

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

**Relações de trabalho em música:
a desestabilização da harmonia**

DILMA FABRI MARÃO PICHONERI

ORIENTADORA: LILIANA ROLFSEN PETRILLI SEGNINI

Tese de doutorado apresentada à Comissão de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Educação, na área de concentração de Educação, Sociedade, Política e Cultura.

Campinas-SP

2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

**Relações de trabalho em música:
a desestabilização da harmonia**

Autora: *Dilma Fabri Marão Pichoneri*
Orientadora: *Alaíde Aguiari*

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Dilma Fabri Marão Pichoneri e aprovada pela comissão julgadora.

Data: 01/07/2011.

Comissão Julgadora:

[Handwritten signatures on four lines]

Campinas-SP
2011

Unidade FE
T/UNICAMP
Cutter T/UNICAMP
V. 1 Ed. 94171
Tombo BC 16-100-11
Proc. 16-100-11
C D
Preço 1811,00
Data 17/02/12
Cód. tit. 844016

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

P584r Pichoneri, Dilma FabriMarão.
Relações de trabalho em música: a desestabilização da
harmonia / Dilma FabriMarãoPichoneri. -- Campinas, SP:
[s.n.], 2011.

Orientador: Liliana Rolfsen Petrilli Segnini.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Relações trabalhistas. 2. Músicos. 3. Qualificação. 4.
Relações de gênero. I. Segnini, Liliana Rolfsen Petrilli. II.
Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de
Educação. III. Título.

Informações para a Biblioteca Digital

Título em inglês: Working relations in music: the destabilization of the harmony

Palavras-chave em inglês:

Workingrelations

Musicians

Qualifications

Genderrelations

Área de concentração: Educação, Sociedade, Política e Cultura

Titulação: Doutor em Educação

Banca examinadora:

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini (Orientador)

Jordão Horta Nunes

Juliana Marília Coli

Aparecida Neri de Souza

Selma BorghiVenco

Data da defesa: 01-07-2011

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: dilminha@hotmail.com


Prof. Dr. Dario Fiorentini
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
Faculdade de Educação - Unicamp
Matricula: 21552-0

201204317

Para meu irmão Marão, meu artista preferido.

AGRADECIMENTOS

Muitos dizem que o processo de construção de uma tese é uma atividade solitária. Não posso concordar. O longo caminho percorrido foi de companheirismo, cumplicidade e afetividades que tornaram esse momento possível. Portanto, tenho muito a agradecer.

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora profa. Dra. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini; sua sabedoria, conhecimento e respeito foram sempre os pilares sustentadores desta trajetória acadêmica. Sem seu apoio, estímulo e confiança este trabalho nunca se realizaria.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP pela bolsa concedida, que viabilizou o desenvolvimento desta tese.

Ao prof. Jordão Horta Nunes e à profa. Olga Von Simson pelas valiosas contribuições no momento da qualificação.

Aos professores e funcionários da Faculdade de Educação agradeço por toda ajuda e orientação dadas ao longo de minha trajetória nesta instituição. Em especial, agradeço à profa. Aparecida Neri de Souza e à profa. Selma Venco, pelo constante apoio e incentivo.

Aos músicos da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo agradeço de forma especial por compartilharem comigo, mais uma vez, suas trajetórias de vida.

A todos meus familiares, amigos e amigas que de diversas formas contribuíram para a construção desse trabalho, me apoiando sempre que necessário e, sobretudo, apoiando meus filhos nos momentos em que estive ausente.

Especialmente aos meus pais que sempre me incentivaram e me apoiaram em todos os momentos da minha vida, pela dedicação, amor e amizade sempre presentes.

Aos meus amados filhos, Murilo e Sofia, que, de verdade, nunca contribuíram com essa tese, mas que dão sentido a minha vida e me ensinam todos os dias valores que tese nenhuma ensina.

Ao meu companheiro Alexandre, por estar sempre ao meu lado, incondicionalmente.

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 processo de reestruturação do Theatro Municipal de São Paulo (TMSP), tendo como objeto de estudo a Orquestra Sinfônica Municipal (OSM), constitui o campo de pesquisa. Trata-se de um entre os cinco corpos estáveis deste teatro e representa um dos grupos artísticos que, ao contrário dos demais, conquistaram num passado recente direitos sociais vinculados ao trabalho (CASTEL, 1998). É sabido que se trata de uma exceção no mundo da arte. A singularidade deste grupo profissional é a inscrição, historicamente, em formas e vínculos instáveis de trabalho. A hipótese que orienta essa pesquisa é que nos últimos vinte anos a significativa perda de direitos desses trabalhadores, encontra como agente das mudanças o próprio Estado. Desta maneira, é possível observar como a adequação à lógica de mercado nas políticas neoliberais são implementadas nesse setor. Nesta configuração, propomo-nos a analisar as formas que assumem o financiamento que lhes dão suporte, as leis que determinam a sua organização, as mudanças nos contratos de trabalho e as implicações sociais que acarretam para os músicos, inclusive quanto a sua qualificação. As relações de gênero são consideradas na pesquisa. Utilizamos como instrumento de pesquisa a realização de entrevistas em profundidade, sob a forma de relatos orais e histórias de vida resumida para compreender as diversas dimensões do trabalho desse grupo específico de profissionais.

Palavras-chave: relações de trabalho; músicos; reestruturação; qualificação; relações de gênero

ABSTRACT

The objective of this study is to research the labor relations in the field of arts, in order to understand the changes of forms and conditions of orchestra musicians' work organization, in the context of changes in the wage society. The restructuring process of the Teatro Municipal de São Paulo (TMSP), taking the Municipal Symphonic Orchestra (Orquestra Sinfônica Municipal – OSM) as an object of study, constitutes our research field. The orchestra is one among the five permanent bodies in the theater and it represents one of the artistic groups which, unlike the others, earned social rights related to work in the recent past (CASTEL, 1998). It is known that this is an exception in the world of arts. The singularity of this professional group is its historical attachment to unstable kinds of working bonds. The guiding hypothesis to this research is that in the last twenty years there has been a significant loss of rights by these workers, and this loss has been induced by the State itself. Thus, it is possible to observe how the market logic of neoliberal politics suits this sector. Inside this spectrum, we considered the forms of funding which support these professionals, the laws which determine their organization, the changes of employment contracts, and the social entanglements the musicians may face, including the ones related to their qualifications. The gender relations were also taken into account in this research. In-depth interviews were used as a research tool, in form of oral reports and concise life stories, to understand the diverse work dimensions of this particular group of professionals.

Keywords: gender relations; musicians; qualification; restructuring; working relations.

LISTA DE GRÁFICO

Página

Gráfico 1	Evolução da captação por mecenato Música (Período 1996/2006)	56
Gráfico 2	Evolução do Quantitativo de Projetos – Música Lei Federal de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet (Período 1996/2006)	57

LISTA DE TABELAS

Página

Tabela 1	Total de empregados no Brasil comparado com o total de empregados em Música 2002 a 2004	108
Tabela 2	Distribuição dos Ocupados em Música no Brasil por posição na ocupação	109

LISTA DE SIGLAS

ADIN	Ação Direta de Inconstitucionalidade
ALERJ	Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro
AOSMSP	Associação da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo
APAA	Associação Paulista dos Amigos da Arte
BM	Banco Mundial
BSESP	Banda Sinfônica do Estado de São Paulo
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CBO	Classificação Brasileira de Ocupações
CEMTJ	Centro de Estudos Musicais Tom Jobim
CLT	Consolidação das Leis Trabalhistas
CNC	Conselho Nacional de Cultura
CNDA	Conselho Nacional de Direito Autoral
CNPC	Conselho Nacional de Política e Cultura
COMUS	Comissão dos Músicos
Concine	Conselho Nacional de Cinema
CR	Constituição da República
CUT	Central Única dos Trabalhadores
DNE	Departamento Nacional do Ensino
FAPESP	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
FE-UNICAMP	Faculdade de Educação-Unicamp
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FICART	Fundo de Investimento Cultural e Artístico
FMI	Fundo Monetário Internacional
FNC	Fundo Nacional de Cultura
FOSB	Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira
FSP	Folha de São Paulo
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFM	Federação Internacional dos Músicos
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
INL	Instituto Nacional do Livro
MARE	Ministério da Administração Federal de Reforma do Estado
MEC	Ministério da Educação
MES	Ministério da Educação e da Saúde
MinC	Ministério da Cultura
MIS	Museu da Imagem e do Som
MJ	Ministério da Justiça
MLP	Museu da Língua Portuguesa
MTE	Ministério do Trabalho e Emprego
OCDE	Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico
OMB	Ordem dos Músicos do Brasil
OMC	Banco Mundial e a Organização Mundial do Comércio
OS	Organizações Sociais

OSCIPS	Organização de Sociedade Civil de Interesse Público
OSESP	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
OSM	Orquestra Sinfônica Municipal
OSPA	Orquestra Sinfônica de Porto Alegre
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PEA	População Economicamente Ativa
PNAD	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios
PNP	Programa Nacional de Publicização
PRONAC	Programa Nacional de Apoio à Cultura
PT	Partido dos Trabalhadores
PUC	Pontifícia Universidade Católica
RAIS	Relação Anual de Informações Sociais
SAE-Unicamp	Serviço de Apoio ao Estudante
SIMPROIND	Sindicato dos Músicos Profissionais Independentes
SindMusi	Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro
SPHAN	Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
STF	Supremo Tribunal Federal
TMSP	Theatro Municipal de São Paulo
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
CAPÍTULO I -A ANÁLISE DE UMA CONFIGURAÇÃO ESPECÍFICA: O CAMPO ARTÍSTICO-MUSICAL.....	37
1.1 MUDANÇAS DE LONGA DURAÇÃO DOS PROCESSOS SOCIAIS: DO MÚSICO NA CORTE AO MÚSICO NA SOCIEDADE CAPITALISTA CONTEMPORÂNEA.....	41
1.1.1 Contextualização histórica das políticas públicas culturais no Brasil.....	45
1.1.2 O sentido das políticas culturais no processo de democratização da sociedade brasileira a partir dos anos 1990.....	53
1.2 E AS ORQUESTRAS, PARA ONDE VÃO?	60
1.2.1 Neoliberalismo, mundialização e processos de reestruturação	61
1.2.2 Redimensionamento do papel do Estado e suas consequências para o setor cultural.....	67
1.2.3 As mudanças do Estado no contexto brasileiro.....	72
1.2.4 As mudanças no estado de São Paulo	78
1.3 CONCLUSÃO PRELIMINAR DO CAPÍTULO	85
CAPÍTULO II - DEMITINDO (E PRECARIZANDO) AS FORMIGAS E CONTRATANDO A CIGARRA: A REESTRUTURAÇÃO DA FÁBULA.....	87
2.1 O MUNDO DO TRABALHO: DE QUAIS TRANSFORMAÇÕES FALAMOS?.....	91
2.1.1 As mudanças no cenário econômico mundial: do fordismo/sociedade salarial ao capitalismo flexível/nova questão social.....	91
2.1.2 Novo contexto, novas palavras de ordem: reestruturação e flexibilização	96
2.1.3 Flexibilização e mercado de trabalho sob a ótica das relações de gênero.....	100
2.2 O MUNDO DO TRABALHO ARTÍSTICO: ANÁLISES SOBRE DIMENSÕES QUE RELACIONAM PROCESSOS DE PRECARIZAÇÃO E ESPECIFICIDADES DO MUNDO ARTÍSTICO	107
2.2.1 O trabalho em música: o caso específico da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo.....	110
2.2.2 Considerando as relações de gênero: conquista de um espaço ou permanência de desigualdades	116
2.2.3 O processo em curso no Theatro Municipal de São Paulo	119
2.2.3.1 <i>O contexto da pesquisa no teatro: cinco anos depois, o quê mudou?</i>	120

2.2.3.2 <i>O contexto do trabalho dos músicos: cinco anos depois, o quê mudou?</i>	129
2.2.3.3 <i>Nas condições de trabalho dos músicos: cinco anos depois, o quê mudou?</i>	136
2.3 CONCLUSÃO PRELIMINAR DO CAPÍTULO	145
CAPÍTULO III -DO SONHO DO ARTISTA À COMPLEXIDADE DO MERCADO: O(S) SIGNIFICADO(S) DA FORMAÇÃO PROFISSIONAL.....	147
3.1 A QUALIFICAÇÃO NA ORDEM DO DIA	150
3.2 FORMAÇÃO E PRECARIZAÇÃO: UMA RIMA DISSONANTE.....	158
3.2.1 A reforma do Theatro Municipal: uma orquestra sem palco	161
3.3 FORMAÇÃO E REESTRUTURAÇÃO DE ORQUESTRA: O SIGNIFICADO DAS AUDIÇÕES	167
3.4 FORMAÇÃO, TRABALHO E GÊNERO EM ORQUESTRA	174
3.5 CONCLUSÃO PRELIMINAR DO CAPÍTULO	183
CAPÍTULO IV - ELES SIMPLEMENTE “NÃO DESISTIRAM”	185
4.1 A ORGANIZAÇÃO DOS TRABALHADORES EM MÚSICA NO CONTEXTO DA FLEXIBILIZAÇÃO.....	188
4.1.1A organização dos músicos de orquestra: quais diálogos possíveis?.....	193
4.2 (DES)AFINAÇÃO DE ORQUESTRA: MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA NA OSM.....	201
4.2.1 Primeiro ato – O processo de elaboração do Projeto de Lei da Fundação Theatro Municipal de São Paulo.....	202
4.2.2Segundo ato – A derrubada do maestro	208
4.3 CONCLUSÃO PRELIMINAR DO CAPÍTULO	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	213
REFERÊNCIAS	219
ANEXOS	227

INTRODUÇÃO

O objetivo desta investigação é pesquisar as relações de trabalho no campo artístico com o intuito de compreender as mudanças nas formas e nas condições da organização do trabalho de músicos de orquestra no contexto de transformações na sociedade salarial.

O grupo pesquisado compõe um dos corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo (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, eles 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 deste grupo profissional se evidencia, historicamente, com a inscrição em formas e vínculos instáveis de trabalho. Esta tese prioriza o momento presente. Para tanto, recupera a história das relações de trabalho na orquestra e suas articulações políticas para melhor esclarecê-lo.

A hipótese que orienta essa pesquisa é que nos últimos vinte anos a significativa perda de direitos desses trabalhadores encontra como agente das mudanças o próprio Estado. Neste caso, é também o próprio empregador. Desta maneira, é possível observar como a adequação à lógica de mercado nas políticas neoliberais é implementada nesse setor. O processo de reestruturação do TMSP, tendo como objeto de estudo a Orquestra Sinfônica Municipal (OSM), constitui o campo de pesquisa.

O CONTEXTO DA PESQUISA

As questões a partir das quais desenvolvemos este projeto de pesquisa decorrem, sobretudo, das conclusões da minha dissertação de mestrado¹ e das análises que vêm sendo

¹PICHONERI, Dilma FabriMarão. **Músicos de orquestra**: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. 2006. f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação/UNICAMP, 2006.

realizadas no contexto do Projeto Temático intitulado *Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos*².

Os dois projetos, à ótica da Sociologia, possibilitaram um avanço na compreensão das especificidades do desenvolvimento do trabalho no setor artístico musical, sobretudo no que diz respeito ao trabalho dos músicos de orquestra, no qual abordamos a formação profissional, a inserção e as trajetórias destes profissionais no mercado de trabalho. Estes estudos, apresentaram um volume bastante significativo de dados de pesquisa coletados, qualitativos e quantitativos, que serão aqui utilizados. No entanto, também nos obrigaram a adotar um novo processo de pesquisa de campo, complementando e possibilitando a análise e desenvolvimento dos objetivos propostos nesta tese.

Destacamos que essa investigação é resultado direto do questionamento da hipótese norteadora inicial da pesquisa desenvolvida no mestrado e no Projeto Temático acima citado, que encontraram nas relações de trabalho concretizadas no âmbito do Estado, mais especificamente no município de São Paulo, um crescente processo de precarização e de flexibilização dos contratos vivenciados pelos músicos que compõem a orquestra.

Por meio da pesquisa, foi possível verificar, no interior da orquestra e nos demais corpos estáveis do teatro pesquisado, as diferentes situações vivenciadas por esses trabalhadores, principalmente no que se refere a vínculo empregatício dos mesmos. 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 *deverba de terceiros*, o que caracteriza contrato temporário.

Neste contexto particular de organização do trabalho, coexistem atualmente duas formas de vínculo salarial: os *Admitidos* (por volta de 30% do total dos músicos), que foram contratados mediante concurso público, com direito a estabilidade nos seus contratos

² O Projeto Temático FAPESP *Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos* foi coordenado pela Profa. Dra. Líliliana Rolfsen Petrilli Segnini, Professora Titular da Faculdade de Educação da Unicamp. Teve como principal pesquisadora a Profa. Dra. Aparecida Néri de Souza, nos anos de 2003 a 2007. Além das coordenadoras, a equipe do projeto foi formada, no campo de pesquisa do setor artístico (música e dança), por Juliana Marília Coli (Pós-doutorado FAPESP - Música), Maria Aparecida Alves (Doutorado CAPES – Técnicos do Espetáculo), Carmem Lúcia Rodrigues Arruda (Doutorado – Artistas professores no ensino superior), Dilma Fabri Marão Pichoneri (Mestrado e Doutorado FAPESP – Música), Kátiuska Scuciato de Riz (Iniciação Científica e Mestrado FAPESP - Dança), Driely Gomes (Iniciação Científica Fapesp - Dança), Felipe Ferreira (Bolsa Técnica FAPESP) e Eduardo Vinícius Faria da Silva (Bolsa SAE UNICAMP).

de trabalho e direitos sociais respectivos, e os *Verba de Terceiros* (por volta de 70% do total dos músicos), tendo seus contratos renovados a cada três ou seis meses, recebendo onze salários por ano e vivenciando a insegurança de, a qualquer momento, ser desligado da orquestra³.

Somando-se a essas questões, a pesquisa de campo realizada evidenciou também um processo de mudança que objetiva transformar o TMSP em uma Fundação 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 N. 09/2010, em janeiro de 2010, e aprovado pela Câmara Municipal de São Paulo, em segunda votação, no dia 05 de maio de 2011 (Anexo 1). No momento em que encerramos essa tese, o Projeto de Lei aguarda a sanção do prefeito. No entanto, tal processo, mesmo que ainda esteja em andamento, significa mudanças e alterações na organização e nas relações de trabalho desses artistas.

Para compreendê-lo, privilegamos, inicialmente, a análise das políticas públicas que possibilitam a implantação de formas não estatais de organização do trabalho artístico em teatros públicos, bem como as mudanças que ocorrem no âmbito do Estado e no campo artístico. Isso tem afetado a organização do trabalho na esfera da música, inclusive no município de São Paulo.

Procuramos também indagar de que forma a predominância da lógica do mercado se expressa nas possíveis tentativas de reestruturação de orquestras, nas tentativas de constituição de Fundações (públicas de direito público ou públicas de direito privado), de Organizações Sociais (OS), de Organização de Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPs) entre outras.

REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

³ Durante o período em que realizamos a pesquisa, observamos um exemplo concreto desta situação vivenciada pelos músicos, e até mesmo pela gerência da orquestra no período posterior às eleições municipais de outubro de 2004; o novo prefeito filiado a um outro partido assumiu a prefeitura, o que, para esses trabalhadores, além de significar uma enorme expectativa e nervosismo, traduziu-se também em um novo período de mudanças, que se concretizou sob a forma de efeito dominó: troca-se a direção do teatro, que troca a gerência, que troca o maestro, que troca os músicos. Nas últimas eleições municipais, outubro de 2008, não houve troca de partido. Mesmo assim, este foi um período de mudanças e incertezas em relação ao futuro, de acordo com entrevista realizada com músicos contra-baixistas da OSM em 03 de fevereiro de 2009.

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; por um lado, 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.

As relações de trabalho dos profissionais em artes, apesar das especificidades inerentes a 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.

Assim, nossa análise sociológica está ancorada em dois pilares: o primeiro deles é a perspectiva da Sociologia desenvolvida por Norbert Elias, cujos conceitos e pressupostos teóricos nos permitem discutir as relações de poder, equilíbrio de tensões, interdependências, configurações e, em especial, *processos de longa duração e processos sociais*, que iluminam nossas análises sobre o processo de mudança vivenciado pelo Theatro Municipal de São Paulo.

Para Elias (1994), o que constituem as relações de poder no tecido social são os entrelaçamentos de relações entre as pessoas e a formação de figuras distintas, derivadas desses entrelaçamentos. Dessa forma, Elias evita uma posição polarizadora e dirige sua argumentação para o foco das relações de interdependência.

Assim, cada pessoa singular está realmente presa; está presa por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que as prendem. Essas cadeias não são visíveis e tangíveis como grilhões de ferro. São mais elásticas, mais variáveis, mais mutáveis, porém não menos reais, e decerto não menos fortes. E é a essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação as outras, a ela e nada mais, que chamamos de sociedade. (ELIAS, 1994, p. 23).

Dessa maneira, cada ação individual depende de uma série de outras que, por sua vez, modificam a própria figura do grupo social, tanto na dimensão macro quanto na micro. A reprodução das configurações supõe um equilíbrio flutuante de tensões; portanto, o seu rompimento produz necessariamente uma nova configuração, que supõe outro equilíbrio de forças. E é dessa maneira que Elias interpreta aquilo que ele denominou de processo de civilização como uma dinâmica que pressupõe alterações nas relações de poder e controle dos indivíduos, alterando as relações de interdependência e possibilitando a consolidação dos controles sociais, inclusive estatais.

É preciso considerar então, ao mesmo tempo, as transformações mais gerais pelas quais passam as sociedades e aquelas ocorridas nas estruturas de personalidade dos indivíduos que a compõem. Apenas assim é possível compreender os processos de mudanças, reconhecendo esta interdependência.

Neste estudo, a possibilidade de discernir com mais precisão a conexão entre estruturas individuais e sociais resulta da recusa de abstrair o processo de evolução de ambas como se fosse algo incidental ou meramente histórico. Isto porque as estruturas da personalidade e da sociedade evoluem em uma inter-relação indissolúvel. Jamais se pode dizer com absoluta certeza que os membros de uma sociedade *são* civilizados. Mas, com base em pesquisas sistemáticas, calcadas em evidência demonstrável, cabe dizer com alto grau de certeza que alguns grupos de pessoas *tornaram-se* mais civilizados [...] Não obstante, pode-se demonstrar sem dificuldade que tal mudança nas estruturas de personalidade é um aspecto específico do desenvolvimento de estruturas sociais. (ELIAS, 1994, p. 221).

Esses momentos de mudança não ocorreram de forma homogênea: “não segue uma linha reta” (ELIAS, p. 185). Ao contrário, é justamente por isso que a perspectiva histórica de longo prazo é primordial; as passagens de um tipo de configuração para outro precisam ser compreendidas como períodos de transição, cujas dimensões sociais, políticas, econômicas e culturais encontram-se em “flutuações, freqüentes avanços ou recuos dos controles internos e externos”. (ELIAS, p. 185).

[...] quando observamos atentamente a mudança das figurações que os homens interdependentes formam entre si como a espinha dorsal e o centro do curso da história, fica mais fácil compreender que é inútil a busca por começos absolutos [...] no *continuum* dos indivíduos que vivem em tais grupos, ligados entre si, não existe nenhum ponto em que algo – quer se trate de um determinado agrupamento de indivíduos, de uma figuração ou de pensamentos de pessoas e outros produtos individuais – surja como um começo absoluto [...] em contrapartida, o que se pode observar e comprovar são começos relativos, ou seja, saltos e descontinuidades passíveis de explicação dentro de uma mudança de longa duração, geralmente bastante gradual e sempre contínua, dos agrupamentos humanos e de seus produtos. (ELIAS, 2001, p. 235).

O que Elias propõe é uma análise entrelaçada entre a abordagem de processos de longa duração relacionada com uma teoria das configurações, correlações entre dimensões macro e microsociais, entre sociedade e indivíduo(s). A perspectiva do autor considera que o mundo encontra-se sempre em mudança, o que significa um equilíbrio sempre tenso entre suas partes, ou em suas palavras,

[...] a ascensão e queda de grupos dentro das configurações e as tensões e conflitos estruturais concomitantes, são centrais em todos os processos evolutivos. Têm que ser colocados no centro de qualquer teoria sociológica da evolução. De outra forma, torna-se impossível chegar ao problema (teórico e prático) central com o qual os sociólogos constantemente se defrontam. (ELIAS, 2005, p. 191)

O cerne da questão sociológica tratada por Elias, amadurecida em suas diversas obras, é a perspectiva de análise dos fenômenos sociais a partir das relações de interdependência e das configurações que se formam, considerando assim, num processo dinâmico, as mudanças nas estruturas das sociedades e as mudanças na estrutura do comportamento e constituição psíquica dos indivíduos.

Pois é exatamente nesse sentido que organizamos nossa análise, questionando se estaria em curso um processo que pode transformar a própria organização do trabalho dos músicos da Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo, buscando também compreender qual o sentido dessas transformações, tanto no âmbito institucional quanto nas suas possíveis consequências para o conjunto dos trabalhadores que integram essa formação, e que também estão inseridos na organização do mercado de trabalho artístico.

Para compreender o impacto dessas mudanças para os trabalhadores, utilizamos o segundo pilar que estrutura nossa tese: a sociologia do trabalho, situando a discussão do trabalho artístico a partir da perspectiva das mudanças e transformações que vêm acontecendo no mundo do trabalho, especialmente nas últimas duas décadas.

Dentre os diversos autores que nos apóiam na construção desta análise, as principais categorias a serem destacadas referem-se ao pensamento de Robert Castel (1998). Ao discutir o que denomina de “sociedade salarial” e, posteriormente, da “nova questão social”, o autor nos fornece um arcabouço teórico que permite a compreensão das mudanças vivenciadas nas relações de trabalho, inclusive dos músicos da orquestra.

A análise do enfraquecimento da condição salarial traz como um de seus principais efeitos a exclusão de uma parcela cada vez maior da população, que passa, segundo o autor, a compor um perfil de “trabalhadores sem trabalho” e que vão ocupar na sociedade um lugar de supranumerários, de “inúteis para o mundo”. (CASTEL, 1998).

No entanto, para o autor

[...] essa constatação não é suficiente para avaliar o significado exato desse acontecimento nem para saber como enfrentar uma situação que é inédita na escala de meio século, embora evoque outras mais antigas, anteriormente encontradas (...) mutação completa de nossa relação com o trabalho e, através disso, de nossa relação com o mundo. (CASTEL, 1998, p. 496-497).

Partindo do pressuposto de que trabalho “é mais que trabalho e, portanto, o não-trabalho é mais que o desemprego” (CASTEL, 1998, p. 496), o autor passa a argumentar que

[...] o desemprego é apenas a manifestação mais visível de uma transformação profunda da conjuntura do emprego. A *precarização* do trabalho constitui-lhe uma outra característica, menos espetacular porém ainda mais importante, sem dúvida. (CASTEL, 1998, p. 514).

A partir dessa constatação, o autor observa que o “problema atual não é apenas o de uma “periferia precária”, mas também o da “**desestabilização dos estáveis**”. O processo de precarização percorre algumas das áreas de emprego estabilizadas há muito tempo” (CASTEL, 1998, p. 526). Outras duas categorias somam o que o autor denomina de os três pontos de cristalização dessa nova questão social: a “**instalação na precariedade**” e o “**déficit de lugares**” ocupáveis na estrutura social. Essas são categorias que orientam nossa compreensão da vulnerabilidade vivenciada pelos músicos da OSM.

A perspectiva de análise das relações sociais de sexo e da divisão sexual do trabalho constitui também eixo de análise desta tese; articuladas a outras dimensões, como por exemplo, qualificação, nos possibilita uma melhor elucidação dos significados das mudanças em curso nas relações de trabalho, bem como do lugar ocupado por homens e mulheres nesse processo.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nesta tese, analisamos o material coletado em dois momentos diferenciados, tendo sempre como objeto de análise os dados relativos à pesquisa realizada no Theatro Municipal de São Paulo e na Orquestra Sinfônica Municipal⁴.

O primeiro momento de pesquisa foi desenvolvido entre 2003-2006, e os dados foram coletados pela equipe do Projeto Temático anteriormente citado. Naquele momento, foram realizadas entrevistas e observações etnográficas e elaborados cadernos de campo. Também foi coletado, sistematizado e analisado um conjunto de dados estatísticos (Relação Anual de Informações Sociais - RAIS/MTE, MEC, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios - PNAD/IBGE e Ministério da Cultura) relativos ao setor artístico, incluindo a categoria dos músicos. Tais dados foram elaborados pela equipe do Projeto Temático. Com base neles, elaboramos a dissertação de mestrado citada anteriormente.

⁴Ressaltamos, que a pesquisa realizada pela equipe do Projeto Temático teve também como objetos de pesquisa, além dos músicos da orquestra, os bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo e a equipe técnica do teatro. Muito embora o objeto desta pesquisa seja os músicos, os dados coletados e as reflexões elaboradas pelos outros membros da equipe são de fundamental importância para a compreensão do nosso objeto.

O segundo momento de pesquisa aconteceu no período de 2009-2010. Nessa época, foram produzidas novas entrevistas, elaborados cadernos de campo e feitas algumas observações etnográficas. Novamente os dados estatísticos foram considerados.

Na pesquisa qualitativa realizada, optamos pelas entrevistas em profundidade sob a forma de depoimentos orais e histórias de vida resumidas para compreender as diversas dimensões do trabalho desse grupo específico de profissionais – músicos intérpretes instrumentistas⁵.

Uma importante fonte de pesquisa complementar utilizada foi constituída por dados e informações publicados pela grande imprensa: jornais, revistas, *sites* e *blogs*. Esta fonte de pesquisa se mostrou bastante importante, sobretudo na coleta de dados e informações relacionados ao processo de mudança no teatro e constituição da Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

Ressaltamos a importância das entrevistas em profundidade enquanto método de pesquisa de uma realidade em transformação. A partir dos relatos dos sujeitos envolvidos, coletados em dois períodos distintos, torna-se possível evidenciar os caminhos do processo em curso, que ainda não existem no âmbito oficial nem das leis, porém, de diversas formas, influenciam e alteram a configuração do espaço no qual esses trabalhadores se inserem, bem como as relações cotidianas de trabalho na orquestra.

Na primeira etapa da pesquisa, foram realizadas vinte e seis entrevistas pela equipe do Projeto Temático: quatro entrevistas com a direção e a gerência do teatro e da orquestra, dezesseis entrevistas com músicos da Orquestra Sinfônica Municipal/OSM, uma entrevista com técnico (inspetor da OSM) e 2 entrevistas com músicos de outras formações.

Vínculo Empregatício	Entrevistado	Profissão	Data da Entrevista
Theatro Municipal de São Paulo	Lili Boulanger	Diretora	Outubro de 2003
Theatro Municipal	Augusta Holmès	Coordenadora dos Corpos	Outubro de 2003

⁵Tal nomeação é retirada da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), documento que organiza, nomeia e descreve as ocupações do mercado de trabalho no Brasil. Os músicos instrumentistas fazem parte do grupo ocupacional 2627 – Músicos Intérpretes, composto pelas ocupações de músico intérprete cantor e músico intérprete instrumentista. O outro grupo relativo aos músicos é o 2626 – Músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos.

de São Paulo		Estáveis	
OSM/ SP	Mozart	Diretor Artístico e Regente	Abril de 2004
OSM/ SP	Debussy	Gerente Artístico	Setembro de 2003
OSM/ SP Admitida	Chiquinha Gonzaga	Viola	Abril de 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Bach	Oboé	Setembro 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Fanny Mendelssohn	Violino	Setembro de 2004
OSM/ SP Admitido	Carlos Gomes	Trompa	Maio de 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Grazina Bacewicz	Violoncelo	Novembro de 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Camargo Guarnieri	Violoncelo	Junho de 2004
OSM/ SP Admitida	Clara Schumann	Violino	Setembro de 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Haydn	Fagote	Junho de 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Mahler	Violoncelo	Maio de 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Mendelssohn	Trombone	Outubro de 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Elsa Barraine	Violino	Agosto de 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Monteverdi	Contrabaixo	Março e Outubro de 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Paganini	Violinos	Novembro de 2004
OSM/ SP Admitido	Villa-Lobos	Percussão	Maio de 2004
OSM/ SP Admitido	Santoro	Oboé	Outubro de 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Schubert	Trompa	Outubro de 2004
OSM/ SP Verba de Terceiro	Strauss	Violoncelo	Setembro de 2004
TMSP	Stravinski	Inspetor da Orquestra Sinfônica	Maio de 2004
Orquestra	Tchaikovsky	Oboé	Setembro de 2003

Sinfônica de Santos e Jazz Sinfônica			
Orquestra Sinfônica de Chicago (Chicago Symphony Orchestra) Maestro adjunto Festival Saint Barthelemy e diretor artístico do Festival de Musica de Santa Catarina.	Verdi	Regente e Oboé	Julho de 2006

O critério de seleção dos informantes buscou abranger a diversidade de todos os instrumentos que constituem os naipes nessa orquestra. É compreendido que as diferentes trajetórias profissionais e pessoais dos sujeitos, que são construídas em determinados momentos históricos, podem, sob variados aspectos, refletir as mudanças e transformações que vêm ocorrendo na formação, no mercado de trabalho e na própria compreensão do trabalho dos músicos. Assim, os entrevistados foram selecionados com base nas seguintes categorias: instrumentos e naipes⁶, posição ocupada na orquestra (*spalla*⁷, *concertino*⁸ ou *tutti/fila*⁹), idade, sexo, tipo de vínculo trabalhista (*Admitidos* ou *Verba de Terceiros*).

Na segunda etapa da pesquisa, foram realizadas dez entrevistas: comoito músicos da Orquestra Sinfônica Municipal, com um músico de outra formação orquestral e uma entrevista com um regente de outra formação orquestral. Neste momento, buscamos alguns dos músicos que já haviam sido entrevistados na primeira etapa para realização de uma

⁶*Naípe* - Grupo de músicos que tocam o mesmo instrumento, em ensaios dirigidos pelo solista do grupo, antes dos ensaios gerais da orquestra, quando a complexidade da obra a ser executada exige.

⁷*Spalla* – Termo internacionalmente utilizado para designar o principal primeiro-violino de uma orquestra (...) o *spalla* em geral senta-se na cadeira externa da primeira fila da seção dos primeiros-violinos e é responsável pela execução das indicações técnicas do regente como, por exemplo, a marcação das arcadas nas partes. Ele normalmente executa passagens para violino solo, serve como regente substituto, organiza ensaios por *naípe* e funciona como elemento de ligação entre a orquestra e sua direção. Em períodos mais antigos, antes do advento do regente, o *spalla* também dirigia as apresentações.

⁸*Concertino*– Posição ocupada pelo músico que senta na cadeira ao lado do *spalla*; o *concertino* é o segundo na hierarquia de cada *naípe* e, na impossibilidade de *spallatocar*, é ele quem o substitui.

⁹*Tutti/ Fila* – O oposto de *solis* ou solo. Mais livremente, a palavra é usada para indicar um trecho para a orquestra inteira ou até mesmo o som da orquestra plena.

nova entrevista. Das dez entrevistas realizadas, cinco foram feitas com músicos já entrevistados na primeira etapa da pesquisa. As outras cinco foram concedidas por músicos que ainda não haviam sido entrevistados na etapa anterior. Destacam-se aqui profissionais responsáveis por regência, trombone, oboé, trompa e contrabaixo.

Vínculo Empregatício	Entrevistado	Profissão	Data da Entrevista
OSM/ SP Admitido	Carlos Gomes	Trompa	Outubro de 2009
OSM/ SP Verba de Terceiro	Grazina Bacewicz	Violoncelo	Novembro de 2009
OSM/ SP Verba de Terceiro	Monteverdi	Contrabaixo	Outubro de 2009
OSM/ SP Admitido	Villa-Lobos	Percussão	Dezembro de 2009
Orquestra Sinfônica de Santos e Jazz Sinfônica	Tchaikovsky	Oboé	Setembro de 2009
OSM/ SP Admitido	Beethoven	Trompa	Novembro de 2009
OSM/ SP Verba de Terceiro	Nadia Boulanger	Contrabaixo	Janeiro de 2010
OSM/ SP Verba de Terceiro	Ravel	Trombone	Dezembro de 2009
OSM/ SP Verba de Terceiro	Richard Wagner	Oboé	Novembro de 2009
Regente Banda Sinfônica do Estado de São Paulo	Bellini	Regente	Novembro de 2009

A escolha dos entrevistados se pautou no prévio conhecimento que tínhamos da orquestra, dos músicos e da necessidade de complementação da análise das relações de trabalho em um processo de mudanças estruturais em curso.

Levamos também em consideração, em todo processo de pesquisa, as especificidades do trabalho da OSM, compreendendo que a orquestra pode se apresentar de diferentes formas: em óperas, concertos sinfônicos ou balés, trabalhos que demandam uma

organização diferenciada para cada tipo de espetáculo a ser realizado e que estabelece diferentes relações com os demais corpos estáveis do teatro, relações cujas implicações serão retomadas e problematizadas ao longo dos capítulos.

Tendo em vista que a opção pelas técnicas utilizadas, no momento da coleta das informações, estava diretamente ligada à problemática pesquisada, algumas reflexões sobre as duas etapas de pesquisa de campo neste estudo faziam-se necessárias.

Naquela que chamamos de primeira etapa da pesquisa, que foi também o primeiro contato dos pesquisadores com o grupo pesquisado, privilegamos a utilização da técnica de histórias de vida resumida, visto que, naquele momento, pretendíamos compreender a trajetória de formação profissional dos músicos. Geralmente a narrativa apresentada pelos entrevistados era desenvolvida a partir do período da infância, quando normalmente acontece a primeira aproximação com o fazer musical; não raro, a trajetória da própria família (pai, mãe, avós, tios) era mobilizada para informar as condições que possibilitaram sua inserção no mundo da música. A partir daí, os entrevistados narravam suas histórias de vida, suas trajetórias que em dado momento os levaram ao Theatro Municipal de São Paulo.

Na segunda etapa da pesquisa, o objetivo das entrevistas era compreender o processo de reestruturação em curso no teatro. Para tanto, a pergunta que orientava as entrevistas era relativa às mudanças recentes vivenciadas na orquestra, especialmente nos últimos quatro ou cinco anos. Por isso, optamos pela utilização dos depoimentos como melhor forma para coletar tais informações. Conforme postula Queiroz (1991, p. 7-8):

A diferença entre história de vida e depoimento está na forma específica de agir do pesquisador ao utilizar cada uma destas técnicas, durante o diálogo com o informante. Ao colher um depoimento, o colóquio é dirigido diretamente pelo pesquisador; pode fazê-lo com maior ou menor sutileza, mas na verdade tem nas mãos o fio da meada e conduz a entrevista. Da “vida” de seu informante só lhe interessam os acontecimentos que venham inserir-se diretamente no trabalho, e a escolha é unicamente efetuada por esse critério. Se o narrador se afasta em digressões, o pesquisador as corta para trazê-lo de novo ao seu assunto. Conhecendo o problema, busca obter do narrador o essencial, fugindo do que lhe parece supérfluo e desnecessário. [...] Voltando novamente às histórias de vida, embora o pesquisador sub-repticiamente dirija o colóquio, quem decide o que vai relatar é o narrador, diante do qual o pesquisador deve se conservar tanto quanto possível silencioso. Não que permaneça ausente do colóquio, porém suas interferências devem ser

reduzidas, pois o importante é que sejam captadas as experiências do entrevistado. Este é quem determina o que é relevante ou não narrar, ele é que detém o fio condutor [...] Vê-se, portanto, que estabelecer diferenças entre histórias de vida e depoimentos pessoais não constitui exagero do pesquisador [...]. A escolha de uma ou outra técnica não pressupõe apenas diferenças na maneira de aplicá-las, mas inclusive, e sobretudo, diferença nas preocupações do pesquisador em relação aos dados que pretende obter.

Tendo em vista a especificidade do objeto deste estudo, a construção do material empírico se deu então a partir dessas duas formas de coleta de dados que, para essa pesquisa, estabelecem entre si uma relação de complementaridade, fundamentando assim a opção metodológica aqui assumida.

Outra diferenciação a ser feita entre os dois momentos da pesquisa de campo diz respeito ao contexto em que elas foram realizadas. Nesse sentido, duas dimensões deveriam ser consideradas: a primeira etapa foi realizada no âmbito de um Projeto Temático, por um grupo de pesquisadores conforme foi descrito anteriormente. Já na segunda etapa, os depoimentos foram coletados em um processo individual de pesquisa, embora estivesse apoiada numa rede de conhecimentos tecida anteriormente.

A segunda dimensão a ser considerada é que esse grupo de pesquisadores possuía autorização da direção do Theatro Municipal de São Paulo para realizar as entrevistas e as observações tanto dos ensaios quanto das apresentações dos corpos estáveis. Na segunda parte da pesquisa, embora tenha nos concedido entrevista e fornecido documentos institucionais, a direção do teatro não autorizou a pesquisa com os corpos estáveis por compreenderem que as tensões provocadas naquele momento face à eminente aprovação da Fundação poderiam prejudicar o próprio andamento da pesquisa. No entanto, a relação construída com os músicos e com o inspetor da orquestra possibilitou a presença do pesquisador no teatro, criando condições para a realização das entrevistas e das observações.

Por fim, destacamos a importância das observações etnográficas. Foram realizadas observações de ensaios, de concertos sinfônicos e didáticos, de óperas e de balés. Complementando as informações das entrevistas, o que foi possível observar no cotidiano de trabalho dos músicos constituiu material de maior importância para a compreensão da

atual situação vivenciada pela orquestra. Assim, a elaboração dos cadernos de campo e a possibilidade de comparação destes cadernos, elaborados em diferentes momentos, nortearam também a construção das análises que buscamos elaborar sobre as mudanças na organização e na realização do trabalho dessa categoria profissional. Isso nos permitiu um melhor entendimento das implicações dessas mudanças para os músicos.

Esta tese está subdividida em quatro capítulos:

- I. A análise de uma configuração específica – o campo artístico-musical;
- II. Demitindo (e precarizando) as formigas e contratando a cigarra: a reestruturação da fábula;
- III. Do sonho do artista à complexidade do mercado: o(s) significado(s) da formação profissional;
- IV. Eles simplesmente “não desistiram”.

No primeiro, procuramos organizar as análises sobre o campo artístico-musical do ponto de vista institucional, destacando a análise das políticas públicas e das leis que dão suporte e organizam o mercado de trabalho em música, bem como as mudanças que nele vêm sendo implementadas. Assim, buscamos contextualizar o cenário político, histórico e social que dá suporte aos processos de reestruturação e de mudanças na organização da gestão das instituições culturais para poder compreender a própria reestruturação em curso no Theatro Municipal de São Paulo.

Já no segundo capítulo, a partir das categorias analíticas da sociologia do trabalho e das relações de gênero, analisamos as mudanças do mundo do trabalho e suas consequentes relações com os trabalhadores em música, mais especificamente com os músicos da Orquestra Sinfônica Municipal. Ainda neste capítulo, localizamos a discussão sobre a compreensão da condição social desses trabalhadores que vivenciam um processo de reestruturação capaz de modificar seu estatuto jurídico e que também preveem mudanças não apenas em suas formas de contratação, mas na própria organização do trabalho e nas condições de sua realização no teatro.

No terceiro capítulo, buscamos articular trabalho e qualificação no contexto da reestruturação, na tentativa de compreender qual o significado da relação trabalho e formação profissional e quais as modificações e contradições reveladas por meio da análise dessas duas dimensões na construção da carreira desses músicos e a relevância dessa articulação no mercado de trabalho musical. A divisão sexual do trabalho é tomada aqui também enquanto categoria analítica que possibilita apontar desigualdades entre o trabalho de homens e de mulheres ao se articularem, em um contexto de reestruturação, as dimensões trabalho e formação.

Por fim, no quarto e último capítulo, indagamos quais são os caminhos percorridos pelos músicos no sentido de construir uma mobilização ou um movimento de resistência frente às mudanças em curso no TMSP. Assim, questionamos o papel das instituições e de organismos que dão suporte aos trabalhadores em música e apontamos para as possíveis formas de organização que concretizam os músicos da Orquestra Sinfônica Municipal.

Nas considerações finais retomamos as conclusões parciais elaboradas nos diferentes capítulos com o objetivo de salientar não só os resultados desta tese, mas também pesquisas futuras a serem desenvolvidas.

CAPÍTULO I

A ANÁLISE DE UMA CONFIGURAÇÃO ESPECÍFICA: O CAMPO ARTÍSTICO- MUSICAL

O objetivo deste capítulo é compreender, do ponto de vista institucional, como se configuram as políticas públicas e as leis que dão suporte ao trabalho artístico, privilegiando o contexto do trabalho nas orquestras sinfônicas. As mudanças que vêm sendo observadas neste setor não se dão de forma isolada do contexto político, social e histórico em nossa sociedade. Ao contrário, expressam, muitas vezes, por similitudes ou contradições, as grandes mudanças pelas quais passa o mundo contemporâneo submetido à lógica do processo de racionalização capitalista, conforme destaca Ianni:

Desde o princípio, o processo de desenvolvimento do capitalismo é simultaneamente um processo de racionalização. Com o vaivém, de permeio às mais surpreendentes situações, juntamente com as relações, os processos e as estruturas próprias do capitalismo, ocorre o desenvolvimento de formas racionais de organização das atividades sociais em geral, compreendendo as políticas, as econômicas, as jurídicas, as religiosas, as educacionais e outras. Aos poucos, as mais diversas esferas da vida social são burocratizadas, organizadas em termos de calculabilidade, contabilidade, eficácia, produtividade, lucratividade. Juntamente com o mercado, a empresa, a cidade, o Estado e o direito, também as atividades intelectuais são racionalizadas. (IANNI, 2002, p.113).

Queremos observar a relevância de se considerar as características da organização e do mercado de trabalho no campo da cultura – campo que abriga o trabalho dos músicos de orquestra, objeto específico desta tese -, tal como ele vem se constituindo, sobretudo nas duas últimas décadas, não apenas em função de suas especificidades, mas também, e talvez, sobretudo, porque expressam “mudanças econômicas e sociais, frequentemente apoiadas por políticas públicas, compreendidas como co-extensivas à racionalização no contexto da mundialização, na qual o mercado e sua lógica financeira e comercial assumem importância jamais observadas na história”. (SEGNINI, 2006, p. 323).

A consolidação e o fortalecimento da cultura enquanto um campo econômico, tal como assinalado por Segnini¹⁰, vêm apontando cada vez mais para a pertinência e para a necessidade de aprofundamento dessas questões na tentativa de compreender as múltiplas

¹⁰ Cf. SEGNINI, Liliana R. P. Políticas públicas e mercado de trabalho no campo da cultura. In: LEITE, Márcia e ARAÚJO, Ângela (Org.). **O trabalho reconfigurado**. Ensaio sobre Brasil e México. São Paulo: Annablumme; Fapesp, 2009.

faces desses fenômenos sociais, bem como sua contextualização histórica e política. Nesse sentido, a autora aponta dois aspectos centrais que nos fornecem uma perspectiva analítica para o entendimento de tais fenômenos:

Nos anos 1990 é possível destacar duas dimensões relevantes que caracterizam o período no campo da cultura: a primeira, seu intenso crescimento em termos econômicos e políticos traduzidos em números, políticas públicas e espetáculos; o segundo, o fortalecimento da lógica financeira na sua organização, com expressiva participação das grandes corporações (WU, 2006 apud SEGNINI, 2009, p. 95).

Ao longo deste capítulo, buscaremos avançar no entendimento destas duas questões centrais, de forma a construir nossa análise pautada na hipótese de que a transformação pretendida para o Theatro Municipal de São Paulo se insere em um contexto mais amplo de concepção de políticas públicas culturais de cunho neoliberal.

