O Plano Diretor da Reforma do Estado no Brasil foi publicado em novembro de 1995. Objetivo: estabelecer as diretrizes para a mudança do setor público federal, baseadas na ideologia da gestão por resultados. Nesse contexto, os teatros públicos e estatais criaram Fundações e Organizações Sociais, previstas no Plano Diretor, orientando a passagem da arte enquanto bem público para a lógica privada em busca de resultados. Os artistas vivenciaram as implicações dessas mudanças.

Nas décadas anteriores, a estreita relação entre o regime militar e o capital (1964/1985) marcou a criação artística, já fortalecendo o capital privado, enquanto parte significativa dos trabalhadores artistas era silenciada pela repressão.

Neste contexto, pela primeira vez no Brasil é aprovada a regulamentação das “profissões de Artistas e de Técnico em Espetáculos” (Lei n. 6.533, de 24/5/1978), assinada pelo então Presidente da República General Ernesto Geisel. Assim, estas profissões são definidas, seus direitos, condições de reconhecimento da qualificação profissional, raramente vinculada à escolaridade, mas sempre à licença outorgada pelo Ministério do Trabalho (DRT), via sindicatos da categoria artística, criados desde a década de 1930.

Nos anos de 1970 e 1980 os artistas de esquerda vão sofrer um “*rearranjo pragmático*”. A modernidade conservadora levará a institucionalização do artista e do intelectual impedindo que esse ator social se manifestasse de forma autônoma reprimindo assim seus sonhos revolucionários não mais por meio de formas autoritárias de poder, mas pelas políticas liberais comprometidas com a expansão do mercado, implantadas por meio de políticas

públicas de financiamento do trabalho artístico. (Ridenti, op. cit) Quanto à forma - legítimas democráticas - quanto ao conteúdo, mercantis e privatizadoras.

A nova Constituição da República de 1988 constitui um dos seus grandes marcos no processo de democratização e reorientou as noções de cultura e de patrimônio, então substituídas por “patrimônio cultural”.

As leis que se sucederam tiveram efetiva relevância no trabalho artístico somente a partir do momento que o processo de democratização política é articulado com o Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado, elaborado pelo Ministério da Administração Federal de Reforma do Estado (MARE), assegurando as bases institucionais das mudanças previstas.

Os objetivos da reforma são colocados em termos da própria modernização do setor público, cujas palavras de ordem são a busca da *eficiência* e da *eficácia* pela melhora da “governança pública”. Assim, “[...] *A privatização das empresas estatais, a terceirização de serviços auxiliares para empresas comerciais e a contratação de organizações sem fins lucrativos para a prestação de serviços sociais e científicos são reformas destinadas a reforçar a capacidade do Estado, retirando-o de funções que não lhe cabem.* (PEREIRA, 2009, p. 264)

Na reforma do Estado, a OS - Organização Social é considerada mais eficaz para gerir “*entidades de serviço quase estatais ou públicas não estatais de um tipo especial, que farão parte do orçamento do Estado, mas não do aparelho do Estado, e, portanto não empregarão servidores públicos estatutários*”. (PEREIRA, 2009, p. 317; apud Pichoneri, op. cit) Esta era e continua sendo uma questão central – não permitir a contratação de trabalhadores nas instituições públicas por meio do estatuto do funcionário público, em nome da eficiência do Estado. Desde então, forte e constante campanha é observada na mídia brasileira no sentido de denegrir o funcionário público compreendido como ineficiente e portador de direitos excessivos.

O Theatro Municipal de São Paulo constitui um exemplo significativo, elucida os argumentos aqui expostos e suas contradições. A partir de 1989, anunciando um processo que se intensificou nos anos 1990, o Theatro Municipal de São Paulo, assim como outras instituições públicas, passaram a ser geridas a partir do critério das “Dotações orçamentárias”, que subdividem o orçamento do Município, atribuindo a cada instituição 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 foram 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 quinze anos. No presente, 80% 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 20% dos componentes da orquestra ainda se inscrevem no contrato de trabalho denominado “Admitidos”, direito adquirido anteriormente que garantia estabilidade no trabalho (SEGNINI, 2008).