1.1 MUDANÇAS DE LONGA DURAÇÃO DOS PROCESSOS SOCIAIS: DO MÚSICO NA CORTE AO MÚSICO NA SOCIEDADE CAPITALISTA CONTEMPORÂNEA

A análise das relações de trabalho observadas na pesquisa de campo e melhor compreendidas nas entrevistas, que singulariza os profissionais da orquestra do Theatro Municipal de São Paulo, parte de uma contextualização histórica, social, política e econômica na qual esses trabalhadores estão inseridos.

A partir das categorias analíticas elaboradas pelo sociólogo alemão Norbert Elias (1897-1990), buscamos analisar o objeto específico deste trabalho – a configuração orquestra sinfônica, as relações e condições de trabalho de seus músicos, numa perspectiva de longa duração dos processos sociais. Considerando a orquestra uma configuração específica dentro de uma realidade social também específica, questionamos quais condicionantes históricos, políticos, sociais ou culturais possibilitaram que essa configuração se constituísse.

Tais perguntas se justificam quando iluminadas pelo que nos coloca Elias:

O que une os indivíduos não é cimento. Basta pensarmos no burburinho das ruas das grandes cidades: a maioria das pessoas não se conhece. Uma quase nada têm a ver com as outras. Elas se cruzam aos trancos, cada qual perseguindo suas próprias metas e projetos. Vão e vem como lhes apraz. Parte de um todo? A palavra “todo” certamente parece deslocada (...) a ordem invisível dessa forma de vida em comum, que não pode ser diretamente percebida, oferece ao indivíduo uma gama mais ou menos restrita de funções e modos de comportamento possíveis. Por nascimento, ele está inserido num complexo funcional de estrutura bem definida; deve conformar-se a ele, moldar-se de acordo com ele e, talvez, desenvolver-se mais, com base nele. Até sua liberdade de escolha entre as funções preexistentes é bastante limitada. Depende largamente do ponto em que ele nasce e cresce nesta teia humana, das funções e da situação de seus pais e, e em consonância com isso, da escolarização que recebe. (ELIAS, 1994, p. 20-21).

O próprio processo de individualização está relacionado com a problemática da interdependência entre indivíduo e sociedade conforme defende o alemão. O que significa dizer que o indivíduo, desde sua infância, é condicionado socialmente pelos diversos grupos sociais com os quais se relaciona. Nesse viés, a relação entre indivíduo e sociedade

deve ser investigada levando em consideração essa gama de interdependências, mesmo reconhecendo a singularidade dos sujeitos.

Os referidos condicionantes se fazem presentes desde muito cedo na vida profissional de um músico. Conforme já analisado em nossa dissertação de mestrado, o próprio processo de formação dos músicos apresenta características muito heterogêneas e se dá de forma singular no decorrer da vida de cada um dos músicos entrevistados (PICHONERI, 2006).

Embora expressem características comuns, sobretudo no que diz respeito ao fato de serem trabalhadores altamente qualificados -, a singularidade dos diferentes processos de formação considerados faz transparecer dimensões muito caras à análise sociológica como procuramos demonstrar naquele momento: o papel da família e do Estado e a origem sócio-econômica foram algumas delas.

Concomitantemente, precisamos considerar que o trabalho na orquestra se configura por ser fortemente hierarquizado, desde a relação entre o maestro e os músicos, passando pelos diferentes instrumentos e naipes até a própria posição que cada músico ocupa dentro do seu próprio naipe. Nesse sentido, as tensões e as disputas são constantes.

Assim, a opção pela construção de uma trajetória profissional de músico de orquestra ou de um solista se configura na vida de um músico de forma bastante decisiva desde muito cedo, geralmente quando esses indivíduos ainda são crianças ou, no máximo, adolescentes. Para determinados instrumentos (como o piano ou o violino), é praticamente impensável atingir excelência musical – condição básica para um solista ou para os *spallas* – se ele não contar, desde sua infância, com um conjunto de relações sociais que lhe possibilite tal formação.

Na perspectiva da teoria de Elias, a interdependência desses indivíduos e as relações que estabelecem com variadas configurações (família, escola, igreja) são decisivas para a construção dessas carreiras.

Traçamos aqui um paralelo entre a vida de Mozart, analisada tal como nos propõe Elias, e a constituição da orquestra hoje.

Elias analisa uma configuração específica – a corte - na obra *Mozart Sociologia de um Gênio* -, para compreender as relações de poder que se estabelecem nesta configuração. Indaga o autor: como “que uma pessoa – neste caso, um artista do século XVIII – formava, em sua interdependência com outras figuras sociais da época”? (ELIAS, 1995, p. 19).

A vida do artista na perspectiva sociológica do autor informa o conflito vivido: a busca pela autonomia de sua genialidade numa época em que a estrutura social não possibilitava tal posição para os artistas. Toda sua história foi marcada pela luta por sua liberdade de criação e pela busca de reconhecimento por parte da nobreza que ele servia.

Sua situação era muito peculiar. Embora fosse um subordinado, socialmente dependente dos aristocratas da corte, a clara noção que tinha de seu extraordinário talento musical levava-o a se sentir igual, ou mesmo superior a eles. Era, numa palavra, um gênio, um ser humano excepcionalmente dotado, nascido numa sociedade que ainda não conhecia o conceito romântico de gênio, e cujo padrão social não permitia que em seu meio houvesse qualquer lugar legítimo para um artista de gênio altamente individualizado. (ELIAS, 1995, p. 23-24)

Tomando emprestado o título da primeira parte do livro de Elias, podemos dizer que *ele simplesmente desistiu*, ou seja, ao tentar se antecipar a seu tempo, sofreu as consequências de sua luta e de suas opções.

A vida de Mozart ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders* numa economia dominada pela aristocracia de corte, num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *establishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura. (ELIAS, 1995, p. 16).

Na sociedade de corte, “um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e a sua família, tinha que conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha” (ELIAS, 1995, p. 18). Naquele momento histórico e naquela configuração, bastava ao músico seu pertencimento na formação musical da corte para assegurar sua sobrevivência. No entanto, tal pertencimento obedecia às regras daquela sociedade. Segundo o sociólogo,

[...] na fase da arte artesanal, o padrão de gosto do patrono prevalecia, como base para a criação artística, sobre a fantasia pessoal de cada artista. A imaginação individual era canalizada, estritamente, de acordo com o gosto da classe dos patronos. (ELIAS, 1995, p. 47).

E a mudança desse padrão artístico, ou como nos coloca esse autor, a passagem da arte de artesão para a arte de artista não aconteceu de forma abrupta; na realidade,

[...] o que ocorreu foi um processo com muitos estágios intermediários, sendo que, como se pode observar, no caso da música a principal fase de transformação ocorreu mais tarde do que no caso da literatura e da pintura. É mais fácil entender a vida de Mozart se ela for encarada como um microprocesso do período principal da transformação deste macroprocesso. (ELIAS, 1995, p. 46).

Interessa-nos ressaltar aqui que, naquele momento, a dependência dos músicos em relação à corte e à nobreza era inerente àquela configuração; nem mesmo Mozart, reconhecidamente um gênio, conseguiu dela escapar.

Precisamos então enfrentar outro conjunto de questões que se coloca se pretendemos compreender o que significa, na atualidade, pertencer à configuração orquestra sinfônica pública não mais vinculada à corte, mas ao mercado? Quais são as tensões, no presente momento, expressas nas relações e condições de trabalho para tal configuração?

Nesse sentido, uma análise que considere apenas a orquestra sem uma contextualização sobre a estrutura política, social e artística da qual ela faz parte não é suficiente. A análise da relação entre Estado e setor artístico, a partir do entendimento das políticas públicas desenvolvidas nesse campo, é o primeiro passo da discussão.

As políticas públicas, que foram elaboradas em meados dos anos 1990 para a área da cultura estão diretamente ligadas ao reconhecimento de que, atualmente, os músicos não vivenciam vínculos de trabalho protegidos legalmente, constituindo um grupo, majoritariamente, de “autônomos” ou que trabalham “por conta própria” (IBGE/PNAD). Também partimos do reconhecimento de que os músicos da OSM, além de músicos da orquestra, exercem outras atividades, em múltiplos contextos e, frequentemente,

estão submetidos à lógica das políticas públicas desenvolvidas para a cultura (SEGNINI, 2007; 2008; 2009).

No capítulo seguinte, trataremos mais especificamente da condição que este músico vivencia enquanto trabalhador, inclusive demonstrando que, como consequência das mudanças no mundo do trabalho, o número de postos formais de trabalho vem diminuindo frente a um aumento crescente das formas sem vínculo, quer seja autônomos ou quer sejam trabalhadores por conta própria, o que também é verificado na própria orquestra. Portanto, compreender esse movimento significa buscar apreender quais são as formas possíveis de trabalho para esses músicos hoje definidas, sobretudo, a partir das políticas públicas culturais.

1.1.1 Contextualização histórica das políticas públicas culturais no Brasil

É no período de governo do presidente Getúlio Vargas (1930-1945) que encontramos a implementação das primeiras políticas públicas para a cultura no Brasil. Esta questão foi tratada pela historiadora Lia Calabre, que defende:

Nesse período, foi tomada uma série de medidas objetivando fornecer uma maior institucionalidade para o setor cultural. O exemplo mais clássico dessa ação está na área de preservação do patrimônio material quando em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). (...) Outras iniciativas federais do período são a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e do Instituto Nacional do Livro (INL). Em julho de 1938, foi criado o primeiro Conselho Nacional de Cultura, composto por sete membros. (CALABRE, 2007, p.2).

As poucas ações governamentais tomadas no campo da cultura no âmbito federal, até então, eram ainda remanescentes do período de instauração da Corte Portuguesa no Brasil, um período de grande “agitação” cultural para a colônia, Rio de Janeiro.

Ao se instalar no Rio de Janeiro, a Coroa e sua Corte precisam ser reconhecidas em toda sua dimensão de poder. Os símbolos que marcam suas diferenças devem acompanhá-las. Com as esquadras que fogem das guerras napoleônicas vêm numerosos artistas europeus cujo papel é

construir os símbolos culturais que indicam a presença da sede do império. Tem início nesta época a formação das primeiras instituições que, com a fundação da Biblioteca Nacional, da Escola Real de Artes, Ciências e Ofícios, da Escola de Comércio, da Academia de Belas-Artes, do Museu Nacional e de uma imprensa livreira, entre outros, configura os primeiros passos da rede institucional da cultura que hoje existe. Essa aparentemente desarticulada ação político-cultural perdura por várias décadas e só a partir de 1930 encontraremos características substancialmente diferentes nas práticas estatais. (CARVALHO, 2009, p. 21).

Durante essas “várias décadas”, no período da chamada Primeira República, não há registros de desenvolvimento política cultural, visto que é praticamente consenso entre a bibliografia consultada o fato de que o setor apenas irá concretizar mudanças significativas a partir dos anos 1930, conforme a contribuição de Barbalho.

O período da velha Primeira República não facilita esse processo constitutivo. Diante de um excipiente mercado de bens simbólicos, sobressai, em todo esse período, a forte dependência de nossos artistas e pensadores em relação aos aparelhos estatais (raramente ligados as questões culturais) configuradas nas sinecuras, cargos no funcionalismo público que permitem sua sobrevivência material. A situação se diversifica a partir do período getulista, com a construção institucional na área da cultura, o fortalecimento de indústrias culturais, como a cinematográfica, a radiofônica, a editoria e a jornalística e o surgimento de nossas primeiras universidades, permitindo alguma independência aos nossos produtores simbólicos. (BARBALHO, 2007, p.2).

No entanto, observando a relação entre poder econômico e a construção de teatros municipais, foi justamente no final do século XIX e início do século XX que grandes teatros, expressões de uma elite econômica em expansão, foram concebidos e construídos; no caso paulista, o “Theatro Municipal de São Paulo foi inaugurado em 1911, pela prefeitura do município de São Paulo, concretizando uma das aspirações da burguesia cafeeira e industrial, no período de consolidação da República e expansão da urbanização”. (SEGNINI, 2006, p. 327).

Ainda no governo Vargas (Estado Novo), o desenvolvimento do setor cultural estabelece íntima relação com os interesses políticos daquele autoritário momento histórico, constituindo-se como forte aparato ideológico de legitimação do plano nacional do regime.

A cultura nunca havia sido um instrumento político tão importante, a essa altura ela já era uma peça fundamental na construção ideológica do regime. Para isso concorreu o departamento de imprensa e propaganda, que se utilizou amplamente do cinema para esse fim. Foram produzidas obras que apelavam à imagem da identidade nacional, ajustada ao gosto do Estado centralizador, que era responsável por definir os valores culturais que deveriam ser preservados pela sociedade, associando cultura e política como condição para o progresso social. (CARVALHO, 2009, p. 22).

Vale mencionar aqui a extrema importância que teve o campo artístico-musical nesse momento, enquanto instrumento de legitimação do regime. Nesse sentido, pode-se observar como os gêneros musicais se desenvolveram e ocuparam seus espaços, privilegiados ou não, de acordo com os interesses políticos específicos do período. Segundo Wisnik,

A oposição é clara entre a Arte que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural (isto é, a música nacionalista), e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelaram ser as canções urbanas. Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular *emergente*, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, *em nome da estilização* das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação. [...] Aqui não se pode falar em influência, mas talvez de uma longa permanência, na tradição ocidental, de um certo equacionamento do poder psico-político-social da música em vista de sua utilização pelo Estado (como fator disciplinador) em contraponto com a sua utilização nas festas/ritos populares. (WISNIK, 1982, p. 133-139)

O período é considerado como um dos mais importantes no que tange a instituição de políticas públicas de Estado para o setor da cultura, em que pese às críticas o modelo nacionalista. Esse também foi um importante período para a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, que iniciou seu processo de oficialização e fundação em 1939, apesar de o grupo existir desde 1921¹¹. Segundo Coli (2006, p. 44), “como os corpos

¹¹ Foi em 1949 que se deu a oficialização da Orquestra Sinfônica Municipal, pela Lei no. 3829; no entanto, a formação do grupo já existia desde 1921 com a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, mas somente em 1949 é que seus componentes ganharam estabilidade funcional. O processo de oficialização,

estáveis inserem-se na folha de pagamento dos funcionários públicos, é compreensível que somente no governo getulista as instituições artísticas tenham-se estruturado”. A partir de 1945, com o final da Segunda Guerra Mundial e a vitória dos regimes democráticos, assiste-se a um declínio dos modelos populistas. No entanto, no Brasil, em termos das políticas do Estado, “o que seguiu o Estado Novo não foi uma fase pujança democrática. A alternância ocorreu pelas mãos de setores conservadores que implantaram uma política econômica liberal de nefastas conseqüências para a imensa maioria da população”.(CARVALHO, 2009, p. 23)

Nesse contexto, e até o ano de 1964, uma das mais importantes ações tomadas pelo governo federal foi o desmembramento do Ministério da Educação e da Saúde, resultando na criação do Ministério da Educação e da Cultura (MEC), em 1953. A descrição institucional desse processo é encontrada na apresentação histórica do próprio Ministério.

O Ministério da Educação foi criado em 1930, logo após a chegada de Getúlio Vargas ao poder. Com o nome de Ministério da Educação e Saúde Pública, a instituição desenvolvia atividades pertinentes a vários ministérios como saúde, esporte, educação e meio ambiente. Até então, os assuntos ligados à educação eram tratados pelo Departamento Nacional do Ensino, ligado ao Ministério da Justiça. Em 1932, um grupo de intelectuais preocupado em elaborar um programa de política educacional amplo e integrado lança o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, redigido por Fernando de Azevedo e assinado por outros conceituados educadores, como Anísio Teixeira. O manifesto propunha que o Estado organizasse um plano geral de educação e definisse a bandeira de uma escola única, pública, laica, obrigatória e gratuita. Nessa época, a igreja era concorrente do Estado na área da educação. Foi em 1934, com a nova constituição federal, que a educação passa a ser vista como um direito de todos, devendo ser ministrada pela família e pelos poderes públicos. De 1934 a 1945, o então ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema Filho, promove uma gestão marcada pela reforma dos ensinos secundário e universitário. Nessa época, o Brasil já implantava as bases da educação nacional. Até 1953, foi Ministério da Educação e Saúde. Com a autonomia dada à área da saúde surge o Ministério da Educação e Cultura, com a sigla MEC.¹²

porém, teve início em 1939, durante a administração do Prefeito Dr. Francisco Prestes Maia. A partir deste ano, a OSM passou a desenvolver um programa regular de atividades, incluindo concertos sinfônicos, espetáculos de balé e temporadas (www.theatromunicipal.com.br, acessado em outubro, 2004).

¹²Fonte: Ministério da Educação/MEC. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=171>. Acesso em: 17 ago. 2010.

No entanto, o que é possível observar para o período é o forte crescimento do setor cultural na iniciativa privada, a partir do crescimento e da consolidação dos meios de comunicação de massa, especialmente do rádio e da TV.

O período que abrange de meados da década de 1940 até meados da década de 1960 foi marcado por uma fraca presença do Estado no campo da cultura. A maior parte das ações se restringia a regulamentar e dar continuidade às instituições que foram criadas ao longo do governo Vargas. No entanto, o crescimento urbano-industrial gerava novas expectativas sobre a possibilidade de desenvolvimento do mercado de consumo para as produções artístico-culturais nas mais diversas áreas [...] o período de 1945 a meados de 1960 foi marcado por um processo de significativo investimento privado nas atividades culturais ligadas à indústria cultural. (CALABRE, 2009, p. 45-55).

Mesmo reconhecendo que nesse período tivemos o que se convencionou chamar de fase “desenvolvimentista” ou “nacional-desenvolvimentista” nos anos do governo de Juscelino Kubitschek, a tônica do período é de desenvolvimento econômico, “é o período da ditadura militar que marca elementos diferenciais para as políticas culturais”.(CARVALHO, 2009, p. 23)

Segundo Calabre (2009), a partir de 1964, houve uma intensificação por parte do Estado Militar nos esforços de institucionalização da produção artístico-cultural, e, nesse sentido, uma série de medidas foram tomadas, incluindo uma maior discussão sobre a necessidade de elaboração de política nacional de cultura. Em 1966, foi formada uma comissão para estudar a reformulação do Conselho Nacional de Cultura de maneira a dotá-lo de estrutura que o possibilitasse assumir o papel de elaborador de uma política cultural de alcance nacional. (CALABRE, 2009).

No período militar, as ações para o fortalecimento da cultura se sucederam governo após governo, de Castello Branco a João Baptista de Oliveira Figueiredo. Importante ação para o setor foi tomada no governo seguinte de Médici (1969-1974), quando

[...] foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC), apresentado pela imprensa da época como um projeto de financiamento de eventos culturais. O PAC abrangia do setor de patrimônio, as atividades artísticas

e culturais, prevendo ainda a capacitação de pessoal. Ocorria então um processo de fortalecimento do papel da área da cultura. Lançado em agosto de 1973, o Plano teve como meta a implementação de um ativo calendário de eventos culturais patrocinados pelo Estado, com espetáculos na área da música, teatro, circo, folclore e cinema com circulação pelas diversas regiões do país, ou seja uma atuação no campo da promoção e difusão de atividades artístico-culturais. (CALABRE, 2007, p. 4).

A partir dos anos 1975, são observadas as mudanças efetivamente significativas no desenvolvimento das políticas culturais no Brasil. Segundo Carvalho,

Em 1975, o Centro Nacional de Referência Cultural, ligado ao Ministério da Indústria e Comércio, inaugura uma administração na qual se separam as áreas da cultura e da educação. Apesar de mantida uma visão protecionista do Estado sobre a cultura, é inaugurada uma nova prática no setor cultural por meio da realização de seminários, com técnicos de várias áreas que atuam junto à sociedade civil rearticulando os canais de reivindicação do setor. **É a politização das ações do poder público há tanto reivindicada, mas na qual se percebe uma inclusão controlada de novos atores sociais por meio de estratégias de participação concedidas pela administração pública. A Política Nacional de Cultura, instaurada em 1975 e sucedânea do Plano de Ação Cultural, marca a história das políticas culturais no país por ser a primeira vez que um governo coloca em pauta uma política nacional nessa área. Nesse aspecto, a marca está na ampliação do alcance das políticas no tempo e no espaço, que suplantam as ações imediatas e pontuais, mas que, entretanto, não superam o caráter centralizado de sua formulação.** (CARVALHO, 2009, p. 24, grifo nosso).

Esse foi um período pleno de contradições no que diz respeito ao desenvolvimento cultural no Brasil; ao mesmo tempo em que houve uma forte retomada nos processos de institucionalização das políticas culturais pelo Estado, o caráter ditatorial do regime, por meio de censura e de proibições, impedia o avanço das produções artísticas. Considerando também o próprio sentido das políticas públicas que se desenvolviam, Miceli nos coloca que,

Ao longo da década de 70 ocorreram transformações importantes nos conteúdos e orientações da política cultural no tocante ao trabalho de conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Dentre os fatores que contribuíram para tal situação, o primeiro foi, sem dúvida, o alheamento de importantes segmentos de intelectuais e artistas em relação às iniciativas governamentais. A insegurança e o medo gerados pelos

desmandos cometidos pelos serviços de segurança e censura, quer sobre pessoas, quer sobre as obras, acabaram se convertendo em óbices à colaboração com os esforços dos dirigentes culturais do regime. [...] Circunstâncias dessa ordem foram progressivamente cerceando a atuação dos órgãos oficiais nas frentes de expansão da produção cultural. O segundo fator relevante para a ênfase governamental na política de preservação patrimonial prende-se à sensibilização de setores de peso no interior da coalizão dirigente para a importância política de se ampliar a presença pública na área de produção cultural. A expansão colossal de grandes redes privadas de entretenimento e informação patenteou ainda mais a precariedade de recursos e de pessoal da infra-estrutura institucional oficial. Nesse sentido, a atuação governamental no campo da produção cultural caracterizou-se por uma postura eminentemente reativa e defensiva [...] Ao contrário do que costuma dizer, a atitude oficial consistiu em marcar sua presença e intervir de modo consistente sobre os rumos da atividade intelectual e artística erudita, deixando os gêneros e veículos mais rentáveis como “reserva” cativa da iniciativa privada. (MICELI, 1984a, p. 2).

Nesse mesmo período, que corresponde à gestão do presidente Geisel (1974-1978), ocorreu um fortalecimento do setor cultural com a criação de alguns órgãos: Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDIA), o Conselho Nacional de Cinema e, talvez, o mais importante deles, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) em 1975. Sobre esse período, Miceli aponta que o governo conseguiu:

[...] inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo Geisel. Foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da cultura, prevendo ainda modalidades de colaboração entre órgãos federais e de outros ministérios, como por exemplo, o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas. (MICELI, 1984b p.75).

Ainda no final da década de 70, outro importante passo foi dado nesse processo de institucionalização das políticas públicas na área da cultura que foi a substituição do Departamento de Assuntos Culturais pela Secretaria de Assuntos Culturais, cuja importância é assim sintetizada por Calabre:

[...] mais que uma simples troca de títulos ocorreu uma clara divisão da atuação em duas vertentes distintas dentro de uma mesma secretaria: uma vertente patrimonial e outra de produção, circulação e consumo da cultura. O papel da Secretaria ficava mais fortalecido dentro do MEC. Em 1981, Aloísio Magalhães assumiu a direção da secretaria que passou a se chamar Secretaria de Cultura, sendo formada por duas subsecretarias: a de Assuntos Culturais – ligada a FUNARTE e a de Patrimônio ligada ao Iphan e à Fundação Pró-memória. (CALABRE, 2007, p. 6).

Em termos políticos, e com importantes consequências para o setor cultural, o período é marcado pelo declínio do governo militar e pela redemocratização do país, culminando, em 1985, com o seu término. No período de democratização posterior, a nova Constituição da República de 1988 constitui um de seus grandes marcos. De acordo com Carvalho,

O texto constitucional de 1988 reorienta as noções de cultura e de patrimônio, que abandonam a estreita vinculação com “fatos memoráveis da história do Brasil”, atrelada firmemente ao passado, e insere o sentido do “patrimônio cultural” e a memória dos grupos sociais. Celso Furtado [...] torna-se ministro da Cultura. As políticas públicas mostram arejamento democrático e reorientação conceitual. É promulgada a primeira Lei Federal de incentivo fiscal à cultura, marco da relação do Estado com a comunidade artística, conhecida como Lei Sarney [...] A nova Lei, que buscava atrair investimentos privados para o setor da cultura mediante isenção fiscal, abre as decisões sobre a cultura ao mercado. Foi a forma escolhida para atender à crescente pressão da sociedade para um maior financiamento à cultura: estimular a relação entre produtores e artistas com empresários que, claro, fortaleceu a concepção liberal da gestão de cultura ao deixar as conduções das ações a cargo do mercado. (CARVALHO, 2009, p. 25, aspas da autora).

Nesse novo quadro político, a autora ainda chama a atenção para os novos arranjos e articulações engendradas pelos novos tempos, destacando a possibilidade que a nova Constituição trouxe no que se refere às formas de financiamento entre a União, os estados e os municípios.

A Constituição Federal de 1988 foi igualmente um marco nas estruturas de representação ao diversificar e pluralizar a representação dos interesses e garantir a participação direta dos cidadãos. Um novo arcabouço legal obrigou a repartição das receitas entre governo federal, estados e

municípios, gerando um aumento dos investimentos culturais e criou mecanismos para concretizar as transferências constitucionais de recursos e garantir a autonomia política e fiscal das administrações estaduais e municipais. (CARVALHO, 2009, p. 25).

Este período tem importante consequência para o Theatro Municipal de São Paulo, visto que, a partir desse novo modelo de gestão das verbas públicas, foi possível não mais contratar os artistas do teatro enquanto funcionários públicos, sendo tal modelo substituído por um novo mecanismo de contratação, cuja forma de funcionamento foi descrita anteriormente nesse texto e será retomada mais adiante, “serviços de terceiros”, dentro do critério de dotação orçamentária.

Assim, de forma até mesmo contraditória, um mecanismo criado no âmbito de uma política que buscava a democratização do país e o desenvolvimento do setor cultural, serviu de base para que se instituísem, no caso do Theatro Municipal de São Paulo, relações de trabalho com base em contratos temporários, considerados ilegais. Essa situação perdura até os dias atuais.

Para finalizar a recuperação histórica das políticas culturais no Brasil, cabe ainda fazer referência ao período do Governo Fernando Collor de Mello, considerado um retrocesso no setor cultural, sendo responsável pelo fechamento de diversas instituições culturais, inclusive o próprio Ministério da Cultura. Ações realizadas tendo como justificativa a “contenção dos gastos públicos, num quadro econômico instável, o que de fato aconteceu ao ser reduzido o orçamento federal para a cultura em mais de 50% em relação ao período anterior, fato que foi agravado pela desativação da Lei Sarney”. (CARVALHO, 2009, p. 25).

1.1.2 O sentido das políticas culturais no processo de democratização da sociedade brasileira a partir dos anos 1990

Em que medida a cultura, mais especificamente a arte contemporânea, foi submetida ao processo de privatização observado em outros campos políticos e econômicos? A pesquisadora Chin-Tao Wu, no livro *Privatização da Cultura*, informa importantes pistas a percorrer sobre o tema analisando as políticas culturais na atualidade. A autora privilegiou duas regiões geográficas: os Estados Unidos da América do Norte e a Inglaterra -.

Nunca antes o mundo corporativo norte-americano e britânico impôs com tanta intensidade seu poder sobre a alta cultura, na qual o envolvimento das empresas sempre foi considerado inadequado, quando não de todo alheio [...] na década de 1970, apesar de continuar no papel em geral passivo de receber pedidos de doações, as empresas começaram a participar de maneira ativa na formulação do discurso da cultura contemporânea. Mas, ao contrário do envolvimento anterior, desigual na prática e de alcance limitado, a intervenção corporativa ao longo das duas últimas décadas vem se tornando universal e abrangente. (WU, 2006,p. 26)

O contexto político vivenciado pelos dois países e que orientam essas mudanças é analisado pela autora enquanto expressão do fortalecimento do livre-mercado no pós-guerra. Segunda a autora,

[...] o consenso socialdemocrático do pós-guerra de um capitalismo de Estado assistencial na Grã-Bretanha, e em menor grau nos Estados Unidos, que aceitava e mantinha a oferta pública coletiva paralelamente à do mercado, foi substituído pela defesa agressiva da chamada “economia de livre mercado”. As políticas públicas e o compromisso ideológico de Reagan e de Thatcher foram radicais, não apenas por terem alterado de modo significativo o papel do Estado nas formações políticas e na cena social nos dois países, mas também por se afastarem fundamentalmente de seus predecessores de seus próprios partidos que haviam endossado, em público, o desenvolvimento contínuo dos serviços sociais na década de 1960. **“Limitação do governo”, “desregulamentação”, “privatização” e “cultura empresarial”, de várias formas e graus, eram as palavras-chave da época e o padrão ideológico do regime político nos dois lados do Atlântico.** (WU, 2006, p. 27, grifo nosso)

O estudo realizado pela autora aponta o sentido das mudanças promovidas pelas privatizações, mais específicas ainda no que concerne às políticas culturais. Elas são também fundamentais para a compreensão do nosso objeto, ou seja, das relações de trabalho no Teatro Municipal de São Paulo, especialmente na Orquestra Sinfônica Municipal.

Essas questões dizem respeito à imbricação das dimensões público/privado que norteiam a construção das políticas culturais desde o início dos anos 1990:

Tal como a maioria das privatizações feitas durante o regime Thatcher, a promoção da privatização em si dependeu em parte da intervenção e dos

subsídios governamentais, apesar de sua evidente contradição com a ideologia do livre mercado. A privatização da cultura não foi exceção [...] basta afirmar aqui que o aspecto mais insidioso e ameaçador do projeto de Thatcher foi não apenas o esmaecimento dos limites entre público e privado e a reformulação do discurso do debate, mas o fato de o governo conservador ter efetivamente usado dinheiro público para aumentar as prerrogativas do capital privado. (WU, 2006, p. 30).

Essa realidade também é observada no Brasil. De forma comparativa, considerando o contexto francês e o brasileiro, Segnini também identifica indícios de transformação dos financiamentos culturais realizados nesses dois países que apontam para processos de privatização, por meio da utilização de mecanismos que sustentam novas formas de “parcerias” público-privadas no financiamento da cultura.

No quadro institucional brasileiro e francês, o Estado representa (ainda) nos dois países a principal instituição, suporte financeiro na concretização das atividades artísticas e de ensino. No entanto, sobretudo nos últimos vinte anos, é observado cada vez mais crescente, constante e relevante presença das grandes corporações, de capital estatal ou capital privado, no financiamento do trabalho artístico. Nos dois países, observa-se 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. Nessa perspectiva, coube ao Estado criar condições institucionais para que a vida social fosse regulada pela lógica financeira de mercado, mesmo em instâncias tradicionalmente compreendidas públicas, republicanas, como cultura, saúde, educação. (SEGNINI, 2009, p. 97).

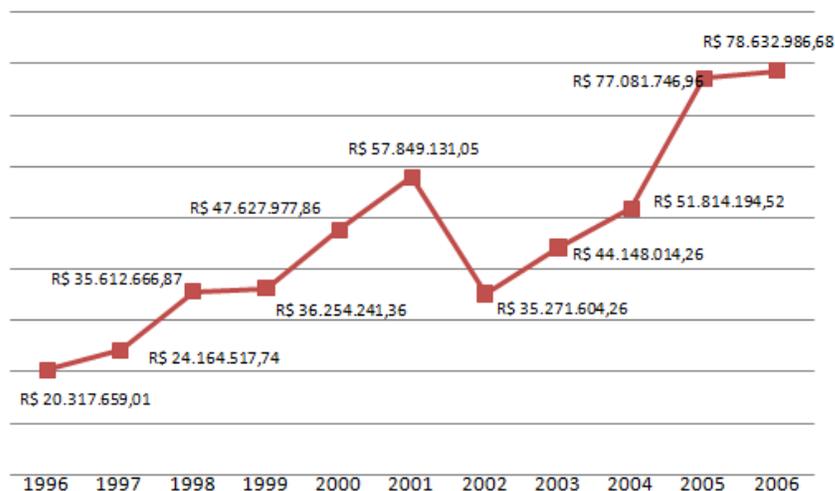
Conforme dito anteriormente, o financiamento da cultura por meio de isenção fiscal, nomeada incentivo fiscal/ mecenato foi implementado em 1986 com a Lei Sarney. Logo após, revogada no período do governo do presidente Fernando Collor de Melo. Foi substituída, em 1991, pela Lei Rouanet¹³. Estados e municípios desenvolveram normas

¹³Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991- Lei Rouanet- 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. Por sua vez, o PRONAC é formado por três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Incentivo Fiscal (Mecenato) e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). Já o mecanismo de Incentivo Fiscal, mais conhecido como Mecenato, viabiliza benefícios fiscais para investidores que apoiam projetos culturais sob forma de doação ou patrocínio. Empresas e pessoas físicas podem utilizar a isenção em até 100% do valor no Imposto de Renda e investir em projetos culturais. Além da isenção fiscal, elas investem também em sua imagem institucional e em sua marca. Fonte: www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet.

similares, tornando as leis de incentivo o instrumento mais utilizado na viabilização de projetos culturais. (CESNIK, 2002)

Considerando tão somente o campo da música na captação de recursos via Lei Rouanet, os dados estatísticos expressam a grandeza de tal. No período de 1996 a 2006, é possível registrar um crescimento de 387% conforme se pode ver no gráfico seguinte.

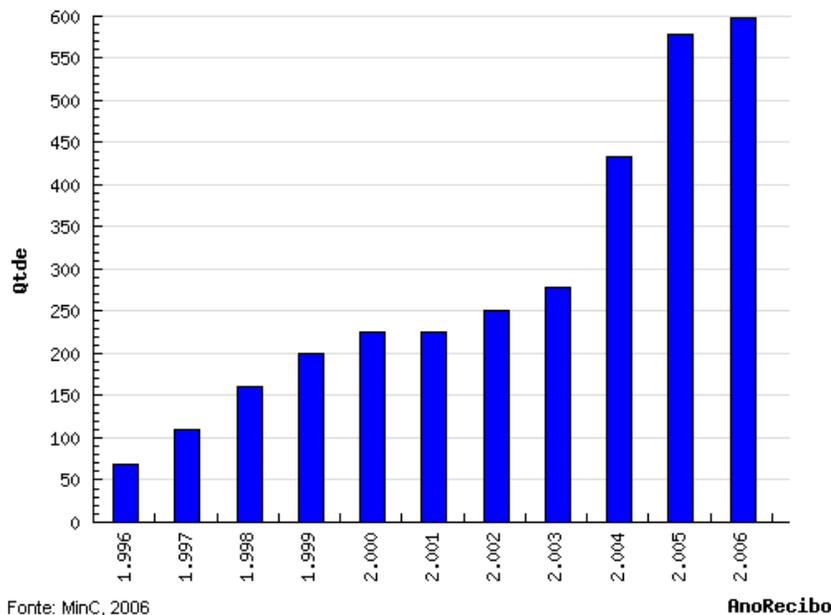
**Gráfico 1 – Evolução da captação por mecenato
Música (Período 1996/2006)**



Fonte: Ministério da Cultura. Dados atualizados em novembro de 2007. In: Cultura em números: anuário de estatísticas culturais 2009. Brasília: Minc, 2009.

Analisando o Gráfico 1, que nos mostra o volume dos recursos captados, via mecenato (Lei Federal de Incentivo a Cultura - Lei Rouanet), apenas para a área da música, vemos tal verba passar de pouco mais de vinte milhões em 1996, para aproximadamente oitenta milhões dez anos depois em 2006.

**Gráfico 2 - Evolução do Quantitativo de Projetos – Música
Lei Federal de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet (Período 1996/2006)**



Fonte: Segnini, Liliana e Souza, Aparecida Neri. Relatório Final do Projeto Temático: “Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos”, FAPESP, 2007.

O segundo gráfico nos mostra que, em consequência do aumento dos recursos captados, conforme vimos no Gráfico 1, o número de projetos apoiados com recursos dessa lei também aumentou consideravelmente, passando de 68 projetos em 1996, num movimento constante crescente, de maior expressividade a partir de 2004, para o número de 600 projetos apoiados em 2006. O que significa dizer que o número de projetos apoiados aumentou praticamente dez vezes nesses dez anos.

Em seu trabalho sobre o cantor lírico no contexto da Ópera, Coli chama atenção para a clara mudança no sentido dos patrocínios relacionados à Ópera, tomando também como objeto de estudo o Theatro Municipal de São Paulo. Aponta as várias formas de mecenato vigentes durante o século XX, mas informa também a grande mudança no sentido desse incentivo a partir da introdução das Leis de Incentivo Fiscais.

A década de 1990 representa um outro momento na relação de patronato no Brasil; a Era do *Marketing* estabelece um novo parâmetro de racionalização nas relações entre cultura e patrocínio, com o intuito de criar uma faceta que evidencie o caráter mercadológico na relação[...] algum tipo de resquício do patrocínio fundado no personalismo da decisão presente nas formas anteriores de gestão e de visão da Cultura ainda se encontra nas relações de patrocínio atuais, apesar da nova roupagem que a

cultura, enquanto produto explicitamente “vendável”, assume nos dias de hoje. Resta pois, ao produtor cultural o desafio de convencer a grande empresa investidora de que seu apoio de marca é uma das formas mais adequadas para seu investimento produtivo (COLI, 2006, p. 259-260).

Tal como na sociedade de corte, Mozart não podia concretizar sua arte livremente, mas deveria obedecer aos gostos da nobreza da época. No presente momento, o desenvolvimento de projetos culturais, especificamente no campo da música, está submetido à lógica inscrita no mercado. Não são critérios estéticos que norteiam a arte.

Assim, uma possibilidade analítica é a que aponta para a compreensão do significado dessas leis de incentivo que trazem em seu bojo a ideia da parceria entre o público e a iniciativa privada. Nesse sentido, pensando o setor artístico, destacando-se o da música, a partir dos dados fornecidos pelo Ministério da Cultura, é possível considerar que grande parte da produção nesta área esteja vinculada, para não dizer subordinada, a critérios e decisões tomadas pelas próprias empresas privadas não apenas pelo Estado.

Em trabalho realizado por Alves, considerando a equipe dos técnicos que atuam no Theatro Municipal de São Paulo, essa questão também é discutida. Buscando compreender como o contexto das mudanças nas políticas culturais nas últimas décadas afeta a organização da gestão do trabalho dos técnicos, a autora postula que

[...] as formas de racionalização adotadas no setor privado também têm se expandido para o setor público, que tem sido influenciado por princípios da economia de mercado. E, desta forma, atinge também o campo da cultura, especialmente a área de artes e espetáculos, uma vez que, apesar das subvenções e controle municipal sobre o Theatro Municipal de São Paulo, os órgãos públicos aliam-se à iniciativa privada como forma de conseguir subsídios para custear seus espetáculos, obtidos por meio de incentivo fiscal. (ALVES, 2008, p. 95)

Esse processo, segundo a autora, se intensifica no âmbito municipal a partir da criação das leis de renúncia fiscal que, no caso do município de São Paulo, é concretizada com a Lei 10.923, conhecida como Marcos Mendonça, de 20 de 12 de 1990, que “dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais” (ALVES, 2008, p. 96).

Analisando o conjunto das ações implementadas pelo Ministério da Cultura na última década, a autora conclui que “as políticas públicas culturais adotadas pelo Estado têm se apoiado principalmente nas leis de incentivo fiscal para financiar projetos na área” (ALVES, 2008, p.114). E também nos alerta para o sentido dessas políticas culturais dizendo que “apesar de apresentarem inovações se comparadas às de governos anteriores, devem ser vistas com cautela, pois podem estar inseridas num processo de instrumentalização da cultura” (2008, p. 115).

No mesmo sentido, em seus trabalhos recentes, Segnini (2010) vem apontando para um fortalecimento cada vez maior da música enquanto campo econômico, destacando o papel do próprio Estado enquanto principal suporte financeiro deste crescimento, articulando suas políticas públicas culturais com a iniciativa privada.

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. (SEGNINI, 2010, p. 6-7).

Um importante aspecto salientado pela autora, estreitamente ligado às novas formas de busca de trabalho no setor artístico, diz respeito ao aumento no número de produtores, quer seja aquele contratado pelo artista ou até mesmo no caso do artista produtor de si mesmo, ou seja, aqueles que acumulam as duas funções, e , “dessa forma, mantêm-se no campo da música e se tornam conhecedores do complexo campo da produção musical e dos espetáculos e gravações, e aprendem a trabalhar com projetos para leis de incentivo à cultura e editais” (SEGNINI, 2009, p. 42).

Ainda segundo a autora,

Cresce a relevância do profissional da produção do espetáculo no mercado da indústria cultural, que cada vez mais mobiliza recursos, torna-se mais complexa, mais competitiva, com possibilidades de financiamento federal, estadual ou municipal por meio das leis de incentivo à cultura [...] Essa é uma das razões que determinam o crescimento do número desses

profissionais nas estatísticas, bem como o número também crescente de publicações especializadas e cursos de formação profissional na área. De acordo com o IBGE/PNAD, o grupo ocupacional Produtores de Espetáculos, composto de 25.937, em 2002, em um breve período teve crescimento significativo – em 2006, já foram registrados 49.745 profissionais atuando na área. (SEGNINI, 2009, p.43)

O apontamento dessas questões nos permite avançar na compreensão desta temática, até mesmo na compreensão do próprio sentido dessas políticas públicas e do que elas podem significar não apenas na concretização do trabalho do músico ou dos artistas em geral, mas, sobretudo, em relação às implicações que trazem para o entendimento do próprio papel da cultura na nossa sociedade, especificamente no caso brasileiro.

A análise dessas mudanças evidencia que, numa perspectiva de longo prazo, o estudo das relações e das condições de trabalho e a formação em orquestra sinfônica expressa, ao mesmo tempo, singulariza algumas das mudanças e transformações vivenciadas pelo mundo do trabalho. Das obrigações e constrangimentos vivenciados por Mozart, na corte, para dar conta de sua sobrevivência à inserção, cada vez mais informal e, quase sempre precária, em relações de trabalho que se flexibilizam ao mesmo tempo em que deixam de significar formas de direitos vinculados ao exercício da profissão, o músico busca, em tempos de mercado, possibilidades de concretizar sua arte.

Assim, as características que vão além de padrões estéticos, que não nos cabe analisar mas que dizem respeito mesmo ao processo de formação, e a constituição de um mercado de trabalho, da própria organização do trabalho em música, são aspectos que, para podermos melhor compreender, precisam ser considerados não apenas à luz das características das mudanças sociais mais recentes, mas que carecem de ser compreendidos enquanto parte de um processo.

1.2 E AS ORQUESTRAS, PARA ONDE VÃO?

Se para o conjunto dos trabalhadores do setor artístico, inclusive em música, como buscamos demonstrar acima, a possibilidade de concretizar trabalho se fortalece cada vez mais via as políticas culturais desenvolvidas com base em leis de incentivo, cabe-nos agora compreender como essa lógica predominante vem afetando o desenvolvimento das políticas culturais relacionadas ao contexto das orquestras sinfônicas.

O movimento político e social de transformação do setor cultural na esfera dos teatros públicos coloca para os músicos de orquestra uma nova forma de organização do trabalho? Quais são as mudanças implementadas que transformam os denominados “corpos estáveis” de teatros públicos, antes vinculados aos estados e municípios, dando a eles um novo estatuto jurídico, com base nas parcerias público-privadas como forma central de financiamento e não mais o Estado como provedor das políticas públicas culturais?

Para responder a essas questões, primeiramente estabelecemos uma discussão sobre o debate da mundialização e as perspectivas neoliberais nos quais esses processos são ancorados. Em seguida, conduzimos a discussão sobre a crise do Estado do Bem-Estar Social, no âmbito mundial e no cenário nacional. Diante disso, a partir de 1995, foi intensificada a materialização da proposta neoliberal de diminuição do papel do Estado de provedor das políticas sociais no contexto das mudanças propostas pelo Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado, elaborado pelo Ministério da Administração Federal de Reforma do Estado (MARE).

Isso porque reconhecemos que este foi o contexto que possibilitou, no caso brasileiro, para dois setores em particular: o da saúde e o da cultura, a implementação das instituições do chamado terceiro setor, entre eles as Organizações Sociais e as Fundações Públicas de Direito Privado, modelos de organização que vêm sendo adotados por diversas orquestras brasileiras: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Orquestra Jazz Sinfônica, Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), entre outras.

O denominador comum vivenciado na gestão dessas orquestras na lógica vigente é um processo de reestruturação que vem transformando grande parte delas em Fundações, cuja gestão deixa de ser papel único do Estado e passa a ser realizado, na maioria dos casos, pela Fundação e por uma Organização Social, que passam a ser os responsáveis pela contratação dos artistas (músicos) via Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT).

Compreender o processo de racionalização proposto por esse tipo de organização é fundamental para entendermos o processo de mudança que vivencia a orquestra do TMSPas relações de trabalho construídas nessa configuração.

1.2.1 Neoliberalismo, mundialização e processos de reestruturação

Ao longo das últimas décadas são notórias as transformações que vêm ocorrendo na sociedade capitalista e que trazem decisivas consequências para o mundo do trabalho. No centro dessas mudanças, dois fenômenos se destacam: o processo de mundialização e o neoliberalismo, assim analisado por Ianni:

Sob o neoliberalismo, reforma-se o Estado tanto dos países que se haviam organizado em moldes socialistas como os que sempre estiveram organizados em moldes capitalistas. Realizam-se a desregulamentação das atividades econômicas pelo Estado, a privatização das empresas produtivas estatais, a privatização das organizações e instituições governamentais [...]. o poder estatal é liberado de todo e qualquer empreendimento econômico ou social que possa interessar ao capital privado nacional e transnacional. Trata-se de criar o “Estado mínimo”, que apenas estabelece as regras do jogo econômico, mas não joga. Tudo isso baseado no suposto de que a gestão pública ou estatal de atividades direta e indiretamente econômicas é pouco eficaz, ou simplesmente ineficaz. O que está em causa é a busca de maior e crescente produtividade, competitividade e lucratividade, tendo em conta mercados nacionais, regionais e mundiais. (IANNI, 1998, p.28)

Para compreender tais mudanças, é necessário enfatizar a importância da ideologia neoliberal como instrumento primordial para a consolidação desta nova fase de hegemonia do capital, questão candente no debate sociológico, econômico e político. Mais

especificamente, foi a partir da década de 70 que as ideias no campo do neoliberalismo ganharam êxito. O geógrafo David Harvey analisa a abrangência destas implicações.

Houve em toda a parte uma empática acolhida ao neoliberalismo nas práticas e no pensamento político-econômicos desde os anos 1970. A desregulação, a privatização e a retirada do Estado de muitas áreas do bem-estar social ao velho estilo, como a Nova Zelândia e a Suécia, adotaram às vezes voluntariamente e em outros casos em resposta a pressões coercivas, alguma versão da teoria neoliberal e ajustaram ao menos algumas políticas e práticas aos seus termos. [...] Além disso, os defensores da proposta neoliberal ocupam atualmente posições de considerável influência no campo da educação (nas universidades e em muitos “bancos de idéias”), nos meios de comunicação, em conselhos de administração de corporações e instituições financeiras, em instituições-chave do Estado (áreas do Tesouro, bancos centrais), bem como em instituições internacionais como o Fundo Monetário Internacional (FMI), o Banco Mundial e a Organização Mundial do Comércio (OMC), que regulam as finanças e comércio globais. Em suma, o neoliberalismo se tornou hegemônico como modalidade de discurso e passou a afetar tão amplamente os modos de pensamento que se incorporou às madeiras cotidianas de muitas pessoas interpretarem, viverem e compreenderem o mundo. (HARVEY, 2008, p.12-13)

Ainda segundo a autor,

O processo de neoliberalização, no entanto, envolveu muita “destruição criativa”, não somente dos antigos poderes e estruturas institucionais (chegando mesmo a balar as formas tradicionais de soberania do Estado), mas também das divisões do trabalho, das relações sociais, da promoção do bem-estar social, das combinações de tecnologias, dos modos de vida e de pensamento, das atividades reprodutivas, das formas de ligação à terra e dos hábitos do coração. Na medida em que julga a troca de mercado uma ética em si capaz de servir de guia a toda ação humana, e que substitui todas as crenças éticas antes sustentadas, o neoliberalismo enfatiza a significação das relações contratuais no mercado. Ele sustenta que o bem social é maximizado se se maximizam o alcance e a frequência das transações de mercado, procurando enquadrar todas as ações humanas no domínio do mercado. (HARVEY, 2008, p. 13)

De forma concomitante, a intensificação do processo de mundialização do capital toma vulto na década de 1970, período em que o regime de acumulação fordista começa a apresentar sinais claros de saturação. Mudanças qualitativas ocorrem a partir de então, tanto

nas relações entre o capital e o trabalho, quanto entre o capital e o Estado de Bem-Estar Social.

Sobre as características desse processo, Ianni defende que

Na base da internacionalização do capital estão a formação, o desenvolvimento e a diversificação do que se pode denominar “fábrica global”. O mundo transformou-se na prática em uma imensa e complexa fábrica, que se desenvolve conjugadamente com o que se pode denominar “*shopping center* global”. Intensificou-se e generalizou-se o processo de dispersão geográfica da produção, ou das forças produtivas, compreendendo o capital, a tecnologia, a força de trabalho, a divisão do trabalho social, o planejamento e o mercado. A nova divisão internacional do trabalho e da produção, envolvendo o fordismo, o neofordismo, o toyotismo, a flexibilização e a terceirização, tudo isso amplamente agilizado e generalizado com base nas técnicas eletrônicas, essa nova divisão internacional do trabalho concretiza a globalização do capitalismo, em termos geográficos e históricos. (IANNI, 2002, p. 47)

Nas economias periféricas, nas quais o Estado Social é mais frágil, este processo ocorre com maior velocidade e profundidade, trazendo um novo e importante dado: o capital globalizado se desloca com enorme facilidade a procura de estados que lhe ofereçam melhores condições para expansão dos seus lucros. A esse respeito, Harvey esclarece que

Os novos sistemas financeiros implementados a partir de 1972 mudaram o equilíbrio de forças em ação no capitalismo global, dando muito mais autonomia ao sistema bancário e financeiro em comparação com o financiamento corporativo, estatal e pessoal. [...] A importância de tudo isso fica ainda mais clara diante do contexto da rápida redução de custos de transporte e de comunicação. [...] A indústria, que tradicionalmente dependia de restrições locais no tocante a fontes de matérias-primas e a mercados, pôde se tornar muito mais independente. (HARVEY, 1992, p. 156).

Considerando o desenrolar desses processos no contexto brasileiro, Antunes argumenta que

Foram profundas as transformações ocorridas no capitalismo recente no Brasil, particularmente na década de 1990, quando, com o advento do receituário e da pragmática definidos no Consenso de Washington, desencadeou-se uma onda enorme de desregulamentações nas mais

distintas esferas do mundo do trabalho.[...] No estágio atual do capitalismo brasileiro, enormes enxugamentos da força de trabalho combinam-se com mutações sociotécnicas no processo produtivo e na organização do controle social do trabalho. A flexibilização e a desregulamentação dos direitos sociais, bem como a terceirização e as novas formas de gestão da força de trabalho implantadas no espaço produtivo, estão em curso acentuado e presentes em grande intensidade, coexistindo com o fordismo, que parece ainda preservado em vários ramos produtivos e de serviços, como se pode constatar na gama compósita e heterogênea presente em nosso universo de pesquisa. Mas quando se olha o conjunto da estrutura produtiva, pode-se também constatar que o fordismo periférico e subordinado, que foi aqui estruturado, cada vez mais se mescla fortemente com novos processos produtivos, em grande expansão, consequência da liofilização organizacional, dos mecanismos próprios oriundos da acumulação flexível e das práticas toyotistas que foram e estão sendo assimiladas com vigor pelo setor produtivo brasileiro . (ANTUNES, 2006, p. 15-19)

Tais mudanças, engendradas pelas recentes transformações no mundo do trabalho, vêm sendo sistematicamente analisadas e pesquisadas nos mais diversos setores da economia e da produção. Um dos fenômenos centrais estudados pelos pesquisadores da área do trabalho é o que diz respeito aos processos de reestruturação, frequentemente ocorrido no Brasil desde a década de 1990.

Um número significativo de pesquisas tem revelado as consequências destes processos para o trabalhador, sobretudo da indústria e do setor de serviços como o bancário, por exemplo. O processo de privatização dos bancos estatais ocorrido nos anos 1990 é exemplo a ser considerado, visto seu significado enquanto concretização dos ideários neoliberais que ordenam as decisões político-econômicas, mas também pelo que significou para um conjunto de trabalhadores que havia, historicamente no Brasil, construído para si um conjunto de direitos que foram dramaticamente desconstruídos por tais processos.

Tomamos como referências os trabalhos e as pesquisas realizadas por Segnini, neste setor, a partir dos quais ela faz a seguinte consideração:

O referido processo de reestruturação dos bancos é compreendido como uma das características constitutivas do *processo de reestruturação do próprio capitalismo*, mais amplo e complexo do que ocorre no âmbito dos espaços produtivos; trata-se de um processo de intensificação da internacionalização do capital, acompanhado pela expansão do ideário neoliberal. (SEGNINI, 1999, p. 2, grifo da autora)

No que tange as consequências deste processo para os trabalhadores, a análise de suas trajetórias tal como proposto pela autora revelou algumas dimensões desses processos de privatização, sobretudo a partir do momento em que esses trabalhadores buscaram se recolocar no mercado de trabalho.

Muitos dos entrevistados não conseguiram reinserir-se de forma estável no mercado de trabalho, e passaram a vivenciar a condição social de desempregado ou de precarização no trabalho. Tal condição implica, tanto para homens quanto para mulheres, um profundo sofrimento, quer pelos problemas financeiros que acarreta, quer sobretudo pelos constrangimentos morais que ocasiona, e cujos reflexos se revelam na auto-estima, nas relações com amigos e principalmente nas relações familiares. As dificuldades econômicas provocam conflitos familiares, agravados quando o desemprego se estende por longo período, marcado por tentativas sucessivas e frustradas de reinserção no mercado de trabalho. (SEGNINI, 2007p. 123)

No setor produtivo industrial os processos de reestruturação se multiplicaram, sobretudo na década de 1990. Alguns fatores contribuíram para isso como aborda Leite:

O controle do processo inflacionário e a estabilização da moeda a partir de meados da década de 1990 configuraram um importante momento para a atividade industrial, na medida em que isso significou a possibilidade de retomada de projetos de mais longo prazo para as empresas. Nesse contexto, o processo de reestruturação ganhou novo fôlego, aprofundando-se de maneira significativa, especialmente nos setores mais competitivos. (LEITE, 2003, p. 84)

Assim, o padrão produtivo taylorista e fordista vem sendo crescentemente alterado pelas formas produtivas flexibilizadas e desregulamentadas. Ainda segunda a mesma autora,

O avanço dos estudos sobre o mercado de trabalho não deixa, pois, margem a dúvida: um grave processo de precarização das condições de vida e de trabalho, bem como a exclusão social, acompanha a reestruturação produtiva desencadeada a partir dos anos 1980, mas sobretudo a partir das políticas macroeconômicas colocadas em prática com a abertura do mercado nos anos 1990. Marcado por profundas desigualdades de gênero, raça e idade, esse processo afeta desigualmente homens e mulheres, brancos e negros, jovens e adultos, punindo

especialmente os setores mais discriminados. Sem dúvida, a face pior desse processo, que veio à tona com os estudos mais recentes, consiste na comprovação de que, ao contrário do que supunham os primeiros estudos, em vez de consequência de caráter parcial da reestruturação, a precarização e a exclusão emergem como tendências estruturais do processo, agravando-se tanto mais quanto ele se aprofunda. (LEITE,2003, p. 113).

Essas mudanças nas relações e nas organização do trabalho parecem incidir sobre a vida dos trabalhadores em suas diferentes dimensões, individual e coletivamente falando, ou segundo os conceitos de Elias, nas relações de interdependências entre indivíduo e sociedade, entre os indivíduos e as configurações que estes compõem e se constituem pouco a pouco, em processos de longo prazo.

A compreensão desses processos, a nosso ver, passa por aquilo que Castel nos coloca como sendo a própria desestruturação da relação salarial. Segundo o autor,

O desemprego não é uma bolha que se formou nas relações de trabalho e que poderia ser reabsorvido. Começa a tornar-se claro que a precarização do emprego e do desemprego se inseriram na dinâmica atual da modernização. São as consequências necessárias dos novos modos de estruturação do emprego, a sombra lançada pelas reestruturações industriais e pela luta em favor da competitividade – que, efetivamente, fazem sombra para muita gente. É a própria estrutura da relação salarial que está ameaçada de ser novamente questionada. (CASTEL, 1998, p. 516-517).

Analisando o mercado de trabalho brasileiro na década de 1990 e início dos anos 2000, é possível afirmar que o resultado de tal conjuntura se expressa na mais grave crise do emprego de sua história (POCHMANN, 2006). Como nos coloca esse autor,

No ano de 2003, o indicador de desemprego nacional, segundo o IBGE e com base na Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, alcançou mais de 8,5 milhões de pessoas, ainda que para o Datafolha, em pesquisa publicada em maio de 1999, o volume de desempregados no país estaria em torno de 10 milhões de pessoas. Se considerado ainda o conjunto de dados produzidos pelo Censo Demográfico do IBGE para o ano de 2000, o universo de desempregados seria de 11,5 milhões de pessoas. Destaca-se que durante a década de 1980, o volume de desempregados não superava 2 milhões de pessoas, de acordo com o IBGE. Ou seja, um quarto ou um quinto do volume de desempregados registrados ao longo da década de 1990. (Idem, p.68).

Portanto, é observado que a combinação do ideário neoliberal e o processo de reestruturação produtiva do capital provocou repercussões avassaladoras para a classe trabalhadora.

A reforma da administração pública do Estado é considerada fundamental na implementação das políticas que possibilitam o nomeado Estado Mínimo, marco conceitual do neoliberalismo. Uma nova compreensão e redimensionamento do seu papel, e com consequências a serem observadas relativas ao desenvolvimento das políticas públicas, inclusive culturais.

1.2.2 Redimensionamento do papel do Estado e suas consequências para o setor cultural

A expansão do chamado Estado de Bem-Estar Social encontrou no papel do Estado fundamental importância para sua concretização. O período de crescimento vivenciado na pós-segunda guerra, possibilitado pelo chamado pacto social construído entre Estado, capital e trabalhadores, “levou o fordismo à maturidade como regime de acumulação plenamente acabado e distintivo. Como tal, ele veio a formar a base de um longo período de expansão pós-guerra que se manteve mais ou menos intacto até 1973”. (HARVEY, 1992, p.125)

A configuração dessa expansão, ainda segundo Harvey,

[...] dependeu de uma série de compromissos e reposicionamentos por parte dos principais atores dos processos de desenvolvimento capitalista. O Estado teve de assumir novos (keynesianos) papéis e construir novos poderes institucionais; o capital corporativo teve de ajustar as velas em certos aspectos para seguir com mais suavidade a trilha da lucratividade segura; e o trabalho organizado teve de assumir novos papéis e funções relativos ao desempenho nos mercados de trabalho e nos processos de produção. O equilíbrio de poder, tenso mas mesmo assim firme, que prevalecia entre o trabalho organizado, o grande capital corporativo e a nação-Estado, e que formou a base de poder da expansão de pós-guerra,

não foi alcançado por acaso – resultou de anos de luta. (HARVEY, 1992, p.125).

Dando sustentabilidade a esse crescimento, cabia ao Estado uma série de obrigações, que variavam entre os países, especialmente nos países de capitalismo avançado.

Na medida em que a produção de massa, que envolvia pesados investimentos em capital fixo, requeria condições de demanda relativamente estáveis para ser lucrativa, o Estado se esforçava por controlar ciclos econômicos com uma combinação apropriada de políticas fiscais e monetárias no período pós-guerra. Essas políticas eram dirigidas para as áreas de investimentos públicos – em setores como o transporte, os equipamentos públicos etc. – vitais para o crescimento da produção e do consumo de massa e que também garantiam um emprego relativamente pleno. Os governos também buscavam fornecer um forte complemento ao salário social com gastos de seguridade social, assistência médica, educação, habitação etc. Além disso, o poder estatal era exercido direta ou indiretamente sobre os acordos salariais e os direitos dos trabalhadores na produção. (HARVEY, 1992, p. 129).

A própria legitimação do poder do Estado dependia da sua capacidade de levar os benefícios do fordismo a todos; por sua vez, a *“condição de fornecimento de bens coletivos dependia da contínua aceleração da produtividade do trabalho no setor corporativo. Só assim o Estado Keynesiano do bem-estar social poderia ser fiscalmente viável”* (p. 133). O Bem-Estar pretendido inscreve-se no capitalismo e o processo de acumulação é sua base de sustentação.

Para Castel, o período da construção daquilo que ele denomina de sociedade salarial e que chega ao seu período de cristalização no pós-guerra

[...] é indissociável da valorização do papel do Estado. É preciso um ator central para conduzir tais estratégias, obrigar os parceiros a aceitarem objetivos sensatos, zelar pelo respeito dos compromissos. O Estado social é esse ator. Em sua gênese, como se viu, primeiro foi montado com peças e pedaços. Mas à medida que se fortalece, chega à ambição de conduzir o progresso. É por isso que o conceito acabado do Estado social, no desenvolvimento pleno de suas ambições, é *social-democrata*. [...] Mas é através do ideal social-democrata que o Estado social surge como o princípio de governo de sociedade, a força motriz que deve assumir a responsabilidade pela melhoria progressiva da condição de todos. Para tal,

dispõe do tesouro de guerra que é o crescimento e dedica-se a repartir seus frutos, negociando a divisão dos benefícios com os diferentes grupos sociais. (CASTEL, 1998, 498-499).

No entanto, o autor salienta que o Estado social-democrata não existe sob a forma de um tipo ideal, mas que “existem traços dessa forma de Estado que se encontram sob configurações mais ou menos sistemáticas em constelações sociais diferentes” (CASTEL, 1998, p.499). Nesse sentido, é possível destacar três aspectos que são, para ele, fundamentais na compreensão do papel desse Estado social durante essas décadas de crescimento e que, mais recentemente, passa por tantas transformações.

O primeiro diz respeito ao que ele chama de *caráter inacabado* desse Estado; significa dizer que, apesar das concretas conquistas sociais obtidas, esse processo pode não ter levado a uma democracia de fato, ou que, pelo menos, está permeado de contradições. Para exemplificar sua tese, cita o exemplo, referindo-se à França, da consolidação do direito do trabalho, importantes leis que passam a regulamentar as demissões, não mais decisão arbitrária dos patrões. No entanto, tal regulamentação não é por si só fator de equalização de direitos entre patrões e empregados.

Há, pois, redução da arbitrariedade patronal em matéria de demissão. Mas não há, no entanto, reciprocidade entre os empregadores e os empregados em relação a essa disposição fundamental do direito do trabalho. Quando da demissão por motivos pessoais (lei de 1973), é o empregador, único juiz do “interesse da empresa”, quem decide sobre a demissão e formula suas razões e, em caso de contestação, é ao demitido que cabe provar que é vítima de uma injustiça. [...] Assim, os incontestáveis avanços do direito do trabalho em matéria de demissão não significam que se pratica a democracia na empresa, ou que a empresa se tornou cidadã. (CASTEL, 1998, p. 501)

Em segundo lugar, “além do caráter inacabado e ainda frágil do que se convencionou chamar ‘as conquistas sociais’, a ampliação das proteções teve também alguns efeitos perversos” (CASTEL, 1998, p.504). Essa segunda característica colocada por Castel pode ser identificada a partir dos movimentos sociais que começam a tomar vulto a partir dos anos 1960, e que tiveram como marco o ano de 1968. Tais movimentos começam a questionar o modelo vigente, sobretudo pelos jovens.

[...] é forçoso constatar que a situação social e política no fim dos anos de crescimento é marcada por um mal-estar profundo e “os eventos de maio” foram, em 1968, sua expressão mais espetacular. Pode-se interpretá-los, em pleno período de crescimento e de apoteose do consumo, como a recusa de uma parte importante da sociedade – da juventude sobretudo – em trocar as aspirações a um desenvolvimento pessoal pela segurança e conforto. A palavra de ordem “mudar a vida” exprime a exigência de recuperar o exercício de uma soberania do indivíduo diluída nas ideologias do progresso, da rentabilidade e do culto das curvas de crescimento, pelo que, como diz uma inscrição nas paredes da Sorbonne, “ninguém se apaixona” (CASTEL, 1998, p.504).

De forma sucinta, os movimentos pareciam criticar, entre outros, a divisão dos benefícios oriundos do crescimento, a perpetuação da injustiça social e da exploração da força de trabalho, e “a função de álibi que, amiúde, a ideologia do progresso desempenhava para perpetuar as situações conquistadas”(CASTEL, 1998, p.506).

Por fim, e como terceira característica, o autor trata de outra contradição no funcionamento do Estado social dos anos de crescimento. Ele atenta para o fato de que “a tomada de consciência disso é mais recente: sem dúvida, era necessário que a situação começasse a se degradar para que o conjunto de seus pressupostos se mostrasse” (p. 507). Refere-se, o autor, ao fato de que, se por um lado, as conquistas sociais alcançadas pelo Estado social têm efeitos homogeneizadores relevantes, por outro “esse funcionamento produz ao mesmo tempo efeitos individualizantes duvidosos” (p. 507).

Segundo Castel,

O Estado social está no cerne de uma sociedade de indivíduos, mas a relação que mantém com o individualismo é dupla. As proteções sociais foram inseridas, como se viu, nas falhas da sociabilidade primária e nas lacunas da proteção próxima. Respondiam aos riscos existentes para um indivíduo numa sociedade em que o desenvolvimento da industrialização e da urbanização fragilizava as solidariedades de proximidade. Os poderes públicos recriam proteção e vínculo, mas com um registro completamente distinto daquele do pertencimento a comunidades concretas. Estabelecendo regulações gerais e fundando direitos objetivos, o Estado social também aprofunda ainda a distância em relação aos grupos de pertencimento que, em último caso, não têm mais razão de ser para garantir as proteções. (CASTEL, 1998, p. 507-508)

Nesse sentido, a questão do desemprego coloca-se como central para a análise de Castel, sobretudo para a compreensão das mudanças por vir a partir dos anos 70.

Mas o desemprego não é um risco como outro qualquer (como acidente no trabalho, a doença ou a velhice sem dinheiro). Caso se generalize, acabará com as possibilidades de financiamento dos outros riscos e, portanto, também com a possibilidade de se “cobrir” a si mesmo. O caso do desemprego revela o calcanhar-de-aquiles do Estado social dos anos de crescimento. A configuração que então assumiu baseava-se em um regime de trabalho que hoje está profundamente abalado (Idem, p. 511)

Por isso mesmo é que Castel coloca como fundamental a necessidade de se tomar a *transformação da problemática do emprego* como manifestação das mudanças em curso, ou da *nova questão social*.

Assim, em linhas gerais, entendemos que a partir do final da década de 1960 e início dos anos 1970, “se tornou mais evidente a incapacidade do fordismo e do keynesianismo de conter as contradições inerentes ao capitalismo” (HARVEY, 1992, p. 135). No capítulo seguinte, abordaremos esse período de transição do fordismo/sociedade salarial para a acumulação flexível/nova questão social de forma mais detalhada.

Nesse novo contexto de crise, o Estado vai configurando um projeto no qual ideologicamente se constrói um discurso que descaracteriza o espaço público e enaltece o mercado. Tal noção encontra respaldo, em grande medida, nas discussões estabelecidas em face ao próprio processo de crise do Estado de Bem-Estar Social e de mundialização do capital.

De certa forma, a mesma lógica neoliberal adotada pelos processos de reestruturação produtiva passa a ser adotada pelos Estados, quais sejam:

Afirma-se que a privatização e a desregulação combinadas com a competição eliminam os entraves burocráticos, aumentam a eficiência e a produtividade, melhoram a qualidade e reduzem os custos – tanto os custos diretos ao consumidor (graças a mercadorias e serviços mais baratos) como, indiretamente, mediante a redução da carga de impostos. O Estado neoliberal deve buscar persistentemente reorganizações internas e novos arranjos institucionais que melhorem sua posição competitiva como entidade diante de outros Estados no mercado global. (HARVEY, 2008, p. 76)

O processo de redimensionamento do Estado sob a ótica neoliberal, que aplica uma política de desregulamentação estatal e privatização de bens e serviços, requer que se leve em consideração algumas características. Conforme salienta Harvey(2008, p. 80),

O caráter geral do Estado na era da neoliberalização é de difícil descrição por duas razões específicas. Em primeiro lugar, tornam-se rapidamente evidentes desvios do modelo da teoria neoliberal [...]. Em segundo, a dinâmica evolutiva da neoliberalização tem agido de forma a forçar adaptações que variam muito de lugar para lugar e de época para época. Toda tentativa de extrair alguma configuração geral de um Estado neoliberal típico a partir dessa geografia histórica instável e volátil parece ser tarefa insana.

Novamente orientando nossa análise na busca de compreender como tais processos se refletem no âmbito do trabalho, é que vemos a imbricação fundamental do sentido neoliberal de tais mudanças e seu conseqüente impacto para a sociedade em geral, e, em especial, para os trabalhadores. É exatamente nessa dimensão sociológica que indagamos as condições de trabalho e de emprego protegido dos músicos de orquestras, compreendidos como trabalhadores.

É justo nesse contexto de redução de recursos pessoais advinda do mercado de trabalho que a determinação neoliberal de devolver toda responsabilidade por seu bem-estar ao indivíduo tem efeitos duplamente deletérios. À medida que reduz os recursos dedicados ao bem-estar social e reduz o seu papel em áreas como a assistência à saúde, o ensino público e a assistência social, que um dia foram tão fundamentais para o liberalismo embutido, o Estado vai deixando segmentos sempre crescentes da população expostos ao empobrecimento. A rede de seguridade social é reduzida ao mínimo indispensável em favor de um sistema que acentua a responsabilidade individual. Em geral, se atribuem os fracassos pessoais a falhas individuais, e com demasiada freqüência a vítima é que leva a culpa! (HARVEY, 2008, p.86)

1.2.3 As mudanças do Estado no contexto brasileiro

A partir do contexto acima descrito, introduzimos a discussão no âmbito brasileiro, para posterior análise da situação relativa ao Theatro Municipal de São Paulo.

Desde 1990, com a eleição de Fernando Collor de Melo à presidência, os processos de reestruturação produtiva e o receituário neoliberal começaram a ser implantados no Brasil. No entanto, é no governo de Fernando Henrique Cardoso, a partir de 1995, que se observa a implementação das reformas do Estado brasileiro com esses objetivos.

No sentido de alinhar o país às exigências das mudanças no âmbito mundial, tal discurso, no que se refere às mudanças na administração pública, é colocado por meio da criação do Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado (MARE), com a aprovação do Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado¹⁴ e sob a liderança do Ministro Luiz Carlos Bresser-Pereira, no primeiro mandato do governo FHC.

Segundo Bresser-Pereira, a concepção da reforma da gestão pública,

Não envolve apenas novas práticas gerenciais e novas instituições gerenciais, mas atribui também um papel importante a mecanismos de controle social e redefine a lógica da organização do Estado e das funções do Estado. As quatro formas distintas e relevantes de propriedade no capitalismo atual – estatal, pública não-estatal, corporativa e privada – e os três tipos básicos de atividade em que o Estado costuma estar envolvido – atividades exclusivas do Estado, atividades sociais e científicas, e produção de bens e serviços para o mercado – são centrais para a reforma da gestão pública. A idéia básica é que as atividades que utilizam o poder do Estado devem ser desenvolvidas dentro da organização do Estado; as atividades sociais, culturais e científicas que envolvam externalidades e lidem com os direitos humanos básicos devem ser predominantemente financiadas pelo Estado, apesar de executadas por organizações públicas não-estatais de serviço. (PEREIRA, 2009, p.213)

Os objetivos da reforma, segundo o autor, 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,

Ao tornar a organização do estado mais eficaz e eficiente, a reforma da gestão pública passa a ser um elemento essencial da governança, juntamente com a sociedade civil e outras instituições. A sociedade civil debate as questões públicas na esfera pública, propiciando as condições básicas para regras de jogo competentes e legítimas. [...] A reforma da gestão pública está gradualmente mudando organização do Estado, estabelecendo limites racionais para as suas ações, criando novos papéis

¹⁴ O Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado foi elaborado pelo Ministério da Administração Federal e da Reforma do Estado (MARE) e aprovado pela Câmara da Reforma do Estado, em 21 de setembro de 1995, e pelo Presidente da República Fernando Henrique Cardoso em novembro do mesmo ano.

para ela, aumentando sua capacidade de protegera *res publica* e tornando os administradores públicos mais eficientes e responsáveis. [...] 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, grifo nosso)

Para os objetivos da nossa tese, daremos especial atenção à possibilidade que essa reforma trouxe na criação do modelo das Organizações Sociais. O contexto da criação dessas organizações, segundo os autores, é colocado nos seguintes termos:

Na mesma época em que se faz evidente a crise social do modelo burocrático do Estado e em que a globalização exige novas modalidades, mais eficientes, da administração pública, cresce a importância de uma forma não privada nem estatal de executar os serviços sociais garantidos pelo Estado: as organizações de serviço público não estatais, operando na área de oferta de serviços de educação, saúde e **cultura** com o financiamento do Estado. Por outro lado, a mesma crise, convergindo com a de caráter mais estritamente político, revelava a necessidade de formas de controle social direto sobre a administração pública e do próprio Estado. (PEREIRA; GRAU, 1999, p. 16, grifo nosso)

Na reforma da gestão pública, conforme apresentada pelo governo, o modelo da Organização Social é tido como o mais apropriado para a execução, a princípio, de serviços sociais e científicos. Tais serviços passariam então a ser prestados “em 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)

A Organização Social (OS) é um título que pode ser atribuído às organizações do Terceiro Setor que se candidatem a ele, ou seja, “qualquer nova organização pública não estatal pode se qualificar como organização social, embora no processo de reforma a tarefa mais importante seja transformar entidades já existentes, que realizam serviços sociais ou científicos, em organizações sociais” (PEREIRA, 2009, p. 317).

No âmbito federal, a lei da criação das OS é a Lei N. 9.637, sancionada pelo então presidente da República Fernando Henrique Cardoso, em 15 de maio de 1998; lei essa que “dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a criação do

Programa Nacional de Publicização [PNP], a extinção dos órgãos e entidades que menciona e a absorção de suas atividades por organizações sociais e dá outras providências”. Já em seu primeiro artigo, a Lei rege que

O Poder Executivo poderá qualificar como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à proteção e preservação do meio ambiente, à cultura e à saúde, atendidos aos requisitos previstos nessa lei. (BRASIL, Lei n. 9.637)

A argumentação que sustenta a tese da necessidade das organizações sociais para a prestação de serviços, antes do domínio do Estado, se dá nos seguintes termos:

Durante algum tempo, nos anos de 1980 e 90, tornou-se habitual ouvir que, em razão da crise fiscal do Estado, ele não tinha outra alternativa senão eliminar os serviços sociais e científicos. Isso é bobagem. Se a sociedade considerar o serviço relevante, aceitará a taxa correspondente. A verdadeira questão é como prestar esse serviço: diretamente ou através de organizações sociais. (PEREIRA, 2009, p. 319)

Portanto,

As organizações públicas não-estatais de serviço, especificamente as organizações sociais, são a solução para o fornecimento de serviços sociais e científicos **porque são mais flexíveis, autônomas e, portanto, mais eficientes do que o fornecimento direto do serviço por servidores públicos estatutários**. A pressão para reformar o Estado e torná-lo mais eficiente e mais orientado para o cidadão abriu caminho para o fornecimento de serviços sociais e científicos por organizações públicas não-estatais. (PEREIRA, 2009, p. 320, grifo nosso)

Assim, o modelo de Organizações Sociais como formato organizacional foi idealizado e implantado para os serviços públicos que, até então, eram prestados diretamente pelos órgãos estatais, mas que passam a ser considerados como não exclusivos do Estado. Nesse bojo, estão considerados vários serviços sociais tais como: **atividades culturais**, ciência e tecnologia, formação e meio-ambiente.

Complementando o entendimento das organizações sociais, do ponto de vista jurídico alguns autores chamam a atenção para o fato de que seria um equívoco confundir o

processo de constituição de uma OS para realização de um serviço com um processo de privatização deste serviço.

Segundo o jurista Paulo Eduardo Garrido Modesto, professor de do curso de Direito da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e, na época, assessor especial do Ministro da Administração Federal e Reforma do Estado do Brasil,

As organizações tampouco serão formas de privatização de entes públicos. Privatização pressupõe uma *transferência de domínio*, isto é, o trespasse de um ente do domínio estatal para o domínio particular empresarial, uma transação de natureza econômica e uma retração do Poder Público em termos de inversão de recursos e em termos de quantitativo de pessoal. No modelo das Organizações Sociais, esses pressupostos não comparecem. Primeiro porque o ato de qualificação de uma entidade como organização social independe de qualquer extinção prévia ou posterior de ente público. Segundo, porque quando as entidades qualificadas recebem prédios ou bens públicos como forma de apoio ou fomento por parte do Estado, não há transferência de domínio, mas simples permissão de uso, continuando os bens a integrar o patrimônio da União. Terceiro, porque os contratos ou acordos de gestão que o Estado firmar com as entidades qualificadas não terão nem poderão ter finalidade ou natureza econômica, convergindo para uma finalidade de natureza social e de interesse público, cuja realização obrigatoriamente não pode objetivar o lucro ou qualquer outro proveito de natureza empresarial. A relação entre as organizações sociais e o poder público deve ter fundamento numa ética da solidariedade e numa ética do serviço. (MODESTO, 1997, p. 35, grifo do autor)

No entanto, essa posição não é única; em reportagem publicada no dia 09 de abril de 2010, que relata a questão dos repasses financeiros feitos pelo Governo do Estado de São Paulo às Organizações Sociais, é destacado o fato de que o Supremo Tribunal Federal (STF) planeja rever e reavaliar a lei que permite a constituição das OS:

Doze anos depois de sancionada as leis que instituem as Organizações Sociais, a controvérsia em torno da legalidade do modelo pode ter um desfecho. O STF (Supremo Tribunal Federal) planeja retomar ainda neste semestre o julgamento de uma Adin (Ação Direta de Inconstitucionalidade) contra a lei federal que permitiu a criação das OS, sancionada em 1998 pelo governo Fernando Henrique Cardoso. O teor do texto é semelhante ao da lei estadual, do mesmo ano, que ampara as OS de cultura e de saúde em São Paulo. A Adin foi movida em 1998 pelo PT e pelo PDT contra o então presidente da República e o Congresso Nacional, com pedido de liminar para suspender a lei. Em 2007, foi

negada a liminar. Mas a ação já está pronta para ter seu mérito votado. A expectativa do relator, Carlos Ayres Britto, é julgá-la ainda neste semestre. O ministro informou ter pedido prioridade à sua assessoria jurídica para análise do processo. Questionado sobre os eventuais reflexos da decisão sobre as leis estaduais, Ayres Britto disse que a questão será analisada no próprio julgamento da Adin. Há expectativa de que, se a lei federal for considerada inconstitucional, a decisão seja seguida por tribunais inferiores, pondo fim ao modelo nos Estados em que ele já está desenvolvido, como São Paulo (FSP, 2010)¹⁵

Ainda na mesma reportagem, a Professora Titular de Direito Administrativo da USP, Maria Sylvia Di Pietro, questiona a legalidade do modelo das OS, discutindo inclusive aspectos apresentados como argumentos centrais para o uso dos mesmos; elementos esses já colocados pelo próprio Estado enquanto prioritários para a sua Reforma.

Professora titular de direito administrativo da USP, Maria Sylvia Di Pietro avalia que o modelo das OS não tem respaldo legal. "Se a Constituição impõe normas para a organização pública para proteger o dinheiro e o serviço públicos, com esse modelo você contraria o regime público da administração. Sou contra o modelo em si. Do ponto de vista jurídico não é aceitável", afirma, e ressalva não conhecer a situação específica das OS da cultura em SP. "Não sou a favor de deixar a legalidade de lado em nome da eficiência. Tem que buscar a eficiência dentro da legalidade. Além do que, administração particular não é garantia de eficiência. Muitas faculdades privadas foram fechadas por falta de eficiência", completou a professora.¹⁶ (FSP, 2010)

A mesma autora, em seu livro *Parcerias na Administração Pública*, tece outras críticas às possibilidades de parcerias que, de alguma forma, tendem a mascarar processos de privatização ou que sejam formas de fugir ao regime jurídico publicístico (DI PIETRO, 2009). Uma dessas “alternativas” das quais trata a autora corresponde às Fundações de Apoio definidas por ela como “aquelas que são instituídas por particulares e colocam entre seus objetivos o de colaborar com órgãos integrantes da Administração Pública. Elas são criadas e existem única e exclusivamente com esse objetivo”. (DI PIETRO, 2009, p. 282)

¹⁵Cf. **Jornal Folha de São Paulo**, 09 de abril de 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0904201009.htm>>. Acesso em: 09 abr. 2010.

¹⁶Cf. **Jornal Folha de São Paulo**, 09 de abril de 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0904201009.htm>>. Acesso em: 09 abr. 2010.

Embora haja diferenças entre umas e outras entidades de apoio, elas obedecem, em regra, a determinado padrão. Com efeito, a cooperação com a Administração se dá, em regra, por meio de convênios, pelos quais se verifica que praticamente se confundem em uma só as atividades que as partes conveniadas exercem; o ente de apoio exerce atividades próprias da entidade com a qual celebra o convênio, tendo inseridas tais atividades no respectivo estatuto, entre seus objetivos institucionais. A própria sede das duas partes também, por vezes, se confunde, pois o ente de apoio nem sempre tem sede própria (...) **Grande parte dos empregados do ente de apoio são servidores dos quadros da entidade pública com que cooperam. ...)** Em suma, o serviço é prestado por servidores públicos, na própria sede da entidade pública, com equipamentos pertencentes ao patrimônio desta última; só que quem arrecada toda a receita e a administra é a entidade de apoio. E o faz sob as regras das entidades privadas, sem a observância das exigências de licitação para celebração de contratos e sem a realização de concurso público para admissão de seus empregados. Essa é a grande vantagem dessas entidades: elas são a roupagem com que se reveste a entidade pública para escapar às normas do regime jurídico de direito público. (DI PIETRO, 2009, p. 285, grifo nosso).

As cooperativas constituem também objeto de análise crítica da autora. Significam outro tipo de entidade que começa a se formar com o objetivo específico de desempenhar serviço público. Como exemplos desse caso, são citadas as cooperativas formadas no setor da saúde.

No Brasil, esse tipo de entidade não está previsto e disciplinado pelo direito positivo, embora, na prática, já comece a surgir a figura da cooperativa instituída com o fim precípua de prestar serviço público, à semelhança do que vem ocorrendo em São Paulo, com as cooperativas instituídas na área da saúde para execução do PAS – Plano de Assistência à Saúde, instituído pelo Município. (DI PIETRO, 2009, p. 289).

Di Pietro alerta para os riscos existentes para o chamado “princípio da legalidade” quando da utilização, ou até mesmo, da criação dessas múltiplas formas de gestão no âmbito da Administração Pública.

É oportuno lembrar que o entusiasmo pela privatização (entendida no sentido de busca pelo regime jurídico de direito privado para a Administração Pública), não pode chegar ao ponto de tornar letra morta o princípio da legalidade, porque sem este não se pode falar em Estado de Direito. [...] A Constituição de 1988 exagerou nos formalismos impostos à

Administração Pública, em especial à Administração Indireta, que recebeu tratamento praticamente igual do da Administração Direta. Essa circunstância, aliada à tradição brasileira de desprezo à legalidade, de nepotismo, de apadrinhamento, somadas aos ideais do neo-liberalismo, do estado subsidiário, levaram à procura de mecanismos de fuga ao regime jurídico administrativo. É possível mesmo dizer, sem receio de errar, que a própria privatização não esconde o anseio de fugir ao regime jurídico de direito público. Sob o pretexto de ineficiência da Administração Pública, procuram-se os meios privados de atuação. (DI PIETRO, 2009, p. 295).

O conhecimento desses modelos e das possibilidades construídas a partir da própria legislação ou das instituições governamentais é da maior importância para o entendimento não apenas do processo em curso no Theatro Municipal de São Paulo, mas também para compreender o sentido das políticas e leis que permitem, na atualidade, essas formas de gestão que envolve setores diversos da Administração Pública e da iniciativa privada ou em “parcerias público-privadas”.

1.2.4 As mudanças no estado de São Paulo

Acompanhando essas mudanças até então discutidas no âmbito federal, o Governo do Estado de São Paulo passa também a adotá-las. Entre os setores que fizeram uso de tal modelo, destacamos o setor cultural. Assim, no estado de São Paulo, os processos de reestruturação das orquestras – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e Orquestra Jazz Sinfônica –, foram realizados tendo como base esse modelo¹⁷.

Para tanto, em 1998 o Governo de São Paulo aprovou, inspirado pela iniciativa semelhante do Governo Federal, a implantação do modelo de Organizações Sociais para a gestão de equipamentos de saúde e da cultura. A Lei Complementar N. 846, de 04 de junho de 1998, permitia que qualquer entidade que atendesse os requisitos da Lei, pudesse pleitear a qualificação como OS, podendo então assinar um contrato de gestão com o Estado. Posteriormente, foi aprovado o decreto N. 43.493, de 29 de setembro de 1998, que

¹⁷ Por hora, interessa-nos destacar a lógica da implantação desse modelo no estado de São Paulo, mas existem também outros exemplos de sua implantação em orquestras de outros estados como o caso da reestruturação do próprio Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

dispõe sobre a qualificação das organizações sociais da área da cultura que em seu artigo primeiro rege:

Poderão habilitar-se à qualificação como organização social na área da cultura, as entidades privadas que atendam às especificações deste decreto, observadas, no que couber, às demais normas da Lei Complementar N. 846, de 04 de junho de 1998. (Decreto N. 43.493)

Segundo Costin, Secretária de Cultura do Estado de São Paulo entre 2003-2005 na gestão PSDB do Governador Geraldo Alckmin,

Em São Paulo, ainda no ano de 1998, foi aprovada a Lei de Organizações Sociais. Em seguida, dezoito hospitais tiveram sua gestão absorvida por organizações sociais, entidades previamente existentes que haviam sofrido alterações em seus estatutos para adquirirem a qualificação necessária. A Lei previa a utilização do modelo tanto para a área da saúde como da cultura, esta última resultante de ação de última hora do então secretário de estado da cultura que incluiu um inciso neste sentido, já que o documento havia sido concebido inicialmente na Secretaria da Saúde para lidar especificamente com a questão hospitalar. Preocupava o secretário a inadequação do modelo vigente para operar a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP). (COSTIN, 2005, p.3)

No caso do estado de São Paulo, além das já citadas razões para a adoção do modelo das OS enquanto parte do processo de reforma da administração pública, soma-se também outra questão relativa à própria situação dos profissionais do setor cultural – em especial das orquestras sinfônicas – que vivenciavam contratos de trabalho irregulares; situação bastante semelhante àquela vivenciada atualmente no Theatro Municipal de São Paulo.

Novamente segundo Costin,

A proposta de implantação de OS na área da cultura em São Paulo havia surgido, inicialmente, com outras motivações: apoiar a regularização de profissionais que foram contratados de forma inadequada frente às normas do setor público, já que as modalidades permitidas de recrutamento não possibilitavam a identificação do perfil ideal. A Lei de Organizações Sociais de São Paulo previa, ainda em 98, a utilização desta nova figura institucional tanto para a saúde como para a cultura. Pensava-se inicialmente criar uma OS para gerenciar a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP -, para garantir condições de funcionamento mais

adequadas a esta que se tornou a melhor orquestra da América Latina. As freqüentes turnês da OSESP, a contratação de solistas e músicos estrangeiros, a remuneração do maestro titular e de convidados, enfim as condições normais de operação de uma orquestra deste padrão, mostraram-se incompatíveis com as regras próprias do setor público. (COSTIN, 2005, p. 9)

Portanto, no caso específico da OSESP, a partir da contratação do regente, o maestro John Neschiling, contando com um forte apoio do Governo do Estado, a orquestra passou por profundas transformações, um complexo processo de reestruturação¹⁸; tendo se constituído a Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, ou Fundação OSESP, denominada como pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos e com autonomia administrativa, operacional e financeira¹⁹.

Ainda no âmbito do estado de São Paulo, além da OSESP, participam também desse processo de publicização os seguintes projetos: Projeto Guri, o Museu da Imagem e do Som (MIS), o Museu da Língua Portuguesa, o Centro de Estudos Musicais Tom Jobim, a Pinacoteca do Estado, o Conservatório de Tatuí, entre outras²⁰.

A Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e a Orquestra Jazz Sinfônica também passaram recentemente por um processo de reestruturação, embora com algumas características diferenciadas da OSESP. Ambas são gerenciadas pela Associação Paulista dos Amigos da Arte (APAA)²¹, que também gerencia o Teatro Sérgio Cardoso, o Theatro São Pedro, o Centro Cultural AúthosPágano, o Teatro de Dança e o Teatro Maestro Francisco Paulo Russo.

Assim, frequentemente colocada como fator preponderante para que haja uma transformação na administração (mais agilidade, transparência, flexibilidade), conforme já

¹⁸ Embora não seja nosso objetivo analisar o processo de reestruturação da OSESP a partir da pesquisa de campo realizada e com as entrevistas dos músicos, diversos aspectos desse processo vieram à tona. Primeiro porque a reestruturação da OSESP é um marco do setor artístico no Brasil; segundo porque, dos músicos entrevistados da OSM, dois deles (violoncelo e oboé) tocaram na OSESP durante anos e vivenciaram essa reestruturação; e por último, mesmo aqueles que nunca tocaram na OSESP fazem referência a ela quando falam do processo em curso no Theatro Municipal de São Paulo.

¹⁹Cf. **Estatuto da Fundação OSESP**. Disponível

em:<http://www.osesp.art.br/osesp/fundacao/pdf/estatuto_fundacao_osesp.pdf>.

²⁰ Cf. Dados da Secretaria Estadual da Cultura. Disponível em:<<http://www.cultura.sp.gov.br/porta/site/SEC/>>. Acesso em: 25 jun. 2010.

²¹ Para melhor compreender esse processo, além da pesquisa documental, foi realizada entrevista com o ex-regente da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo.

descrito anteriormente, as Organizações Sociais vêm se tornando alternativa de um novo modelo de gestão público para o setor cultural, incluindo as orquestras sinfônicas.

É possível apontar outra questão bastante relevante que pode ser observada nos aparelhos geridos pelas OS como o caso das orquestras. Não sendo mais um órgão estatal, passando a ser gerido por uma instituição privada, mesmo que sem fins lucrativos, passam a trabalhar com a possibilidade de construção de projetos que buscam captação de verba para se concretizarem, quer seja na iniciativa privada ou, e talvez, sobretudo, no próprio Estado, via leis de incentivo, mecenato e edital.

A partir das entrevistas realizadas nesta pesquisa, é possível apontar ainda uma outra dimensão enquanto um dos principais fatores para a constituição das fundações ou das organizações sociais: os vínculos empregatícios dos músicos. Já evidenciado como um dos problemas centrais do Theatro Municipal de São Paulo, a questão dos contratos informais também se mostrou presente como fator decisivo na reestruturação da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, conforme nos foi relatado pelo ex-regente da formação:

Isso que eu estou te falando, tem gente que já toca na banda, desde que a banda é banda, há 20 anos. E já foram bolsistas, ajudados de custos, celetistas no Baner, e já deixaram de ser celetistas no Baner, e voltaram a ser prestadores de serviços, depois credenciados, cooperativados, e agora já são celetistas de novo. Eles estão por lá há 20 anos [...] eu entrei antes da criação do... ainda peguei a banda Sinfônica do Estado como credenciados, dentro de um processo que a Claudia Costin veio para o Estado para colocar o conceito da OS. Só que na hora em que a Claudia Costin saiu, entrou o secretário seguinte, que era o João Batista, ele foi taxativo: vai fazer OS, mas a gente não tem dinheiro para pagar todos os custos trabalhistas. Então contrata como cooperativa. Formaram a cooperativa, e a cooperativa foi contratada. Mas aí teve um problema, porque eu tive que demitir sete músicos do grupo, e como é que eu, cooperativado, vou demitir sete dos meus cooperativados. Como é que hierarquicamente, eu posso falar, você pode, e você não pode trabalhar? [...] Mas, claramente, para mim, foi uma maneira do Estado resolver um problema trabalhista que ele tem. Não que ele tivesse o objetivo claro de que a OS ia funcionar perfeitamente. Tanto que se você quiser questionar, é super fácil você questionar a OS, porque na verdade a prestação de serviço é para o Estado. Na hora em que uma OS me desconrata, e eu tenho que entrar com processo trabalhista, vou entrar contra quem? É contra o Estado. E o Estado transfere para outro. Então, já tem muita gente falando dos problemas da OS... (Regente, novembro de 2009).

Também na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a resolução da questão contratual estava presente, conforme depoimento do músico que hoje integra a OSM, mas que integrava a OSESP no momento de sua reestruturação.

*Aí o que aconteceu foi o seguinte, foi dado tempo, foi dado opção, a orquestra parou, assim, teve as necessidades minimizadas pra oferecer ao grupo, às pessoas, a oportunidade pra se preparar pra uma prova [...] alguns não fizeram essa prova, optaram por não fazer porque não sabia, ou pra tentar breicar, mas essas pessoas também não foram demitidas, elas foram reutilizadas, foi criada depois a Sinfonia Cultura [...] em Janeiro a gente sabia que a orquestra ia estar parada, ia fazer dois ou três concertos no máximo, as pessoas não sabiam a forma que o processo ia ser. Eu fiz essa prova uma semana depois do nascimento do meu filho que nasceu na minha casa, e na época era o meu principal trabalho, a minha principal fonte de renda, ainda na época eles tinham dois tipos de contratação, tinha o pessoal que eram funcionários da Fundação Padre Anchieta e tinha o grupo que era igual (**referindo-se aos contratos ilegais do TMSP**)²². (Músico instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009)*

No caso da mudança prevista para o teatro municipal, é possível também compreender a questão dos contratos como uma das principais justificativas, conforme reportagem realizada com o próprio secretário da Cultura para o jornal *Folha de São Paulo*:

Um silêncio constrangedor paira, há duas décadas, sobre o Teatro Municipal de São Paulo. Com cerca de 300 artistas contratados de forma irregular, a instituição transformou a contravenção em hábito. "O teatro tem contratos ilegais com os músicos e vive na informalidade", reconhece o secretário municipal de Cultura, Carlos Augusto Calil. Mantida atrás das cortinas durante anos, essa situação caótica está na origem de um projeto, ao qual a **Folha** teve acesso, que quer transformar o Municipal numa Fundação de Direito Público e criar uma Organização Social (OS). O projeto, que deve ser encaminhado à Câmara até agosto, desvincula o teatro e todo os seus corpos artísticos -Orquestra Sinfônica, Orquestra Experimental de Repertório, Quarteto de Cordas e três corais- da administração pública direta. [...] O governo está decidido a implantar a Fundação. O Ministério Público tem nos cobrado uma solução, e a

²²O oboeísta passou na avaliação da OSESP, integrou a orquestra por mais dois anos; há quatro anos integra a OSM.

Prefeitura tem perdido uma série de ações para os contratados que entram na Justiça²³. (FSP, 2009)

Os músicos entrevistados também apontam para a precária e ilegal situação trabalhista que vivenciam como um dos principais fatores da reestruturação.