Essa situação trabalhista ilegal é questionada não só pelos músicos, mas também pela própria Secretaria da Cultura e Administração do Teatro, conforme entrevista do Secretário Carlos Augusto Calil na qual afirma "*O teatro tem contratos ilegais com os músicos e vive na informalidade*". (Souza, Ana Paula. *Às vésperas do centenário, Municipal enfrenta problemas com contratações irregulares*. Folha Ilustrada. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, 10/07/2009)

A forma jurídica pretendida para superar essa situação reconhecidamente ilegal, nos quais se inscreviam os músicos há quase duas décadas, foi transformar o Municipal numa Fundação de Direito Público e criar uma Organização Social (OS). O projeto foi aprovado em maio de 2011 com o objetivo de *desvincular o teatro e todos os seus corpos artísticos - Orquestra Sinfônica, Orquestra Experimental de Repertório, Quarteto de Cordas e três corais- da administração pública direta*"(id. Ibid)³

As razões políticas e econômicas são justificadas na mesma entrevista concedida pelo Secretário da Cultura, por meio das ações trabalhistas advindas desta irregular situação. “O

³ “A Câmara Municipal de São Paulo aprovou dia 5 de maio o Projeto de Lei que autoriza o Poder Executivo a instituir a Fundação Theatro Municipal de São Paulo. O principal objetivo desta modificação é dar autonomia administrativa, financeira, patrimonial, artística e didática ao Theatro Municipal que celebra seu centenário neste ano. (...)O formato escolhido é o de Fundação de Direito Público, ou seja, o Theatro Municipal de São Paulo continuará vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, mas terá autonomia em campos essenciais como o artístico e o financeiro. Neste modelo, será contratada uma Organização Social para gerir as atividades do Theatro Municipal de São Paulo. Trata-se de um projeto inédito que demandou engenharia administrativa para superar uma estrutura defasada e, ao mesmo tempo, garantir que as pessoas que trabalharam no Theatro Municipal ao longo dos últimos 30 anos não fossem prejudicadas.” <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=9064>. Consulta realizada no dia 13/05/2011.

governo está decidido a implantar a Fundação. O Ministério Público tem nos cobrado uma solução, e a Prefeitura têm perdido uma série de ações para os contratados que entram na Justiça.” (Id.Ibid)

Essa é uma das dimensões de uma questão política mais abrangente, observada a partir dos anos 1990. Transformar os teatros públicos em instituições que permitam que eles também se integrem a um projeto neoliberal.

“diminuir o tamanho do Estado, pela transferência de atribuições estatais para o setor privado. Ainda que as concessões se façam por contrato administrativo, portanto regidas pelo direito público, e ainda que o poder público conserve a plena disponibilidade sobre o serviço, exerça a fiscalização e fixe a tarifa ou outra forma de remuneração, a execução do serviço estará entregue a uma empresa privada que atuará nos moldes das empresas privadas, livre de procedimentos como concursos públicos, licitação, controle pelo Tribunal de Contas, e outros formalismos que costumam ser apontados como formas de emperrar a atuação da Administração Pública direta e indireta” (Di Pietro, op. cit. p. 67)

Os contratos de trabalho nesse novo formato institucional são, comumente, pela CLT – Consolidação das Leis Trabalhistas, o que representa, no mínimo, uma ambiguidade ou uma contradição: por um lado, a superação da ilegalidade nas relações de trabalho. No entanto, a derrota da esperança de serem reconhecidos na condição trabalhista vivida até os anos 1980, e que ainda é percebida por 20% da orquestra – servidores públicos -. Para tanto, todos os músicos serão submetidos a audições, o que pode representar um elevado grau de vulnerabilidade e até mesmo demissões.⁴