[...] agora com relação à fundação que está sendo proposta, o que a gente conseguiu ver até agora, é que é uma estrutura muito grande, e que pelo que eu entendo, que nós entendemos até agora, a fundação basicamente ela vai fazer tudo, ela vai continuar com a... com a gerência dela, de toda produção, vai ser responsável pela criação da produção e vai precisar de uma OS somente para contratar pessoas e para fazer alguma locação, alguma contratação [...] então a nossa relação de trabalho, eu acho que o grande problema é este, a única coisa que vai ser feito por esta OS, eu acho que é uma maneira de oferecer saída em tudo, os artistas saírem da ilegalidade, por que eles contratam, e é ilegal, porque está sendo prorrogado há muitos anos, e é uma coisa que é uma verba para uma coisa temporária, e esta sendo usado como permanente e parece que isso ocorre no Estado brasileiro inteiro, vários níveis não é, então, é, acho que a base principal do nosso problema é este. (Músico instrumentista, trombone, OSM, dezembro de 2009)

Um outro grande problema que ela está diretamente atrelada à secretaria de cultura que o secretário não é uma indicação de mérito, é uma indicação política e todos os cargos são indicações políticas, então a cada 4 anos você tem uma mudança e não existe uma linha contínua, então eventualmente ter um prefeito que escolha uma pessoa um pouco mais capacitada, que tem uma intenção, que tenha uma habilidade, que tenha uma capacidade, também é sempre uma incógnita, o diretor artístico de uma orquestra é sempre assim, uma coisa, uma indicação política, então eles falam que vai ser uma maneira também de mudar isso, você vai ter a fundação, vai ter independência, mas do jeito que está aí não tem nenhuma finalização e um projeto artístico você tem essa coisa de acomodar a situação pro ministério público. (Músico instrumentista, contrabaixo, OSM, outubro de 2009)

Portanto, seria possível considerar, em um primeiro momento, que as instituições públicas – União, Estados e Municípios -, no caso dos exemplos levantados acima, são transformadas com base nos argumentos da ineficiência do Estado em desenvolver políticas públicas adequadas para o setor artístico. Decorre daí a transferência de parte da

²³ Cf. **Jornal Folha de São Paulo**, 10 de julho de 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1007200908.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2009.

responsabilidade no desenvolvimento dessas atividades para organizações que priorizam as chamadas “parcerias público-privadas”. Essas instituições passariam a compartilhar de formas de financiamento que sustentam a concretização dos projetos artísticos, em conformidade com o modo predominante no mercado, ou seja, a possibilidade de participação em editais e em leis de incentivo à cultura.

No entanto, na perspectiva de alguns dos artistas envolvidos, a questão central que move esse processo seria, sobretudo, a de dar solução à questão dos contratos ilegais presentes nas relações de trabalho desses músicos há décadas, e que vêm sofrendo grandes pressões para que sejam solucionadas.

1.3 CONCLUSÃO PRELIMINAR DO CAPÍTULO

Neste capítulo, buscamos compreender qual o contexto histórico, social e político que cria condições para que um teatro público, como é o caso do Theatro Municipal de São Paulo, proponha um projeto de lei que altera sua estrutura de funcionamento.

Apoiados nas categorias analíticas de Norbert Elias, em especial o conceito de *processos de longa duração*, procuramos apontar o sentido das mudanças das políticas públicas desenvolvidas para o setor cultural, especialmente no Brasil.

Do ponto de vista político, salientamos como o ideário neoliberal traduz-se com a redução da obrigação do Estado e do governo em termos de desenvolvimento de políticas públicas, especialmente no campo da cultura, criando novas formas de gestão que retiram do setor público trabalhadores que, durante décadas, encontraram apenas a possibilidade de trabalho estável nessa esfera.

No entanto, o que acontece não é uma retração do setor, ao contrário, ele se expande, construindo novas formas e possibilidades de trabalho. E de forma ainda mais contraditória, continuaria ele, o Estado, a ser o maior “empregador” com suas políticas de editais e de leis de incentivo, carro-chefe das políticas públicas culturais, sobretudo no âmbito federal. Se do ponto de vista institucional as transformações são grandes, é preciso também buscar compreender quais implicações desse movimento para os músicos, ou seja, as implicações desses processos para os trabalhadores.

No capítulo seguinte, buscaremos avançar no sentido de compreender, a partir da perspectiva de análise da sociologia do trabalho e das relações de gênero, a configuração atual desta categoria profissional.

CAPÍTULO II

**DEMITINDO (E PRECARIZANDO) AS
FORMIGAS E CONTRATANDO A CIGARRA: A
REESTRUTURAÇÃO DA FÁBULA**

A referência do título deste capítulo à fábula de La Fontaine A cigarra e a formiga²⁴ nos coloca a contradição inicial da qual parte a análise sobre o processo em curso no Theatro Municipal de São Paulo. À primeira vista, o processo de reestruturação previsto para o TMSP pode ser tomado como diferenciado dos conhecidos processos de reestruturação ocorridos, em sua grande maioria, na década de 1990 que resultaram em aumento do desemprego e, sobretudo, em um processo de precarização, orientado para a flexibilização das relações de trabalho.

No caso do teatro estudado, a situação é exatamente a oposta: a reestruturação objetiva pôr fim aos contratos temporários que prevalecem nos corpos estáveis vinculados do municipal de São Paulo desde 1989, portanto há mais de vinte anos, e transformá-los em contratos estáveis, via Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT).

Entretanto, no que aparentemente pode ser considerado como um “avanço” ou uma “mudança desejada” – visto que regulariza uma situação de informalidade e precariedade que perdura na contratação dos artistas vinculados aos corpos estáveis do teatro estudado – é necessária uma análise cuidadosa que leve em conta diversos fatores que interferem nas relações que constroem esta configuração, e, ainda, do próprio sentido que orienta tal transformação.

É preciso considerar que existem contradições e tensões nesse processo, e que esses foram construídos historicamente ao longo do desenvolvimento da sociedade na qual se inserem.

No capítulo anterior, buscamos compreender e analisar o contexto histórico, político e social, que possibilita a elaboração de tal projeto de reestruturação. Agora, nosso objetivo é compreender o significado desse processo para os sujeitos envolvidos.

Neste caso, conforme já dito anteriormente, limitar-nos-emos à análise da Orquestra Sinfônica Municipal, embora a reestruturação proposta atinja todos os artistas vinculados aos corpos estáveis do teatro: Orquestra Sinfônica Municipal, Orquestra Experimental de

²⁴Coli (2006) faz referência a essa fábula em seu livro *Vissi D'Arte: por amor a uma profissão*, quando discute a atividade musical. Segundo a autora, “do ponto de vista moral, a profissão do músico era vista como uma forma de degradação: o músico era uma espécie de ‘saltimbanco’ ou ‘bufão’. [...] trata-se da fábula de La Fontaine *A cigarra e a formiga*, na qual o papel da formiga está relacionado diretamente a um tipo de trabalho manual e o da cigarra, a uma espécie de simples divertimento, quase irresponsável”. (COLI, 2006, p. 51).

Repertório, Coral Lírico, Coral Paulistano, Balé da Cidade de São Paulo e Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Também fazem parte do projeto a Escola Municipal de Música e a Escola Municipal de Bailado.

Nossa análise pautar-se-á na reestruturação enfatizada neste capítulo a partir das categorias analíticas da sociologia do trabalho e da categoria de *processos sociais* de Norbert Elias como perspectiva para compreender a situação do teatro pesquisado. Trabalhamos ainda com a hipótese de que o embate criado pela dupla forma de inserção dos músicos na orquestra é também fruto de uma mudança estrutural maior, ainda em curso, que vem se apresentando no decorrer das últimas décadas para o mundo do trabalho conforme já destacamos anteriormente. Assim, acreditamos que o sentido desta mudança esteja vinculado ao contexto mais amplo das transformações ocorridas nas relações de trabalho nas últimas décadas.

Compreendemos a tensão revelada por meio da pesquisa entre os músicos da orquestra divididos em *admitidos* e *verbas de terceiros*, bem como as tensões provocadas pelo processo de reestruturação em curso como um exemplo concreto das mudanças pelas quais passa o mundo do trabalho hoje. Num movimento cada vez maior de desaparecimento do trabalho formal e de busca de rearranjos no contexto da classe trabalhadora, o caso dos músicos do Theatro Municipal de São Paulo nos fornece importantes pistas para a análise e compreensão deste fenômeno mais amplo.

Se hoje, o *equilíbrio de poder* parece tender mais para o lado dos músicos admitidos, pela própria força que a estabilidade (ainda) proporciona, indagamo-nos: como essa *circulação de tensões* passaria a reestruturar essa configuração? Novamente, recorreremos à análise de Elias quando defende que:

[...] mudanças na estrutura das sociedades, nas relações globais de interdependências funcionais, podem induzir um grupo a contestar o poder de coerção do outro grupo, o seu <potencial> de retenção. Neste caso, estas mudanças iniciam provas de força, que podem irromper subitamente, sob formas de lutas agudas e mesmo violentas pelo poder, ou podem existir de um modo latente, durante longos períodos, como um conflito inerente à estrutura da sociedade durante uma fase do seu desenvolvimento. Hoje em dia, as tensões e os conflitos construídos desse modo são característicos das funções interdependentes de trabalhadores e empresários, assim como entre grupos de estados. Em períodos anteriores,

foram característicos de relações triangulares entre reis, nobres e cidadãos. (ELIAS, 2005,p. 85).

O objetivo deste capítulo é compreender então o sentido dessas mudanças nas relações de trabalho a fim de avaliar como se dá a organização do trabalho nesses momentos de reestruturação em um setor ainda pouco estudado no Brasil – o campo artístico-musical.

2.1 O MUNDO DO TRABALHO: DE QUAIS TRANSFORMAÇÕES FALAMOS?

O contexto em que vamos localizar nossa discussão sobre trabalho é, necessariamente, o do capital mundializado, uma vez que esse espaço, como todos os outros da vida social, é profundamente influenciado pelas investidas do capital na sua necessidade de produzir-se e reproduzir-se. Para Ianni,

[...] o capitalismo como produto e condição da ampla e generalizada racionalização do mundo, logo se impõe ou sobrepõe às mais diversas formas de organização da vida social. Tanto pode conviver como absorver, tanto modificar como recriar as mais diferentes modalidades de organização social do trabalho e da produção. As formações sócio-culturais de tribos, clãs, nações e nacionalidades, províncias e regiões, muitas vezes sedimentadas por séculos de história tradições e mitos, tudo pode ser alterado, abalado, mutilado ou recriado pelas relações, processos e estruturas que constituem a organização e a dinâmica do capitalismo como processo civilizatório. (IANNI, 2002, p. 152-53).

No entanto, para analisar o atual contexto, precisamos compreender historicamente estas mudanças, bem como as grandes modificações pelas quais passaram o trabalho e a sociedade pelo menos no século XX e que parecem permanecer neste início do XXI.

2.1.1 As mudanças no cenário econômico mundial: do fordismo/sociedade salarial ao capitalismo flexível/nova questão social

Mesmo considerando a existência do modelo fordista desde o início do século XX (implantação da linha de montagem em 1913, na fábrica de Ford), o processo de consolidação do fordismo, de fato, ocorre a partir da Segunda Grande Guerra, quando a linha de produção móvel se afirma como modo de organização maior da produção. A fábrica fordista, com sua rígida divisão de trabalho, separação entre quem pensa e quem executa, torna-se o paradigma para compreensão dos espaços de trabalho e também da própria sociedade e seus indivíduos. É no pós-guerra que o fordismo encontra espaço para se afirmar.

Foi necessário conceber um novo modo de regulamentação para atender aos requisitos da produção fordista; e foi preciso o choque da depressão selvagem e do quase-colapso do capitalismo na década de 30 para que as sociedades capitalistas chegassem a alguma nova concepção da forma e do uso dos poderes do Estado. (HARVEY, 1992, p. 124)

É por meio das políticas keynesianas do Estado de Bem Estar Social (tendo os países desenvolvidos como paradigma, pois efetivamente nunca vivemos um Estado de Bem Estar Social pleno) que o Estado assume papéis novos, assegurando o equilíbrio conquistado entre o capital corporativo e o trabalho. Segundo Harvey,

[...] o crescimento fenomenal da expansão de pós-guerra dependeu de uma série de compromissos e reposicionamentos por parte dos principais atores dos processos de desenvolvimento capitalista. O Estado teve de assumir novos (Keynesianos) papéis e construir novos poderes institucionais; o capital corporativo teve de ajustar velas em certos aspectos para seguir com mais suavidade a trilha da lucratividade segura; e o trabalho organizado teve de assumir novos papéis e funções relativos ao desempenho nos mercados de trabalho e nos processos de produção. O equilíbrio de poder, tenso mas mesmo assim firme, que prevalecia entre o trabalho organizado, o grande capital corporativo e a nação-Estado, e que formou a base de poder da expansão de pós-guerra, não foi alcançado por acaso – resultou de anos de luta. (HARVEY, 1992, p. 125)

Asociedade salarial se constitui, na perspectiva analítica de Castel (1998), instituindo novos parâmetros de conflitualidade social institucionalizada em direitos sociais, vinculados ao trabalho.

A transformação decisiva que amadureceu ao longo dos anos 50 e 60 não é, pois, nem a homogeneização completa da sociedade, nem o deslocamento da alternativa revolucionária sobre um novo operador, a “nova classe operária”. O que se deu foi, sobretudo, a dissolução dessa alternativa revolucionária e a redistribuição da conflitualidade social conforme um modelo diferente daquele da sociedade de classes: a sociedade salarial. (CASTEL,1998, p.463)

Chama atenção na análise do autor o fato de que as diversas categorias de trabalhadores constituintes dessa sociedade salarial estão inseridas

[...] no continuum das posições, onde o consumo comanda um sistema de relações entre as categorias sociais, segundo o qual os objetos possuídos são os marcadores das posições sociais [...] o que os sujeitos põem em jogo aí não é sua aparência, mas sua identidade. Manifestam, através do que consomem, seu lugar no conjunto social. (CASTEL, 1998, p. 475)

No entanto, a partir dos anos 1970, o modelo fordista começa a se esgotar, cedendo espaço para o surgimento de um novo regime de acumulação de capital. A crise do petróleo, a longa duração dos bens produzidos, as críticas ao modelo taylorista de trabalho e ao estilo de vida, aliadas às tensões sempre presentes entre o capital e o trabalho, levaram a um esgotamento do mercado e a uma diminuição do retorno dos investimentos.

Ainda outros fatores contribuíram para este esgotamento. Por um lado, “a legitimação do poder do Estado dependia cada vez mais da capacidade de levar os benefícios do fordismo a todos, [...] de modo humano e atencioso.” (HARVEY, 1992, p. 133) No entanto, eram muitas as desigualdades, levando força aos movimentos sociais, especialmente aqueles que tinham como eixo a raça, o gênero e a etnia:

Nem todos eram atingidos pelos benefícios do fordismo, havendo na verdade sinais abundantes de insatisfação mesmo no apogeu do sistema [...] As desigualdades resultantes produziram sérias tensões sociais e fortes movimentos sociais por parte dos excluídos [...] Essas desigualdades eram particularmente difíceis de manter diante do aumento de expectativas, alimentadas em parte por todos os artifícios aplicados à criação de necessidades e à produção de um novo tipo de sociedade de consumo. Sem acesso ao trabalho privilegiado da produção de massa, amplos segmentos da força de trabalho também não tinham acesso às tão louvadas alegrias do consumo de massa. (HARVEY, 1992, p. 132)

É nesse momento de esgotamento do modelo que se observa a possibilidade de desenvolvimento de uma nova forma de acumulação denominada por Harvey de “acumulação flexível”. Segundo o autor,

A acumulação flexível, como vou chamá-la, é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apóia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. (p. 140)

Apoiados no avanço da tecnologia, as empresas flexibilizaram sua produção em busca de novos mercados cada vez mais segmentados e cada vez mais mundiais; novos setores de produção, novos serviços financeiros e um aumento significativo no chamado “setor de serviços”.

Além dessa flexibilização dos processos de trabalho, também se flexibilizam suas relações, sendo o desemprego, o subemprego e o trabalho em tempo parcial e precário os grandes achados desse momento para proporcionar a continuidade da acumulação do capital. Segundo Harvey:

O mercado de trabalho, por exemplo, passou por uma radical reestruturação. Diante da forte volatilidade do mercado, do aumento da competição e do estreitamento das margens de lucro, os patrões tiraram proveito do enfraquecimento do poder sindical da grande quantidade de mão-de-obra excedente (desempregados ou subempregados) para impor regimes e contratos de trabalho mais flexíveis. É difícil esboçar um quadro geral claro, visto que o propósito dessa flexibilidade é satisfazer as necessidades com frequência muito específicas de cada empresa. Mesmo para os empregados regulares, sistemas como ‘nove dias corridos’ ou jornadas de trabalho que têm em média quarenta horas semanais ao longo do ano, mas obrigam o empregado a trabalhar bem mais em períodos de pico de demanda, compensando com menos horas em períodos de redução da demanda, vêm se tornando muito mais comuns. Mais importante do que isso é a aparente redução do emprego regular em favor do crescente uso do trabalho em tempo parcial, temporário e subcontratado. (HARVEY, 2000, p. 143)

Diante desse novo momento histórico, Castel interpreta a questão social tal como ela se manifesta hoje, a partir do enfraquecimento da condição salarial. Nessa perspectiva,

Começa a tornar claro que precarização do emprego e do desemprego se inseriram na dinâmica atual da modernização. São as conseqüências necessárias dos novos modos de estruturação do emprego, a sombra lançada pelas reestruturações industriais e pela luta em favor da competitividade (...) é a própria estrutura da relação salarial que está ameaçada de ser novamente questionada. (CASTEL, 1998, p. 516-517)

Segundo esse autor, três pontos de cristalização da nova questão social podem ser distinguidos. O primeiro deles seria a *desestabilização dos estáveis*, fenômeno que atinge uma parte da classe operária integrada e dos assalariados da pequena classe média que fica ameaçada de oscilação, já que, ao contrário do movimento verificado durante o período de consolidação da sociedade salarial, está havendo uma diminuição das posições asseguradas no mercado de trabalho (CASTEL, 1998).

O segundo ponto refere-se àquilo que o autor denomina como uma *instalação na precariedade*, caracterizada por trajetórias profissionais que alternam momentos de emprego e de não-emprego, de trabalhos aleatórios que, em geral, atingem especialmente jovens e mulheres. Castel denomina-os como trabalhadores “*interinos permanentes*”, que constituiriam “uma das respostas sociais apresentadas às exigências da flexibilidade”. (CASTEL, 1998, p. 528)

Finalmente, o último ponto sinaliza para o fato de que a precarização dos empregos e o desemprego são indicativos de *um déficit de lugares* ocupáveis na estrutura socioeconômica, destinando uma parcela variável da população a permanecer na condição de *supranumerários*, “não integrados e sem dúvida não integráveis, pelo menos no sentido que Durkheim fala da integração como o pertencimento a uma sociedade que forma um todo de elementos interdependentes”. (CASTEL, 1998, p. 530)

Cabe ressaltar aqui a perspectiva ideológica que sustenta esse novo momento de acumulação do capital. Ao mesmo tempo em que se observa a crise do Estado do Bem-Estar Social, assistiu-se a vitória de governos neoliberais (Reagan nos EUA, Thatcher na Inglaterra, Nakasone no Japão e Kohl na Alemanha).

[...] começam a advogar o Estado Mínimo, fiscal, ou “Guarda Noturno”, que atua de modo contido e pontual, objetivando mormemente garantir a lógica do mercado, um Estado Neoliberal em oposição à idéia de um Estado Positivo, Keynesiano[...] assim, o discurso da ampla reforma do Estado surge como um dos fundamentos das políticas públicas na década de 1980. Nas organizações privadas e públicas, termos como *empregabilidade, desregulamentação, privatização, mercado, downsizing, terceirização, flexibilização das relações de trabalho e administração pública gerencial* tornam-se recorrentes em todos os níveis hierárquicos. (HELOANI, 2003, p. 99-100)

O processo de privatizaçãovem acompanhado desse forte aparato ideológico que começa a estruturar-se nos anos 1970 em decorrência do novo ambiente econômico que sinalizava a inadequação do modelo fordista em manter o repasse da produtividade para os salários. Segundo Heloani (2003), o processo consolida-se na década de 1980 quando o empresariado articula três pontos de ataque em sua política econômica: a produção globalizada, a diminuição da atuação do Estado-Previdência e a desindexação dos salários. Essas são características básicas do que se convencionou chamar de pós-fordismo. Portanto, o ajuste neoliberal não é apenas de natureza econômica: faz parte de uma redefinição global do campo político- institucional e das relações sociais.

Acrescenta-se também que no momento em que os estados nacionais perdem seu caráter intervencionista e ganham novas funções, fortificam-se organismos internacionais multilaterais (tais como Banco Mundial, FMI, OCDE etc.) que visam a regular e a garantir a livre circulação de capital em busca de novos patamares de acumulação. Cada vez mais o capital financeiro circula sem fronteiras apoiado nas novas tecnologias de comunicação e em um processo de “mundialização do capital” como o nomeia o economista François Chesnais (1996).

2.1.2 Novo contexto, novas palavras de ordem: reestruturação e flexibilização

A dinâmica das mudanças do mundo do trabalho trouxe a questão da flexibilidade como um tema central para o entendimento desse processo. O modelo de acumulação flexível, como já dito anteriormente, marca um confronto direto com a rigidez do fordismo porque se apóia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e dos padrões de consumo.

Considerando esse processo, mais uma vez concordamos com a análise de Castel (1998) para quem a precarização do trabalho é vista, então, como central, comandada pelas exigências tecnológico-econômicas da evolução do capitalismo moderno. Em suas palavras,

O processo de precarização percorre algumas das áreas de emprego estabilizadas há muito tempo [...] assim como o pauperismo do século XIX estava inserido no coração da dinâmica da primeira industrialização, também a precarização do trabalho é um processo central [...] realmente, há aí uma razão para levantar uma *nova questão social* que, para espanto dos contemporâneos, tem a mesma amplitude e a mesma centralidade da questão suscitada pelo pauperismo na primeira metade do século XIX. (CASTEL, 1998, p. 526-527).

Um enorme contingente de mão de obra passa a ser submetido à precarização das relações de trabalho por meio das terceirizações, subcontratações, dos trabalhos temporários ou por conta própria, ou ainda dos “bicos”, tornando o trabalhador vulnerável e sem nenhuma proteção. Isso se deve ao fato de que o próprio Estado suprime as regras, as normas, os mecanismos de proteção ao cidadão, em um processo de desfiliação, cujo extremo são os sobrantes ou supranumerários como nos ensina Castel (1998). Não há lugar para todos.

A precarização do emprego e o aumento do desemprego são, sem dúvida, a manifestação de *um déficit de lugares* ocupáveis na estrutura social, entendendo-se por lugares posições às quais estão associados uma utilidade social e um reconhecimento público. Trabalhadores que “estão envelhecendo” (mas freqüentemente têm cinquenta anos ou menos) e que não têm mais lugar no processo produtivo, mas que também não o têm alhures; jovens à procura de um primeiro emprego e que vagam de estágio em estágio e de um pequeno serviço a um outro; desempregados de há muito tempo que passam, até a exaustão e sem grande sucesso, por requalificações ou motivações: tudo se passa como se nosso tipo de sociedade redescobrisse, com surpresa, a presença em seu seio de um perfil de populações que se acreditava desaparecido, “inúteis para o mundo”, que nele estão sem verdadeiramente lhe pertencer. (CASTEL, 1998, p. 517).

A precarização e os altos níveis de desemprego impostos pelo regime de acumulação flexível e pela reestruturação produtiva são observados em diversos países,

embora apresente contornos diferenciados e específicos nas diferentes regiões e para diferentes segmentos sociais e categorias profissionais.

Discutindo a reestruturação no caso brasileiro, Leite (2003) recupera suas principais características e a conjuntura que a possibilitou. Ela destaca dois fatores responsáveis por alavancar os processos de reestruturação no âmbito nacional, a saber:

[...] novos padrões de competitividade internacional e um conjunto de mudanças econômicas, políticas e sociais que ocorrem simultaneamente no país. Entre elas, vale destacar a abertura de um processo recessivo que se abate duramente sobre a economia brasileira, o processo de democratização política e a crise do padrão de relações industriais vigentes durante o período do milagre econômico. (LEITE, 2003, p. 67)

A autora também nos alerta para a importância de ressaltar outras duas dimensões que, no seu entender, caracterizam o caso brasileiro.

Em primeiro lugar, embora as estratégias seguidas pelas empresas em cada um desses momentos sejam bastante diferenciadas, um elemento comum a elas é seu caráter limitado e reativo, ainda que não se possa deixar de considerar que alguns setores mais competitivos, como o automobilístico, venham apontando para um processo mais sistêmico; em segundo, ao contrário das expectativas dos estudos iniciais, quanto mais o processo se aprofunda, mais nocivos se mostram seus efeitos sociais. (LEITE, 2003, p. 71)

Após as duas décadas iniciais (1970 e 1980) de processo de reestruturação, é nos anos 90 que ela ganha força, alavancada pela estabilização da economia – processo inflacionário e da moeda. Assim, são dadas novas condições para um aprofundamento dos processos de produção, sobretudo dos setores mais competitivos (LEITE, 2003).

É nesse momento da reestruturação que se vê intensificar no Brasil uma prática focada na produção que acompanha tendências mundiais, o que corresponde ao surgimento das cadeias produtivas. Como diz a autora:

O movimento consiste, à semelhança da tendência internacional [...] na tentativa de concentrar os esforços da empresa na produção daqueles produtos sobre os quais ela detém vantagens competitivas,

externalizando a produção dos demais componentes necessários à produção do produto final, configurando a estrutura em cadeia e implementando o *just in time* externo na relação entre as empresas. A identificação dessa tendência originou uma importante reorientação metodológica nas pesquisas sobre o tema, que passaram a substituir os estudos de casos isolados, realizados em geral nas empresas líderes dos vários setores, por estudos em cadeias produtivas em seu conjunto. (LEITE, 2003, p. 85)

Sob essa nova perspectiva de compreensão, a autora enfatiza novos contornos identificados relacionados às condições de trabalho nas diferentes empresas que compõem a cadeia, chamando atenção para um processo que vem, frequentemente, a penalizar as pequenas empresas da cadeia em benefício das empresas líderes.

O importante a ser sublinhado aqui é que a divisão do trabalho entre as empresas gera uma realidade em que as implicações dos novos conceitos de produção para o trabalho são muito diferenciadas entre as várias empresas da cadeia. De fato, se para aquelas que se encontram na liderança, que congregam a parcela mais sofisticada do processo produtivo, eles pressupõem formas de organização do trabalho baseadas na polivalência e na formação de grupos e células de produção e na utilização de trabalho qualificado, o mesmo não acontece nas empresas que conformam os últimos elos da cadeia, em que a falta de conteúdo do trabalho torna-as mais afeitas à utilização do trabalho mal pago, desqualificado, repetitivo, parcelado, organizado muitas vezes em linha de montagem. (LEITE, 2003, p . 87-88)

Assim, enfatizando nossa argumentação sobre esse novo modelo de acumulação – flexível – vivenciado nas últimas décadas, vemos aqui uma das formas como as relações de trabalho vêm se flexibilizando e, também, se precarizando. Nesse sentido, a partir do estudo dessas cadeias produtivas, Leite conclui:

Talvez uma das conseqüências mais graves em termos sociais que esses estudos têm revelado é que também aqui se desenvolve o fenômeno já assinalado na experiência internacional, qual seja, o de que com a tendência generalizada à subcontratação, o trabalho diminui na ponta virtuosa ao mesmo tempo que se expande na ponta precária da cadeia. (LEITE, 2003, p. 88).

Outros setores da economia informam, a partir de suas singularidades, o mesmo fenômeno; a socióloga Selma Venco (2003, 2009), analisando o trabalho nas empresas de *telemarketing*, aponta as novas formas de racionalização da organização e gestão do trabalho que predominam no setor e que redundam em “ uma nova configuração, novas possibilidades e potencialidades, em termos de racionalização, traduzidas em intensificação e controles do trabalho” (VENCO, 2009, p. 181).

As consequências negativas dessa nova forma de organização do trabalho são observadas pela autora.

A pressão por maiores índices de produtividade delinea um quadro das condições de trabalho desfavoráveis para os trabalhadores. Estas situações são reais manifestações de assédio moral, com visíveis danos à saúde física e mental dos operadores de *telemarketing*, e apontadas pelos operadores como a principal causa de seu afastamento, o que explica os altos índices de rotatividade nessas empresas (...) a constatação da alta incidência de síndrome do pânico e depressão entre esses trabalhadores – que a atribuem às condições que enfrentam cotidianamente – leva à identificação de um campo importante a ser pesquisado por profissionais que articulam saúde e trabalho. (VENCO, 2009, p. 185).

No caso do trabalho em *telemarketing*, é fundamental compreender as implicações que a questão tecnológica acarreta para a organização do trabalho. Nesse sentido, o uso da tecnologia tem papel fundamental na intensificação do trabalho, possibilitando um maior controle dos trabalhadores.

A despeito de toda a evolução tecnológica no período, a maquinaria analisada por Marx e a monitoração simultânea guardam elementos comuns. A intensificação do trabalho, imprimindo-se cadência e disciplina aos trabalhadores, pouco se alterou no curso da história do trabalho. Mudam as técnicas, mas não seus objetivos. (VENCO, 2009, p. 114).

2.1.3 Flexibilização e mercado de trabalho sob a ótica das relações de gênero

As questões relativas ao gênero são, da mesma forma, fundamentais para se compreender as mudanças em curso no mundo do trabalho, perspectiva essa que melhor possibilita a compreensão não só do constante e crescente movimento de entrada das mulheres no mercado de trabalho, não apenas no Brasil mas em termos mundiais, mas também dos movimentos que se fortalecem nas últimas décadas de flexibilização e precarização do trabalho, reforçadas pelas políticas neoliberais (MARUANI; HIRATA, 2003).

Como bem identificam Maruani e Hirata, a compreensão da situação de homens e mulheres no mercado de trabalho, nas últimas décadas, permite-nos apontar mudanças, algumas até bastante positivas. No entanto, isso não nos autoriza a falar de rupturas, já que as desigualdades persistem.

O surgimento da crise do emprego, a instauração do desemprego em massa, durável e estrutural, não interromperam a progressão da atividade feminina [...] encontramos-nos num momento de virada da história do emprego feminino: um período de contrastes e de paradoxos, de progressos evidentes e de regressões impertinentes, de movimentos e de ventos contrários cujo resultado ainda se avia mal. (MARUANI; HIRATA, 2003, p. 23).

Os dados sobre a entrada das mulheres no mercado de trabalho, números que crescem nos últimos anos, mesmo em setores antes apenas do domínio masculino, perdem parte de seu aspecto positivo quando consideradas as questões relativas à qualidade destes trabalhos, inclusive quando consideramos que atingem de forma diferente a entrada e a permanência das mulheres no mercado de trabalho em diferentes países, em que pesem suas singularidades históricas.

Em conjuntura de reestruturação, Meulders (2003) desenvolve sua análise a partir da consideração de que o exame dos dados europeus relativos às formas flexíveis de emprego indica, sem nenhuma ambiguidade, que os trabalhadores flexíveis não são assexuados. Ao

contrário, são as políticas de flexibilização que permitem a entrada maciça das mulheres no mercado de trabalho. Mesmo assim, é preciso atentar para o caráter dessa flexibilização

Na verdade, a flexibilidade visa simplesmente transferir aos trabalhadores os riscos ligados às flutuações conjunturais e reduzir o custo da mão-de-obra; ela põe em questão a legislação do trabalho, o tempo, a duração, os salários associados a ele e a proteção social; trata-se de facilitar o recurso a formas de emprego menos custosas: trabalho temporário, trabalho independente, tempo parcial, trabalho em domicílio, estágios ou aprendizagem de jovens. A flexibilidade provoca assim a emergência de formas de trabalho nas fronteiras entre a inatividade e o emprego. (MEULDERS, 2003, p 273)

Analisando as estatísticas inglesas, Walby (2003) constata que, nos últimos 20 anos, a quase totalidade do crescimento do emprego feminino deveu-se ao trabalho em tempo parcial, que cresceu 75% entre 1971 a 1994; enquanto, para o mesmo período, o trabalho em tempo integral cresceu apenas 1,6%. Portanto, o que os números revelam, em termos de relações sociais, quando associamos o trabalho feminino ao emprego flexível (sem, no entanto, excluir os homens que também se inserem nesta forma de trabalho), é que as mulheres são as mais penalizadas por essas formas mais precárias de inserção. Isso se reflete, sobretudo, em termos de salários mais baixos e proteções sociais reduzidas.

Se os efeitos das políticas de flexibilidade sobre o emprego causam ceticismo, seus efeitos sobre a qualidade do emprego, em compensação, não deixam dúvidas: o desenvolvimento dessas políticas fragilizou o emprego e favoreceu o aparecimento de pobres no trabalho, trabalhadores precarizados, permanentemente ameaçados pelo desemprego [...] as mulheres são sobre-representadas nessas formas particulares de emprego; seu acesso ao mercado de trabalho ocorre principalmente pelo viés de empregos atípicos particularmente desfavoráveis em termos de *status*, remuneração, horários e perspectivas de progresso. (MEULDERS, 2003, p 279-280)

Na Europa, a utilização do trabalho temporário e de tempo parcial são os pilares da flexibilização; no Brasil, predomina o crescimento do trabalho informal fortemente influenciado pelo movimento de reestruturação produtiva.

Cabe lembrar que o crescimento da informalidade está associado à intensificação dos processos de desverticalização e subcontratação que contribuíram para criar “novas e cada vez mais difusas fronteiras entre o setor formal e o informal”. (Abramo, 2002: 21) As cadeias de subcontratação, que se constituíram no âmbito global ou nos espaços nacionais, permitiram que sistemas antigos de trabalho domiciliar, artesanal e familiar, situados nesta fronteira da informalidade, revivessem e florescessem como peças centrais do sistema produtivo e não mais como segmentos marginais. Além de representarem novas estratégias de sobrevivência para desempregados e grupos discriminados, elas representam uma revitalização de formas arcaicas de superexploração dos trabalhadores. É precisamente nestas formas de exploração, desprovidas de qualquer segurança ou proteção legal, que se insere parte importante da mão de obra feminina. (ARAÚJO, 2005, p. 8)

Em pesquisa sobre o setor de confecções em São Paulo, Leite (2004) observa a deterioração das condições de trabalho e de emprego que as transformações do setor vêm provocando, fenômeno esse estreitamente ligado à divisão sexual do trabalho. Refletindo sobre sua pesquisa, a autora constata que

Ao lado da externalização do trabalho das empresas de confecção, observa-se a expulsão das mulheres desse nível da cadeia de produção, onde elas começam a ser substituídas pelos homens, e sua concentração nas oficinas e no trabalho e domicílio, onde a precarização das condições de trabalho e do vínculo empregatício é evidente. (LEITE, 2004, p. 21).

Exemplificando tal processo, a autora cita uma das empresas pesquisadas, destacando que em 1995 nela havia 500 trabalhadores, dos quais 80% eram mulheres; hoje, dos 180 que ficaram, aproximadamente 60% são homens (LEITE, 2004, p. 21). Novamente, os processos de reestruturação e de flexibilização das relações de trabalho significam precarização, tornando-se ainda mais aguçado quando iluminado pela ótica das relações de gênero. No entanto, as diferenciações entre homens e mulheres não estão circunscritas à esfera das formas precárias de trabalho; na outra ponta, do trabalho qualificado, elas também se expressam.

No contexto em que a tecnologia é tida como “o motor das transformações” (DOWBOR, 2002), é bastante pertinente o questionamento elaborado por Helena Hirata: *de que maneira a tecnologia afeta a organização do trabalho, os postos e a qualificação do*

trabalho e dos trabalhadores se a mão-de-obra for masculina ou feminina? (HIRATA, 2002, p. 198).

Baseada nos resultados apontados pelas pesquisas de M. Guilbert e Kergoat sobre esta temática, Hirata enfatiza que “para se compreender as ligações entre técnicas e divisão sexual do trabalho, há uma passagem obrigatória pela questão da qualificação” (HIRATA, 2002, p. 201). No entanto, é a perspectiva de análise de Kergoat que a autora adota, segundo a qual “o movimento de desqualificação/superqualificação afeta em sentido inverso operários e operárias e esse fenômeno vai se acentuando com o decorrer dos anos” (KERGOAT, 1982 apud Hirata, 2002, p. 202). A argumentação da autora aponta para o fato de que a automação acaba por criar uma série de empregos não-qualificados, e esses empregos são ocupados, sobretudo, pelas mulheres. Tal processo acaba “fazendo da não-qualificação uma espécie de qualificação *tipicamente* feminina”. (HIRATA, 2002, p. 202)

Assim, pensando sobre a relação entre os efeitos da tecnologia sobre o emprego, sobre a qualificação e sobre a relação com o trabalhador (sempre a partir da perspectiva de gênero), Kergoat apresenta algumas hipóteses também relevantes para, posteriormente, compreendermos o trabalho altamente qualificado das mulheres musicistas.

- 1) a tecnologia não leva mecanicamente a *uma* evolução do trabalho mas, sobretudo, abre diversos campos possíveis de evolução, o que se estabelecerá em função do social;
- 2) a divisão social do trabalho *tende a aumentar* com a evolução tecnológica tanto no nível da divisão sexual do trabalho quanto da divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual;
- 3) assiste-se, de fato, a processos de superqualificação/desqualificação da força de trabalho, que aumentam com uma divisão sexual da distribuição dos postos no processo de trabalho cada vez mais solidificada;
- 4) nessa perspectiva, as próprias noções de “trabalho manual”, “trabalho intelectual” devem ser redefinidas. (KERGOAT, 1982 apud HIRATA, 2002, p. 203)

A partir dessas considerações, Hirata examina diferentes ramos industriais²⁵ buscando compreender “como a composição sexuada da mão-de-obra pode passar por uma

²⁵ A autora discute o impacto das tecnologias e suas conseqüências em empresas dos seguintes ramos: siderurgia, indústria gráfica, indústria automobilística, indústria de confecção e ramo têxtil, trabalhos de escritório e setor terciário.

mutação, logo após mudanças tecnológicas importantes, deslocando as fronteiras do masculino e do feminino”. (HIRATA, 202, p. 204)

Tecendo algumas considerações sobre esses estudos, Hirata conclui que

A divisão sexual do trabalho parece, assim, não evoluir no mesmo diapasão que a história da tecnologia, mas ser submetida a um peso histórico que torna possível apenas o deslocamento das fronteiras do feminino e do masculino, jamais a supressão da própria divisão sexual [...] o que está realmente em jogo – *as relações de poder e de autoridade* entre homens e mulheres – parece, aqui, desvendar o discurso dominante sobre as tarefas femininas, discursos às vezes abertamente *incoerentes* como os que atribuem os trabalho limpos e leves ora às mulheres (execução na eletrônica), ora aos homens (equipamentos informatizados, como os que ora *proíbem*, ora *autorizam* as mulheres no trabalho noturno. (HIRATA, 2002, p. 218)

Diferenciações são também observadas em outra profissão no campo da cultura: professores. Em análise comparativa de professores do ensino médio de nível técnico no Brasil e na França, Aparecida Neri de Souza aponta dimensões desta profissão que também expressam tensões e contradição nas relações de trabalho de homens e mulheres.

Na escola técnica de São Paulo, as professoras consideram o ensino uma profissão (elas não são mais engenheiras, são profesoras) e os professores uma atividade complementar à profissão de engenheiro. Se os salários baixos, os contratos flexíveis, a possibilidade de desemprego ao final de cada semestre, as avaliações pautadas no engajamento individual aos projetos da escola contribuem para organizar a concepção de transitoriedade para os homens, esses mesmos fatores induzem as professoras a construir a carreira no magistério. Embora sejam cerca de 40% nessa escola, são elas que ministram o maior número de aulas, trabalham em um ou mais períodos para aumentar os salários, envolvem-se individualmente nos projetos e atividades voluntárias e buscam a formação continuada para se classificar melhor no processo de distribuição de aulas, e se candidatam aos postos de coordenação e direção para ascender na carreira. (SOUZA, 2008, p. 367).

Assim, quando comparadas, a jornada de trabalho de professoras e professores informa desigualdades. A construção da carreira docente é observada como primeira opção das professoras; quer seja dando aulas ou ocupando postos de coordenação e

direção, a escola ocupa toda sua jornada de trabalho. Já os homens, “concebem a docência como trabalho de tempo parcial, transitório ou complementar; de forma geral, trabalham à noite na escola e durante o dia desenvolvem atividades de consultoria ou são empregados em empresas” (SOUZA, 2008, p. 358).

Para concluir, apresentaremos alguns dados que julgamos relevantes para a compreensão da inserção das mulheres no mercado de trabalho brasileiro.

Bruschini, Ricolde e Mercado, apontam alguns dados que informam o espaço das mulheres no mercado de trabalho desde a última década do século XX até os cinco primeiros anos do novo século, por meio de dados coletados a partir das estatísticas oficiais (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNADS), do IBGE e Anuário RAIS – Relação Anual de Informações Sociais do Ministério do Trabalho e Emprego.

A primeira questão a destacar é a intensidade e constância do crescimento da atividade feminina [...] os indicadores mostram que a população economicamente ativa (PEA) feminina aumentou consideravelmente no período 1995-2005, assim como as taxas de atividade e os percentuais femininos no conjunto dos trabalhadores. Em 2005, mais da metade da população feminina em idade ativa trabalhou ou procurou trabalho e mais de 40 em cada 100 trabalhadores eram do sexo feminino. (BRUSCHINI; RICOLDI; MERCADO, 2008, p. 16)

Destacamos também a perspectiva que aponta para o crescimento da escolarização das mulheres e sua significativa relação e as formas de inserção delas no mercado de trabalho; segundo os autores, os dados informam a permanência da superioridade da escolarização das mulheres em comparação aos homens, realidade que já vem se mantendo nas últimas décadas.

A expansão da escolaridade, a que as brasileiras têm cada vez mais acesso, é um dos fatores de maior impacto sobre o ingresso das mulheres no mercado de trabalho. A escolaridade das trabalhadoras é muito superior à dos trabalhadores, diferencial de gênero que se verifica também na população em geral. Para dar um exemplo, em 2005, 32% das trabalhadoras tinham mais de 11 anos de estudo, contra 25% dos trabalhadores [...] ao mesmo tempo, a escolaridade elevada tem impacto considerável sobre o trabalho feminino, pois as taxas de atividade das mais instruídas são muito mais elevadas do que as taxas gerais de

atividade. Em 2005, enquanto mais da metade (53%) das brasileiras em geral eram ativas, entre aquelas com 15 anos ou mais de escolaridade a taxa atingia 83% no Brasil, 84% no Nordeste e 82% no Sudeste. (BRUSCHINI; RICOLDI; MERCADO, 2008, p. 20-21)

É consenso entre muitos autores que o avanço das mulheres na aquisição de escolaridade impulsiona seu ingresso e permanência no mercado de trabalho.

No entanto, a inserção das mulheres nos cursos de nível superior também mostra um padrão diferenciado marcadamente pelo gênero. Persistem ainda alguns guetos femininos que se reproduzem, posteriormente, no mercado de trabalho.

A inserção das mulheres no mercado de trabalho brasileiro tem se caracterizado, ao longo do tempo, pela precariedade, que atinge uma importante parcela de trabalhadoras. Entretanto, em contraste com as ocupações precárias, mulheres instruídas, além de continuar marcando presença em tradicionais “guetos” femininos, como o magistério e a enfermagem, vêm ocupando áreas profissionais de prestígio, como a medicina, a advocacia, a arquitetura e até mesmo a engenharia, tradicional reduto masculino. Essa poderia ser considerada uma das faces do progresso alcançado pelas mulheres no que tange à sua participação no mercado de trabalho. (BRUSCHINI; RICOLDI; MERCADO, 2008, p. 22)

Quisemos destacar essa realidade com o intuito de evidenciar alguns avanços e conquistas; nesse sentido, a escolarização das mulheres é um deles. Por outro lado, como veremos mais a frente, existem também contradições nesse processo. Mas, de toda forma, concordamos mais uma vez com as palavras de Maruani (2003, p. 21): *três passos para a frente, dois passos para trás...*

2.2 O MUNDO DO TRABALHO ARTÍSTICO: ANÁLISES SOBRE DIMENSÕES QUE RELACIONAM PROCESSOS DE PRECARIZAÇÃO E ESPECIFICIDADES DO MUNDO ARTÍSTICO

Se o processo de transformação do mercado de trabalho reclama por um trabalhador dito flexível, na esfera artística essa parece ser a forma predominante conforme analisa Menger.

O auto-emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado – constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes, e têm como efeito introduzir nas situações individuais de atividade a descontinuidade, as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de atividade, de gestão de redes de inter-conhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multi-atividade na e/ou fora da esfera artística. (MENGER, 2005, p. 18)

A hipótese que orienta as análises do autor é relevante para a compreensão da relação entre trabalho precário e trabalho artístico.

Não só as atividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações do capitalismo. Longe das representações românticas, contestatárias ou subversivas do artista, seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador, figura através da qual se lêem transformações tão decisivas como a fragmentação salarial, a crescente influência dos profissionais autônomos, a amplitude e as condições de desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda individualização das relações de emprego. (MANGER, 2005, p. 44)

No mercado de trabalho musical, não só no Brasil, as orquestras são, reconhecidamente, os espaços privilegiados de trabalho formal. Philippe Coulangeon, sociólogo e pesquisador na área do trabalho artístico-musical na França, reafirma essa

questão ao analisar o que o próprio autor irá denominar as figuras ideal-típicas da profissão de músico-intérprete: os permanentes e os intermitentes de espetáculo.

Hoje, o conjunto das profissões relacionadas ao espetáculo vivo e ao audiovisual está submetido ao reino das formas atípicas de emprego salarial. Todavia, o emprego permanente, globalmente residual no conjunto dessas profissões, atinge em torno de 5% dos músicos intérpretes, quando se consideram apenas os músicos de orquestra, e até 13% quando se incluem músicos titulares de um emprego estável no ensino. Essa porcentagem minoritária, mas não sem importância, de permanentes distingue particularmente comediantes, outra grande categoria de artistas intérpretes, para a qual essa categoria de emprego desapareceu praticamente, com exceção da Comédie Française. Desse modo, a distinção de duas figuras profissionais perpassa a profissão de músico intérprete, a de permanente de orquestra e a de free lance intermitente. (COULANGEON, p. 5, 2004)

As estatísticas brasileiras²⁶ reforçam essa constatação; do total dos ocupados no Brasil em 2004, considerando os dados da RAIS – Relação Anual de Informações Sociais – do Ministério do Trabalho e Emprego, que informa apenas o mercado formal de trabalho, o número de trabalhadores em música no ano de 2010 foi de apenas 4.292, conforme tabela abaixo:

Tabela 1: Total de empregados no Brasil comparado com o total de empregados em Música

	2002 a 2010								
	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
<i>BRASIL</i>	28.683.913	29.544.927	31.407.576	33.238.617	35.155.249	37.607.430	39.441.566	41.207.546	44.068.355
<i>MÚSICA</i>	6.155	4.431	4.066	4.203	4.392	4.157	4.023	4.111	4.292

²⁶Duas fontes de dados foram consideradas: Ministério do Trabalho/RAIS - Relação Anual de Informações Sociais e Instituto Brasileiro de Estatísticas/Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílio – IBGE/PNAD. Como a grande maioria dos ocupados do setor artístico não tem vínculo formal, e portanto, não são captados pelas informações da RAIS, utilizamos os dados da PNAD pois esses permitem ampliar essa informação, já que incorporam os trabalhadores sem vínculos formais, identificando outras formas de inserção no mercado de trabalho. Nesta base de dados, a CBO Domiciliar é considerada para a captação dos mesmos; ela difere da CBO 2002, já indicada anteriormente, em alguns grupos ocupacionais, entre eles os próprios músicos, inscritos em dois grupos:

- 262 – Profissionais de Espetáculos e Artes: 2624 – Compositores, músicos e cantores;
- 376 – Artistas de Artes Populares e Modelos: 3762 – músicos e cantores populares;

Fonte: Ministério do Trabalho e Emprego/RAIS - Elaboração própria.