As orquestras sinfônicas, pouco a pouco e não sem conflitos, foram transformadas, por meio da ação do próprio Estado, em fundações e organizações sociais, capazes de captar recursos privados para o desenvolvimento de seus programas artísticos. Nesse processo, algumas orquestras foram fechadas e outras reestruturadas. Isto quer dizer que seus músicos foram submetidos às audições, que redundaram em demissões e novas contratações, não mais de acordo com o Estatuto dos Funcionários Públicos, conforme determina a Constituição Federal de 1988, mas na qualidade de trabalhadores temporários ou celetistas.⁵

⁴ Ver: Pichoneri, Dilma Fabri Marão. "Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia". Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas, 2011.

⁵ Trabalhadores contratados pela Consolidação das Leis do Trabalho, forma jurídica referente às empresas privadas no Brasil.

Este processo pode ser observado em muitas orquestras estatais no Brasil⁶, inclusive na história da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), hoje considerada uma referência no país. Em 1997, audições realizadas no Brasil e na Bulgária, selecionaram um terço dos músicos que compõem hoje a orquestra, substituindo os músicos servidores públicos (sobretudo cordas) que foram afastados para compor a Sinfonia Cultura da Fundação Padre Anchieta, encerrada em 2005, pelo governador do Estado Geraldo Alckmin.

Financiamento do trabalho artístico: a relevância da renúncia fiscal

O Estado representa a principal instituição no financiamento das atividades artísticas no Brasil. No entanto, sobretudo nos últimos vinte anos, é crescente a participação das grandes empresas no financiamento do trabalho artístico incentivado pelas próprias políticas públicas.⁷

As formas de racionalização expressas nas estratégias das grandes corporações para fazerem da arte um grande negócio, informa a inter-relação de interesses que convergem entre si, possibilitando esta opção política. 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. (Chin-tao Wu, 2006)

No Brasil, as políticas públicas que engendraram as configurações citadas se delineiam com maior clareza, eficácia institucional e legal, após o período militar, a partir de 1985. Nesse ano é criado o Ministério da Cultura do país.⁸ As leis que se sucederam tiveram efetiva relevância no trabalho artístico somente a partir de 1995, dez anos depois, no momento que o processo de democratização política se articula com o fortalecimento do mercado. Trata-se do período do governo de Fernando Henrique Cardoso. (Cesnik, 2002, p. 5)

Essa questão é regulada por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei n.8.813/91), conhecida como Lei Rouanet, no âmbito federal. Ela define as bases da política de relações entre o Estado e o capital privado, 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 exigências dos patrocinadores. As demandas qualificadas, elaboradas de forma predominante por grupos artísticos consolidados e com expressão na

⁶ Ver: Orquestra Sinfônica de Sergipe, Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Orquestra Filarmônica do Espírito Santo, entre outras.

⁷ O presente artigo retoma dados e análises elaboradas em cinco outras publicações da autora indicadas na bibliografia e incorpora novas pesquisas e reflexões analíticas

⁸ O Ministério da Cultura foi criado pelo Decreto 91.144, de 15/03/1985. “Reconhecia-se, assim, a autonomia e a importância desta área fundamental, até então tratada em conjunto com a educação” (MINC, 2007).

mídia, assumem relevância maior do que as políticas públicas de caráter universal. A participação do capital privado impulsionada pelas políticas culturais é observada pela crescente relevância econômica do Mecenato, sobretudo em Arte.