Os mesmos dados apontam para a diminuição no número de postos formais de trabalho em música entre os anos de 2002 e 2010. Segnini aponta para esse movimento, comparando músicos e bailarinos. Segundo a autora,

No período 2002 a 2004, cresce o emprego formal em dança, enquanto a música vivencia desemprego – 2.089 postos de trabalho foram suprimidos -, devido, possivelmente, ao encerramento de orquestras, entre elas, destacamos a da Rádio e Televisão Cultura do Estado de São Paulo, por razões políticas, apoiadas em dados econômicos. (SEGNINI, 2006, p. 17)

No entanto, há um crescimento no número de músicos no mercado de trabalho, conforme indica a tabela abaixo; todavia, segundo as estatísticas²⁷, é o trabalho informal que cresce. O número de músicos ocupados no Brasil na posição “conta-própria” cresceu de 55.613, em 2002, para 84.296, em 2008.

Tabela 2: Distribuição dos Ocupados em Música no Brasil por posição na ocupação – 2002 a 2008

	2002	2004	2005	2006	2007	2008
Formal	6479	12.928	7576	8673	11655	9438
Sem carteira	41978	37.600	33346	35669	39011	34090
Conta-própria	55613	79.818	83331	68236	76669	84296
Empregador	3319	3.421	3385	4529	3379	6152
Não remunerado	4516	1.103	496	1324	4506	3656
Total	111896	134870	128134	118431	135220	137632

Fonte: PNAD/IBGE - Elaboração própria.

Portanto, os músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo fazem parte de uma minoria de profissionais do ramo que possuem relativa estabilidade de trabalho; no entanto, a condição de assalariado do setor público, no caso do teatro estudado, já não é

²⁷ Como a maioria dos ocupados do setor artístico não tem vínculo formal e, portanto, não são captados pelas informações da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS), do Ministério do Trabalho, utilizamos os dados da PNAD, pois permitem ampliar essa informação, já que incorporam os trabalhadores sem vínculos formais, identificando outras formas de inserção no mercado de trabalho.

mais garantia de direitos vinculados à realização desse trabalho (SEGNINI, 2008). Como já foi descrito, observa-se que mais da metade dos profissionais que integram a orquestra pesquisada não vivencia a condição de funcionários públicos, são contratados por meio de contratos de duração determinada; este tipo de acordo trabalhista é renovado de tempos em tempos.

A seguir, deter-nos-emos na compreensão desta configuração específica – Orquestra Sinfônica Municipal –, buscando compreender melhor o significado de seu pertencimento, bem como as implicações sociais e as conseqüentes condições para a concretização do trabalho do músico, possíveis neste contexto.

2.2.1O trabalho em música: o caso específico da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo.

Tendo como eixo da análise a condição de trabalhador instável vivenciada por parte dos músicos da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo - OSM, buscamos analisar como se concretiza o cotidiano de trabalho desses profissionais. Para tanto, destacaremos em primeiro lugar o trabalho realizado no próprio teatro e, a seguir, as demais possibilidades e estratégias mobilizadas por eles, frente à instabilidade que caracteriza suas trajetórias profissionais.

Primeiramente, é preciso compreender como, historicamente, esta situação se construiu, conforme foi analisado por Segnini.

[...]a partir de 1989, o Theatro Municipal de São Paulo, assim como outras instituições públicas, passaram a serem geridas a partir do critério das Dotações orçamentárias”, que subdividem o orçamento do Município, atribuindo a cada Secretaria e às instituições que a elas se vinculam, um valor determinado para compor o orçamento. Diferentes rubricas o compõem, entre elas, “Verbas de Terceiros”, na qual se inscrevem os “prestadores de serviços temporários”, caracterizando o trabalho temporário. Desde então, os músicos da orquestra são contratados nesta condição, que os inscrevem em uma situação extremamente instável de trabalho. (SEGNINI, 2006, p. 330)

Nesse sentido, o teatro estudado se insere no contexto das mudanças pelas quais vem passando o mercado de trabalho brasileiro, cujo processo de transformação e reestruturação se intensifica na década de 1990, exemplificando uma das formas por meio das quais o setor artístico encontra-se submetido à lógica do atual momento do capitalismo (SEGNINI, 2008).

No caso do Theatro Municipal de São Paulo, é justamente neste período (início da década de 1990) que ocorre a maior mudança, isto é, quando os músicos da orquestra passam a ter um vínculo de trabalho que, além de não garantir mais estabilidade no trabalho, retira deles qualquer forma de direito vinculado ao exercício de suas atividades (férias, décimo terceiro, gratificações, seguro saúde, licença maternidade, entre outros).

A partir desse momento, dois grupos distintos de músicos compõem a orquestra – admitidos (estáveis) e verba de terceiro (não-estáveis) –, criando tensões e constrangimentos que ficam evidenciados nas entrevistas realizadas, como no caso da fala deste músico que possui um contrato estável de trabalho, com vínculo de admitido.

Com certeza, e é uma situação injusta, eles estão em prejuízo. E assim os cálculos que fazem para pagar os salários não são muito corretos. Então, o benefício que a gente consegue receber, eles não conseguem, eles acabam recebendo menos para fazer a mesma coisa que a gente faz. Então isso não é uma situação muito decente não [...] acho que tem um grande projeto que não é só de São Paulo, acho que do mundo inteiro, desse neoliberalismo, de assim... acho que o poder público geral, mesmo as empresas, estão querendo abrir mão da responsabilidade em relação ao trabalhador. Então esse espírito da terceirização está dominando tudo, eles não querem saber se você tem família, se você existe, se você vai ser feliz ou não vai, eles querem que alguma tarefa seja feita, querem pagar para isso e acabou. (Músico instrumentista, trompa, OSM, maio de 2004)

Da mesma forma, o músico com vínculo temporário evidencia as tensões que se criam neste espaço de trabalho devido, principalmente, às duas formas de contrato de trabalho que dividem esses trabalhadores:

É muito complicado mexer com esses admitidos. Eu não sei qual que é a complicação, eu não sei se eles não querem comprar briga, como é que é. Eu acho que tinha que ter um regime único para todo mundo, inclusive

porque o que acontece hoje é que os admitidos, estáveis lá, eles ganham muito mais que os... tinham feito uns cálculos, ganhavam em média 30% a mais do que os outros. Eles já começam com a aberração daí, porque, quer dizer, pessoas que estão desempenhando a mesma função estão ganhando de forma diferente e em regimes diferentes.(Músico instrumentista, violoncelo, OSM, maio de 2004)

Nos momentos de reestruturação, fica ainda mais evidente essa clivagem, mostrando toda a fragilidade da posição ocupada pelos músicos sem estabilidade.

[...] e sempre as pessoas que poderiam ser descartadas eram sempre as mesmas, isso quer dizer, os verbas de terceiro, porque as outras você não consegue descartar e aí mexer com os admitidos não dava, então tem que remanejar e aí acontece uma série de injustiças eu diria [...] houve alguns músicos que realmente foram colocados na rua, se foi justo ou não foi eu não quero entrar agora no mérito, mas a maneira com que foi conduzida não foi a mais retilínea possível justamente por esse fato que eu mencionei, só foram colocados à prova os instrumentistas verbas de terceiro, então já existia uma pré-intenção, enfim... (Músico instrumentista, contrabaixo, OSM, outubro de 2004)

Por outro lado, mesmo considerando a situação de insegurança na qual se inscrevem, é preciso considerar a importância do pertencimento a uma orquestra de reconhecida qualidade e prestígio. Fazer parte dela significa compartilhar desse carisma. Como nos coloca Norbert Elias, em seu livro *Estabelecidos e 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. Esse preço tem que ser individualmente pago por cada um de seus membros, através da sujeição de sua conduta a padrões específicos de controle dos afetos. O orgulho por encarnar o carisma do grupo e a satisfação de pertencer a ele e de representar um grupo poderoso [...] estão funcionalmente ligados à disposição dos membros de se submeterem às obrigações que lhes são impostas pelo fato de pertencerem a esse grupo [...] a satisfação que cada um extrai da participação no crisma do grupo compensa o sacrifício da satisfação pessoal decorrente da submissão às normas grupais. (ELIAS, 2000, p. 26)

O desejo de fazer parte desta orquestra e o reconhecimento de sua qualidade (tanto dos músicos quanto do maestro) também são expressos nos diversos relatos.

[...] mas uma coisa bem informal, porque não é um concurso público [...] inclusive na época eu ensaiei com o pianista, preparei tudo, deixei tudo certinho. O meu sonho era entrar no Municipal [...] eu tinha essa coisa de entrar no Municipal. (Músico instrumentista, trompa, OSM, outubro de 2004)

Estar no Municipal pra mim é muito bom obviamente, porque é uma orquestra das melhores do país, a segunda melhor de São Paulo, se bem que isso aos poucos está mudando, a gente nos últimos anos, últimos seis, sete anos, a gente recebeu muitos músicos novos e muitos dos músicos mais antigos se aposentaram e isso então deu uma renovada no quadro todo da orquestra, isso obviamente muita gente que estudou fora, então que é gabaritado, assim como na OSESP que teve gente que veio de fora, aqui tiveram diversas pessoas que também que vieram de outros Estados, enfim, mas a maioria é de São Paulo. (Músico instrumentista, violino, OSM, novembro de 2004)

Reafirmando essa característica, Menger nos alerta para o fato de que a análise de uma ocupação no interior do universo artístico exige que variados aspectos que parecem ser inerentes a esse trabalhador sejam levados em conta. Talento, reconhecimento do mérito individual, consideração e prestígio social e, até mesmo, o amor pelo que fazem podem ser alguns desses aspectos. Essas vantagens *não monetárias* não são pura ficção, designam uma composição particular de motivações na vida do artista (MENGER, 2005).

Nesse sentido, o que se pôde observar por meio da pesquisa é que tocar na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo é o trabalho principal desses artistas; entretanto, não é o único. Todos os músicos entrevistados revelaram que possuíam outra(s) atividade(s) além do trabalho na OSM. Confessarem também que é o trabalho desenvolvido no teatro que funciona como uma espécie de “cartão de visita” para a realização de outros trabalhos.

No entanto, não podemos falar dessas outras formas de trabalho de maneira homogênea nem em termos da atividade realizada, pois são diversas, nem em termos da motivação que leva esses músicos ao exercício de múltiplas atividades.

No depoimento abaixo, o músico expressa claramente que a multiplicidade de trabalhos realizados está diretamente vinculada a uma perspectiva de crescimento artístico,

como uma etapa da carreira e como possibilidade de crescimento profissional, cujo objetivo final é tornar-se solista. Percebe-se aí a ênfase dada à questão da formação como fundamental para sua opção de trabalhar em diferentes formações musicais (música de câmara, apresentações solo etc.), não somente na orquestra.

Pra mim, é muito importante estar numa orquestra desse porte e particularmente é uma orquestra bastante grande, que proporciona um desenvolvimento a você, porque se se tratasse de uma orquestra reduzida você trabalha todo dia, no caso dela ter esse quadro maior, que somos cinco oboés, todos os sopros são em cinco e isso proporciona estar atuando com música de câmara e de estar se aprimorando, que é uma coisa muito boa. Porque se você está o tempo inteiro tocando na orquestra você acaba de uma certa maneira se estagnando no repertório camerístico e solístico. E com essa possibilidade de você também ter uma carreira paralela, digamos assim entre aspas, isso só vem a trazer mais benefícios à orquestra, porque uma pessoa que ainda nutre esperanças de trabalhar solisticamente está caminhando tecnicamente e musicalmente. (Músico instrumentista, oboé, OSM, setembro de 2004)

Como veremos no próximo depoimento, a fala do músico expressa claramente sua necessidade de realização de outras atividades enquanto estratégia de inserção no mercado de trabalho para, em primeiro lugar, garantir uma renda maior e, em segundo, para garantir sua permanência em uma “rede de contatos”, já que o trabalho na OSM é instável e, por conta disso, ele pode a qualquer momento ser demitido. Assim, caso isso aconteça, ele não fique sem trabalho. Neste caso então, a questão da formação não é mais central, mas sim o reconhecimento de uma situação precária de trabalho, o que coloca a ênfase na garantia de obtenção de maior renda.

[...] entrei no Municipal e em Santo André. Aí nisso teve a Jazz sinfônica, abriu o teste na jazz Sinfônica, aí pagava mais. Aí eu entrei na Jazz Sinfônica [...] eu dava aula em Cubatão no Conservatório, eu era professor lá também, que aí nessa época eles contrataram lá num sistema legal e eu fui [...] isso é uma coisa que eu meio que já me habituei, eu já encaro assim a minha situação como, eu sou um prestador de serviço e eu que tenho que me organizar, porque não adianta, eu já perdi as esperanças [...] faço muito serviço, trabalho muito graça as Deus [...] a semana passada mesmo eu fiz uma gravação e eu faço muito assim, tem gente que faz mais que eu, o pessoal fala que eu sou mafioso, faço muito casamento, muito mesmo assim, não sei, quinze, vinte casamentos às

vezes num mês [...] é também a mesma coisa, eu presto serviço pra esses grupos, então tem vários grupos aí, Bacarelli, Allegro, Sinfonia, Prelúdio, tem um monte de grupos[...] claro que a minha prioridade é sempre o Municipal, lá não tem como pôr substituto e nem colocaria também. (Músico instrumentista, trompa, OSM, outubro de 2004)

Portanto, o trabalho em uma orquestra pode significar por um lado prestígio mas, ao mesmo tempo, significa um trabalho rotinizado, hierarquizado²⁸, com pouca possibilidade de criação (sobretudo para os tuttistas), distante da visão romântica do músico como artista inspirado, criativo, gênio. Assim, a multiplicidade de trabalhos realizados fora da orquestra pode significar para alguns a possibilidade de concretizar um trabalho mais prazeroso; para outros, apenas uma estratégia de sobrevivência.

Esta realidade também foi apontada pela direção do teatro, mostrando que a própria organização do trabalho é pensada a partir do reconhecimento de que, independente das razões, a maioria dos músicos exerce mais de uma atividade.

[...] a maioria dos músicos de orquestra toca no mínimo em duas orquestras [...]no mínimo, fora os freelas que eles fazem, casamento, eventos fora, na própria orquestra tem muitos grupos dentro da orquestra, trios, quartetos, quintetos, grupos de câmara etc. [...] eles se organizam de acordo com a afinidade, claro, e eles fazem muitas apresentações fora[...] então as próprias orquestras já se organizam de forma que os ensaios não sejam coincidentes. Então por exemplo, a OSM ensaia de manhã [...] se você for ver Orquestra Sinfônica de Santo André, é à tarde; se você for ver a Jazz Sinfônica do Estado é à tarde, já cinco da tarde, já é fim de tarde; se você for ver Orquestra Instrumental de Repertório, é à noite. As orquestras procuram não fazer os ensaios no mesmo horário. (Coordenadora dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal de São Paulo, outubro de 2003)

Vale ainda destacar outra possibilidade de trabalho bastante frequente na qual os músicos se inscrevem como a docência. Essa tarefa pode ser realizada tanto em conservatórios e em cursos superiores em música (públicos ou privados) quanto através de aulas particulares ministradas para outros músicos ou para iniciantes, prática que tem sido

²⁸ Para uma melhor compreensão da estrutura do trabalho na orquestra, sua organização e hierarquização, e o que tudo isso significa em termos de prestígio e relações de poder, ver: LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formatios symphoniques*. Paris:Éditions La Découverte, 2002.

mais frequente. Existe ainda a modalidade *masterclass* para aqueles que já possuem um nível bastante elevado como é o caso, geralmente, dos solistas (nacionais ou internacionais) (PICHONERI, 2006).

Assim, se de modo geral a ideia de que trabalhar em contextos precarizados parece ser um elemento de desqualificação do trabalhador, no setor artístico, especificamente em relação à arte musical, essa ideia pode ser questionada. O uso de alguns termos largamente utilizados para descrever as mudanças que vêm ocorrendo no mercado de trabalho como, por exemplo, *intensificação e precarização do trabalho*, precisa ser, no mínimo, relativizado.

De modo algum essa reflexão invalida nossa compreensão de que se trata de uma categoria profissional que possui, majoritariamente, vínculos instáveis de trabalho e que isso traz profundas consequências para esses trabalhadores; tampouco, deixamos de reconhecer e de problematizar a existência de relações de trabalho tão frágeis, mesmo no interior de espaços públicos onde se esperava encontrar o trabalho estável. Tal reconhecimento significa apenas que não é possível ignorar as singularidades desta profissão.

2.2.2 Considerando as relações de gênero: conquista de um espaço ou permanência de desigualdades

No mundo da música de modo geral e no contexto das orquestras, de modo particular, é recente e crescente a participação das mulheres, haja vista que estes espaços foi, tradicionalmente, ocupado por homens. No entanto, nas últimas décadas, pouco a pouco esse quadro vem mudando e elas vieram conquistando novos espaços. Nesse contexto, alguns dados levantados sobre a OSM destacam-se, a saber: dos 115 músicos da orquestra, 26% são mulheres, enquanto 74% são homens. Com relação à hierarquização das posições ocupadas por esses músicos, temos no total 21 solistas, apenas 4 (quatro) são mulheres e 17 (dezessete) homens, sendo que as mulheres solistas estão distribuídas nos instrumentos viola, flauta, harpa e piano.

No entanto, quando observamos os relatos dos entrevistados, não é possível constatar diferenças significativas no processo de formação entre os sexos; ao contrário, ambos apresentam características semelhantes, redundando em expressar qualificações e especializações de alto nível. É nesse sentido que Segnini desenvolve sua argumentação sobre a crescente e recente inserção das mulheres no espaço da orquestra,

[...] 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, tanto no Brasil quanto na França, as dificuldades por elas encontradas para ingressar nas orquestras até mesmo como *tuttistes*, intensificadas quando se trata dos prestigiosos postos de solistas [...] esta diferenciação, que reescreve desigualdades já observadas em outros setores, vincula-se a um substrato material concreto, inscrito na escala salarial e nas condições de trabalho. (SEGNINI, 2006, p. 332)

No caso do teatro pesquisado, a entrada das mulheres na orquestra coincide com o período de flexibilização do vínculo de trabalho desses músicos, conforme citado anteriormente. Portanto, a maioria das mulheres da orquestra vivencia contratos temporários. Nesse sentido, cabe analisar quais são as implicações que pesam no trabalho feminino nesse contexto de precarização e instabilidade.

Tomaremos aqui para nossa análise uma dimensão considerada como uma das maiores desigualdades observadas no mercado de trabalho entre homens e mulheres: a questão salarial. Historicamente no Brasil (e no mundo), a remuneração do trabalho masculino, em todos os setores da economia, sempre foi mais elevada em relação ao trabalho feminino.

As remunerações mais baixas das mulheres em comparação às dos homens são confirmadas quando se consideram os setores econômicos, os grupos de horas trabalhadas, a posição na ocupação e os anos de estudo. Por exemplo, na indústria de transformação, onde as relações de trabalho tendem a ser mais formalizadas, 73% das ocupadas situavam-se na faixa de até dois salários mínimos, em 2002, contra 46% dos ocupados; no setor de educação, saúde e serviços sociais, onde o trabalho é bastante feminizado, as proporções, para a mesma faixa de renda, eram de 49% e 35%, respectivamente; e na administração pública, outro tradicional nicho feminino, de 46% e 32%. (BRUSCHINI; RICOLDE; MERCADO, 2008, p. 29)

No caso específico dos músicos da OSM, apesar do fato de que, *a priori*, os salários são os mesmos para homens e mulheres, uma análise mais aprofundada permite apontar desigualdades.

A primeira delas é bem clara; se os músicos com vínculo *admitido* possuem ganho salarial maior e direitos vinculados a esse salário e se a maioria das mulheres da orquestra, conforme dito anteriormente, possui vínculo *verba de terceiro*, ou seja, temporário, estabelece-se aqui a primeira condição de diferenciação do trabalho feminino, mesmo reconhecendo que muitos homens compartilham de desigualdade semelhante²⁹.

O segundo aspecto da desigualdade é o fato de que a única diferenciação salarial que existe na orquestra diz respeito às posições ocupadas – solistas ou músicos de fila tuttistas – em relação à quais os primeiros ganham os maiores salários. Visto que o predomínio na ocupação destas posições mais elevadas é masculino, são os homens então que recebem os maiores salários. Como dito anteriormente, apenas 19% dos solistas são mulheres.

A terceira, diz respeito à relação entre as atividades realizadas por homens e mulheres na esfera doméstica e sua relação com a esfera produtiva.

As relações de gênero, as relações sociais de sexo e a divisão sexual do trabalho são indissociáveis, tendo esta última dois princípios organizadores: a separação e a hierarquização, atribuindo trabalhos diferentes aos dois sexos e hierarquizando-os, atribuindo maior valor ao trabalho masculino. As relações sociais de sexo repousam, em primeiro lugar, portanto, sobre uma relação hierarquizada entre os sexos, em que a esfera produtiva, sobretudo nas funções consideradas relevantes econômica e socialmente, ainda é predominantemente atribuída aos homens da mesma forma que a esfera reprodutiva às mulheres (KERGOAT, DANIÉLE, 2002).

²⁹ Para maior compreensão das consequências diferenciadas para homens e mulheres de sua inserção com vínculo temporário sem direitos, sugerimos a leitura do artigo de Liliana Segnini, que toma a questão da maternidade como expressão concreta dessa desigualdade. SEGNINI, Liliana. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. In: COSTA, Albertina de Oliveira et al. (Org.). **Mercado de Trabalho e Gênero: comparações internacionais**. São Paulo: Ed. FGV, 2008, p. 337-354.

Sob a luz dessa concepção, analisando o contexto da orquestra estudada, vimos que o trabalho na OSM não é o único realizado pelos músicos; na verdade, são múltiplos, variando de intensidade conforme as possibilidades e demandas do mercado. Essa “flexibilidade” exigida para a realização das diversas atividades é possível de ser alcançada com maior facilidade pelos homens e, mais dificilmente pelas mulheres, sobretudo as casadas e com filhos.

Com o mesmo argumento, é justificado o fato de que são poucas as mulheres a ocupar as posições de solistas tal como está expresso no depoimento a seguir:

Agora..., não sei, existem outros motivos pelos quais a mulher também não compactua dentro das primeiras posições [...] o tutti, ele tem mais possibilidade de trocar serviços do que um solista; o solista tem que ficar o tempo inteiro ali, então tem mais maleabilidade de horário, por exemplo, a mulher. Ela vai ter o seu filho; mesmo na sociedade moderna em que o homem e a mulher dividem os serviços domésticos ela tem que ter um tempo também pra..., geralmente músico casa com músico, o que torna mais complicado ainda. Então às vezes até muitas preferem não exercer uma posição de liderança, no caso de solista, por causa das próprias condições, ela quer ter uma família, quer ter um tempo pra família, ou quer ter uma certa maleabilidade. Eu não sei se isso seria uma convenção primeira, mas com certeza passa pela cabeça de toda mulher. (Músico instrumentista, violoncelo, OSM, junho de 2004)

A análise das condições de entrada e permanência das mulheres neste mercado, como o caso das musicistas da OSM, não deixa dúvidas de que “não há avanço de que não seja, de um modo ou de outro, contrariado pela instauração de novas diferenças ou neutralizado pela manutenção de desigualdades herdadas da ordem antiga”. (BAUDELLOT, 2003, p. 316)

2.2.3 O processo em curso no Theatro Municipal de São Paulo

A partir dos quadros teóricos desenvolvidos anteriormente – categorias de Norbert Elias e da sociologia do trabalho – que orientam nossas análises sobre o campo artístico-musical, pretendemos apresentar a seguir algumas análises sobre o processo de reestruturação em curso no Theatro Municipal de São Paulo.

Se inicialmente nos perguntamos quais as diferenças entre ser músico na sociedade de corte e músico na sociedade capitalista contemporânea, passamos agora para o recorte micro desta pesquisa. Nosso objetivo agora é indagar aos músicos da OSM o que significou para eles os cinco anos passados compreendidos entre a primeira etapa da pesquisa de campo e esta nova etapa de entrevistas, período marcado por tensões e conflitos nas relações de trabalho face ao contexto analisado no primeiro capítulo.

Embora o tempo passado não seja tão longo em termos históricos, do ponto de vista dos atuais processos de mudança pelo qual passa nossa sociedade, ele é bastante significativo. Retomamos, para melhor explicitar nossa perspectiva, o pensamento de Elias.

Alguma coisa muito parecida, finalmente, está acontecendo em nosso tempo com a conduta das pessoas e com toda a estrutura de sua personalidade. No curso deste estudo, tentamos demonstrar em detalhe esses fatos e como a estrutura das funções psicológicas, o modelo específico de controle do comportamento num período dado, vincula-se à estrutura das funções sociais e à mudança nos relacionamentos entre as pessoas [...] as forças estruturais que atuam tão visivelmente hoje para uma mudança mais ou menos rápida das instituições e dos relacionamentos interpessoais levam com não menor clareza a mudanças correspondentes na estrutura da personalidade [...] períodos como este, períodos de transição, proporcionam uma oportunidade especial à reflexão: os padrões mais antigos foram contestados, mas os novos ainda não surgiram. As pessoas se tornam mais incertas em matéria de conduta. A própria situação social transforma a “conduta” em problema agudo [...] convenções que foram aceitas durante gerações passam a ser problematizadas. (ELIAS, 1993, p. 266-267)

Dessa forma, buscamos nas entrevistas, nas observações de campo e nas conversas “informais” com os músicos observá-los e ouvi-los na tentativa de compreender, em um momento de mudanças provocado pelo processo de reestruturação, quais seriam as dimensões afetadas por essa transformação na realização cotidiana do trabalho no contexto da orquestra, bem como as implicações desse processo no conjunto das relações sociais vivenciadas por esses trabalhadores.

Em outras palavras elisianamente falando, acreditamos que as mudanças observadas na estrutura de funcionamento dessa configuração específica - e no comportamento dos indivíduos que a formam - apontam para um processo de transformação ou de adaptação a

uma nova forma de organização que vem se colocando no atual período de transição que esta instituição vivencia.

2.2.3.1 O contexto da pesquisa no teatro: cinco anos depois, o quê mudou?

Quando foi realizada a pesquisa de campo no Theatro Municipal de São Paulo, no período 2003/2006, a situação, em termos políticos, do teatro era a seguinte: a prefeitura de São Paulo vivenciava, pela segunda vez, uma gestão do Partido dos Trabalhadores (PT)³⁰. A diretora do TMSP era Lúcia Camargo, o diretor artístico, Henrique Lian e o regente titular da orquestra, o maestro Ira Levin. Havia no teatro uma intensa programação que incluía óperas, balés e concertos sinfônicos. No decorrer desses anos, sobretudo em 2004, foi possível acompanhar a montagem desses três tipos de espetáculo. Comemorava-se ainda, naquele ano, os 450 anos da cidade de São Paulo, evento que mobilizou os corpos estáveis do teatro para diversas apresentações.

Em termos da organização e do cotidiano de trabalho, a orquestra estava “a todo vapor”; com uma intensa programação, os músicos se revezavam nas apresentações, cumprindo suas escalas, o que significava uma agenda com ensaios diários, geralmente pela manhã, à exceção dos ensaios gerais e das próprias apresentações que aconteciam no período noturno.

As questões que provocavam tensão no grupo referiam-se às condições de trabalho dos músicos no teatro. Em primeiro lugar, evidenciava-se a questão dos contratos de trabalho e a precária, e inconstante, situação dos músicos contratados como “verbas de terceiros”. As condições de trabalho no teatro também eram desfavoráveis em termos de espaço como o fato de não haver camarins apropriados nem salas disponíveis para estudo e ensaios dos naipes, por exemplo.

Após cinco anos, retornamos ao teatro para a realização de novas entrevistas, agora no intuito de compreender o processo de reestruturação que se coloca para esses

³⁰ A primeira gestão do PT, no município de São Paulo, ocorreu no período de 1989 a 1993; a prefeita era Luiza Erundina e a secretária de cultura, Marilena Chauí. Na segunda gestão do PT, a prefeita era Marta Suplicy, e o secretário municipal de cultura, Celso Frateschi.

trabalhadores. As considerações iniciais que fazemos aqui incorporam os dados sistematizados das entrevistas realizadas na segunda etapa da pesquisa de campo (2009-2010), além das informações e impressões captadas e registradas nos cadernos de campo elaborados tanto no momento das entrevistas, quanto a partir das observações feitas no local de trabalho dos músicos, isto é, na sala de concerto da Galeria Olido e no Theatro Municipal de São Paulo³¹.

No decorrer dos cinco anos passados, segundo os depoimentos dos músicos, muita coisa mudou no teatro. Primeiramente, em termos políticos. Com as eleições municipais de 2004, assumiram, em 2005, o novo prefeito de São Paulo, José Serra e seu vice Gilberto Kassab, que assumiria a prefeitura dois anos depois com a saída de Serra para candidatar-se ao Governo do Estado. Como consequência do efeito cascata, tão temido pelos músicos e já descrito anteriormente neste trabalho, mudou-se do secretário de cultura ao regente titular.

O secretário de cultura passou a ser Carlos Augusto Calil e, tendo em vista que muito destes cargos eram de comissão, como aquele, todo o pessoal foi substituído: a direção do TMSP foi assumida por Beatriz Amaral e, como diretor artístico, assumiu Jamil Maluf – fundador e regente da Orquestra Experimental de Repertório (OER).

No início da primeira etapa da pesquisa, o regente titular era o maestro Ira Levin, à sua permanência de quatro anos (2002-2005) se sucederam mudanças de curta duração, expressão das mudanças do período.

Informando também tensões e disputas vivenciadas no contexto da direção do TMSP, foram observadas então, em curto período de tempo, constantes mudanças para o cargo de regente titular da OSM. Em 2006, assumiu o maestro José Maria Florêncio, cujo contrato não foi renovado em 2008, sendo substituído por seu assistente Rodrigo de Carvalho.

Em 2010, os músicos da OSM reivindicaram em movimento organizado a saída do maestro Carvalho, alegando falta de qualificação artística para o cargo de regente titular da OSM. A análise acerca dessas questões será retomada posteriormente.

³¹No período da pesquisa, o palco do TMSP foi utilizado uma vez para a gravação (apenas áudio, sem público) de um concerto.

O músico Alex Klein, reconhecido pelos músicos enquanto uma opção qualificada e democrática de regência e gestão, ocupou o cargo por apenas três meses³². Entrevistado em 2006 pela equipe do Projeto Temático³³, o depoimento de Klein informa sua visão sobre relações de trabalho em música.

(...) as entidades governamentais, que são pagas com os nossos impostos, eles são o primeiros que devem respeitar as leis mais básicas. Porque em entidades privadas pode haver contratos individuais que suplantam essas leis, ou as trocam por outras coisas, que sejam, às vezes, mais vantajosas, isso a lei respeitara, mas em se tratando de empregos governamentais, ah! Então eles têm que respeitar, mas você notou então que tem vários contratos diferentes no municipal, têm pessoas que são contratadas permanentemente, eles têm 13 salários ou 14 (...) e tem aqueles 60%, e têm alguns também que são contratados intermitentemente, quando precisa. Existiu, por exemplo, uns dois anos atrás, um maestro que voltou aí pro Brasil, que estava estudando na Europa, Estados Unidos e voltou para a São Paulo e esse maestro estava olhando na orquestra quem que ele ia mandar embora para poder contratar esse outro que chegou. Então a situação é tal que joga uma classe de músicos contra a outra, os 60% não se dão bem com os 40%, mas os 40% sabem que eles não conseguem manter as coisas se eles mandarem embora os 60. Isso cria uma separação tão grande entre os músicos, que é muito fácil dominá-los, então na hora em que o maestro manda alguém embora ninguém se levanta e quem levantar a mão não vai ter apoio suficiente para impedir

³²Foi entregue ontem à Secretaria Municipal de Cultura a carta de renúncia do maestro Alex Klein do cargo de diretor artístico do Teatro Municipal de São Paulo. A programação de reabertura do Teatro começou a ser elaborada no início de 2010 por uma comissão formada por profissionais que atuam no meio da música e da dança. Na ocasião da contratação do maestro, no final do ano passado, as linhas de programação e as principais óperas já haviam sido estabelecidas. O maestro sabia, desde o início, de que a sua liberdade era limitada pelos compromissos assumidos, mas isso não o impediu de propor uma reformulação da programação, sobretudo com relação aos concertos e solistas da Orquestra Sinfônica Municipal. No que diz respeito às obras que preparam o teatro para o seu Centenário, a primeira etapa, cujo foco foi o de restauro da fachada e ala nobre, iniciado em 2008, já foi concluída e recebe nestemomento apenas retoques finais. A segunda etapa, que é a modernização estrutural e acústica do palco, iniciada em agosto de 2010, está em andamento. Essa intervenção prevê, basicamente, substituição com aumento da quantidade de varas e de capacidade de elevação das varas cênicas; tratamento acústico do fosso da orquestra; implantação de sistema de sonorização, entre outros aperfeiçoamentos. Trata-se de uma intervenção necessária que visa corrigir uma defasagem nessa área e atualiza a estrutura do teatro colocando-o à altura das principais casas de ópera do mundo. Diante da complexidade da obra, surgiram problemas não previstos que provocaram revisão nos prazos iniciais, o que obrigou o Teatro a cancelar alguns programas já previamente acordados como a apresentação da Tanztheater Wuppertal, companhia de dança de Pina Bausch. O compromisso público da Secretaria Municipal de Cultura sempre foi de que a reabertura do Teatro ocorreria de forma gradual e culminaria na grande festa de aniversário do Teatro, que é celebrado em setembro.

Disponível

em:<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/noticias/index.php?p=8792>>.

Acesso em: 14 fev. 2011.

³³ Entrevista realizada pela professora Liliana Rolfsen Petrilli Segnini e pela psicóloga Marina Segnini dos Santos, durante o Festival de Campos de Jordão no dia 18/07/2006.

que ele mesmo não vá ser mandado embora e no meio disso, é claro, coisas especiais, como gravidez, como doença na família, como direitos básicos de um trabalhador (...) eu acho que a Ordem dos Músicos é um grande problema que nós temos, ela foi criada com boas intenções e em alguns lugares atua basicamente. Mas a Ordem dos músicos deveria ser o órgão pelo qual nós pagamos, deveria ser o órgão que vai lá nos defender, com advogados, deveria ser o sindicato. Em Chicago nós temos isso, 3% do nosso salário vai pro sindicato, mas se acontece qualquer coisa dessas é um Deus nos acuda para a entidade ou pro governo, porque vem processo aí em cima, nós temos advogados prontos para a defender nossos direitos e isso precisa ter aqui. (Regente e músico instrumentista oboé, julho de 2006).

Seu substituto e atual regente titular Abel Rocha³⁴ possui legitimidade artística frente ao grupo de músicos da OSM, além de experiência na realização de reestruturação de orquestra.

Eu estava no Teatro Municipal, em 89, desde quando começaram esses contratos que você está vendo, esses primeiros contratos de prestação de serviços quem foi exigir, fui eu, em 89, eu era regente do Coral paulistano, naquele momento, e o Coral Paulistano estava caindo aos pedaços, era um grupo que precisava ter 40 pessoas, e estava com 27, e se naquele momento houvesse alguma possibilidade de funcionamento, aquelas 27 pessoas não tinham como continuar trabalhando, então, aquele momento, o que é que a gente faz? Está para sair um concurso, está para sair um concurso, mas enquanto não sai o concurso, vamos contratar essas pessoas por trabalho. O problema é que esses contratos eram uma coisa muito... muito delicada porque naquela época a inflação era 80% ao mês. Então você não podia fazer um contrato de prestação de serviço de mil reais, porque mil reais esse mês era uma coisa, no mês que vem mil reais era 200 e no outro era 100. (...) E se você estava propondo para essas pessoas abandonarem coisas para ficar, você não podia fazer com elas contratos de quinze dias. Então, teve muito ali, naquela época, teve muito acusado de que os contratos eram superfaturados, por causa disso, porque é um fator gigantesco, e você tinha que preservar as pessoas por pelo menos seis meses. E era para ser contratos temporários,

³⁴O Teatro Municipal anunciou hoje pela manhã o nome de seu novo diretor artístico: Abel Rocha. Atual regente residente da Companhia Brasileira de Ópera, o maestro chega para ocupar o lugar deixado por Alex Klein. Na semana passada, o oboísta gaúcho pediu demissão do cargo, apontando graves problemas na estrutura do Teatro. Uma situação de crise que não deve ser muito diferente daquela com a qual Rocha vai se separar. “Não tenho tempo de fazer nada errado. O tempo já passou”, diz o maestro, prometendo cautela para lidar com as dificuldades que encontrará. “Já existe muita agitação dentro do Municipal para que eu tome atitudes agressivas. [...] Além das dezenas de óperas que tem no currículo, também realizou temporadas com a Banda Sinfônica do Estado e atuou como regente residente da Companhia Brasileira de Ópera, criada por John Neschling em 2009. Outro trunfo com o qual o maestro espera contar é sua experiência em lidar com as limitações do Municipal. Nos anos 90, ele comandou o Coral Paulistano, um dos corpos estáveis da casa, e diz conhecer de perto as restrições da instituição. “O Teatro está no escopo de uma repartição pública e isso tem implicações. Mas é preciso lidar com essas características.” De acordo com o novo diretor, a intenção é manter boa parte da programação de óperas e concertos já anunciada para este ano. “Tentarei honrar os compromissos que já foram assumidos. O Municipal precisa zelar pela sua credibilidade.” Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20110216/not_imp680041,0.php>. Acesso em: 16 fev. 2011.

naquele momento. Porque existia todo um projeto de reestruturação do Teatro Municipal em 88, e este projeto foi feito, por coincidência, era o Neschling que estava lá também, mas... institucionalmente, para o governo de então, não interessou. (Regente, novembro de 2009).

Os efeitos das mudanças políticas são frequentemente citados pelos músicos como um dos problemas centrais do Theatro Municipal e seus corpos estáveis, especialmente em termos de elaboração e execução de um planejamento e projeto artístico que direcione as atividades dessa instituição.

Hoje [...] um pouco, talvez pelo custo, talvez pela incapacidade da Prefeitura de colocar pessoas da área nos lugares, aí eu acho que é o principal problema, né, porque tem diretores que não entendem nada de música e Secretários... [...] e tudo isso vai contra a essência nossa atividade aqui, que é... o músico ele tem que fazer a... a programação é que manda, o projeto é que manda. É o projeto. Então hoje não funcionamos. Qual é o projeto que tem? Não faço a mínima idéia, porque nos últimos anos tem sido assim qualquer coisa. Mas não era assim que era a direção, o problema vem de [...], talvez, né, quando ele começa a não mais querer músico estável, cantores solistas, não querem mais, querem fazer outras coisas, né. [...] o projeto, você tem geralmente o pai do projeto, alguém que fale, “eu fiz o projeto”. Assim, não tem nem pra quem reclamar: “Eu cheguei agora, o problema é da outra gestão”, o outro fala a mesma coisa. Você não acha quem banque nem a vantagem nem a desvantagem [...] então, é um negócio que vai caminhando, vai... (Músico Instrumentista, contrabaixo, OSM, outubro de 2009)

Em novembro de 2009, conforme informações do próprio *site* oficial do Theatro Municipal de São Paulo, o diretor artístico Jamil Maluf pediu seu afastamento. Naquele momento da saída de Jamil Maluf, foi veiculada a primeira informação oficial sobre o processo em curso no teatro, conforme explicitado na nota abaixo publicada no dia 04 de novembro de 2009, no *site* da Prefeitura do Município de São Paulo:

O maestro Jamil Maluf, diretor-artístico do Teatro Municipal de São Paulo, encaminhou carta de demissão ao secretário municipal de Cultura, Carlos Augusto Calil, na última quinta-feira (29 de outubro). O pedido foi aceito nesta terça-feira (3 de novembro). **Em vista da necessidade de transformação do atual formato administrativo para fundação tendo como objetivo principal regularizar a contratação dos artistas da principal casa lírica da cidade e dar ao Teatro Municipal de São**

Paulo maior autonomia, a atual estrutura em operação sofreria alterações em breve, assim que aprovada pela Câmara Municipal de São Paulo e sancionada do prefeito Gilberto Kassab a lei que permitirá a implantação da Fundação do Teatro Municipal. A renúncia do maestro antecipa a adoção de um dos formatos administrativos previsto no Projeto de Lei. Trata-se do Conselho de Orientação Artística, composto pela diretora do Teatro Municipal de São Paulo, Beatriz Franco do Amaral, diretora do Balé da Cidade de São Paulo, Mônica Mion, regente da Orquestra Sinfônica Municipal, Rodrigo de Carvalho, regente da Orquestra Experimental de Repertório, Jamil Maluf, um representante do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, regente do Coral Lírico, Mário Zaccaro, regente do Coral Paulistano, Tiago Pinheiro e a direção das escolas de dança e música, representadas, respectivamente por seus titulares: Esmeralda Penha Gazal e Henrique Gregori e que decidirá em conjunto sobre a programação do Teatro. O conselho deverá ser formalmente nomeado por meio de portaria. (NOTA À IMPRENSA, 04/11/2009, grifo nosso)³⁵.

Alguns dias depois, em 10 de novembro de 2009, publicou-se a segunda notícia oficial sobre os procedimentos para a transformação do TMSP em uma fundação. Trata-se da constituição do Conselho de Orientação Artística, conforme segue:

Por meio da Portaria 170/2009-SMC o Secretário Municipal de Cultura, Sr. Carlos Augusto Calil, criou o Conselho de Orientação Artística no âmbito do Teatro Municipal, previsto no quadro do Projeto de Lei Fundação Teatro Municipal de São Paulo. O Conselho é um órgão colegiado não remunerado de formulação de políticas culturais e de orientação artística, com as seguintes funções: a) definir as linhas gerais da política cultural do Teatro Municipal, de modo a zelar por um padrão de excelência; b) propor diretrizes e metas para a definição de planos de ação; c) propor programação e pauta de atividades ao Diretor do Teatro Municipal. O Conselho de Orientação Artística será constituído pelo Diretor do Departamento do Teatro Municipal e pelos dirigentes de cada um dos Conjuntos Artísticos e das Unidades Educacionais, além do representante do Quarteto de Cordas, os quais passarão, desde já, a exercer suas funções visando ao cumprimento das alíneas "a", "b" e "c" do item V desta Portaria. (SECRETÁRIO MUNICIPAL...10/11/2009)³⁶

³⁵Cf. NOTA À IMPRENSA. Disponível

em:<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7068>>. Acesso em : 05 nov. 2011.

³⁶Disponível

em:<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/noticias/index.php?p=7115> – acessado em 10/11/2009>. Acesso em: 05 nov. 2011.

Além das transformações de ordem política, com implicações de mudanças para os cargos no âmbito do TMSP, outra mudança relevante aconteceu, trazendo alterações para o trabalho dos músicos. Em julho de 2008, iniciaram-se no teatro obras para reforma de sua fachada; mas, a partir de janeiro de 2009, com o início das obras internas, o teatro foi fechado e a OSM transferiu suas atividades para o espaço da Galeria Olido. Realiza-se também obra de reforma do palco do teatro, iniciada em 2010, mas ainda não apresentava previsão de término; a intenção é que esteja pronta para a reinauguração do teatro na ocasião da comemoração de seu centenário.

Essa mudança de espaço de trabalho significou também mudanças nas apresentações da OSM, visto que a Galeria Olido é uma sala de concerto e nesse sentido, não comporta a realização de óperas e nem de balés com o acompanhamento da orquestra. Assim, os músicos tiveram sua programação bastante reduzida no decorrer do ano de 2009.

É aliás está em mudança até hoje, está cada vez pior, cada vez mais no buraco, está horrível, a gente não tem programação não toca, fica parada, agora nessa semana do dia 14, a gente vai ter uma gravação...mas essa gravação eu não sei como que vai sair [...] Já ensaiamos essa semana, agente não vai gravar na galeria... vai no teatro, porque o teatro fica nesse vai não vai, porque eu não sei não estou por dentro dessas coisas, eu não sei não estou por dentro disso ai [...] Da reforma [...] Estava fechado por causa da reforma, mas parece que a reforma do palco... já está nisso faz um tempão, enquanto isso a gente fica, vai, não vai, porque vai reformar, ai não reforma, volta, agora só vai dar para voltar para o palco, porque o resto está tudo em processo ainda de reforma, eu não sei ainda direito, como está agora, mas agora há pouco tempo a gente não tinha nem... [...] Não tinha nada, o que tinha de programação, aquela fraca programação, não saia em nada, então ninguém sabia que a orquestra ia tocar, é uma coisa que não da para acreditar, muito estranho, se fosse uma orquestra que eu montei, tinha que falar... mas a orquestra da cidade. (Músico instrumentista, violoncelo, OSM, novembro de 2009)

O depoimento deste outro músico explicita ao mesmo tempo a redução do montante de espetáculos realizados e as difíceis condições de trabalho encontradas no teatro³⁷.

³⁷ Retomaremos essa questão do fechamento do teatro e da diminuição das atividades da orquestra no capítulo III, quando trataremos da relação entre trabalho e formação profissional, analisando o significado desses fatos para o desenvolvimento artístico e técnico dos músicos.

*Não para nós isso não afetou, isso afetou lá atrás, quando fechou pela primeira vez, a primeira reforma do Municipal, nós fomos para um cinema da Liberdade, ficamos lá 3 anos ou 4 anos, depois a gente passou a ganhar 100 dólares por mês, e um espaço que não tinha nada a ver com música sinfônica, não era preparado para aquilo, enfim, o dinheiro hoje tanto faz, como tanto fez, não mudou nada, a gente está aqui com o Municipal fechado... não melhorou nem piorou, artisticamente é pior sem sombra de dúvida [...] Fazendo ópera, o espaço lá (se referindo à **Galeria Olido**) não é um espaço apropriado para isso, aqui (se referindo ao **TMS**) a gente já não tem grandes estruturas, grandes infraestruturas, como por exemplo a OSESP tem, a OSESP tem uma infra-estrutura maravilhosa, deles os camarins, as salas de ensaio, instrumental, tudo isso é muito bem conservado, muito bem guardado, então já tem uma impressão que é maravilhoso, a gente fica com inveja quando a gente vai tocar lá, mas eu não abandonaria esse prédio de jeito nenhum, esse prédio tem o charme dele, tem a história dele, que você não abandona, mas não temos estrutura aqui não, absolutamente não, a gente faz porque é brasileiro, e o brasileiro ele se adapta, você dá um jeito, eu me viro, porque a gente tem que se virar, aí se vira. (Músico instrumentista, percussão, OSM, dezembro de 2009).*

Em relação aos contratos de trabalho, a situação permaneceu praticamente a mesmas últimas anos. A única mudança nesse sentido é de ordem numérica, visto que foram contratados mais músicos como *verba de terceiros* em decorrência da aposentadoria ou morte de músicos funcionários públicos admitidos.

Não obtivemos esses dados de forma oficial, mas, segundo os entrevistados, o número de músicos admitidos atualmente na orquestra não passa de trinta. Considerando que, ainda segundo eles, a orquestra tem por volta de 110 músicos³⁸, é possível dizer que a porcentagem de músicos estáveis hoje é de 30%, aproximadamente, contra os 40% que haviam na etapa anterior da pesquisa. Já os músicos *verba de terceiros* que, há cinco anos, somavam 60%, já maioria na orquestra, hoje chegam a ser aproximadamente 70% do total de músicos.

A grande mudança em curso no teatro durante esses anos que vem mobilizando a discussão e a organização dos músicos corresponde à constituição da Fundação Theatro Municipal de São Paulo, que seria uma fundação pública de direito público e que, após a

³⁸ Existem alguns postos vagos, segundo os músicos no naipe de cordas. Quando realizamos a pesquisa em 2004 o número de músicos na orquestra era de 115.

sua constituição, realizaria um contrato de gestão com uma Organização Social que seria responsável pela contratação dos artistas.