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 em valores. A soma da captação por mecenato no período é de R\$ 4, 2 bilhões. Considerando sua distribuição pelas regiões administrativas do país, essa soma informa a relevante concentração de recursos na Região Sudeste - R\$ 3,4 bilhões (80%), Região Sul – R\$ 417,1 milhões (10%), Nordeste – R\$ 257, 3 milhões (6%), Centro Oeste – R\$ 140,4 milhões (3%), e Norte – R\$ 35,9 milhões (1%). (MINC, 2009)

Exemplo significativo é encontrado no campo da música, no qual o valor captado, no mesmo período - de R\$ 20,3 milhões cresce para R\$ 78.6 milhões - considerando tão somente a Lei Rouanet, de âmbito federal. O art. 18 da lei possibilita ao contribuinte, pessoa física ou pessoa jurídica, o abatimento integral, no imposto de renda, do incentivo realizado em segmentos culturais determinados (Cultura em números, MINC, 2009: p. 182 e 185)

Entre os investidores, destaca-se a participação de grandes empresas estatais como a Petrobrás e o Banco do Brasil no financiamento das atividades artísticas. Entre os principais patrocinadores de projetos culturais, apoiados pelas leis de incentivo à cultura em 2012, observa-se que 14% dos recursos captados foram aportados por três entidades da administração pública indireta, sendo duas sociedades de economia mista (Petrobras e Banco do Brasil) e uma empresa pública (BNDES). Apenas a Petrobras foi responsável por 6,6% da captação.

Tabela I
Principais investidores em 2012

	R\$ milhares	
Patrocinador	Valor captado	%
Petrobras	80.018	6,6%
Vale	40.145	3,3%
Banco do Brasil	39.900	4,3%
BNDES	39.552	3,3%
Outros	1.012.268	83,5%
Total	1.211.883	100%

Fonte: MINC. In: Tribunal de Contas de Contas da União. 2013

Evidencia-se, dessa forma, que mais do que uma decisão econômica, trata-se de uma opção política neoliberal de gestão da arte por meio das decisões corporativas. 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 geridas por empresas privadas, fundações e organizações sociais.

O outro lado da política: formação profissional no ensino superior público.

O melhor diploma é o último concerto”

Alex Klein, oboé, 2006

Heterogeneidade. Esta é a palavra síntese dos muitos caminhos que possibilitam a formação de um músico, frequentemente analisada sob o equivocado registro de vocação ou dom. Esta pesquisa recuperou diferenciados e árduos processos de formação, os quais não são interrompidos jamais, sob o risco do artista perder a possibilidade de continuar a exercer a profissão. As entrevistas relatam trajetórias singulares, que informam o papel das famílias, as relações sociais de classe e de gênero, migrações internacionais no contexto de mudanças políticas num mundo globalizado. Expressam também, o papel do Estado na institucionalização da formação do artista, por meio de conservatórios e a criação de cursos de ensino superior, sobretudo nas universidades públicas, bem como o seu papel de legitimador das certificações profissionais por meio dos sindicatos e 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; a formação permanente.

Você vê muita gente que começa muito, muito bem, chega a ter ao que seria o auge dentro da idade em que ele está e que a partir deste momento começa a decair, isso acontece muito também. O que o Alex Klein menciona é o fato de que você não pode deixar isso acontecer. Você tem que a cada concerto, a cada apresentação, você tem que se avaliar você tem que ser capaz de honestamente reconhecer o que está bom... é bom também saber o que é bom, onde está faltando ainda alguma coisa, aonde você pode ainda melhorar e aí você pode continuar o seu trabalho gradativamente até... até... não existe, não existe um ponto final para isso, né? Até o fim da sua vida se for o caso...(Antonio Meneses, violoncelista, 07/07)

. O objetivo deste tópico é analisar o relevante papel do Estado na formação de artistas, especialmente músico, destacando a crescente escolarização no ensino superior

público observada por meio das estatísticas nacionais, reiterada nas entrevistas. No entanto, a relevância do diploma é questionada pelos próprios artistas na realização de seus trabalhos.