[...] agora com relação à fundação que está sendo proposta, o que a gente conseguiu ver até agora, é que é uma estrutura muito grande, e que pelo que eu entendo, que nós entendemos até agora, a fundação basicamente ela vai fazer tudo, ela vai continuar com a, com a gerência dela, de toda produção, vai ser responsável pela criação da produção e vai precisar de uma OS somente para contratar pessoas e para fazer alguma locação, alguma contratação. (Músico instrumentista, trombone, OSM, dezembro de 2009);

Essa não é a primeira tentativa de transformar o teatro em uma fundação; no entanto, o atual projeto parece avançar no sentido de sua real concretização, visto que essa foi a única vez que um Projeto de Lei elaborado pela Secretaria de Cultura foi enviado para a Câmara Municipal de São Paulo para votação. Administrações anteriores, e até mesmo a atual, no seu primeiro mandato, já haviam feito tentativas, mas sem sucesso, de elaborar projetos desse formato.

É, comecei exatamente quando a orquestra sofreu um acidente em Americana não é, e ela caiu, o palco desabou, o Leonardo, três músicos ficaram sem instrumentos, e foi por isso que eu comecei a fazer cachê, por que eles não iam tocar enquanto não tivesse os instrumentos repostos. Então, foi por isso que eu comecei, aí nisso que você falou agora de este processo, é uma coisa interessante. Eu já peguei várias administrações: a primeira foi Janio Quadros, todas estas administrações sabem que tem que fazer alguma coisa e começam um processinho, mas nenhuma delas conclui. Aí, encontra sempre uma coisa por fazer, e todos que entram pegam alguma coisa que o outro fez anteriormente e não querem dar sequência e começam a fazer uma nova tentativa. (Músico instrumentista, trombone, OSM, dezembro de 2009)

A grande confrontação entre a CLT e o estatutário é que o estatutário não tem fundo de garantia, mas ele se aposenta com o salário da ativa, o CLT, quando ele se aposenta ele tem a aposentadoria, mas em compensação se ele não mexer no fundo de garantia dele, durante alguns anos ele vai ter um bom dinheiro um bom rendimento então vai compensar, se eu me aposentar hoje com o meu salário da ativa é ridículo, não corresponde ao que eu quero hoje, e daqui, quebra-se galho quando você está doente, a própria administração sabe, reconhece isso, mas não pode fazer nada, poder pode, mas não é esse escalão que vai fazer alguma coisa, é o

escalão de superiores que vai ter vontade política para fazer isso, surge agora essa questão da fundação, eu estou há 31 anos aqui, no primeiro dia que eu entrei eu ouvi isso de fundação, todo ano a gente muda isso e todo ano não acontece, muito pior que a gente são os verbas de terceiros, esses realmente, esses aí têm menos ainda, a gente já tem a nossa corda bamba... ela é grossa... porque eles não tem nada, se cair, vai pro saco mesmo. (Músico instrumentista, percussão, OSM, dezembro de 2009)

O projeto da Fundação Theatro Municipal de São Paulo foi enviado para a Câmara em janeiro de 2010, tendo sido aprovado, em segunda votação, no dia 05 de maio de 2011. Durante esse período em que esteve em tramitação na Câmara Municipal, o projeto sofreu modificações e, agora aprovado, está disponível para consulta no próprio *site* oficial da Câmara Municipal de São Paulo.

Não foi criada ainda a figura da Organização Social que será a responsável pela contratação dos artistas que hoje trabalham nos corpos estáveis do TMSP. Portanto, a aprovação do Projeto de Lei que transforma o TMSP em uma Fundação Pública de Direito Público é apenas uma das etapas da reestruturação em curso no teatro.

No entanto, todo esse movimento, ou seja, a tentativa de realizar uma reestruturação no teatro é concreta e significa, também de forma bastante concreta, alterações nas relações de trabalho vivenciadas por esse conjunto de músicos e demais artistas nos últimos anos, como tentaremos demonstrar a seguir.

2.2.3.2 O contexto do trabalho dos músicos: cinco anos depois, o quê mudou?

Tendo em vista a análise das entrevistas realizadas, é possível levantar um conjunto de questões relativas à situação dos músicos da OSM.

Inicialmente, é possível afirmar que a insegurança e a incerteza em relação ao futuro continuam sendo uma das principais características presentes nas falas desses trabalhadores-artistas, quando indagados sobre a vivência dos períodos de mudanças pelos quais vem passando a orquestra nas últimas décadas. Os músicos com contratos temporários não sabem até quando serão músicos da orquestra; vivem com a constante possibilidade de não terem seus contratos renovados: ao fim de cada temporada, nos

momentos de mudança da direção do Theatro, da direção artística da orquestra e dos maestros e, sobretudo, nos momentos de mudança política fruto das eleições municipais.

É sempre um desespero mesmo, eu não sei se o meu salário de dezembro vai sair, você entende? Porque é mudança de governo, aí toda a verba é gasta até o último centavo, não se empenha nada, não existe uma política cultural com continuidade, não existe uma preservação do patrimônio cultural, ou enfim não existe uma linha mestra que conduza a política cultural no país, não é só em São Paulo. E essa falta dessa linha condutora é que causa essas altas e baixas na nossa cultura, porque poderia se ter um mau administrador em alguma gestão e na próxima então, sabe, conserta-se, mas o tempo inteiro, ruim, bom, é ruim, bom, bom salário, mau salário, bom salário, mau salário, fica uma dança das cadeiras. (Músico instrumentista, oboé, OSM, setembro de 2004)

Ela permaneceu (referindo-se a reeleição do prefeito em 2008 e a permanência do Secretário da Cultura) só que a gente passou esse processo de fechamento de teatro e a gente não sabia o que ia acontecer [...] que no começo do ano chegou a falar no jornal que ele não tinha dinheiro nem para pagar o salário desse ano, depois disso eu acho que teve uma recuperação ou ele conseguiu verba, remanejamento eu nem sei como é que foi que eu não acompanhei esse ano, mais ele chegou a declarar nos jornais que ele não tinha dinheiro em caixa nem para pagar os salários, quanto mais para projetos, ele fez isso porque teve uma manifestação do pessoal de liderança, por causa de um recital, lançamento de projeto, e tal, que ele tinha adiado a liberação de verbas ou cancelado temporariamente e aí depois ele falou que ele não tinha dinheiro em caixa, então, mas os contratos permaneceram iguais, mas porem com mais susto, ninguém sabia o que ia acontecer, se ia ter salário esse ano, se ia ser cortado, se ia ser paralisado, que não tinha programação nenhuma. (Músico instrumentista, contrabaixo, OSM, outubro de 2009)

Para os músicos admitidos, não se evidencia a insegurança de perderem seus trabalhos, pelo menos não da mesma forma que para os músicos *verba de terceiros*.

Então, a gente, para ser mandado embora, precisa fazer alguma coisa... claro que eu posso ser mandado embora, é lógico mas, eu preciso fazer alguma coisa grave, eu tenho direito de me defender. Eles se o maestro não gostar do jeito que ele olhou, ele amanhã pode estar na rua sem direito a nada [...] teve um momento que esteve muito bom o salário, a gente estava ganhando muito bem. Então ninguém precisaria estar tocando em outra orquestra, só que todo esse povo que está com contrato de “verba de terceiro”, o cara fala: “Eu não sei se amanhã o cara que gosta de mim vai estar aqui ou vai vir outro que não gosta da minha cara

porque a minha sobrançelha é para cima e vai me pôr na rua. Então se eu pedir demissão aqui a hora que eu for pra rua eu não vou ter de volta esse lugar.”. Então o pensamento é esse e as pessoas começam a se agarrar em tudo que pode para ter o mínimo de segurança.(Músico instrumentista, trompa, OSM, 2004)

No presente momento, essa incerteza toma novos contornos e novas dimensões. A possível solução que a criação da fundação e da OS trariam para a questão dos contratos de trabalho e, sobretudo, a forma como este processo vem sendo conduzido parecem aumentar o medo e as incertezas dos sujeitos envolvidos.

As implicações decorrentes das mudanças nas relações de trabalho, considerando a esfera das relações pessoais, remetem-nos à análise realizada por Richard Sennett em seu livro *A corrosão do Caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Suas reflexões buscam avaliar as mudanças ocorridas nos valores estruturantes do caráter e seus efeitos no âmbito das inter-relações pessoais.

É bastante natural que a flexibilidade cause ansiedade: as pessoas não sabem que riscos serão compensados, que caminhos seguir [...] hoje se usa a flexibilidade como outra maneira de levantar a maldição da opressão do capitalismo. Diz-se que, atacando a burocracia rígida e enfatizando o risco, a flexibilidade dá às pessoas mais liberdade para moldar suas vidas. Na verdade, a nova ordem impõe novos controles, em vez de simplesmente abolir as regras do passado – mas também esses novos controles são difíceis de entender. O novo capitalismo é um sistema de poder muitas vezes ilegível. Talvez o aspecto da flexibilidade que mais confusão causa seja seu impacto sobre o caráter pessoal. (SENNETT, 2007, p. 9-10)

Sobre as formas desse novo momento do capitalismo, Sennett esclarece que,

[...] o sistema de poder que se esconde nas modernas formas de flexibilidade consiste em três elementos: reinvenção descontínua de instituições; especialização flexível de produção e concentração de poder sem centralização. Os fatos que se encaixam em cada uma dessas categorias são conhecidos da maioria de nós, nenhum mistério; já avaliar a consequência deles, é mais difícil [...] estas, pois, são as forças que dobram as pessoas às mudanças [...] na revolta contra a rotina, a aparência de nova liberdade é enganosa. O tempo nas instituições e para os indivíduos não foi libertado da jaula de ferro do passado, mas sujeito a

novos controles do alto para baixo. O tempo da flexibilidade é o tempo de um novo poder. Flexibilidade gera desordem, mas não livra das limitações. (SENNETT, 2007, p. 54-69)

O que esse conjunto de mudanças provoca em termos de alteração nos indivíduos/trabalhadores que tentam se conformar, ou até mesmo, sobreviver diante desse novo modelo é o foco da análise de Sennett. Para ele, uma das características observadas é o que ele chama de *tolerância com a fragmentação*.

Capacidade de desprender-se do próprio passado, confiança para aceitar a fragmentação: esses são dois traços de caráter que aparecem em Davos entre as pessoas realmente à vontade no novo capitalismo. São traços que encorajam a espontaneidade é, na melhor das hipóteses, neutra. Esses mesmos traços de caráter que geram a espontaneidade se tornam mais autodestrutivos para os que trabalham mais embaixo no regime flexível. Os três elementos do sistema de poder flexível corroem o caráter de empregados mais comuns que tentam jogar segundo as mesmas regras. (SENNETT, 2007, p. 73)

Numa nova realidade cujos vínculos e metas tendem a ser de curto prazo, as ações dos sujeitos passam também a expressar esse mesmo fenômeno. Sendo a acumulação flexível uma forma de organização em que o trabalhador necessita se adequar a mudanças muito rápidas e estar aberto a mudanças até mesmo geográficas, os vínculos de longo prazo tornam-se distantes e, às vezes, não necessários. Nesse ponto, o autor nos coloca outro traço do caráter demandado pelo mundo flexível: a capacidade de correr *riscos*.

O destino, portanto, conta menos que o ato de partir. Imensas forças sociais e econômicas moldam a insistência na partida: o desordenamento das instituições, o sistema de produção flexível – realidades materiais que se fazem elas mesmas ao mar. Ficar firme é ser deixado de fora [...] numa sociedade dinâmica, as pessoas passivas murcham [...] pareceria, assim, que assumir riscos poderia ser menos desestimulante se fosse de fato possível realizar o sonho do estrategista acadêmico, calcular racionalmente ganhos e perdas, tornar o risco legível. Mas o capitalismo moderno organizou certos tipos de risco de um modo que não torna mais inspiradora essa clareza. As novas condições do mercado obrigam grande número de pessoas a assumir riscos, mesmo sabendo os jogadores que as possibilidades de retorno são tênues. (SENNETT, 2007, p. 103-104)

Nessa perspectiva, é possível analisar a passagem dos músicos da OSM para uma nova forma de organização do trabalho implícita na constituição da Fundação. Esse processo é bastante complicado tanto para os músicos contratados como *verba de terceiros*, quanto para os músicos *admitidos*. Para ambos, a mudança institucional impõe riscos. Primeiramente porque a figura da OS, que supostamente seria a responsável pela contratação dos artistas, não existe anteriormente a implantação da Fundação; seria necessário, de início, que esta fosse implementada para que, posteriormente, firmasse um contrato de gestão com uma OS. Assim sendo, não está dito em nenhum lugar quais os critérios de seleção que seriam adotados pela OS qualificada, fato que é, sem dúvida, motivo de apreensão e sofrimento para os músicos.

Para os músicos *verba de terceiros*, não existe garantia nenhuma no Projeto de Lei elaborado que garanta que eles serão contratados pela OS, mesmo porque, considerando que seus contratos são ilegais e eles não possuem vínculo com o teatro, eles se tornam invisíveis em termos oficiais. Portanto, esta situação irregular e “ilegal”, na fala do próprio secretário da cultura, é passível de recurso na justiça trabalhista. O que existe é uma “promessa” por parte da Secretaria de Cultura, de que eles serão contratados pela OS.

No entanto, mesmo vivenciando contratos de trabalho renovados a cada três ou seis meses e vivendo a constante incerteza inerente a essa situação, o fato de estarem trabalhando no teatro há tantos anos construiu, para esses trabalhadores, o que podemos chamar de uma “estabilidade na instabilidade”. Tal fato pode ser considerado na perspectiva analítica daquilo que nos coloca Castel (1998) como sendo a *instalação na precariedade*.

Ao discorrer sobre algumas das características centrais do atual situação já definida anteriormente como a *nova questão social*, Castel cita a *instalação na precariedade* como uma de suas principais especificidades. Segundo a análise do autor,

O desemprego recorrente constitui, pois, uma importante dimensão do mercado de trabalho. Toda uma população, sobretudo de jovens, aparece como relativamente empregável para tarefas de curta duração, alguns meses ou algumas semanas, e mais facilmente ainda passível de ser demitida. A expressão “interino permanente” não é um mau jogo de palavras. [...] O que se recusa é menos o trabalho do que um tipo de

emprego descontínuo e literalmente insignificante, que não pode servir de base à projeção de um futuro controlável. Essa maneira de habitar o mundo social impõe estratégias de sobrevivência fundadas no presente. A partir daí, se desenvolve uma cultura que é, segundo a feliz expressão de Laurence Rouleau-Berger, uma “cultura do aleatório”. Assim, volta para o primeiro plano do cenário mundial uma obrigação muito antiga, imposta ao que então era chamado de povo: “viver o dia-a-dia. (CASTEL, 1998, p. 528-529)

Há vinte e um anos no teatro, um trombonista entrevistado sintetiza o significado cotidiano de ser um “interino permanente”. Segundo ele,

Isso é interessante, o nosso contrato foi mudando ao longo dos anos, sendo que a mesma lei existe, a lei que cuida do nosso contrato é a Lei 8666, é a lei das licitações, a lei do funcionário público é a lei 8989, então o nosso contrato já mudou demais ao longo dos anos, sendo que é a mesma lei não mudou, deve ter mudado uma virgulinha lá, e agora cada dia que passa ela esta mais, estão procurando cercar tudo que é possibilidade para tentar fazer com que em futuras ações os artista não tenham direito de reclamação, então para mim é muito difícil dizer para você, eu estou aqui há 21 anos, e eu me considero um contratado, eu acho que eu não tenho direito a nada, porque está claro no meu contrato que eu sou prestador de serviço, mas meu sentimento não é esse porque eu toco aqui há 21 anos... (Músico instrumentista, trombone, OSM, dezembro de 2009)

Tal situação pode, também, ser compreendida como um fenômeno da mesma ordem daquele tratado por Castel (1998) - guardadas as devidas diferenciações, visto que o músico da orquestra, embora em situação instável e de vulnerabilidade, manteve seu vínculo empregatício, mesmo que de caráter descontínuo, sempre com a mesma instituição. No entanto, isso não foi e nem ainda é suficiente para que esse mesmo músico não tenha precisado, durante toda sua trajetória profissional, construir estratégias de sobrevivência pautadas (quase) sempre pelo medo e pela insegurança de poder a qualquer tempo perder seu posto de trabalho.

Talvez, justamente pelo fato de ser a mesma instituição – no caso, um órgão público – o executor de tal modelo de contratação torne ainda mais legítimo se considerar as implicações negativas do fenômeno social descrito por Castel.

Com a mudança prevista para o teatro, essa “estabilidade na instabilidade” pode mudar, uma vez que não existe nenhum documento que garanta a esses músicos a contratação pela OS; como já dito, existe uma “promessa”; promessa essa feita pela atual gestão, o que pode perder seu valor caso o projeto venha ser aprovado e implementado em uma gestão posterior.

Agora para este novo projeto, isso sumiu, não tem mais papo de indenização, por que, teoricamente ninguém vai fazer concurso público, todos podem ingressar por algum tipo de critério que esta OS vai definir junto com a fundação ou não. [...] Como que este pessoal todo ingressa, então agora pode ser uma avaliação do histórico da pessoa aqui, pode ser esta experiência toda, você trabalhou aqui quantos anos, ah então você fez concurso, está dentro. Não está claro. (Músico instrumentista, trombone, OSM, outubro de 2009)

No entanto, é preciso refletir não apenas sobre os músicos com contratos instáveis, visto que a reestruturação proposta atinge da mesma forma os músicos estáveis. Certamente, a condição desses músicos não é a mesma, porém, é também permeada de riscos.

Ressaltamos mais uma vez que a maioria das informações que obtivemos sobre a constituição da fundação nos foi fornecida pelos próprios músicos, quer seja no momento das entrevistas quer nas conversas informais realizadas pessoalmente ou via e-mail. Nesse sentido, tomamos aqui o depoimento de um trompista para explicitar os meandros da reforma para os músicos *admitidos*.

[...] os artistas que são admitidos, eles podem optar por ficar onde eles estão, ou seja, porque nenhum artista vai ingressar na fundação, a fundação não vai contratar ninguém [...] Só pessoal técnico e pessoal administrativo [...] E para ela contratar estas pessoas, ou eles são cargos em comissão, se tiver algum cargo que não seja em comissão você tem que fazer concurso público, senão, não ingressa na fundação,. Se algum servidor fala: “não eu quero ir para a fundação, para começar” vai ter que ter cargo para ele lá. E se for cargo por meio de concurso, ele tem que fazer concurso. Então no máximo, o que um admitido pode fazer, ele pode ir para OS, para a fundação ele não vai. [...] mas para ele entrar na OS ele precisa sair do Estado, sair do município, então o cidadão que está aí com sua situação como eu disse já hoje, há vinte e cinco anos, porque ele vai pedir demissão da Prefeitura para entrar numa OS, que ele pode a qualquer momento ser dispensado por qualquer motivo [...] Então

é, o máximo que um servidor pode conseguir, pode conseguir uma licença sem vencimentos por algum tempo, mas acho que ninguém está oferecendo; olha você vai CLT lá e vai continuar aqui também, ninguém está falando que o servidor vai ser cedido para OS, falou-se indo para a fundação, então quer dizer, ele pode ficar onde ele está e trabalhar para a fundação, na orquestra desta OS [...] É o que eu entendi até agora, não é, não que ele vá ter algum tipo de situação totalmente sem risco, agora para o servidor sair da situação que ele está agora e trabalhar na fundação ser, não sei se é emprestado ou cedido, qual a palavra exata para isso? [...] então com que salário ele vai para a fundação, ele não pode ir com o salário da OS, por que ele não vai para a OS, não vai com o salário da fundação porque não tem quadro lá, então ele só pode ir com o salário que ele tem hoje, e o salário que ele tem hoje está cheio de coisas variáveis, você conhece esta história não da formação dos salários? [...] Quando não tem atividade ou uma pessoa fica doente, este variável some, por que não tem ajuda de custo e você não está trabalhando, não está tocando, e não tem as gratificações por que você não vai se apresentar [...] Então você perde e você fica com vinte por cento [...] então isso está sendo proposto, de pegar esta parte variável e incorporar, está escrito no anti projeto [...] esta escrito isso lá, agora, para os admitidos. [...] Ou seja, uma revalorização. (Músico instrumentista, trompa, OSM, novembro de 2009).

De acordo com o depoimento seguinte, a grande conquista dos músicos admitidos nesse processo era a de que passariam a incorporar todos os “penduricalhos” que compõem seus salários, deixando assim de ter um salário base baixo, referência para a aposentadoria ou para os momentos em que o músico se afastasse de suas atividades, por exemplo, por uma questão de saúde.

O nosso salário ele é recheado de penduricalhos, porque durante os anos eles colocavam algumas coisas para ver se melhoravam, se eu me aposentar amanhã, eu vou ganhar menos de 1/3 do que eu ganho, uma vez eu tive uma bursiti, e fui ao hospital municipal, há muitos anos isso, o ombro doía demais, fui lá, fiz o raio x, o médico virou para mim: você está com uma borsiti, tem que tomar anti inflamatório, você é músico, eu vou te dar um mês de licença; eu disse pelo amor Deus, não me coloque de licença médica! É a primeira vez que eu vejo um funcionário público não querer a licença médica ele falou, mas porque você não quer a licença médica? Se eu entrar em licença médica eu não ganho os penduricalhos vou passar esse mês inteiro sem ganhar quase nada, eu vou tocar com dor mas eu não posso, entrar de licença, quer dizer, você é efetivo tem um nível de trabalho e direito. (Músico instrumentista, percussão, OSM, dezembro de 2009)

No entanto, os próprios músicos reconhecem que esse é um caminho bastante complexo.

Então, para eles serem cedidos para a fundação tem que haver esta re valorização, e para haver isso tem que ser votado, então eu não sei se é fácil, conseguir uma coisa destas, uma categoria que tem penduricalhos conseguir resolver tudo assim só por que vai se criar uma fundação, por que tem aquele efeito dominó, de cascata de sempre, aí vem o procurador público mais eu também quero isso não é, eu também tenho penduricalho. [...] Aí, vem o cara da outra parte também então. [...] Então é uma coisa política, se eles conseguirem fazer ótimo, se não conseguir fazer...(Músico instrumentista, trompa, OSM, novembro de 2009)

O Projeto de Lei elaborado pela Secretaria de Cultura, aprovado pela Câmara Municipal de São Paulo, e que aguarda sanção do prefeito, implica mudanças nas relações de trabalho dos artistas do teatro que se expressam de diferentes formas. Passamos a analisar algumas questões relativas às condições de trabalho enfrentadas por esses músicos no presente momento.

2.2.3.3 Nas condições de trabalho dos músicos: cinco anos depois, o quê mudou?

Apesar do reconhecimento das dificuldades que sempre existiram, o sentimento de pertencimento a um coletivo, que foi possível construir ao longo dos anos trabalhando na orquestra, quer seja com contratos estáveis quer seja com contratos temporários, é bastante significativo para esses trabalhadores. Talvez essa seja, no mundo artístico, uma das especificidades do trabalho em orquestra, ou seja, a possibilidade de pertencer a um coletivo de trabalho por um longo período de tempo. Essa característica parece não estar presente de maneira tão forte para os trabalhadores autônomos, que são a maioria dos trabalhadores em arte, cuja sobrevivência no mercado esteja mais ligada a projetos de curta duração realizados individualmente ou em parcerias, o que não significa que sejam, necessariamente, sempre as mesmas.

No entanto, é possível perceber, por meio das entrevistas, que esse sentimento vem se deteriorando cada vez mais frente às dificuldades e às mudanças observadas na OSM.

É desanimador, é horrível, é deprimente a autoestima vai embora, você sente que o grupo vai para trás. É uma coisa que abala mesmo, você percebe isso no grupo é uma coisa desanimadora as pessoas ficam se sentindo desvalorizadas mesmo, não tem um ânimo mesmo, é muito triste e é aquela coisa que a gente tinha conversado: ausência de estrutura tem uma variação muito grande quer dizer, você tem um período que vem um maestro bom que te levanta, que tem certo conhecimento, que sai na imprensa, que tem a casa cheia... E, de repente, sai um cara e desanda tudo e já vira aquela coisa. (Músico instrumentista, violoncelo, OSM, novembro de 2009)

Não tem uma divulgação e não tem a programação, não tem nada, a impressão que eu tenho é que as pessoas que estão no poder mesmo, qualquer coisa que apareça assim de imediato, não tem, nenhuma noção do que é o processo, qualquer coisa assim no mesmo dia, mesmo o fato de agente não tocar, não ter ensaio e não ter programação, a gente vai minando em vários sentidos, e acho que isso eles nem ligam, isso que conta mesmo, ninguém esta nem ai, então é difícil trabalhar com uma coisa que você não... não é importante, você faz, tanto faz com fez, de um lado, e de outro lado que acabou estragando também que você esta, como , vou dar um exemplo, como se fosse um esportista, se ele esta quente, treinando, é uma coisa, se ele treina em uma dia e fica 5 sem treinar, entende a coisa esfria, a coisa não fica ali, não é que ele desaprendeu, ele não desaprendeu, que ele só faz aquilo, mas a gente tem que estar tocando, se quiser crescer artisticamente, a coisa tem que estar funcionando, é como se fosse um organismo mesmo, a gente por exemplo, se a gente só fica parado, você vai pular não consegue, não tem força, entende é isso, não é que você não sabe pular, você não pode. (Músico instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009)

A socióloga francesa DanièleLinhart (2007), em suas análises sobre o mundo empresarial no contexto francês, desenvolve relevantes argumentações que também nos possibilitam analisar a realidade da orquestra e os depoimentos desses músicos.

Tomemos aqui a questão da *individualização*. Longe dos ideais românticos que tomam a orquestra enquanto um conjunto harmônico, ou mesmo daqueles que fazem desse

ideal um exemplo a ser seguido enquanto forma exemplar de gestão³⁹, buscamos, desde nosso trabalho de mestrado, enfatizar as conflituosas relações que se estabelecem na orquestra, quer seja sobre a relação dos músicos com os maestros quer seja as relações desenvolvidas entre os próprios músicos. Ou ainda, considerando diferentes dimensões tais como trajetórias de formação e relações de trabalho. Vale citar Coli quando ela diz que

A “auréola” que circundava o trabalho artístico desvanece-se, quando se observam as contradições internas de suas próprias condições reais, que (sutilmente) também se deixam permear pelas determinações econômicas e sociais do mercado, adquirindo contornos especialmente elaborados em um contexto onde a força de trabalho é intensa e extensamente explorada pelas estratégias de racionalização produtiva e flexibilização das relações de produção. (COLI, 2006, p. 277)

Em decorrência da situação vivenciada pelos músicos ao longo dos últimos anos, potencializada no presente momento face ao movimento de reestruturação em curso, é possível apontar para um enfraquecimento do sentimento de pertencimento ao grupo, evidenciando cada vez mais a situação de individualização vivenciada nas relações de trabalho por esses profissionais.

Segundo Linhart,

Essa individualização de inscreve em um quadro geral de esgarçamento das grandes categorias coletivas que estruturam o mundo do trabalho: explosão e diversificação das formas de emprego, do tempo de trabalho, dos horários, das remunerações [...] Mas é um aspecto bem particular que transforma a relação de cada qual com sua empresa, com sua chefia, com seus colegas e com seu trabalho, assim como a vivência desse trabalho. Com o aumento da individualização, estamos diante de uma inovação maior, cujo impacto poderoso não cessa de se impor de múltiplas formas. [...] Desde a década de 1990, esse fenômeno é apresentado como concomitante a uma série de transformações que o explicam e justificam [...] A individualização das situações de trabalho seria, assim, uma

³⁹Referimo-nos aqui ao relativo consenso que existe, sobretudo no universo empresarial, em citar a orquestra enquanto uma legítima expressão de trabalho harmônico que, além disso, incorpora os elementos necessários para a realização do trabalho nos moldes dos modernos modelos de gestão tais como eficiência, trabalho em equipe, liderança, proatividade etc. Como exemplo dessa perspectiva, citamos o caso de reconhecido maestro, que se utiliza da metáfora do trabalho na orquestra como exemplo a ser seguido no meio empresarial, em seu projeto denominado *Sinfonia empresarial: afinando empresas para o sucesso*, programa especializado em fornecer treinamentos para executivos e suas equipes. Cf. <http://www.sinfonia.com.br/index.htm>.

evolução, uma inovação que se dá, logicamente em um contexto de ruptura com as pressões, os objetivos e os valores do passado [...] o que implicaria uma nova organização do trabalho, oferecendo as condições para cada qual desenvolver suas competências a serviço da variedade, da qualidade e da rapidez. (LINHART, 2007, p. 226-227)

A análise de Linhart (2007) não se restringe ao mundo das fábricas e dos escritórios. A aproximação com o trabalho dos músicos da orquestra tende a evidenciar uma transformação, cuja lógica aponta para a mesma direção: introdução de novas formas de legitimação das mudanças que ocorrem na própria organização do trabalho e nas estruturas e/ou nas instituições que lhes dão suporte.

Primeiramente porque o suporte ideológico que impulsiona a introdução dessa, e de tantas outras, novas formas de legitimação parecem estar bastante alinhados em busca de um mesmo objetivo: modernização. Como defende Linhart,

Há cerca de vinte anos, diversas reformas de gerenciamento transformaram as empresas francesas. Inúmeras pesquisas e estudos sociológicos que o comprovam estão registrados em diversas obras. Todas relacionadas à famosa questão da modernização, elas revelam análises, observações que esboçam as múltiplas mudanças e transformações relativas a inúmeras dimensões do mundo das empresas: suas estruturas, as relações sociais, o trabalho propriamente dito, as formas de emprego, o tempo de trabalho, a relação com o ambiente ao seu redor. As problemáticas avançam com frequência, implícita ou explicitamente, a noção de progresso: trabalho com tendência mais abstrata, mais intelectual, apoiado em competências maiores, papel decisivo da qualidade da comunicação e das interações no trabalho, maior engajamento da subjetividade, empresas com linhas hierárquicas reduzidas, com estruturas menos pesadas [...] e trabalhando por uma individualização das situações de trabalho e dos destinos profissionais. (LINHART, 2007, p. 104)

Já observamos anteriormente o caráter modernizador que ancora as mudanças nas leis e nas instituições que dão suporte ao setor artístico com ênfase para a constituição de um arcabouço legal pelo qual são realizados os processos de reestruturação nas orquestras, como o caso do Theatro Municipal de São Paulo.

Retomando Elias, essa talvez possa ser considerada como uma mudança na *estrutura da personalidade* dos indivíduos que buscam, por meio de novas relações de interdependências, corresponder, para não acabar “desistindo” como no caso de Mozart, às mudanças mais amplas nas estruturas da sociedade em transformação.

Então, além de minar sua auto-estima, você desmobiliza o grupo, cada vez mais as pessoas vão cuidando da vida própria, e olha, talvez no fundo tenha uma intenção porque você desmobiliza pessoas, a gente está em uma situação que fala assim “não dá pra ser pior”, aí piora, piora, eles vão lá e colocam o bode, o bode é uma coisa muito pior, aí tira o bode, pronto, qualquer coisa é melhor. E qualquer coisa vai ser melhor, então os burocratas, eu assim, eu ainda não vi uma intenção administrativa pra construir uma coisa realmente boa, o ministério público está em cima, precisa regularizar essa situação, o governo pratica um ato ilegal e contrata de forma ilegal, então vamos dar um jeito, vamos nos acomodar, essa é a impressão que se tem. Não tem essa coisa de “vamos tentar, vamos construir”. Não tem uma condução artística, o projeto que foi apresentado a gente não sabe o tamanho [...], a gente não sabe qual é a programação que eles visam... (Músico instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009)

Ainda demonstrando o quanto esse conjunto de mudanças na orquestra afeta os músicos individualmente, em dimensões como falta de estrutura para o trabalho, desvalorização pessoal e profissional, baixa autoestima, como visto acima, o depoimento a seguir expressa, de forma bastante clara, o quanto a situação vivenciada no TMSB se modificou nos últimos anos.

O trabalho na orquestra era o principal trabalho desses artistas e ainda lhes servia de “cartão de visita” para outros trabalhos; hoje, a falta de estrutura, de programação e de atividades leva o músico a considerar o trabalho no teatro como um “sub-emprego”, com fortes implicações na qualificação desse coletivo, conforme será analisado no próximo capítulo.

Tem um negócio assim, essa incerteza, é um fator de estresse muito grande, as pessoas não fazem idéia da pressão que a gente tem e a pressão é daquilo que você faz, é você pegar a vaga muito bem [música ao fundo], toda essa falta de estrutura colaborou para que muita gente se acomodasse, é uma coisa real. Essa orquestra deveria ser aquele motivo de orgulho. O que virou aqui? Um outro sub-emprego, então o músico

tem várias atividades, os nossos cachês, ao invés de ser a principal atividade, uma coisa que as pessoas têm orgulho de estar trabalhando, não isso aqui virou um sub-emprego. (Músico instrumentista, trombone, OSM, dezembro de 2009)

A diminuição das atividades da orquestra e a condição instável em que ela se encontra levaram os músicos a intensificar a procura por múltiplos trabalhos fora da orquestra. Na realização destes trabalhos, predominam ainda as formas mais precárias como os cachês e os “casamentos”. No entanto, chama a atenção o aumento pela procura de trabalhos que possibilitem alguma estabilidade.

Eu sou um músico bastante ativo, eu tenho orgulho de ter conquistado um espaço no mercado; tenho gravações no exterior e também é uma questão de sobrevivência. (Músico instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009)

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 tem o terrorismo [...] 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)

Nesse sentido, é também possível apontar para um processo de intensificação do trabalho vivenciado por esses músicos, ou talvez de uma ressignificação dessa intensificação a partir do processo de reestruturação, visto que esse fenômeno já havia sido apontando em momentos anteriores.

No entanto, não se trata de um processo de intensificação construído na relação de trabalho entre os músicos da OSM e o Theatro Municipal de São Paulo, ou no limite, com o próprio município de São Paulo. Trata-se de uma intensificação das outras diversas formas de trabalho que os músicos realizam. Isso pode significar uma diversidade de relações, ainda com o próprio Estado ou com tantas outras entidades privadas. Dessa forma, não existe, por exemplo, um aumento na jornada de trabalho dos músicos no contexto da orquestra; mas sim, um aumento na jornada e na quantidade de trabalhos exercidos por esses trabalhadores, justamente fora do contexto da orquestra. Reforçamos aqui a afirmação

de que a realização de múltiplos trabalhos é uma característica já observada entre músicos (PICHONERI, 2006; SEGNINI, 2006, 2007), mas potencializada com a reestruturação da orquestra.

Outros depoimentos expressam também as consequências, frequentemente negativas, desse aumento dos trabalhos realizados, característica essa que já havia sido considerada em momentos anteriores de pesquisa, mas que aparecem agora de maneira mais acentuada e até mesmo contraditória; existe um aumento dos trabalhos realizados, o que não significa, no entanto, que esse aumento, geralmente realizado de forma precária, possibilite um desenvolvimento profissional do músico da maneira como ele seria possível de se realizar caso o ele tivesse condições de trabalho mais favoráveis.

Música sinfônica, qualquer tipo de música, para ser bem executada, qualquer tipo de musica, forró ou Beethoven para ser bem executada precisa fundamentalmente de algumas coisas, uma delas é disciplina, se você não tiver disciplina, você não faz isso, não sei como é na sociologia, não sei como é na pintura, não sei , mas acredito que em todo lugar é assim, mas musica tem uma coisa muito mais específica quando fala em disciplina, precisa de umas outras coisas também, mas disciplina é fundamental, disciplina do musico individualmente, do musico em grupo, ... são coisas que tem que interagir e realmente é um fio condutor disso tudo, agora acaba esse fio condutor quando você vem para o mundo real, quando você deixa de agir, de ser essa maquina de fazer arte que ali é uma maquina com sentimentos, que você se torna um cidadão comum, que vocês tem suas dores de barriga, que você tem suas contas para pagar, você tem seus problemas em casa, que todo mundo tem, e você fica doente, e você, a nossa atividade depende muito do físico, o intelecto também, é muito exigido sem sombra de duvida, mas exige o físico de montão, então como jogador de futebol, você tem que estar sempre praticando, você não pode parar, sua musculatura perde, uma serie de coisas, não dá, o pessoal de sopro do pulmão, a boca, para todos a questão de mecânica, de braços e tal, musculatura e dedos, é isso. (Músico instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009)

Além disso, os depoimentos expressam da mesma forma as consequências dessa multiplicidade e intensidade de trabalho sobre suas próprias vidas, como bem expressa a violoncelista.

Não pode ter vida, não sei uma coisa que está muito ligado também a uma posição, todo mundo muito isolado, porque se você vai fazer tudo, como que vai ser sua vida pessoal, como que você vai manter uma relação, nem pode ter filho, se você quiser ter uma relação com alguém, você quer casar, não sei, ou mesmo sair com amigos, como que você vai fazer, você precisa de tempo para isso, e mesmo assim na forma que você vai fazer, a gente precisa de tempo, seja lá o que for, como que você vai fazer, eu fico pensando, se você quer ter um relacionamento, você fica pulando para lá e para cá, pulando, sem garantia nenhuma que vai, tudo muito enjoado tudo muito individualista não sei. (Músico instrumentista, violoncelo, OSM, novembro de 2009)

Assim, a articulação das diversas dimensões observada neste contexto de reestruturação, tais como instabilidade, trabalho precário, condições de trabalho e trabalho intensificado, expressa, de maneira negativa, o significado das mudanças vivenciadas nos últimos anos pelos músicos da Orquestra Sinfônica Municipal.

Por meio da pesquisa realizada em dois momentos distintos, é possível afirmar que as transformações pelas quais passa a orquestra acarretam para os sujeitos envolvidos um processo de fragilização na construção de suas trajetórias profissionais, além de significar também insegurança e incertezas no trabalho que realizam. Desta forma, a contradição inicial citada no início deste capítulo que, *a priori*, diferenciava o processo de reestruturação da orquestra das demais reestruturações vivenciadas pelas indústrias, bancos etc., revela, na verdade, uma aproximação no que se refere às consequências vivenciadas pelos trabalhadores que participam desses processos. Também revela que as referidas mudanças decorrem das opções políticas de gestão do Estado que reconfiguram as relações de trabalho, no caso do Theatro Municipal de São Paulo e seus artistas, dentro de uma nova lógica de gestão e de financiamento que predomina no setor cultural.

Por fim, recorreremos novamente a Castel, quando ele analisa o sentido das políticas públicas desenvolvidas no contexto das mudanças no mundo do trabalho. Essas mudanças se caracterizam não pelo aumento ou diminuição dessas políticas, mas sim pelo próprio sentido das mudanças que elas trazem, o que para o autor

[...] marca a passagem de políticas desenvolvidas em nome da integração para políticas conduzidas em nome da inserção. Entendo, por **políticas de integração**, as que são animadas pela busca de grandes equilíbrios, pela

homogeneização da sociedade a partir do centro [...] é o caso das tentativas para promover o acesso de todos aos serviços públicos e à instrução, uma redução das desigualdades sociais e uma melhor divisão das oportunidades, o desenvolvimento das proteções e a consolidação da condição salarial [...] as **políticas de inserção** obedecem a uma lógica de *discriminação positiva*: definem com precisão a clientela e as zonas singulares do espaço social e desenvolvem estratégias específicas para elas [...] as políticas de inserção podem ser compreendidas como um conjunto de empreendimentos de reequilíbrio para recuperar a distância em relação a uma completa integração (CASTEL, 1998, p. 537-538, grifos nossos).

É justamente nesse sentido que analisamos também as mudanças observadas no Theatro Municipal de São Paulo. E, aqui, não nos referimos apenas ao processo de reestruturação em curso; trata-se sim do processo que vem se desenvolvendo ao longo dos últimos vinte anos.

Após um período de estabilidade adquirida pelos artistas do teatro, enquanto corpos estáveis com estatuto de funcionários públicos – *política de integração* –, passam a vivenciar um processo contínuo de desconstrução desses direitos, processo esse concretizado pelo próprio Estado, no caso o município de São Paulo, que retira da estabilidade esse conjunto de artistas trabalhadores, que passam a ser então contratados de forma temporária, sem vínculo formal – *políticas de inserção*.

2.3 CONCLUSÃO PRELIMINAR DO CAPÍTULO

Retomando a referência inicial deste capítulo, sobre *as formigas e a cigarra*, podemos dizer que, para o conjunto dos trabalhadores, as mudanças recentes têm significado diminuição dos postos formais de trabalho, aumento das formas precárias e flexíveis de emprego, diminuição dos direitos vinculados ao exercício do trabalho; já, para o conjunto dos trabalhadores em artes, essa forma de inserção continua sendo majoritária.

No entanto, no caso específico dos músicos de orquestra, também outra mudança relevante tem sido observada: a publicização das atividades culturais anteriormente abrigadas pela esfera pública, que passam a ser geridas em um novo contexto a partir da parceria público-privada. Essa nova forma de racionalização conforma uma situação que vem sendo modificada ao longo das últimas décadas, em que cada vez mais postos formais de trabalho do setor público foram desaparecendo, abrindo espaço para o trabalho realizado a partir da lógica da esfera privada com uma nova forma de organização.

Assim, é possível observar que, embora os caminhos sejam, *a priori*, opostos, os processos de reestruturação que retiraram os trabalhadores da condição salarial estável na década de 1990 e o processo de reestruturação que insere os músicos da OSM em uma condição salarial estável, via CLT, são as características que parecem aproximar esses dois conjuntos de trabalhadores.

Enquanto especificidade do setor artístico, concordamos com Coli quando postula que

[...] a condição de informalidade apresentada na condição atual dos corpos estáveis ligados ao espetáculo lírico, ou à música erudita em geral, dá margem a “acertos” vários nos processos de contratação, deixando o músico sem referências institucionais quando precisa buscar seus direitos. Na verdade, a informalidade no campo da música torna ainda mais dócil a força de trabalho em relação aos superiores, com a agravante das possibilidades sutis de “pressão psicológica”, sofrida pelos músicos que não se subordinam facilmente. (COLI, 2006, p. 206)

A necessidade de se tornarem mais flexíveis, a constante instabilidade, o aumento do trabalho informal, são características comuns e acarretam também sofrimento e incerteza em relação ao presente e ao futuro desses trabalhadores. A transformação de contratos de trabalho instáveis, mas que, durante décadas, funcionaram de forma estável tal como o nome da organização em que estão inseridos – corpos estáveis -, para contratos de tempo indeterminado, via CLT, cujas regras são ainda parcialmente desconhecidas, contribuem para esse processo de fragilização que os músicos da orquestra vivenciam.

CAPÍTULO III

DO SONHO DO ARTISTA À COMPLEXIDADE DO MERCADO: O(S) SIGNIFICADO(S) DA FORMAÇÃO PROFISSIONAL

O objetivo deste capítulo é compreender 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 nessa tese, tal relação se coloca como central não apenas do ponto de vista da sua relevância para a concretização do trabalho do músico, porém, 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 construção de trajetórias profissionais de trabalhadores em música vivenciarem duas décadas de transformações em suas relações de trabalho?

No intuito de buscar respostas para essas indagações, levaremos em consideração a divisão sexual do trabalho na orquestra. Assim, questionamo-nos: existem diferenciações a serem consideradas em relação ao binômio educação-trabalho, em um contexto de reestruturação, a partir de um olhar sexuado?

Com tais questionamentos, procuramos avançar na compreensão do sentido das mudanças observadas no TMSP, bem como no entendimento das diversas implicações que tais mudanças trazem para o conjunto dos músicos da orquestra.

3.1 A QUALIFICAÇÃO NA ORDEM DO DIA

As análises sobre educação sempre se fizeram presentes nos estudos sobre trabalho discutida na sua relação com a sociedade, com o Estado e também com o capital. Segundo Mészáros,

O objetivo central dos que lutam contra a sociedade mercantil, a alienação e a intolerância é a emancipação humana. A educação, que poderia ser uma alavanca especial para a mudança, tornou-se instrumento daqueles estigmas da sociedade capitalista: fornecer os conhecimentos e o pessoal necessário à maquinaria produtiva em expansão do sistema capitalista, mas também gerar e transmitir um quadro de valores que legitima os interesses dominantes. Em outras palavras, tornou-se uma peça do processo de acumulação de capital e de estabelecimento de um consenso que torna possível a reprodução do injusto sistema de classes. Em lugar de instrumento da emancipação humana, agora é mecanismo de perpetuação e reprodução desse sistema. (MÉSZAROS, 2005, p. 15)

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, isto é, que seja mais flexível, dinâmico, autônomo e qualificado; que seja capaz de compreender, acompanhar e se adequar, com a mesma velocidade, ao desenvolvimento tecnológico⁴⁰.

Em texto produzido no início dos anos 2000 no qual apresenta 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

⁴⁰ 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.

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 essa função essencialmente instrumental atribuída à 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/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 em relação aos músicos da orquestra do Theatro Municipal de São Paulo. Reiteramos aqui que analisamos um conjunto de trabalhadores altamente qualificados e, como já argumentamos anteriormente, demonstramos que as mudanças, no mercado de trabalho artístico-musical, sobretudo no contexto das orquestras, flexibilizam e também precarizam as relações vivenciadas por trabalhadores/músicos com alta qualificação e escolarização.

O fato de serem prestigiosos músicos, com elevada qualificação, 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).

No capítulo anterior, buscamos demonstrar o quanto esse processo de reestruturação em curso enfatiza ainda mais os aspectos negativos já anteriormente provocados pelas mudanças das últimas décadas; agora, o objetivo é apontar as dimensões que expressam os aspectos negativos dessa reestruturação para o processo permanente de formação e de construção de uma trajetória profissional para os músicos da OSM.

Diferentemente dos anos iniciais da formação do músico, período em que outras configurações assumem importância fundamental, tais como família, igreja, 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, ligado diretamente a 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 Theatro Municipal de São Paulo, sobretudo em relação a sua chamada “vocação operística”. Como veremos adiante, isso é bastante significativo do ponto de vista da qualificação demandada dos 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.⁴¹ 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,

⁴¹ Em 1874, a cidade de São Paulo contava com apenas 23.253 habitantes; dois anos depois, este número quase dobrou e subiu 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 Recife (113.106), ficando atrás apenas da capital federal, então com 811.443 habitantes. (Apud MORSE, op. cit., p. 239)

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 estético, a serviço da modernidade. Sua construção respondia aos anseios da elite paulistana, de ver a cidade equipada com um grande teatro lírico, à 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”⁴², de modo que o Municipal cumpriria o papel de edifício-monumento, edificado a exemplo do *L’Opera*, de Paris. (BERNARDES, 2004, p. 01)

Desde sua temporada de inauguração, a característica central do TMSP é ser um teatro lírico, de ópera⁴³, e, nesse sentido, teve um importante papel no desenvolvimento do teatro lírico tanto no cenário paulista como também nacional.

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

⁴² CLAUDON, Francis. A ópera, o público, a sociedade. In: BRUNEL, Pierre; WOLFF, Stéphane. **A Ópera**. Tradução de Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Salamandra, 1988, p.26.

⁴³ Buscamos aqui de forma sintética definir o que é a ópera segundo o *Guia Ilustrado Zahar Ópera*: “Há quatro séculos, a música, o teatro e a dança convergiram, na Itália, na criação de uma arte chamada ópera. 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 iluminação compondo o drama, cantores contam uma história. A inigualável força emotiva da música não é segredo, mas o particular poder de atração da ópera está na voz humana, talvez o mais tocante dos instrumentos [...] os enredos também têm importância [...] a trama pode vir da mitologia grega ou da história romana, de Shakespeare ou Schiller, de épicos 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, ambição, intriga, traição, reconciliação e morte, mas também podem exalar humor, alegria, paixão e amor. [...] O modelo que prevaleceu em boa parte dos sécs. XVII e XVIII foi a *opera seria* [...] A ópera napolitana rompeu com esse estilo solene, introduzindo a humorística *opera buffa*, que também exigia grande técnica dos cantores. [...] Embora a ópera italiana preservasse seu espaço, a partir da década de 1820 Paris se tornou a capital operística da Europa, atraindo compositores de 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”.