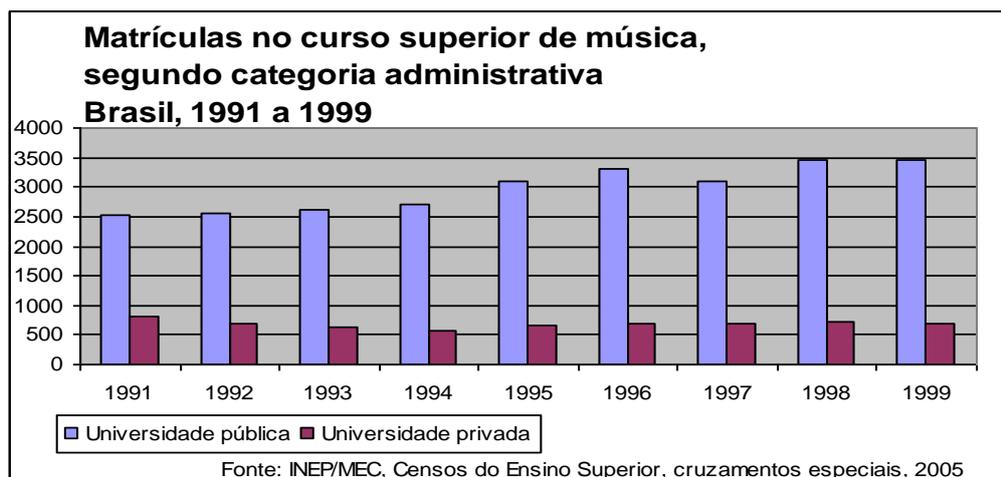
Músicos relativizam a relevância de um diploma frente à exigência de mostrar competência nas performances em audições, concertos, apresentações. Eles reafirmam, assim, o questionamento da formação profissional pela instituição escola (e ao diploma que outorga) implícita na fala do reconhecido oboísta brasileiro, Alex Klein.

Os concursos e processos seletivos demandam a comprovação do domínio do desempenho artístico, por meio de audições, frequentemente antecedidas por gravações em áudio ou imagens. Os teatros pesquisados, não solicitam comprovação de diploma em música ou dança, assim como os concorridos concursos internacionais. É o resultado do trabalho do artista que é avaliado sempre, em qualquer momento de sua carreira.

No Brasil, a participação em grupos de música considerados “de elite” nos seus respectivos contextos, encontra no ensino público superior um papel recente e diferenciado em relação ao conjunto dos cursos no país.

O crescimento das vagas no ensino superior privado no Brasil registrou crescimento de 250%, conforme dados do próprio MEC referente aos anos 1990. No entanto, esta não foi a situação observada no campo artístico, inclusive música; ao contrário, cursos implantados neste período encontram no Estado o principal agente. Esta situação permanece até o presente e expressa uma das formas de estímulo estatal a um campo econômico em expansão.

O Censo do Ensino Superior, divulgado pelo Ministério da Educação, registra intenso crescimento de cursos e matrículas. Em 1991, das 3.324 matrículas no ensino superior em música, 2.527 estavam em universidades públicas; em 1999, dos 33.013 estudantes de música no país, 26.186 cursavam ensino público. A região sudeste do país concentra o maior número de vagas. A música reproduz por meio do maior número de matrículas a situação do mercado de trabalho neste campo, quer seja pela concentração do número de espetáculos ou do volume de financiamento para tanto, com o apoio das múltiplas leis de isenção tributária nos planos federal, estadual e municipal.



No período subsequente, 2001 a 2009 – portanto, em oito anos –, o número de cursos presenciais cresceu de 113, em 2001, para 244, em 2009 (216%), acompanhado por consequente crescimento do número de matrículas, de 13.885 para 19.163 (38% de aumento).

Na graduação em Música, o crescimento foi de 592% - número de cursos, e de 545% - número de matrículas. (Rodrigues, 2012)

Número de cursos presenciais de formação de professores em Artes,
período 2001 a 2009

Ano	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Formação de professor de Educação artística para educação básica	4	3	2	2	1	-	1	1	3
Formação de professor de Artes (Educação artística)	79	82	78	84	85	84	78	80	46
Formação de professor de Artes plásticas	8	7	5	6	7	7	6	6	30
Formação de professor de Artes visuais	2	3	7	9	24	31	41	43	49
Formação de professor de Canto	1	1	1	1	-	-	-	-	4
Formação de professor de Dança	3	2	2	4	5	4	4	7	11
Formação de professor de Música	12	12	16	22	35	42	48	51	71
Formação de professor de teatro (Artes cênicas)	4	4	4	7	9	10	15	18	30
Total	113	114	115	135	166	178	193	206	244