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)⁴⁴, incluindo a criação dos seus corpos estáveis.

Interessa-nos ressaltar que o municipal de São Paulo possui uma singularidade, que é a ópera, e essa dimensão está diretamente ligada às características necessariamente demandadas de alguns dos seus corpos estáveis, sobretudo a orquestra e os corais. Nesse ponto, a OSM difere da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), que apenas realiza concertos sinfônicos, ou seja, não é uma orquestra que realiza óperas ou acompanha espetáculos de dança. Nesse ponto, no Brasil, a OSM pode ser comparada, por exemplo, à orquestra do Teatro 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 óperas⁴⁵.

Essa característica do Theatro Municipal de São Paulo implica compreender que os músicos da orquestra sinfônica tenham grande conhecimento do repertório lírico; implica também em 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 às outras orquestras.

⁴⁴ O Balé da cidade, enquanto corpo estável ligado ao teatro foi criado em 1968 como Corpo de Baile do Teatro Municipal, e a Orquestra Sinfônica Municipal foi oficializada em 1949. Cf. Site oficial do Theatro Municipal de São Paulo. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal/corpos_artisticos>. Acesso em: dezembro de 2010.

⁴⁵ 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”.

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 você estudar a parte da orquestra do que você 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)

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 que se iniciam. 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 das obras 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 final de semana, ou seja, os ensaios têm a duração de quatro ou cinco dias, 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, isso pode exigir 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)⁴⁶

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

⁴⁶ Tradução nossa: “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. As repetição dos detalhes, geralmente fechada ao público, é o trabalho de preparação das obras que precede às apresentações públicas. Esse trabalho consiste em ajustar e 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 o da Ópera por exemplo, 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 que se apresentam para eles a cada semana.

acontece seu processo de formação permanente a cada repetição, a cada ensaio, a cada espetáculo.

Reafirmamos o fato de serem profissionais altamente qualificados e com uma trajetória profissional construída, não apenas, mas em grande parte, centrada nas demandas de uma orquestra e um repertório com características bastante específicas que exigem 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 qualificação e à formação contínua desses músicos.

3.2 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 os trabalhos em formações menores, música de câmara, reconhecidamente um trabalho artisticamente prestigioso e que implica um 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, sob forma de cachês ou apresentações em casamentos, por exemplo.

Também a docência é apontada como uma alternativa por muitos. 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 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 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 inseri 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 as teses de mestrado que a pessoa não sabe o que tem a ver, mas ta desenvolvendo um trabalho de mestrado. Qual é o papel da universidade ali? O que vem acontecendo? (Músico instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009)

Já esse 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 doze anos no Teatro Municipal. O aumento da insegurança e a incerteza potencializadas 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 um 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 e lá deve ter entendeu 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 função docente, podemos observar que existe uma mudança de perspectiva na trajetória profissional desse músico, pautada não por um desejo de crescimento profissional que incluía a dimensão qualificação, mas sim pela possibilidade de ter um emprego que traga alguma estabilidade.

É preciso também considerar 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, deixam 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 e *freelancers* realizados pelos músicos são atividades realizadas 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 devido à reestruturação no teatro. No entanto, elas diminuem a possibilidade de os músicos dedicarem-se em mais tempo do seu dia para estudar técnica e repertório; além de não serem portadoras de 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 você tem que manter um estudo diário pra você ficar preparado, porque na realidade o nível que você tem, tem que manter todo dia, não dá pra você parar, porque depois exige muito tempo pra você compensar isso que você perdeu. Então eu estudo diariamente, às vezes mais, às vezes menos, dependendo do programa que vou fazer, o concerto, chego a estudar até cinco, seis horas, por dia tem que estudar [...] Mas no geral não é muito fácil se 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)

Finalizamos com o depoimento desse músico percussionista, que, embora tenha um contrato de trabalho estável – *admitido* -, expressa bem como as mudanças que analisamos impactam o cotidiano de trabalho desses músicos, até mesmo para aqueles que ainda têm alguma estabilidade.

Aí você vê a relação profissional, não tem o que fazer, você é profissional, mas você não é amador, ou melhor você é amador, músico ele tem que ser amador, só isso, o amador no sentido de eu amo o que eu faço, não no sentido de eu não tenho, sou inepto, não consigo tocar como um profissional. Não eu tenho que tocar como uma cara profissional, mas a relação dele com a música tem que ser eu faço isso porque eu amo, sou amador, eu amo mesmo, só que ele precisa ganhar para isso, como qualquer outro, para ele ter exatamente essa ligação, e fazer as coisas como amadores e se dedicar, tem que ganhar bem, é difícil a gente pensar em fazer as pessoas entenderem que são relações diferentes, você pensar em um torneio mecânico que entra na Volkswagen todo dia as 7 da manhã, ele tem lá o serviço dele que exige sua técnica, exige sua concentração, exige sua disciplina, seu conhecimento, seu esforço, físico, mental, exatamente, e ele fica lá, deu 5 horas da tarde ele vai embora. A gente também chega aqui 9 horas, ensaia até meio dia e meia, só que depois você tem que voltar para casa e tem que mexer naquilo que tinha que mexer, e ficar ali, eu vou para uma gravação agora, depois eu vou dar aula, e a noite eu tenho um casamento para fazer, aí já deu meia noite, e eu vou voltar para casa 2 horas da manhã e não mexi no que tinha que mexer, não teve tempo, o que vai acontecer, eu vou fazer meu serviço mal feito aqui. Aí a gente pega aquela velha frase: “você finge que eu pago, eu finjo que trabalho”. Infelizmente é isso. (Músico instrumentista, percussão, OSM, dezembro de 2009)

3.2.1 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 désigne, 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 rapide révérence, monte sur son estrade tandis que les dernières lumières s'éteignent. Encontre un court instant de silence et il fera attaquer l'œuvre d'un geste précis. (LEHMANN, 2002, p. 221)⁴⁷

Tomamos a descrição acima feita por Bernard Lehmann, em seu livro *L'orchestredanstousseséclats*, 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 às 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.

⁴⁷Tradução nossa: “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, se pode perceber o brilho metálico dos metais. Através desse ordenamento de cada um em função de seu instrumento, se nota que este 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. Esse se levanta, e girando em torno dele mesmo, com o instrumento na boca, ele inunda seus vizinhos com um “Lá”. O solista, a partir daquela nota, ajusta seu instrumento e a redistribui em volta ao conjunto das cordas. A orquestra está agora afinada e ela espera. De repente se ouve um rompante de aplausos: o maestro entra (a orquestra está de pé em reverência), se encaminha 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), se vira 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, no capítulo anterior, 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 *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 como 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 como recompensa não-monetária partilhada por esse grupo de músicos.

No entanto, 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 “vocação operística” do municipal. O fechamento do teatro significa a não possibilidade da orquestra concretizar sua especialidade, o que implica também em 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 que você não tem um contrato mínimo que a lei te 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 pra você entrar aqui é um processo, tem uma peneira muito fina, tem um processo de seleção muito rigoroso, aí você passa e você 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 2 anos, nem a orquestra chega a saber quando é que vai tocar, a orquestra tá 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, mas ele vem todo mês, já teve épocas que atrasaram, então o que acontece? Isso mina a auto-estima, 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 eu tenho, eu tenho uma vaga, eu conquistei uma vaga que é muito disputada, pra eu estar aqui eu tive que trabalhar muito, só que aquela coisa, “onde você toca?”, “Onde você vai tocar?”, ele não sabe, aqueles casos, essa tal postura de valor, essa boa vontade de finalmente ter uma disposição e estar acontecendo alguma coisa, vamos olhar muito friamente, o que está acontecendo? Não tem nenhum projeto artístico, em lugar algum tem alguma previsão artística, tem uma condução artística, eles falam muito do centenário, está sendo cuidado de uma maneira burocrática pra acomodar burocratas, a estrutura principal, o teatro é para que os artistas possam trabalhar pra sociedade, o tempo inteiro vai ter um lado de uma vaidade, todo o 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. Como na metáfora citada acima, o músico “atrofia”; a diminuição das atividades na orquestra e o aumento das atividades realizadas fora da orquestra significam que muitos

desses músicos, apesar de continuarem tocando, têm suas trajetórias de músicos de orquestra prejudicada, o que implica, em efeito dominó, em prejuízo também para sua formação artística.

Esse prejuízo, no meio musical, pode ter um significado ainda maior; antes, tocar no 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, devido à pouca programação do teatro e à 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 reforma⁴⁸.

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

⁴⁸Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/joao-luiz-sampaio/alex-klein-e-o-novo-regente-titular-da-sinfonica-municipal/>>. Acesso em: 02 out. 2010.

escolas do município de São Paulo. O intuito do desse concerto 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, fazem com que o salário base dos músicos *admitidos* sejam equivalentes aos salários dos músicos *verba de terceiros*; esses, 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 os 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 observar⁴⁹ 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, técnico, devia ter uma pessoa que trabalha com especialização, trabalha com crianças, como esse, na verdade esse essas apresentações, elas 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 esta cadê vez mais, os espetáculo ruim, vai se arrastando, sempre, sempre da mesma forma não tem uma melhora do espetáculo e ainda com essa sensação de abandono pior ainda ficou uma coisa, pior do questão ir lá só bater o cartão, uma coisa, desanimador e ainda você vai ver a quantidade de pessoas, tem mais gente do coral, sentados 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

⁴⁹ Na segunda etapa da pesquisa de campo, foi realizada observação de um concerto didático, cuja análise teve como base as anotações de caderno de campo e das entrevistas.

burocrático da realização daquela atividade. Tal fato pareceu carregar todo o simbolismo da fragilização e baixa-estima do trabalho na orquestra nos últimos anos.

Os únicos que expressavam algum encantamento eram as crianças que, alheias a qualquer discussão sobre trabalho, qualificação ou desenvolvimento artístico, fossem talvez os únicos naquela sala com a possibilidade de concretizar qualquer forma de aprendizagem.

3.3 FORMAÇÃO E REESTRUTURAÇÃO DE ORQUESTRA: O SIGNIFICADO DAS AUDIÇÕES

Apesar de todas as questões tratadas acima que apontam claramente o quanto a formação e a qualificação desses músicos são prejudicadas no contexto das mudanças vivenciadas pelo teatro e mais precisamente nos últimos dois anos com o processo de reestruturação, é justamente o apelo à qualificação e ao desenvolvimento artístico da orquestra que justifica grande parte do processo em curso.

É o binômio *modernização e excelência musical* que rege as reestruturações que têm sido concretizadas nas orquestras brasileiras.

Em primeiro lugar, entendi que não se pode de forma alguma abrir mão da qualidade. Por mais queridos que sejam alguns músicos na orquestra, por mais antigos que sejam nos seus postos, chega um momento em que a sua prestação simplesmente não corresponde mais ao desejado e ao necessário. Isso se aplica a todos os naipes nos quais a forma física é mais fundamental do que em outros. Mexer com esses músicos nem sempre é fácil, e muitas vezes se encontra grande resistência do grupo. Abrir mão dessa exigência de qualidade é abrir a porta à mediocridade. [...] acho que uma orquestra sinfônica é uma instituição necessariamente hierarquizada, na qual as atribuições e as competências têm que ser perfeitamente definidas. As decisões, definições e soluções a curtíssimo, curto, médio e longo prazos, necessárias a uma organização dessa natureza não podem depender de comissões e coletivos. Eis a razão pela qual uma orquestra não pode ser uma cooperativa. [...] Burocratizar uma orquestra é não entender o sentido do trabalho. Todos os funcionários de uma orquestra, músicos, técnicos, administrativos, maestro, trabalham em função da qualidade dos concertos. Se essa qualidade falhar, por melhor que sejam o contador, o iluminador, o arquivista, o relações-públicas ou o responsável pelos recursos humanos, todos estarão desempregados ou, a médio prazo, a orquestra terá perdido sua função. (NESCHLING⁵⁰, 2009, p. 116-117)

Sabemos que os critérios que irão organizar o processo de reestruturação do teatro municipal – a concretização da passagem da teatro para Fundação Theatro Municipal de São Paulo e a constituição da OS e respectiva contratação dos músicos e demais artistas - não são ainda claros o suficiente para que possamos aqui analisá-los. No entanto, sabemos, assim como os músicos também sabem, que existe uma figura que, nesses momentos de reestruturação, se coloca com muita força: as audições.

⁵⁰ John Neschiling foi o responsável pela reestruturação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

Nesse sentido, podemos citar o exemplo da própria OSESP, em que as audições definiram quem poderia continuar tocando na nova orquestra ou quem iria para a uma outra criada para abrigar aqueles que não quiseram se submeter às audições ou não passaram no teste: a Orquestra Sinfonia Cultura.

Seria necessário reavaliar todos os músicos. Obrigar um músico que toca há quarenta anos na orquestra a prestar um exame de reavaliação? O que aconteceria se não passasse no teste? Como a orquestra não possuía um plano de previdência privada, esse músico acabaria na rua, sem nenhum tipo de proteção. Impunha-se, portanto, uma solução cara e corajosa: criar uma estrutura B, outra OSESP que continuasse a existir exatamente nos moldes da antiga, ganhando o mesmo e que servisse a propósitos claramente estabelecidos. Ninguém seria, portanto, despedido. Alguns, quem sabe muito, seriam promovidos. Surgiu assim a Sinfonia Cultura. (NESCHLING, 2009, p. 128)

Enfrentar essas audições, após anos vivenciando uma situação precária de trabalho que comprovadamente prejudica o processo de formação desses músicos, não é uma situação simples.

Você não vê uma estante que não esteja desmontando, caindo. Eu lembro, um ano e meio atrás, depois de não sei quantas décadas, a orquestra ganhou estantes novas, a gente foi tocar no Festival de Campos do Jordão, ano retrasado. A gente chegou lá e aí aquela estante novinha, eu lembro de comentar com o maestro, o Florêncio, eu tinha certeza que só de ter essa estante aqui a gente já toca, aqui estavam as coisas caindo, esse negócio de você sentir “olha, o que eu faço é importante!”, eu tenho uma função, eu tenho importância pra sociedade, é dinheiro público, então eu tenho a obrigação de devolver, quando você se sente mais valorizado você faz melhor, isso é uma coisa que está acontecendo, só que aí junto com isso, num processo desse vive a possível perspectiva de fazer um teste, viveu todo esse processo de desvalorização e aí você ficou pra baixo, antes da música ter toda essa coisa, todo o trabalho intelectual, é uma atividade física e seu corpo, seu preparo físico também tem que ser de acordo, então nesse momento atual a gente tem músico aqui que está há 30 anos, como é que você vai trocar esses músicos, tem gente que tem aquela habilidade, que ainda toca, tem outros que estão em outro processo. (Músico instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009)

Da mesma forma, a falta de clareza do processo em curso ajuda a minar a preparação dos músicos para a realização da audição.

Então era claro que do lado deles, do empregador, do Estado também é justo que tenha uma contra-partida, a idéia é que melhore, então foi decidido (no caso da OSESP) que a orquestra toda ia passar por exames. Aí o que aconteceu foi o seguinte, foi dado tempo, foi dada opção, a orquestra parou, assim, teve as necessidades minimizadas pra oferecer ao grupo, às pessoas, a oportunidade pra se preparar pra uma prova e aquele que teve uma boa base, não fez essa prova, optou por não fazer porque não sabia, ou pra tentar breçar, mas essas pessoas também não foram demitidas, elas foram reutilizadas, foi criada depois a Sinfonia Cultura, ainda bem que tudo pode ser melhorado, mas existia isso, sabia-se e aqui não se sabe nada. (Músico instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009, grifo nosso)

É possível apontar também o medo das audições e do processo de mudança como fator de desmobilização do grupo como forma de resistência às mudanças propostas.

Às vezes de 6 meses, às vezes de 3, mas de uma forma contínua, eu tenho colegas que tem esse vínculo há 19 anos e ao mesmo tempo você tem aquela coisa, eu tenho pessoas que estão há 19 anos com isso, então se você chegar hoje, tem gente que prefere: “não, é melhor não mexer”, qualquer mudança você tem essa incerteza e não fazem, como eu te falei, está completamente desmobilizada, então tem pessoas que não querem, com toda essa insegurança, com essa incerteza, é melhor deixar como está, e aí a coisa não anda. (Músico instrumentista, contrabaixo, OSM, fevereiro de 2010)

No caso do teatro municipal, a situação se torna ainda mais complexa devido às duas formas de contratação existentes no teatro. Em primeiro lugar é preciso considerar que aqueles que têm vínculo admitido, ou seja, que são funcionários públicos, foram admitidos na orquestra via concurso público. Para os *verba de terceiros*, geralmente, o critério de entrada na orquestra é a própria audição, mesmo que não tenha ocorrido no formato de um concurso público; para entrar na orquestra, o músico passa por uma audição, geralmente feita pelo maestro e spallas do respectivo naipe.

E, então a nossa relação de trabalho, eu acho que o grande problema é este, a única coisa que vai ser feito por esta OS, eu acho que é uma maneira dos artistas saírem da ilegalidade, por que eles contratam, e é ilegal, por que esta sendo prorrogado há muitos anos, e é uma coisa que é uma verba para uma coisa temporária, e esta sendo usado como permanente e parece que isso ocorre no Estado brasileiro inteiro, e

várias, vários níveis não é, então, é, acho que a base principal do nosso problema é este, é o Estado achar que não deve contratar artistas como admitido, agora do lado do artista o problema é o seguinte, ele não quer ser funcionário público se ele tiver que fazer concurso público, por que a nossa situação é uma situação totalmente atípica, se você vai criar uma situação nova, então você coloca lá, estamos abrindo vagas para cem médicos, cem dentistas, cem arquitetos é uma coisa, as pessoas vão se inscrever e vão fazer, agora quando você vai abrir para as pessoas que já estão? [...] É totalmente diferente, então o caso que eu pus aqui é, os artistas que são admitidos, eles podem optar por ficar onde eles estão, ou seja, por que nenhum artista vai ingressar na fundação, a fundação não vai contratar ninguém. [...] E para ela contratar estas pessoas, ou eles são cargos em comissão, se tiver algum cargo que não seja em comissão você tem que fazer concurso público, se não, não ingressa na fundação, se algum servidor fala; não eu quero ir para a fundação, para começar vai ter que ter cargo para ele lá, e se for cargo por meio de concurso ele tem que fazer concurso, então no máximo, o que um admitido pode fazer, ele pode ir para OS, para a fundação ele não vai. [...] mas para ele entrar na OS ele precisa sair do estado, sair do município, então o cidadão que está aí com sua situação como eu disse já hoje, há vinte e cinco anos, por que ele vai pedir demissão da Prefeitura para entrar numa OS, que ele pode a qualquer momento ser dispensado por qualquer motivo?(Músico instrumentista, trompa, OSM, novembro de 2009)

A insegurança vivenciada no presente momento fomenta ainda mais a incerteza em relação ao futuro do trabalho desses músicos na orquestra, a falta de clareza do processo, o desconhecimento das “regras do jogo”, o histórico de oscilações políticas e econômicas ao qual o teatro sempre esteve submetido; o contínuo processo de desregulamentação das relações de trabalho, o aumento dos trabalhos precários fora da orquestra e os contínuos prejuízos ao processo de formação permanente desses músicos etc.; tudo isso expressa os efeitos mais negativos observados nesse conjunto de trabalhadores.

Agora para este novo projeto isso sumiu, não tem mais papo de indenização, por que, teoricamente ninguém vai fazer concurso público, todos podem ingressar por algum tipo de critério que esta OS vai definir junto com a fundação ou não. [...] Como que este pessoal todo ingressa, então agora pode ser uma avaliação do histórico da pessoa aqui, pode ser esta experiência toda, você trabalhou aqui quantos anos, ah então você fez concurso, está dentro. [...] Vamos para o privado, algumas pessoas não tem interesse e tem vagas, criam critérios de como as pessoas vão ingressar, audição, se a audição é só no Brasil, se é internacional, quais, ou seja, esta OS pode criar isso, a fundação poderia criar, também mais ela não vai, pelo que eu entendi ela não vai abrir concurso. (Músico instrumentista, trombone, OSM, dezembro de 2009)

No entanto, ainda é possível observar, no interior da orquestra, a possibilidade de concretizar um trabalho prazeroso, com significado, apesar do contexto que se deteriora.

Olha, eu moro em Barueri, ainda não conseguiram minar a minha relação com o meu trabalho, eu ainda adoro o que eu faço e eu ainda faço questão de fazer bem, que é uma coisa pra mim. Você não chega na orquestra que começa às 9, você não chega às 9, monta o seu instrumento e toca, você não chega no teatro e fala “posso pedir um camarim?” Chega lá e você é mal tratado, a gente é visto como um estorvo, o teatro não existe. É impressionante. Eu tenho uma ideia muito mais clara, tem que fazer um trabalho melhor pra honrar de uma maneira melhor o dinheiro público que é gasto com o meu trabalho, então, tem muitas situações, como eu te falei, lamentavelmente a maior parte são pessoas meio casca grossas, e que você tem o tempo inteiro o negócio do ego que tá dentro e quem dando importância sabe administrar bem e aí tem um monte, uma série de outras situações, quando falam da orquestra: “é uma maravilha”, mas as pessoas não fazem idéia do trabalho que é. O trabalho que é, a dificuldade. (Músico instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009)

Outro ponto a ser considerado que correlaciona audições, formação e vivência profissional é a questão da competição.

[...] e nós somos contratados aqui há 20 anos, e aí uma coisa é você estar competindo no mercado com a molecada, todo mundo se apavora, não é uma questão simples, a própria formação ela fica de lado por conta de um monte de trabalho que o músico tem que fazer pra sobreviver. Na verdade tira o pé porque você não consegue estudar pra acompanhar a garotada, você tem que correr atrás das coisas pra sobreviver, você não se dedica nem a um possível teste e nem com o seu trabalho aqui. (Músico instrumentista, contrabaixo, OSM, fevereiro de 2010)

Considerando as características dos processos de formação dos músicos, significa dizer que os músicos competem com jovens que podem ter uma formação bastante significativa e competitiva visto que o aprendizado em música se inicia, geralmente, ainda na infância. Dessa forma, mesmo não sendo ainda possuidor da mesma experiência e conhecimento do repertório orquestral, o jovem pode apresentar excelência no desempenho

de seu instrumento. Em uma audição, pode vir a ter melhores condições para conquistar um posto na orquestra.

Você não passa vinte anos tocando numa orquestra por... por rotina. Quando você faz isso durante vinte anos, você tem uma especialidade gigantesca. E é difícil você ser comparado com um jovem de 22, 23 anos, na hora em que ele vai fazer uma prova, e quando você vai pedir uma prova para uma orquestra, é meio padrão você pedir uma peça de confronto. Peças de confrontos são os concertos para instrumentos solos, os concertos de violino para violino... E que é o repertório que se estuda... Se você está estudando violino, você não estuda repertório de orquestra, você estuda os concertos solos. Então, é muito mais natural para um garoto de 25 ou 23 anos, que está acabando de sair da faculdade, ter os concertos para instrumentos solos prontos, na mão, do que para quem toca em orquestra. Quem toca em orquestra, como te falei, tem quatro horas de exigência de programa por semana. Então ele não está mais lá, dentro da escola, estudando concerto de Mozart. Porque não faz parte da expectativa profissional ele subir no palco para tocar este tipo de concerto de Mozart. Ele já está numa formação profissional que é ser músico de orquestra. Ele não tem essa... será que ainda vou virar solista, como tem o menino da escola. E ele já estudou o concerto de Mozart. Então, na hora em que se pede, na prova de orquestra, para um músico de carreira profissional, tocar aquela obra solo que ele estudou, em alguns casos, há vinte anos atrás, porra!, não toca essa música há vinte anos! O menininho que está saindo da escola, toca. Então, mesmo que o menininho que está saindo da escola toca o concerto para instrumento solo melhor do que o músico que toca há 20 anos numa orquestra, que ele é melhor que o outro. A pessoa já está especializada em 500 outras coisas. Porque se eu quero uma orquestra, eu não posso achar que só porque o carinha tocou bem o concerto de Mozart, ele vai ser um bom profissional para o grupo. Então a maneira de fazer uma seleção tem que levar isso em consideração. (Regente, novembro de 2009)

A pretendida reestruturação, que ainda não tem suficientemente discutidos e esclarecidos os parâmetros para uma possível realização de seleção/audição, causa, como pudemos observar por meio da análise das entrevistas, medo e insegurança para os trabalhadores que, para permanecerem na orquestra, poderão ter que enfrentar.

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 para a 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 duas últimas décadas em suas relações de trabalho, conforme buscamos discutir. Nesse contexto, talvez sejam as audições que signifiquem para os músicos um momento maior de tensão, quando são chamados a provar sua excelência musical sem que a constante deterioração das suas condições de trabalho tenha sido levada em conta. Contribuem 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 irão atuar 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:

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. Este 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 ver o que a gente faz. (Regente, novembro de 2009)

Nesse sentido, esse 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 denominaram nas entrevistas essa etapa de transição como “buraco negro”, pois não possuem nenhum tipo de garantia da manutenção de seus postos de trabalho.

3.4 FORMAÇÃO, TRABALHO E GÊNERO EM ORQUESTRA

No capítulo anterior, ao analisar as relações sociais de sexo no contexto do trabalho na orquestra, salientamos o fato de que as diferenciações entre homens e mulheres apontadas não se originam em diferenciações relativas aos processos de formação e de escolarização desses artistas, mas se inscrevem nas próprias condições de trabalho que acarretam diferenciações, como, por exemplo, aquelas apontadas em relação aos salários.

Por outro lado, é forçoso constatar o quanto a entrada e a permanência das mulheres no mercado de trabalho, incluindo a configuração orquestra, está carregada dos aspectos negativos e desiguais estreitamente vinculados a flexibilização e precarização das relações de trabalho às quais estão, frequentemente, submetidas.

A relação entre formação e trabalho pensada em termos da formação permanente desses artistas e nas suas trajetórias profissionais, considerando o contexto do processo de reestruturação vivenciado pela orquestra, quando articuladas à divisão sexual do trabalho confere a essa relação novos contornos. Sob esse prisma, a categoria analítica que ancora nossa análise é novamente a da divisão sexual do trabalho, considerando especialmente a relação entre trabalho e vida familiar ou entre o trabalho realizado na esfera profissional e aquele realizado na esfera privada.

Construímos teoricamente nossa análise a partir da perspectiva elaborada por DanièleKergoat e discutida por Hirata:

Nas análises sobre as relações sociais dos sexos, entendidas como relações desiguais, hierarquizadas, assimétricas ou antagônicas de exploração e de opressão entre duas categorias de sexo socialmente construídas, a preeminência de um dos componentes dessas relações, seja o componente opressão/dominação de sexo, seja o componente superexploração econômica, constitui uma das diferenças mais importantes que fragmentaram o campo das pesquisas e dos movimentos feministas, tanto no Norte quanto no Sul. Relações de classe ou relações de sexo, tudo se passava como se a importância dada a uma dessas relações implicasse deixar a outra no plano secundário. Foi DanièleKergoat que conceitualizou essas duas relações sociais em termo de “coextensividade”, ou seja, em termos de uma sobreposição parcial de uma pela outra [...] Se partirmos dessa idéia, a exploração por meio do trabalho assalariado e a opressão do masculino sobre o feminino são indissociáveis, sendo a esfera

da exploração econômica – ou das relações de classe – aquela em que, simultaneamente, é exercido o poder dos homens sobre as mulheres. (HIRATA, 2002, p. 276-277)

Dessa forma, segundo Kergoat, “trabalhar com a divisão sexual do trabalho exclui qualquer risco de eliminar o trabalho doméstico e sua intricação (objetiva e subjetiva, individual e coletiva) com o trabalho assalariado” (KERGOAT, 1995, p.157 apud HIRATA, 2002, p. 277)

As autoras partem do pressuposto de que a divisão do trabalho entre os dois sexos significa atribuir aos homens o trabalho produtivo, enquanto a carga das mulheres recai o trabalho reprodutivo, do qual o homem estaria dispensado. No entanto, tal constatação pode ter múltiplas faces, variando, sobretudo, de acordo com o período histórico considerado. (HIRATA; KERGOAT, 2003)

Mas a questão central repousaria então sobre o “valor” atribuído a esses trabalhos.

[...] no tempo e no espaço, o “trabalho” tem outras faces, seja ele produtivo e/ou reprodutivo. Entretanto, por toda parte e sempre, o “valor” distingue o trabalho masculino do trabalho feminino: produção “vale” mais que reprodução, produção masculina “vale” mais que a feminina (mesmo quando uma e outra são idênticas). Esse problema do “valor” do trabalho – termo empregado aqui no sentido antropológico e ético, não no sentido econômico – atravessa toda a nossa reflexão: ele induz a uma hierarquia social. Valor e princípio de hierarquia, sob aparências múltiplas, permanecem imutáveis: o trabalho de um homem pesa mais do que o trabalho de uma mulher. E quem diz hierarquia diz relação social. [...] em outros termos: suprima-se a imputação do trabalho doméstico ao grupo social das mulheres e são as relações sociais que desmoronam, junto com as relações de força, a dominação, a violência real ou simbólica, o antagonismo que elas carregam. A divisão sexual do trabalho está no âmago do poder que os homens exercem sobre as mulheres. (HIRATA; KERGOAT, 2003, p. 113-114)

Essa perspectiva analítica reitera inclusive que, ao se referir à divisão sexual do trabalho e às relações sociais de sexo, considera-se implícita uma relação de simultaneidade

na consideração dos dois gêneros, homens e mulheres, ou seja, não existe uma relação de exclusão de um por outro.

Portanto, falar de divisão sexual do trabalho e de relações sociais de sexo não remete unicamente a uma abordagem macrossociológica (seja ela naturalista, holística ou durkheimiana), mas integra simultaneamente uma reflexão sobre a subjetividade. Esses termos não são nada em uma relação de exclusão; há, *simultaneamente*, para os grupos sociais presentes – os gêneros, se se preferir – e para os indivíduos, **vínculo e antagonismo**. (HIRATA; KERGOAT, 2003, p. 115, grifo nosso).

Jacqueline Laufer (2003), ao analisar as diferenças de sexo a partir da ótica do acesso aos direitos sociais, apresenta-nos a dimensão da desigualdade entre os sexos como parte de um modelo que confere apenas às mulheres acesso a determinados direitos sociais, aqueles que “definem as mulheres como esposas e mães”, fato que,

[...] combinado às desigualdades entre homens e mulheres no mercado de trabalho, faz com que as mulheres estejam mais freqüentemente em um estado de dependência para terem acesso a sua proteção social. É, enfim, o caso no âmbito das políticas familiares, pois raramente compensam as desigualdades geradas entre homens e mulheres pela ausência da divisão do trabalho doméstico e familiar. (LAUFER, 2003, p. 127)

Para a autora, isso significa dizer que as desigualdades registradas na esfera doméstica rompem essa barreira e se estendem para o mercado de trabalho. Tal perspectiva trata de acirrar o debate entre família, Estado e trabalho, a partir dos quais o que está em jogo é justamente a concepção calcada na responsabilização sobre as mulheres das tarefas ditas domésticas e, sobretudo, na questão da maternidade e dos cuidados com os filhos.

Segundo Bruschini (2008, p. 16), ao analisar dados referentes aos anos 1995-2005 no Brasil, é possível constatar o aumento da presença da força de trabalho feminina na População Economicamente Ativa (PEA), “em 2005, mais da metade da população feminina em idade ativa trabalhou ou procurou trabalho e mais de 40 em cada 100 trabalhadores eram do sexo feminino”. No entanto, a autora reconhece que, apesar dessas

transformações, ainda persistem antigas desigualdades tal como a responsabilização das atividades domésticas e dos cuidados com filhos e demais familiares que continuam a cargo das mulheres (BRUSCHINI, 2008).

Hirata e Kergoat (2008) apontam especificidades e peculiaridades dessa divisão no caso brasileiro ao realizar estudos comparativos Brasil - França – Japão:

No caso do Brasil, onde há uma polarização mais forte entre as classes sociais que no Japão e na França, a delegação de tarefas domésticas às empregadas e às faxineiras, e mesmo às babás, é comum nas camadas mais favorecidas, nas camadas médias e mesmo populares [...] contudo, o acúmulo de tarefas domésticas e profissionais é a regra para uma parte das camadas populares mais pobres e para o conjunto das trabalhadoras precárias, que exercem atividades remuneradas informais (sem proteção nem direitos sociais) ou estão desempregadas. Elas “se viram” para enfrentar a procura de emprego, as atividades de cuidado dos filhos e de outros membros da família, freqüentemente ampliada, e diversas atividades profissionais, em geral “bicos” [...] De fato, no Brasil, o acúmulo de tarefas e as práticas de conciliação ocorrem no contexto de uma rede informal de solidariedade bastante ampla que inclui família ampliada, vizinhos, amigos etc. (HIRATA; KERGOAT, 2008, p. 274-275)

Ao realizar pesquisa comparativa internacional – Brasil/França – considerando artistas músicos e bailarinos, Segnini (2008) aponta novos contornos para esse fenômeno da solidariedade citado por Hirata. Agora, trata-se de trabalhadoras altamente qualificadas, para as quais foi demandado um enorme percurso e formação profissional para conquistar seus postos de trabalho e, para completar, possuem, ou melhor dizendo, deveriam possuir vínculo de trabalho com a administração pública, o próprio TMSP.

No entanto, é apenas a partir desta solidariedade que podem concretizar maternidade.

Atualmente, a maternidade não é mais vista como direito do trabalho, pois ele não é previsto nos contratos temporários, mas como camaradagem, generosidade, compreensão da direção da companhia. Nessa condição, as mulheres-mães-artistas permanecem no teatro ocultas, sob a luz dos holofotes [...] No caso específico das instrumentistas, elas relatam acordos feitos com colegas: assumem um número de concertos maior durante a gravidez, substituindo-os, e em troca são substituídas por eles durante o

breve período que se ausentam em “licença-maternidade”. (SEGNINI, 2008, p. 349-350)

Deteremo-nos aqui mais especificamente na articulação entre a esfera produtiva e do trabalho doméstico destas mulheres musicistas, tratando do conjunto das atividades que elas realizam no que respeita à imputação dos cuidados com os filhos e com a casa e, quando articuladas com o processo de reestruturação, tendo como ótica a questão da formação permanente e seu significado para a construção de trajetórias profissionais.

Retomando assim a relação qualificação/trabalho e relacionando-a com o conceito das relações sociais de sexo, procuramos a seguir apontar algumas especificidades dessa relação a partir da análise do trabalho dos músicos da OSM.

A partir da fala da violoncelista abaixo é possível problematizar algumas questões.

*A gente continua estudando, eu não paro de estudar porque não tem ensaio [...] acabo estudando mais, porque tem tempo [...] eu não trabalho em outros lugares, em ambiente fixo assim, mas eu...é uma coisa pessoal, eu não agüento assim, cada um tem um ritmo [...] eu tenho essa opção que eu quero estar mais perto deles (**dos filhos**), tudo que eu posso fazer, eu tenho essa opção. (Músico instrumentista, violoncelo, OSM, novembro de 2009)*

A fala dessa musicista nos remete a uma primeira possibilidade comparativa e analítica em relação aos depoimentos masculinos. O fato de não parar de estudar por estar em casa aponta para duas situações distintas. A primeira diz respeito diretamente à divisão do trabalho no espaço produtivo e no espaço doméstico, que relaciona este último ao cuidado com os filhos como opção que leva a não trabalhar em outras formações. No entanto, essa opção não se coloca para seu marido, que também é músico e trabalha em outras formações orquestrais, além dos “bicos”.

A única forma de trabalho citada pela musicista, além da orquestra, foi a docência; no entanto, neste caso específico, ela trabalha dando aulas particulares que acontecem também na sua própria residência.

Em nenhuma das entrevistas realizadas com os homens essa questão foi colocada, ou seja, nenhum dos músicos entrevistados relatou que a falta de trabalho e de atividades na orquestra trouxe a possibilidade de não parar de estudar pois estava “em casa”; ao contrário, o que foi observado foi justamente o aumento das atividades de trabalho fora da orquestra, mais frequentemente os trabalhos informais, muitas vezes precários. Mas também houve uma busca por estabilidade como já dito anteriormente. E isso, para eles, significa menos tempo de estudo.

A segunda possibilidade de problematização da fala da musicista diz respeito à questão da qualificação. Ela reconhece que, apesar de afirmar que não para de estudar, por não trabalhar em outros lugares, também sente falta da rotina de apresentações dos espetáculos no teatro, uma diminuição na qualidade artística do seu desempenho. Neste ponto, talvez o próprio fato de realizarem diversos trabalhos além da orquestra possibilite aos homens músicos estarem de alguma forma tocando. Já para as mulheres, que sempre informam uma atividade extra orquestra muito menor que os homens, o fato de não haver uma programação ativa na orquestra pode significar não ter nenhuma atividade artística de performance.

Isto porque, as atividades relacionadas pelas mulheres fora da orquestra frequentemente dizem respeito à docência. Novamente entra em cena a divisão sexual do trabalho, visto que para elas os “bicos”, frequentemente realizados pelos homens - como por exemplo tocar em casamentos - implicaria em uma “ausência” das mulheres-mães-artistas (SEGNINI, 2008) do espaço doméstico em períodos noturnos. Assim, nenhuma das musicistas entrevistadas, nos dois períodos de pesquisa de campo, informaram realizar este tipo de trabalho. Portanto, reconhecer que o fato de não ter uma programação na orquestra possibilita continuar estudando em casa implica reconhecer uma permanência das mulheres no espaço doméstico que não se coloca para os homens.

Significa reconhecer também, em termos de formação permanente, que o estudo do instrumento pode ser compatível com o espaço doméstico, mas o desenvolvimento artístico e da trajetória profissional dessas musicistas tende a ser mais afetado pela fragilização do trabalho na orquestra do que o dos homens. Assim, o fato de não estarem envolvidas com outras orquestras ou formações, mas apenas com a docência, pode significar um prejuízo

ainda maior para estas mulheres em termos da construção de uma rede de relacionamentos semelhante àquela que os músicos constroem permanentemente. Além disso, pode significar também prejuízo em relação à realização de audições, tanto para conseguir outros trabalhos quanto na própria orquestra, caso seja necessária no decorrer do processo de reestruturação.

Num espaço de trabalho com relações fragilizadas, somando o fato de ser esse um campo tão competitivo, a questão da formação permanente faz a diferença como afirma essa outra musicista entrevistada:

[...] e nós somos contratados aqui há 20 anos, e aí uma coisa é você estar competindo no mercado com a molecada, todo mundo se apavora, não é uma questão simples [...] Na verdade tira o pé porque você não consegue estudar pra acompanhar a garotada, você tem que correr atrás das coisas pra sobreviver, você não se dedica nem a um possível teste e nem com o seu trabalho aqui. [...] Então eu fui pra UNESP, fiquei 10 anos fora da orquestra, só dando aula, então foi fácil, aí os meninos cresceram, já se tornaram independentes, me divorciei do meu primeiro marido, e aí o que acontece? Como exigência da faculdade precisaria que eu tivesse doutorado e aí o que acontece? Teve uma lei que diz que professor contratado em tempo integral não pode ter bolsa, eu fui fazer na PUC o meu doutorado, era caro pra caramba, e eu assim, com os dois meninos não conseguia dar conta do dinheiro e os meninos aqui no teatro “tem uma vaga aqui, tem uma vaga aqui, vem trabalhar aqui”, eu falei “não, orquestra não”, “mas a gente queria você”, aí tudo bem “mas eu vou ficar só um pouquinho”, foi em 97, terminei o doutorado, os meninos já estavam se virando, aí eu fui ficando, então na verdade eu nunca tive problema de filho, eu sei que muitos aqui não tem esse luxo, elas apanham de babá, eu não sei como é que elas se viram...(Músico instrumentista, contrabaixo, OSM, fevereiro de 2010)

Assim, o desenvolvimento artístico que os músicos homens podem conseguir na realização de outros trabalhos fora da OSM não se concretiza na mesma intensidade para as mulheres. Sobretudo se considerarmos a formação referente às especificidades de um músico de orquestra.

Podemos considerar também os silêncios nas entrevistas realizadas com os músicos homens como uma reafirmação dessa divisão sexual do trabalho. Em nenhum momento, em nenhuma das entrevistas, foi colocado por eles que a diminuição das atividades na OSM significava a possibilidade de aumento de trabalho na esfera doméstica. Ou mesmo a falta

de trabalho na orquestra não significou a permanência maior dos homens no espaço doméstico; eles buscam outros trabalhos no campo da música.

A ausência de trabalho das mulheres em outros espaços artísticos, mesmo que precários como aqueles citados pelos homens músicos, pode significar uma estagnação das carreiras femininas; o não tocar pode levar a uma diminuição do desenvolvimento artístico dessas profissionais.

Por fim, gostaríamos de apontar para outra questão colocada por alguns dos homens entrevistados, reafirmado por uma musicista⁵¹, relativa à questão da maternidade.

A fala desses músicos não foi registrada no momento formal da entrevista, portanto não foi gravada; trabalhamos com as anotações registradas nos cadernos de campo realizadas a partir dos diversos momentos de conversas no espaço de trabalho dos músicos. Segundo eles, nos últimos dois anos, período no qual as atividades artísticas da orquestra foram diminuídas, algumas musicistas “aproveitaram” para ter filhos. Quatro mulheres neste período engravidaram. Tal realidade foi confirmada pela musicista entrevistada que reafirmou o fato de sempre ter tido vontade de engravidar, mas as condições de trabalho no teatro nunca permitiram dada sua condição de total instabilidade.

Nesse sentido, a compreensão de que o TMSP passava por um período de grandes transformações políticas, considerando a reforma do palco do teatro e vislumbrando também que esse seria um período de redução nas atividades, a flautista decidiu que este seria um período oportuno para concretizar a maternidade.

No momento em que conversamos com ela, sua filha já estava com alguns meses de vida, e ela nos afirmou “ter feito a escolha certa”, já que a pouca programação no teatro estava proporcionando a ela a possibilidade de estar muito mais tempo dedicada aos cuidados da filha.

Assim, reafirmamos as condições completamente deslocadas de qualquer forma de proteção social que abrigue a questão da maternidade já analisadas anteriormente, e acrescentamos a essa realidade mais uma faceta.

⁵¹Não foi possível realizar entrevista gravada com essa musicista; foram realizadas conversas informais em dois momentos diferentes, o primeiro na Galeria Olido, no momento de observação de ensaio da orquestra e, posteriormente, uma conversa realizada por telefone. Inclusive, foi justamente o fato de a musicista ter uma filha pequena que dificultou, em termos de tempo, a realização da entrevista.

Para homens e mulheres a reestruturação significa prejuízo em termos de qualificação, mas os caminhos percorridos não são os mesmos. Para os homens, os caminhos a serem percorridos, mesmo que signifiquem prejuízos em suas trajetórias profissionais, passam sempre pela esfera produtiva.

Enquanto os caminhos percorridos pelas mulheres, igualmente prejudiciais as suas trajetórias e carreiras profissionais, percorrem, simultaneamente, os dois caminhos: a esfera produtiva e a esfera doméstica da divisão do trabalho.

No caso da OSM, parece que observamos desigualdades entrelaçadas às desigualdades. É necessário, e legítimo, afirmar desigualdades entre o trabalho de homens e de mulheres; no entanto, também se faz necessário reconhecer a fragilização e a precarização de ambos os sexos que impõem limites e redimensionam, de forma negativa, a construção de suas trajetórias profissionais.

De toda forma, ao analisar a relação entre o processo de reestruturação no TMSP e o desenvolvimento artístico dos músicos da orquestra, a partir da perspectiva da divisão sexual do trabalho, é possível observar um conjunto de questões que apresentam especificidades do trabalho artístico que o inscreve, até mesmo reafirma, desigualdades entre o trabalho de homens e de mulheres.

3.5 CONCLUSÃO PRELIMINAR DO CAPÍTULO

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 informar as múltiplas formas que o processo de reestruturação do teatro impacta e modifica a trajetória profissional e 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 que isso, além da fragilização de seus indivíduos, a própria configuração “orquestra” e tudo que ela representa para esse grupo profissional também se fragiliza. As tensões vivenciadas nesse processo expressam assim com clareza como aspectos tão relevantes para a construção dessas trajetórias, tal como a formação, quando submetidas, no presente momento, histórico às mudanças e às 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.

A partir da ótica da divisão sexual do trabalho, é possível apontar diferenciações; embora ambos, homens e mulheres, sejam atingidos pelas mudanças em curso, existem diferenciações que revelam desigualdades para o desenvolvimento profissional artístico de homens e mulheres que trabalham na orquestra.

CAPÍTULO IV

ELES SIMPLEMENTE “NÃO DESISTIRAM”

*“Para haver música, deve haver músicos.
Para haver músicos deve haver respeito.”*
(Fala de integrante da Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem durante protesto realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 09/04/11).

Mozart “desistiu” da submissão ao gosto e regras da corte. Assim, Elias analisa o fim da sua trajetória. Essa hipótese não se aplica ao coletivo que compõe a formação orquestral OSM frente ao processo de mudanças que os distanciam da condição de servidores públicos (que são de fato, mas não de direito) e lhes impõem relações de trabalho geridas pela lógica e regras da empresa privada. Fundação Pública de Direito Público administrada por uma Organização Social – esta é, como dito várias vezes nessa tese, sua denominação.

Os músicos se organizaram para resistir ao processo. Portanto, indagamos: qual o sentido das resistências construídas? Enfim, como se expressam a organização e o papel dos trabalhadores do Theatro Municipal de São Paulo e a construção de possibilidades de resistência frente às mudanças que se concretizam no presente momento advindas da reestruturação em curso?

4.1 A ORGANIZAÇÃO DOS TRABALHADORES EM MÚSICA NO CONTEXTO DA FLEXIBILIZAÇÃO

Para compreender as articulações da organização dos trabalhadores da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, apresentaremos primeiramente algumas considerações que sustentam nossas análises e que, ao mesmo tempo, inscrevem esse conjunto de trabalhadores na esfera e no contexto mais amplo das mudanças no mundo do trabalho.

Iniciamos esse capítulo retomando Castel (1998) especificamente no momento em que o autor nos apresenta alguns dos pressupostos necessários, na sua concepção, para a realização de mudanças sociais frente à situação de vulnerabilidade social que se apresenta a partir das metamorfoses constatadas na sociedade salarial.

A constituição de uma força de contestação e de transformação social supõe a reunião de pelo menos três condições: uma organização estruturada em torno de uma condição comum, a posse de um projeto alternativo de sociedade, o sentimento de ser indispensável para o funcionamento da máquina social. Se a história social gravitou durante mais de um século em torno da questão operária, é porque o movimento operário realizava a síntese dessas três condições: tinha seus militantes e seus aparelhos, era portador de um projeto de futuro, era o principal reprodutor da riqueza social na sociedade industrial. Os supranumerários de hoje não apresentam nenhuma dessas condições. (CASTEL, 1998, p. 567)

A consideração dessa perspectiva colocada por Castel é de importância central para o entendimento da organização dos músicos da OSM; a precária situação vivenciada pela maioria dos componentes da orquestra permite-nos analisá-los a partir da ótica muito bem colocada pelo autor ao se referir ao conjunto dos trabalhadores que vivenciam os resultados do processo de precarização.

Sua definição de exclusão - com a qual Castel afirma existir na verdade um processo não de real exclusão dos indivíduos pela sociedade, mas sim uma inclusão de forma desigual -, está no bojo do entendimento da nossa análise em relação à situação atual dos músicos pesquisados no estudo que constitui esta tese.