Fonte: Inep. Elaboração: Carmem Lúcia Rodrigues, 2012

Número de matrículas nos cursos de formação de professores de Artes,

período 2001 a 2009

Ano	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Formação de professor de Educação artística para educação básica	463	342	244	387	82	-	17	61	192
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
Formação de professor de Artes plásticas	795	856	655	734	923	936	587	512	2.676
Formação de professor de Artes visuais	170	420	634	766	2.314	2.848	3.549	3.616	4.173
Formação de professor de Canto	25	29	26	26	-	-	-	-	44
Formação de professor de Dança	214	236	268	356	358	234	261	369	605
Formação de professor de Música	1.003	1.034	1.281	1.673	2.587	3.458	4.279	4.780	5.472
Formação de professor de Teatro (Artes cênicas)	368	370	368	524	783	849	1.102	1.327	1.963
Total	13.885	14.628	14.241	15.360	19.134	20.166	20.217	20.016	19.163

Fonte: Inep. Elaboração: Carmem Lúcia Rodrigues, 2012

Apesar da crescente formação superior em música, traduzida em números, as entrevistas realizadas no Theatro Municipal de São Paulo reiteram que o diploma de ensino superior em música é também pouco valorizado. Porém, um paradoxo é observado mesmo considerando a não obrigatoriedade e a não exigência do curso superior para o exercício da profissão do músico: dos 81 currícula dos músicos da Orquestra Sinfônica do Municipal de São Paulo, 59 informaram que concluíram o curso superior em música (43 homens e 16 mulheres), 17 não concluíram (17 homens e 2 mulheres), só dois não informaram. A não obrigatoriedade não significa que essa formação não faça parte do currículo do maior número desses músicos; ao contrário, faz-se necessário entender as razões que os levam a não valorização deste diploma enquanto legitimador de conhecimentos que os habilitam na concretização de seus trabalhos.

“(…) sabe, na música não é importante fazer faculdade, porque se você for prestar um concurso não interessa que você tenha estudado em Israel, na Rússia..., isso não é importante, o importante é você chegar e saber tocar, na música não tem muito isso que você precisa apresentar um diploma porque aquele diploma vai dizer que você é músico” (Viola, músico OSM, 26/4/2004).

No entanto, este quadro tem historicamente se modificado. Os espaços considerados com maior legitimidade para a formação de músicos são os conservatórios, as escolas de música e aulas particulares. Mesmo assim, o papel do ensino superior assume outras

características a partir da reforma do ensino superior ocorrida em 1968, a partir da qual os conservatórios que não se configurassem de acordo com a Lei 5540⁹, não mais poderiam emitir diplomas que autorizassem seus formandos ao exercício da docência (Pichoneri, 2011).

(...) para aqueles que freqüentaram as aulas particulares até a década de 60, elas representaram o estágio mais elevado de aprimoramento; para os que realizaram a partir dessa década, elas tendiam a ser uma etapa entre os estudos de conservatório e o ingresso em nível superior. Isto porque, 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 (Ibid., 2004:145).

Entretanto, não se pode afirmar que o curso superior seja condição *sine qua non* para o exercício da docência, mesmo quando ele é realizado dentro do próprio espaço do ensino superior.

(...) eu lembro quando eu ingressei na UNESP que eu vi alunos de outras escolas que nunca tinham tido aula, por exemplo, de teoria e aprender os intervalos e a harmonia, enfim, que era coisa básica e que os professores tem que ensinar de novo, mas eu acho que eu fui bem privilegiada de ter estudado lá (no conservatório) (...) não cheguei a concluir (a graduação) (...) nunca fez falta, inclusive agora eu estou integrando o corpo docente da Faculdade Cantareira (...) mesmo sem o diploma. (Violino, músico OSM, 31/08/2004).

É possível também relacionar a procura pelo ensino superior como estratégia de inserção no mercado de trabalho como docentes; dessa forma, os músicos buscam não somente a graduação, mas os cursos de pós-graduação (especialização, mestrado e doutorado, este último em número bastante reduzido), condição esta cada vez mais exigida nas universidades. (Arruda, 2012)

Neste tópico foi possível evidenciar a relevância do papel do Estado na construção de cursos e matrículas no ensino superior em arte, especialmente músicos expressas nas estatísticas do MEC. No entanto, foi possível observar a desvalorização da importância do curso superior observada em processos seletivos para orquestras, em concurso no campo da música e nas entrevistas realizadas. A performance no momento da audição é avaliada,

⁹ Lei n. 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.

reiterando a afirmação do oboísta Alex Klein, em entrevista realizada no Festival de Campos do Jordão, em 2006 - “O melhor diploma é o último concerto”.

Considerações finais

O artista - enquanto trabalhador - estabelece uma ligação entre a atividade artística criativa (e seus desafios) e a esfera do trabalho criador de valor (e seus constrangimentos). Nesta segunda dimensão se submete às formas de controle expressas no financiamento, na gestão do trabalho artístico, nas formas de remuneração (salário, cachê) e nas relações de trabalho. A constante tensão entre arte, trabalho e profissão revela que o resultado do trabalho artístico está submetido aos controles exigidos na produção do valor, mesmo que justificados em nome da « qualidade artística » e não do valor criado - difícil de ser mensurado -, mas inscrito na esfera ampliada de acumulação do capital.

Nesse texto foi problematizado três políticas públicas que evidenciam o relevante desengajamento do Estado a favor do capital privado na relação entre a gestão e o financiamento do campo artístico, destacando a música. No entanto, quanto à formação profissional é registrado um caminho inverso: o crescimento do número de cursos e matrículas é assumido pelo Estado, apesar do não reconhecimento de sua importância pelo artista expresso nas entrevistas que destacam a importância da performance nos momentos de audição e dos mestres que os formaram. Mesmo assim, foi possível observar a predominância de diplomados no curso superior entre os artistas contatados nas pesquisas. Possivelmente, as exigências para o exercício da docência justificam essa opção.

As políticas selecionadas na análise deste texto se inscrevem na esfera ampliada do capital expressando ambiguidades e contradições na relação entre o Estado e o Mercado no fortalecimento de um campo econômico.

REFERÊNCIAS:

ARRUDA, Cármen Lúcia Rodrigues. *Arte, trabalho e profissão docente: contradições nas relações de trabalho dos artistas na universidade pública*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Campinas. 2012

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. Tradução de: José Lino Grunnewald [et al]. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 2006.

BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença*. Texto mimeo, Faculdade de Educação, UFBA, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção Os Pensadores).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

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.

_____. *Construindo o Estado republicano: democracia e reforma da gestão pública*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

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, maio 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.

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.

DI PIETRO, MARIA SYLVIA ZANELLA. *Parcerias na Administração Pública: concessão, permissão, franquias, terceirização, parceria público-privada e outras formas*. 7ª. Ed. São Paulo: Atlas, 2009.

- ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____. *Logiques de l'exclusion*. Paris: Fayard, 1965.
- 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).
- PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia*. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Estadual de Campinas, 2011. Bolsa FAPESP
- RAVET, HYACINTHE. *Professionalisation féminine et féminisation d'une profession: les artistes interprètes de musique*. In : *Travail, Genre et Sociétés*. Paris : n. 9, Avril 2003.
- RIDENTI, Marcelo. *Artistas e Intelectuais no Brasil pós- 1960*. In: *Tempo Social*. v. 17, n.1.São Paulo: USP, junho 2005, p. 81-110.
- 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 – Trilhas do Desejo – 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.
- 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, 2004.