[...] a exclusão não é uma ausência de relação social, mas um conjunto de relações sociais particulares da sociedade tomada como um todo. Não há ninguém fora da sociedade, mas um conjunto de posições cujas relações com seu centro são mais ou menos distendidas: antigos trabalhadores que se tornam desempregados de modo duradouro, jovens que não encontram emprego, populações mal escolarizadas, mal alojadas, mal cuidadas, mal consideradas etc. Não existe nenhuma linha divisória clara entre essas situações e aquelas um pouco menos mal aquinhoadas dos vulneráveis que, por exemplo, ainda trabalham mas poderão ser demitidos no próximo mês [...] os “excluídos” são, na maioria das vezes, vulneráveis que estavam por um fio e que caíram. Mas também existe uma circulação entre essa zona de vulnerabilidade e a da integração, uma desestabilização dos estáveis, dos trabalhadores qualificados que se tornam precários, dos quadros bem considerados que podem ficar desempregados. É do centro que parte a onda de choque que atravessa a estrutura social. (CASTEL, 1998, p. 569).

Tais mudanças submetem um número cada vez maior de trabalhadores ao que ele denomina *individualismo negativo* que se dá a partir do enfraquecimento da condição salarial, ou seja, uma ausência de pertencimento, “no sentido de que são desligadas em relação às regulações tradicionais e que novas regulações ainda não estão firmemente impostas”. (CASTEL, 1998, p. 598)

Assim, as transformações e suas diversas facetas e implicações, observadas nos últimos tempos nas relações de produção e nas relações de trabalho, vêm sistematicamente impondo aos trabalhadores a necessidade de alterarem os espaços de construção das estratégias de defesa.

Ao discutir as modificações das formas de ação coletiva e da questão sindical no contexto francês, Danièle Linhart também aponta para as mudanças observadas sobre os trabalhadores de acordo com as mudanças vivenciadas no trabalho, chegando a colocar a seguinte questão: “Será que o sindicalismo não tende a desaparecer na tormenta das transformações que agitam as profundezas no mundo do trabalho?” (LINHART, 2007, p. 115) Nesse sentido, as indagações de Linhart, de acordo com suas análises sobre o trabalho no contexto empresarial, cogitam se não se estariam desenvolvendo novas formas de negociação entre assalariados e chefias, fenômeno que teria sua origem justamente nos

processos de reestruturação, evolução dos modelos organizacionais e questionamento dos modos tradicionais de representação e delegação de poderes. (LINHART, 2007)

Ao analisar as políticas empresariais no contexto francês, buscando então compreender o que estaria em jogo nesse novo modelo, a autora estabelece novo sentido para as ações de cunho coletivo e individuais. Sobre o coletivo repousam às ações voltadas para o desenvolvimento dos projetos da empresa, da própria chamada “cultura empresarial”.

Não há praticamente uma grande empresa francesa que não se tenha lançado em campanhas participativas para engajar todos os assalariados, independentemente de seu nível hierárquico ou de sua função. Campanhas durante as quais os assalariados devem avaliar juntos, com a ajuda de linguagens e de instrumentos comuns, as funções da empresa e definir as melhores formas de exercê-las. (LINHART, 2007, p. 116)

Assim, as empresas implementam tarefas que se concretizam a partir de condutas coletivas, “que tomam dimensões e aspectos diferentes, mas que são sempre acompanhadas do imperativo de envolvimento, de participação e de diálogo”. (LINHART, 2007, p. 116)

Na outra ponta das relações, paradoxalmente, estão as práticas individualizantes; estas dizem respeito, por exemplo, às políticas de individualização das remunerações e também às práticas de mobilidade dos assalariados. Nesse caso, a análise em questão aponta para o caráter contraditório entre, por um lado, a promoção de políticas individualizantes e, por outro, práticas que visam ao desenvolvimento de formas coletivas de trabalho.

Desvendando as intenções dessas novas formas de organização do trabalho, é possível constatar, conforme o faz Linhart, que

[...] o que, realmente, procuram as direções inovadoras e influenciadas pelo modelo japonês é apenas a possibilidade de disporem, na empresa, de pessoas motivadas por valores individuais e aptas a trabalhar com outras em coletivos de geometria variável conforme as necessidades e pressões do momento. A empresa moderna se pensa como uma empresa que dispõe de indivíduos “livres”, ou seja, não condicionados por valores e por uma “cultura de grupo” (que nutre a sensibilidade sindical e o sentimento de

classe), muitas vezes enraizado em coletivos tradicionais de operários, mas indivíduos capazes de trabalhar, de refletir, e de se expressar em coletivos operacionais. (LINHART, 2007, p. 117)

Evidenciam-se assim novos modelos de gestão impregnados de apelos ao individualismo, cujo propósito é o enfraquecimento das tradicionais formas coletivas de mobilização, aproximando cada vez mais o trabalhador para um novo tipo de coletivo; este sim é definido pela própria empresa, pelo próprio capital e não mais pelo coletivo da classe trabalhadora.

Se por trás da aparência de uma empresa cada vez mais comunitária, como se tentou demonstrar, esconde-se uma operação de redefinição da articulação entre o coletivo e o individual, que nada mais é que uma redefinição do coletivo, por trás da aparência da autonomia esconde-se uma reapropriação pelas direções e pelas chefias da autonomia dos assalariados. Na verdade, não se deve se enganar: o que acontece parece muito mais um esforço de racionalização, um esforço de prescrição da subjetividade individual e coletiva dos assalariados do que uma renúncia aos princípios fundamentais do taylorismo. (LINHART, 2007, p. 121)

Tal modelo traz importantes implicações para os trabalhadores em termos de organização, inclusive sindical. Com base no desenvolvimento argumentativo brevemente exposto acima, Linhart aponta para o fato de que o desenvolvimento de políticas que individualizam cada vez mais os trabalhadores cria “rachas de identidade e aumento da dependência em relação à empresa, criando um vínculo baseado no envolvimento individual destituído de qualquer referência coletiva externa à lógica dominante”. (LINHART, 2007, p. 122)

Para Antunes (1999, 2007), a nova morfologia do trabalho significa também um novo desenho das formas de representação das forças sociais do trabalho.

Uma conclusão se impõe, à guisa de provocação: hoje devemos reconhecer (e mesmo saudar) a desierarquização dos organismos de classe. A velha máxima de que primeiro vinham os partidos, depois os sindicatos e, por fim, os demais movimentos sociais não encontra mais respaldo no mundo real e em suas lutas sociais. O mais importante, hoje, é aquele movimento social, sindical ou partidário que consegue chegar às

raízes das nossas mazelas e engrenagens sociais, tocando suas questões vitais. E, para fazê-lo, é imprescindível conhecer a nova (e ampla) morfologia do trabalho, bem como as complexas engrenagens do capital. (ANTUNES, 2007, p. 22)

Voltando a análise para o setor artístico e considerando comparativamente dois países – Brasil e França – e duas profissões – Música e Dança – sob a ótica dos movimentos sociais, Segnini e Souza (2007) tecem considerações sobre o sentido da organização dos trabalhadores em arte.

A intensa mobilização dos artistas nos últimos quinze anos é observada tanto no Brasil, como na França, em torno das ameaças constantes que a Cultura vivencia frente às propostas formuladas pelos Estados nacionais no sentido de proporem restrições orçamentárias e estímulo à participação do capital privado, por meio de leis de incentivo para financiamento das atividades culturais. (SEGNINI; SOUZA, 2007, p. 231-232)

Inscrevendo também os trabalhadores em artes no mesmo movimento de transformação das relações de trabalho que restringem direitos e ampliam as formas flexíveis e precárias de trabalho, uma característica desses movimentos é salientada:

[...] as mobilizações dos artistas se referem às tentativas de impedir que direitos e conquistas no âmbito artístico, tanto em termos de verbas como direitos trabalhistas, sejam destruídos ou diminuídos. Portanto, em tempos de incertezas sociais e primazia da lógica financeira, não são registrados movimentos sociais que lutam pela ampliação de conquistas. Assim observa-se o movimento dos *Intermittents du Spectacle*, já descrito na França, e o Movimento Arte Contra a Barbárie no Brasil, organizado contra a mercantilização da cultura. (SEGNINI; SOUZA, 2007, p. 232)

No entanto, outra característica confere a esses movimentos nova expressão ou singularidade frente ao restante, ou a maioria, dos movimentos organizados pelas demais categorias profissionais como forma de luta. No caso dos movimentos analisados pela autora, a organização dos trabalhadores não passa pela esfera institucional, nem sindical.

No entanto, o que há de novo nesses movimentos sociais é que não se expressam por meio de suas instituições – sindicatos, federações, ordens -,

mas por coordenações de mobilizações espontâneas em torno de causas, debates, questões políticas. Os movimentos acima citados e outros encontram apoio político, freqüentemente, nos sindicatos das respectivas categorias, mais intensamente na França do que no Brasil, mas a eles não se vinculam [...] a forma de comunicação e reivindicação desses artistas membros desses movimentos sociais re-elabora antigas estratégias de luta – passeatas, paralisações de espetáculos, discussões na frente dos teatros, estratégias de sensibilização do público -, mas o recurso a internet tem se mostrado cada vez mais intenso, possibilitando discussões coletivas com maior intensidade e mobilização. (SEGNINI; SOUZA, 2007, p. 233)

No caso dos artistas aqui pesquisados, é preciso levar em consideração que falar de músicos de orquestra, significa falar de uma exceção no mundo artístico, visto que as profissões artísticas são majoritariamente compostas por profissionais sem qualquer tipo de vínculo estável. Assim, a singularidade da condição de estável, (ainda) proporcionada pela orquestra, localiza a organização desses trabalhadores no conjunto de uma classe artística, cuja marca é a vivência da instabilidade e cuja organização enquanto classe trabalhadora é ainda bastante frágil, especialmente no contexto brasileiro.

Porém, o processo vivenciado por parte da orquestra no sentido da flexibilização e da precarização de suas relações de trabalho e o processo de mudanças que vem se desenhando e se concretizando para todos os artistas vinculados aos corpos estáveis, independentemente de formas e vínculos trabalhistas, refletem significativamente na organização e nos movimentos de resistência construídos por esses trabalhadores.

Essa é mais uma das dimensões, além das já apontadas nos capítulos anteriores, que sinalizam o sentido das transformações em curso, que, em nome da modernização, da qualidade, da busca da eficiência etc., expressam, na maioria das vezes, aspectos negativos e, até mesmo, perversos para os sujeitos envolvidos.

4.1.1A organização dos músicos de orquestra: quais diálogos possíveis?

Nenhuma instituição de classe ou sindicato foi citada nas entrevistas enquanto espaço relevante e legítimo para discussões e ações coletivas relativas à organização desses músicos, ou como espaço de mobilização onde pudessem discutir e se organizar no

enfrentamento das mudanças pretendidas no teatro. Ao contrário, da mesma forma que, na primeira etapa de entrevistas, as referências feitas, sobretudo, à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB)⁵², permaneceram em tom de conflito, apesar da vitória conquistada pelos músicos do Estado de São Paulo com a dispensa da apresentação da carteira de associado da OMB-SP nas apresentações realizadas em todo o Estado paulista, direito previsto pela Lei Estadual N. 12.547, de 31 de janeiro de 2007⁵³.

No entanto, as discussões e tentativas de construir direitos para os músicos autônomos vêm se fortalecendo no âmbito sindical. Nesse caso, estado de São Paulo, destacamos o Sindicato dos Músicos Profissionais Independentes (SIMPROIND) – São Paulo e Grande São Paulo - filiado à Central Única dos Trabalhadores (CUT).

O SIMPROIND surgiu após muitos anos de luta e discussões acumuladas a respeito dos problemas enfrentados pelo músico independente no Brasil e em particular em São Paulo. Fundado em 13 maio de 2005 por membros da direção da APADEMP (Associação Paulista Para o Desenvolvimento da Música Profissional) durante as discussões da Câmara Setorial da Música. Tem como presidente o músico Paulo Santana, ex Coordenador do GT (Grupo de Trabalho) de questões trabalhistas referentes à profissão do músico⁵⁴.

Outro sindicato reconhecidamente relevante na atuação junto aos músicos é o Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro (SindMusi). Atualmente, o SindMusi realiza um importante papel de interlocutor no episódio que resultou na demissão de diversos músicos da Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira (FOSB). A FOSB é uma

⁵² “A profissão do músico é regulamentada de acordo com a Lei nº 3.857 - de 22 de dezembro de 1960, que cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico, e dá outras providências. De acordo com esta Lei, em seu Capítulo 1, Artigo 1. fica criada a Ordem dos Músicos do Brasil com a finalidade de exercer, em todo país, a seleção, disciplina, a defesa da classe e a fiscalização do exercício da profissão do músico”. (Cf. PICHONERI, 2006, p. 106)

⁵³ Outros estados brasileiros vêm também conquistando o mesmo direito de dispensa da apresentação da carteira da OMB, e existe ainda um movimento dos músicos de todo Brasil que solicitam a revogação da lei que criou a OMB.

⁵⁴ Cf. Site oficial do SIMPROIND. Disponível em: <http://simproind.org.br/conselhodeliberativo/historico_simproind.asp>. Acesso em: 06 ago. 2008.

fundação privada sem fins lucrativos e tem como regente e diretor artístico o maestro Roberto Minczuk⁵⁵.

Não pretendemos aqui aprofundar a análise do caso da Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira; fazemos apenas referência a ela e ao recente episódio que culminou, em abril de 2011, na demissão de 36 músicos da OSB dada sua relevância no meio musical e também por representar, no meio orquestral, um significativo movimento social. Os músicos em questão foram demitidos após se recusarem a participar de uma audição, de caráter eliminatório, imposta pela direção artística da orquestra a seus músicos em janeiro de 2011.

A demissão causou grande repercussão no meio musical, suscitando o apoio e a manifestação de várias entidades, instituições e personalidades de conhecida relevância no meio artístico-musical, entre elas, os próprios artistas do TMSP, inclusive os músicos da OSM, solistas internacionais que se recusaram a cumprir programas já agendados na OSB. Além desses grupos de representação, a Federação Internacional dos Músicos (IFM) promoveu uma chamada internacional de boicote às audições a serem realizadas na Europa e nos Estados Unidos para preencher as vagas dos músicos demitidos.

Em resposta à chamada referida acima, a direção da FOSB publicou em seu site oficial outra carta resposta, na qual nomeia o processo como reestruturação de orquestra, justificando-a em nome da qualidade artística.

[...] em virtude da recente manifestação da IFM sobre as audições internacionais da Orquestra Sinfônica Brasileira e em deferência ao trabalho e à representatividade desta federação, encaminhamos alguns esclarecimentos à respeito do processo de reestruturação pelo qual a orquestra vem passando nos últimos meses. Entendemos que a “chamada internacional para um boicote” às audições da orquestra reflete uma interpretação enviesada dos fatos recentes, divulgados na internet com relatos que, muitas vezes, excedem e distorcem a realidade. Em respeito à Federação Internacional de Músicos, gostaríamos de nos posicionar não somente em relação ao processo que conduziu ao afastamento de alguns de nossos instrumentistas, como também esclarecer as bases sobre as quais se organizam as novas audições para a orquestra [...] a fidelidade à

⁵⁵ Roberto Minczuk é também o diretor artístico e regente titular da Filarmônica de Calgary e diretor artístico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Cf. Blog oficial da FOSB. Disponível em: <<http://www.osbempauta.com.br/direcao-artistica>>.

missão institucional de construir uma cultura de excelência em torno da música sinfônica no Brasil levou a Fundação OSB a investir na qualificação e ampliação de seu trabalho em 2011. A implementação de avaliações de desempenho para o corpo orquestral foi uma decisão da Fundação no sentido de, ao lado da avaliação contínua que acontece nos ensaios e concertos, reconhecer as demandas artísticas de cada integrante do conjunto, fornecer sugestões para seu aprimoramento individual e garantir melhores condições para o trabalho da orquestra⁵⁶.

A justificativa dada pela direção da fundação para a reestruturação concretizada via audição dos músicos se pauta então na questão da qualificação, sobretudo dos integrantes da orquestra. Do outro lado, os músicos, mobilizados contestam as ações da FOSB.

O violoncelista inglês David Chew completou 30 anos de Rio de Janeiro e de Orquestra Sinfônica Brasileira no último sábado. Não comemorou. "Não tem clima. É o momento mais triste da minha carreira", conta o músico, um dos 36 demitidos por justa causa no mês passado [...] Michel Bessler, spalla dos violinos, no prestigioso posto desde 1977, sendo o mais jovem a alcançá-lo (tinha 28 anos), e também o primeiro brasileiro, compara: é como se um jornalista tivesse de passar por uma prova de redação, ou se um advogado experiente fosse submetido novamente ao exame da OAB. "Foi uma agressão muito forte. Vivi metade desses 70 anos da OSB. Tenho 62 anos e nunca estive tão em forma", garante. "Passei noites colandopedaços de partituras para tocarmos, porque não tínhamos novas." Os irmãos gêmeos Paulo e Ricardo Santoro, violoncelistas de 43 anos, eram universitários quando passaram na audição para a OSB, aos 18. [...] Paulo e Ricardo formam o Duo Santoro, que se apresenta pelo Brasil e o mundo há 21 anos. Michel Bessler também toca em formações camerísticas, assim como David Chew, o violista Nayran Pessanha, o trompista Antonio José Augusto e a maior parte dos dispensados [...] Dos 36, 25 são integrantes de orquestras como as Sinfônicas da Petrobrás e da UFRJ ou fazem participações a convite. Treze são professores, sendo dois na Escola de Música da UFRJ, a mais tradicional do País. Conquistaram reconhecimento de colegas, maestros, críticos, assinantes. Eles desejam manter-se unidos, apresentando-se em formações diversas. "Todo mundo sempre vestiu a camisa da OSB, mas cuidou de suas carreiras. Seguramos firme nos momentos difíceis, ficamos até seis meses sem receber salário. A OSB nunca será página virada para mim", conta Pessanha.⁵⁷

⁵⁶Disponível em: <http://www.osbempauta.com.br/wp-content/uploads/2011/05/resposta_ifm_simplificada.pdf>. Acesso em: 05 maio 2011.

⁵⁷Cf. Reportagem publicada no Jornal *O Estado de São Paulo*, em 12/05/2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,na-vida-pos-osb,717931.0.htm>>. Acesso em: 16 maio 2011.

O movimento dos músicos, aliado ao apoio do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, ganhou força possibilitando a realização de Audiência Pública na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ) que instaurou um processo para apuração dos fatos a partir das denúncias realizadas pelos músicos demitidos de assédio moral e ameaça à integridade física. Até o presente momento não existe nenhuma definição em relação a esse processo. Os músicos permanecem demitidos, e a direção artística da OSB realiza audições dentro e fora do Brasil para ocupar as vagas em aberto.

Estreito diálogo os músicos da OSB estabelecem com os intérpretes da OSM. No entanto, há diferenciações. Nesse aspecto, impõe-se considerar a situação vivenciada pelos artistas (músicos, bailarinos e cantores) em relação a seus contratos de trabalho como dimensão central que cinge esses trabalhadores, e que traz implicações substanciais para a análise das possibilidades de organização desses trabalhadores.

A situação criada por força dos tipos diferenciados de contrato de trabalho dos músicos, estáveis e precários, com direitos e sem direito, revela tensões e conflitos, constrangimentos e degradação que por muitos anos se esconderam por trás da aparência homogênea do conjunto da orquestra.

As duas falas apresentadas a seguir expressam aspectos das tensões entre os dois grupos; a primeira é do músico admitido, estável:

Eu digo o seguinte nós somos em 100 pessoas aqui, 120 pessoas, aqui, eu já participei muito de política de orquestra, servi de presidente da associação durante um período, sempre briguei aqui dentro por melhores condições, liderei aquela greve, já sou a favor assim, absolutamente a favor de acabar com essa relação, casa grande senzala, já tinha falado isso... mas a maioria dos colegas não pensam assim, a maioria dos colegas realmente dizem que o músico é um cara muito fechado, que ele toca seu individual, que ele fica com o seu instrumento sempre horas e horas, e ele tem uma certa covardia vamos dizer assim, na hora de brigar pelos seus direitos, e ele não sabe a força que ele tem, quando 20 músicos em 100 param uma ópera, você vê que todo mundo fica olhando os caras, e ficaram bravos, ficaram muito bravos, só que a gente viu que não tinha mais jeito, era tudo ou nada, agora hoje de efetivo aqui é a minoria, e essa rapaziada que entrou de verba de terceiros, não tem muito consciência das coisas, eles vão no carnaval vamos dizer assim, põe o tom ele acompanha, agora se a coisa, a briga começa a ficar um pouco

mais ferrenha, um pouco mais brava, que vai perturbar o ambiente e tal, ele recua.(Músico instrumentista, percussão, OSM, dezembro de 2009)

Agora o discurso se inverte, e fala o músico *verba de terceiros*, instável:

[...] então, teve tentativa de reestruturação para você realizar concurso público, aí várias administrações que passaram tiveram uma..., uma visão que o artista não deve ser estável, admitido, efetivo muito menos, porque existe uma linha que eles imaginam que vai decaindo a performance do artista mesmo tendo mais experiência, então eles acham que é uma coisa que é contra produtor, não é interessante este vínculo [...] eu acho que sim, por que nós tivemos aqui vários admitidos por muitos anos, aliás temos ainda, nós tínhamos os efetivos tá, então o efetivo aqui ele realmente... é muito difícil você tomar qualquer tipo de medida se você não estiver satisfeito com o trabalho dele, quanto aos admitidos, pode ser um pouco menos difícil, porém nunca ninguém tomou uma medida administrativa contra ninguém aqui, para variar nunca teve. (Músico instrumentista, trombone, OSM, dezembro de 2009)

As falas acima apontam dois lugares distintos a partir do qual os sujeitos falam. A estabilidade e a fragilidade dão o tom das contradições que permeiam os depoimentos; por um lado, o músico estável que se inscreve no papel de reivindicador de direitos, mas cuja greve a que se refere aconteceu na década de 80, momento em que todos os músicos da orquestra eram servidores públicos e tinham contrato estável. Sua luta, legítima, era para barrar o início das contratações temporárias e se dava em outro contexto político e histórico.

Por outro lado, o músico *verba de terceiros*, enfraquecido pela sua própria condição de instabilidade, questiona, incorporando o discurso ideológico da “acomodação do funcionário público”, a estabilidade do colega, condição que lhe foi negada há duas décadas, na primeira leva de contratação sem concurso público.

Atualmente, mesmo realizando trabalhos exatamente iguais, a partir de uma mesma posição hierárquica e tocando as mesmas notas e acordes, muitos músicos vivenciam condições completamente diferenciadas uns dos outros. A condição de funcionário público ainda possibilita maior segurança e força para que os músicos se organizem, enquanto a situação dos *verba de terceiros* é bastante frágil.

O coletivo estável da orquestra, apesar de reconhecer e também vivenciar dificuldades relativas à organização e às condições de trabalho, ainda se inscreve no contexto do trabalho vinculado a direitos sociais, ao contrário do restante dos seus componentes que assinam contratos de trabalho temporários que os tornam completamente vulneráveis, e também invisíveis, como, por exemplo, no momento de mudança do estatuto jurídico do teatro para fundação.

De tal situação decorre o fato de que também as reivindicações, as demandas e as lutas dentro da orquestra são bastante diferenciadas, implicando diferenças também significativas na construção das resistências frente às tentativas de mudanças, como veremos um pouco mais adiante.

No entanto, os problemas enfrentados pelos músicos da orquestra não dizem respeito apenas à luta pela melhora e modificação relacionadas aos seus contratos de trabalho, embora essa seja, sem dúvida, a principal.

As condições de trabalho na orquestra e o próprio espaço físico destinado aos músicos também estão na pauta das reivindicações dos artistas.

[...] o Theatro Municipal de São Paulo, em sua concepção original, não foi construído para abrigar corpos estáveis. Esse fato traz consigo importantes implicações para o trabalho dos músicos, que freqüentemente reportam a falta de espaço, seja para estudos individuais ou em naipes, para o momento de aquecimento e afinação do instrumento, que deve ser feito pelo músico antes de iniciar cada ensaio e, principalmente, antes do início de cada espetáculo, ou até mesmo a falta de espaço para se prepararem para cada apresentação (colocação da vestimenta adequada – ternos pretos ou smoking), como também para guardar seus materiais – pessoais e do instrumento - durante das apresentações. (PICHONERI, 2006, p. 97-98)

O depoimento desse instrumentista ilustra bem a precária situação em que os músicos e, respectivamente, seus diferentes instrumentos se inserem.

[...] por exemplo, você toca numa peça e na outra você não toca, até pela força da partitura, então você pode chegar cedo e ficar numa sala estudando e aí quando chegar o horário da peça que você toca você caminhar pro palco, não é possível. E existem lá pelo menos oito camarins trancados à chave e não são cedidos [...], mas mesmo quando

tem concerto sinfônico se você for atrás do palco, não de todo mundo, eles fazem um espaço, eles fazem um espaço isso quer dizer, eles erguem o chão a pra você colocar as suas coisas, quer dizer, no fim das contas é a mesma coisa que você estar no chão e fala que é pra você colocar as tuas coisas ali. Aí chega a diretora ou a chefe de palco e fala, ah, mas tem um camarim no terceiro andar. Agora eu quero saber, como é que o contrabaixista vai ficar no terceiro andar e descer com o seu instrumento? Ou qualquer outro, ou o meu, ou um violino que seja. Então, sabe, são coisas que não se procura ver a visão do músico, não é conforto que a gente está pedindo, não está pedindo cadeira de veludo, mas condições de trabalho e isso não é atendido (Músico Instrumentista, oboé, OSM, outubro de 2004)

Também houve piora em relação a essa situação nos últimos anos devido ao fechamento do teatro para reforma e transferência das atividades para a Galeria Olido, espaço ainda mais reduzido e desprovido de condições para abrigar a orquestra, considerando não apenas seus músicos, mas, sobretudo, seus instrumentos.

Outro ponto bastante relevante a se considerar é a articulação entre a “suposta falta de engajamento” dos músicos e os múltiplos trabalhos que realizam. O reconhecimento de que os trabalhos realizados fora da orquestra são, na maioria das vezes, informais. Devemos reconhecer também que são espaços de trabalho que não privilegiam nenhuma forma de mobilização; ao inverso, são, já de antemão, reconhecidamente espaços desprovidos de qualquer forma de proteção social e de criação de vínculos mais estáveis.

Além disso, a progressiva fragilização das relações de trabalho na orquestra que impele os músicos, cada vez mais, a procurarem outras possibilidades de trabalho no mercado, parece contribuir para um processo de individualização desses profissionais, em que, de modo recorrente, o músico perde espaço no coletivo, tendo que se multiplicar e circular entre uma fragmentação cada vez maior de empregos, ou suas derivações modernas - bicos, *freelas*, projetos, cachês etc.

Mas apesar de todas as dificuldades apontadas, os músicos conseguem, mesmo que por caminhos tortuosos, alinhar estratégias que os permitem “sobreviver”. A respeito desses exemplos é que falaremos no próximo tópico.

4.2 (DES)AFINAÇÃO DE ORQUESTRA: MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA NA OSM

A Associação da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (AOSMSP), ao longo de sua existência, desde 1951, ano de sua criação, vem se constituindo no espaço mais legítimo de discussão e de organização dos trabalhadores da OSM. No entanto, sua história é de altos e baixos, com momentos de atuação bastante relevante e significativa, alternados com momentos de pouca, ou nenhuma, capacidade de mobilização.

O que mudou em relação à associação considerando-se os dois períodos da pesquisa? A resposta para essa pergunta é bastante significativa para a compreensão da organização dos músicos da OSM num momento tão delicado como o atual em que vivenciam um processo de reestruturação. A resposta é, ao mesmo tempo, simples e complexa.

Simples, pois o que mudou é o fato de que no primeiro momento da pesquisa ela existia, estava ativa e possuía uma característica bastante interessante: era formada apenas por músicos *verba de terceiros*, os instáveis.

[...] existe, existe, claro, porque quando você prioriza, vamos resolver agora primeiro o problema dos Verba de Terceiro, os admitidos não digerem muito bem isso. E pela primeira vez na história houve uma Associação constituída somente com músicos Verba de Terceiros, então a gente tem priorizado [...] é a maioria da orquestra, é o lado menos privilegiado, que não tem equiparação salarial, a gente é obrigado a seguir isso aqui como um admitido, mas agente não tem os benefícios dos admitidos, a gente não tem isso. (Músico instrumentista, contrabaixo OSM, outubro de 2004)

Assim, mesmo considerando a situação instável desses músicos, aquele momento ainda os propiciava força de articulação, inscrevendo suas reivindicações no contexto das lutas por melhorias nas suas condições de trabalho, ainda que de forma bastante engessada, como nos colocou naquele momento o presidente da associação.

[...] então são algumas reivindicações que você acaba tendo que falar. Muitas vezes não como os músicos falam, porque se não você corre o risco de ser mandado embora por trazer um discurso de uma pessoa e que

o maestro não gostaria de ouvir. (Músico instrumentista, trombone, OSM, outubro de 2004)

Muito embora saibamos, *a posteriori*, que a atuação da associação não tenha alcançado grandes resultados, foi um momento significativo para a associação e para os músicos da orquestra, sobretudo para os músicos *verba de terceiros*, que, apesar do constante processo de esgarçamento da suas relações de trabalho, foram capazes de se organizar.

Desde que começamos a segunda etapa da pesquisa de campo até esse momento, a mudança observada é que a associação está desativada, sem realizar nenhum tipo de atividade, enfrentando inclusive problemas administrativos e jurídicos.

[...] a nossa associação tem um problema de estrutura incrível, que o advogado está com quase tudo pronto para voltar ficar legal, ela está ilegal, e não existe diretoria constituída, não vejo ninguém querendo assumir essa direção[...] as outras associações dos dois corais (Lírico e Paulistano) são organizadas, tem presidentes, tem todos os quadros completos. (Músico Instrumentista, trombone, OSM, dezembro de 2009)

Tal fato se torna então complexo do ponto de vista do que isso significa ao se considerar a importância do momento histórico vivenciado e a fragilidade do poder de mobilização desses trabalhadores.

O contexto da reestruturação, aliado aos demais aspectos já destacados anteriormente, como a própria diminuição das atividades de trabalho do teatro e da orquestra, parece ter contribuído para a desmobilização que resultou no fechamento da associação, deixando assim os músicos da OSM sem seu espaço, historicamente construído, de discussão e mobilização.

Assim, sem a associação, de que forma os músicos se organizam e se posicionam em relação às mudanças em curso?

4.2.1 Primeiro ato – O processo de elaboração do Projeto de Lei da Fundação Theatro Municipal de São Paulo

O Projeto de Lei 09/2010 apresentado à Câmara Municipal de São Paulo em janeiro de 2010 e aprovado, em segunda votação, em 05 maio de 2011, teve um processo de gestação anterior a ser considerado, sobretudo no sentido da compreensão do envolvimento dos artistas do teatro para a sua construção.

As entrevistas realizadas para esta pesquisa foram feitas apenas com os músicos da orquestra, portanto, é a partir do ponto de vista desses atores que conhecemos a história da construção desse projeto; no entanto, os demais corpos estáveis do teatro também participaram desse processo, mas só conhecemos dessa participação o que nos foi dito pelos músicos. Tal esclarecimento metodológico se faz necessário, visto que a relação entre os artistas do teatro, ou seja, entre os corpos estáveis, é também, muitas vezes, constituída por conflitos. Em diversos momentos, essa característica permeia a fala dos entrevistados.

Outros prefeitos e secretários de cultura, em outros períodos históricos, chegaram a analisar a possibilidade de realizar mudanças no estatuto jurídico do TMSP.

[...] tudo era motivo para meter o pau no projeto, sendo que na verdade é o primeiro projeto que se apresenta nos últimos 15 anos, a não ser um que o Pitta tentou, na época do Pitta surgiu um projeto, que na verdade era uma privatização, o projeto era uma fundação privada, queria passar o teatro para uma fundação privada, na época foi boicotado por todo mundo. (Músico Instrumentista, contrabaixo, OSM, outubro de 2009)

No entanto, foi apenas na atual gestão que a mudança se concretizou. Já dissemos anteriormente também, que a própria gestão atual tentou, no seu primeiro mandato, assumido em março de 2006, elaborar o projeto que transforma o teatro em fundação. Naquele momento sua concretização não foi possível.

[...] É, e é engraçado porque os músicos continuam aquela coisa de esperar um paizão que chegue e faça tudo do jeito que eles querem, tiveram 20 anos para se articular ninguém nunca quis fazer um projeto,

quer dizer essas próprias pessoas que jogaram no lixo aquele outro projeto, tiveram 2 anos para continuar se reunindo, depois que afundou aquele projeto, sabe o que aconteceu?As pessoas se calaram, não aconteceu mais nada ficou um ano no silêncio, só começaram a se movimentar de novo quando teve o fechamento do teatro, que aí viram que o negócio estava abandonado de novo, eu acho que também foi uma coisa meio assim, do secretário teve uma coisa meio assim, vocês estavam boicotando o meu projeto, então deixa aí olha aí como é que vocês estão, se está bem assim vamos deixar assim para vocês, estão recebendo o salário de vocês.(Músico Instrumentista, contrabaixo, OSM, outubro de 2009)

Foi então que, a partir do seu segundo mandato, iniciado em 2008, que o referido projeto começou a ser gestado pela própria Secretaria de Negócios Jurídicos do Município de São Paulo em conjunto com a Secretaria Municipal de Cultura.

As entrevistas realizadas informam que a interlocução entre os corpos estáveis e a prefeitura no desenvolvimento desses projetos foi realizada por um grupo apelidado de “G10”, cuja constituição e representatividade são bastante questionadas.

Na verdade eu não me aprofundi em estudar, eu dei uma lida nesse projeto, porque eu acompanhei estava naquele processo de discussão, então é que foi um absurdo que algumas pessoas tomaram a frente como representante, como eu falei para você se fizeram de representante e se reuniram, de outros grupos da orquestra se reuniram, mas aquela forma de representação que não existe as pessoas vão lá se reuni, você vai ah a gente decidiu isso, mandavam cartaz sem conhecimento que é um processo que parece, virou um habito agora lá [...] A associação ficou desativada por um tempo e aí acontece aquelas coisas, não tem referência para as atividades, alguém vai lá e se coloca como representante, e eu contestei várias vezes lá inclusive em assembléia [...] e aí o que aconteceu também, algumas pessoas que estavam nessa pseudo liderança, você vê como funcionou, não teve nenhuma discussão na verdade, eu me coloquei contrário, as assembléias são aquelas assembléias relâmpagos, cinco minutos, as pessoas não se propõem a ficarem numa assembléia depois do ensaio, ninguém quer, todo mundo quer delegar para alguém fazer, eu até coloquei, eu falei se é esse tipo de representação eu não autorizo que falem em meu nome, isso é um absurdo, isso não é representação, eu não autorizo esse tipo de coisa, infelizmente só teve uma única assembléiaa respeito disso, mas já tinha chegado lá na frente da orquestra e falado: olha então o G10 decidiu que a gente é contra. (Músico Instrumentista, contrabaixo, OSM, outubro de 2009)

O G10 seria composto por representantes de todos os corpos estáveis e de todos os demais organismos vinculados ao teatro. No entanto, no momento das entrevistas, os próprios músicos demonstravam ainda pouco conhecimento em relação tanto ao projeto quanto às formas de representação e de organização que iam se constituindo frente à concreta possibilidade de se ter, desta vez, de fato um projeto que pudesse se concretizar.

O G10 é assim um grupo que já aglutina as 10 associações envolvidas, são os 2 corais, a orquestra, instrumental, quarteto de cordas, percussão, a escola de balé, escola de música, balé da cidade e pessoal da técnica e arquivistas. (Músico Instrumentista OSM, trompa, outubro de 2009)

É, eu fico meio temerário, mais eu tenho a impressão que na situação que a gente se encontra com este tipo de contrato, é uma oportunidade pelo menos que você tem de ter uma tentativa de mudança não é, o que me entristece mais é você ver que as pessoas de blocos e grupos, elas não tem nenhum interesse assim em fazer nada não é, mais uma vez está se caracterizando isso, o que estão fazendo, algumas pessoas se colocam como representante, aquela historia não é, o grupo chamado G10 continuou [...] Pois é, ai é que está, o que aconteceu, alguns representantes das associações se reunirão; ah vamos formar um grande grupo de representantes. [...] O quarteto e eu imagino que as escolas [...] Então, eu na verdade eu não sei nem a composição, mas olha só o absurdo que, o absurdo que é isso, quer dizer, como é que pode se chamar G10 se a orquestra ficou sem representante durante tanto tempo, como é que eles continuaram se colocando como representante do grupo, e mesmo os representantes que foram lá nunca discutiram as questões com a orquestra, quer dizer, é uma representatividade que não é representativa, cresceu pouco não é? Nem um pouco representativa. Por outro lado, os músicos parece que não, não tem interesse em participar em se envolver, agora resolveram contratar um advogado, como se o advogado, para o advogado estudar o projeto, espera ai, eu posso achar dez advogados diferentes com posições completamente diferentes em relação ao projeto, quer dizer, na verdade as pessoas mais uma vez estão delegando para uma outra pessoa aquilo que era do próprio interesse, que era [...] Discutir o projeto, ver realmente quais são os envolvimento e se tem alguma coisa que interessa no grupo, o que existe é o interesse de algumas pessoas de falarem assim; ah não este projeto é uma porcaria, então ah não vamos aprovar novamente, porque para algumas pessoas, por mais que as pessoas falem para mim, para algumas pessoas esta situação é ótima do jeito que está, por que mudança impõe riscos também não é, as mudanças trazem coisas boas e trazem coisas ruins para pessoas diferentes. (Músico Instrumentista, contrabaixo, OSM, outubro de 2009)

A fala desse músico expressa, de maneira contundente, aspectos bastante relevantes; a falta de organização dos músicos, sem sua associação, o que dificulta ainda mais a articulação do engajamento no processo. Aquilo que anteriormente denominamos de “estabilidade na precariedade” parece, ao mesmo tempo, fragilizar suas condições de trabalhadores por serem instáveis, mas, também, trazer um medo em relação à mudança desta condição.

Portanto, a construção da organização dos músicos frente a esse processo de construção de um projeto de fundação é, novamente, um processo bastante heterogêneo. Parte dos músicos optou por não se envolver, uns porque “não gostam de política”, já outros por não acreditarem que, após tantos anos tendo vivenciado outras tentativas frustradas, fosse realmente possível que alguma mudança se realizasse.

Quem foi conversar lá outro dia foi um rapaz do coral...sem contar que eu não fico muito...não quero envolvimento com política, e eu não sei até o que eu posso efetivamente fazer, o que eu posso eu já faço, que é fazer bem a minha função, eu faço, eu procuro fazer bem as coisas, nessa parte eu não consigo ver como eu posso fazer alguma coisa, nessa coisa de pressionar eu não sinto muito a vontade na verdade, por causa disso aí. Não tem diálogo entendeu, do secretário, eu nunca vi ele pessoalmente, uma pessoa que eu nunca tive algum contato assim, quem foi falar foi a diretora.(Músico Instrumentista, violoncelo, OSM, novembro 2009)

Às vezes de 6, às vezes de 3, mas de uma forma contínua, eu tenho colegas que têm esse vínculo há 19 anos e ao mesmo tempo você tem aquela coisa, eu tenho pessoas que estão há 19 anos com isso, então se você chegar hoje, tem gente que prefere: “não, é melhor não mexer”, qualquer mudança você tem essa incerteza e não fazem, como eu te falei, está completamente desmobilizada, então tem pessoas que não querem, com toda essa insegurança, com essa incerteza, é melhor deixar como está e aí a coisa não andam.(Músico Instrumentista, contrabaixo, OSM, fevereiro de 2010)

Assim, a falta de engajamento e a dificuldade de organização entre os músicos é uma constante na fala dos músicos.

Aí que está o problema aí nessa situação; um é a falta de organização dos próprios músicos de querer sentar juntos e discutir. Isso é um problema. Você tem uma assembléia e vem meia dúzia de gatos pingados, vamos

trabalhar com quem está aqui e aí depois apresenta os resultados de quem está aqui pros demais e aí fica bravo, “mas eu não falei nada”, “porque você não veio”, então uma parte entre nós tem muita dificuldade de se organizar, essa é a parte 1. A parte 2 é que pelo menos a administração local não tem possibilitado a nossa conversa com eles, a gente chegou a ter duas reuniões com o secretário quando parecia que eles queriam mandar muito o projeto, mas sabe que vai ser inconveniente pra eles, mas eles não querem conversar com vocês. (Músico Instrumentista, contrabaixo, OSM, fevereiro de 2010)

Conforme o processo foi sendo encaminhado, por um lado os artistas do teatro foram buscando, entre aqueles que optaram por se envolver no processo, um maior aprofundamento e entendimento sobre o projeto proposto, enquanto a prefeitura também fazia ajustes no projeto visando a sua apresentação à Câmara. Neste ponto, gostaríamos de fazer uma articulação entre a forma como o processo de construção desse projeto foi conduzido em termos práticos e a natureza do sentido das políticas públicas que possibilitam e contextualizam sua existência.

Além de ser possível constatar a pouca existência de diálogo e de discussões fomentadas entre a esfera pública e os trabalhadores do teatro que a ela se vinculam, é também possível afirmar a, praticamente, inexistência de um debate que incluía a sociedade civil. Destacamos, portanto, a existência de um distanciamento entre a formulação das políticas públicas, no caso da elaboração de um Projeto de Lei municipal, sem qualquer participação, consulta ou diálogo entre a Secretaria de Municipal de Cultura, o conjunto dos trabalhadores do teatro e também à sociedade civil.

No entanto, de forma contraditória, conforme apontado no capítulo I, quando da análise do sentido da implantação das fundações e OS, a participação conjunta entre sociedade civil e Estado é uma das faces que, supostamente, justifica a utilização desses modelos de gestão.

O período posterior à apresentação do projeto na Câmara Municipal, em janeiro de 2010, parece ter sido mais significativo em termos de mobilização dos músicos; neste sentido, destacamos dois aspectos relevantes. O primeiro deles diz respeito a uma estratégia que possibilitou a esses músicos uma nova forma de atuação: a internet. Foi por meio dessa ferramenta que as discussões amadureceram e uma parte dessa coletividade pode se expressar. Por meio das conversas eletrônicas, o projeto proposto pela prefeitura foi

discutido, os músicos colocaram e esclareceram dúvidas, e organizavam, quando necessário, encontros presenciais no formato de assembleias. O segundo aspecto, diz respeito à composição de uma comissão de músicos, denominada de Comissão dos Músicos (COMUS), que seria a responsável pela representação dos músicos, arquivistas e montadores da orquestra frente a outros coletivos do teatro e também junto à sua direção e, conseqüentemente, junto à Secretaria de Cultura. A COMUS viria assim, de certa forma, a substituir a associação da orquestra.

No entanto, diferentemente daquele momento em que a associação era composta por músicos *verba de terceiros*, a COMUS tem como principais representantes e interlocutores músicos *admitidos*, muito embora um dos músicos mais atuantes em todo o processo da construção do Projeto de Lei tenha sido um *verba de terceiros*. Talvez por força da própria ilegalidade de seus contratos e visto que os músicos que integram a orquestra como *verba de terceiros* apenas poderão integrar a Organização Social que será constituído após a concretização da fundação, os músicos instáveis não encontram, neste momento de transição, respaldo para uma participação mais efetiva.

Em analogia ao caso das musicistas grávidas que se tornam invisíveis sob a luz dos holofotes (SEGNINI, 2007), os músicos *verba de terceiros*, que fazem parte das discussões sobre a transformação do teatro em fundação, são da mesma forma invisíveis, pois não existe sequer uma linha a respeito de sua situação no Projeto de Lei aprovado, muito menos garantias formais de que farão parte do futuro da orquestra. Assim, permeada de conflitos, tensões e contradições vem se concretizando a organização dos músicos frente ao processo de reestruturação em curso.

4.2.2 Segundo ato – A derrubada do maestro

Concomitante a todo esse contexto descrito acima, houve outro processo de transformação na orquestra, a mudança de seu maestro. Mais que uma decisão da direção do teatro, chamamos a atenção aqui para o movimento realizado pelos músicos da orquestra que culminou com a saída do maestro Rodrigo de Carvalho, até então sucessor do maestro José Maria Florêncio, de quem era assistente.

Já nos referimos anteriormente a essas mudanças, informando a saída do maestro Rodrigo, a entrada de Alex Klein como regente titular e a sua prematura saída do cargo, dando espaço para o atual regente titular Abel Rocha, responsável pelo processo de reestruturação da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. No entanto, a ênfase era outra. O que buscamos aqui destacar ao retomar esse acontecimento é o caráter de protesto que caracterizou as ações dos músicos da orquestra, ou pelo menos, de parte deles.

No momento em que as entrevistas foram realizadas, o maestro Rodrigo ainda era o responsável pela orquestra. Porém, já era possível apontar, nos depoimentos dos músicos, aspectos de sua conduta que, de certa forma, articulavam a falta de programação no teatro, a falta de qualidade e direção artística na programação existente e o maestro. Reafirmamos que não tratamos aqui do mérito dessas afirmações, interessa-nos apenas observar a mobilização construída pelos músicos em relação ao, então, maestro da orquestra.

O que mudou radicalmente foi o fechamento do teatro; não se viabilizou porque não foi feita uma programação não tem onde tocar não foi feita uma programação pelas pessoas que deveriam fazer. Como o teatro iria ser fechado o antigo maestro que era o José Maria Florêncio não teve o seu contrato renovado, eu imagino qual é o interesse da secretaria de manter um salário de mais um registro, porque não tem nada. (Músico Instrumentista, contrabaixo, OSM, outubro de 2009)

Ele era assistente do José Maria Florêncio [...] realmente as pessoas faziam algumas críticas contra o Rodrigo porque é um cara novo, não é um cara de nome, não é um cara que tem muito respeito, não é um cara que tem experiência musical, e ainda a orquestra abandonada desse jeito fica meio sem poder. (Músico Instrumentista, oboé, OSM, novembro de 2009)

Os músicos da orquestra, *a priori*, representados pelos seus 21 solistas, assinaram uma carta conjunta em maio de 2010, cujo conteúdo era uma solicitação,

[...] encaminhada ao prefeito Gilberto Kassab, ao secretário municipal de Cultura, Carlos Augusto Calil, a Carvalho e à diretora do Teatro Municipal, Beatriz Franco do Amaral [...] Foram 88 votos contra Carvalho, e quatro a favor. A missiva fala em "conhecimento insuficiente da partitura, falta de clareza no gesto, insuficiência em transmitir o que se deseja da música (como fraseado musical e alterações de dinâmica) e incapacidade de identificar problemas de execução em conjunto e saná-

los". Além disso, os músicos se queixam de "interferências unilaterais do maestro na estrutura da hierarquia artística interna da orquestra", e de "restrição de diálogo com os representantes artísticos".

Uma votação para eventuais substitutos do titular trouxe os nomes de Alex Klein, Carlos Moreno e Luiz Fernando Malheiro. Carvalho, 36, assumiu a direção da orquestra depois que José Maria Florêncio, do qual ele era assistente, deixou o cargo, no final de 2008. Embora os músicos não estejam em greve, a direção do Teatro Municipal cancelou quatro concertos da OSM até agosto, tendo sido mantida apenas a apresentação do grupo no Festival de Inverno de Campos do Jordão⁵⁸.

Esse episódio, considerado um “motim” dos músicos, não foi uma decisão unânime entre eles, o que causou novamente conflitos entre seus membros. No entanto, cabe destacar um ponto bastante relevante. Apesar da situação bastante degradante em que a orquestra se encontrava naquele momento com uma programação mínima - o teatro fechado, um Projeto de Lei recém-enviado para a Câmara que impunha um conjunto de dúvidas sobre o futuro, além dos já tradicionais problemas trabalhistas -, os músicos se mobilizaram e conseguiram realizar uma mudança bastante relevante para a orquestra.

Ao inverso do exemplo anteriormente citado da Orquestra Sinfônica Brasileira, os músicos da OSM conseguiram se articular e conquistar para a orquestra o que para eles consistia em uma direção artística de maior qualidade. Desta forma, buscamos exemplificar algumas possibilidades construídas pelos músicos que, mesmo em tempos de fortes instabilidades e incertezas sobre o futuro de seus trabalhos na orquestra, e perante tantos caminhos que parecem, cada vez mais, ser possíveis de se trilhar de maneira individual, realizam esforços e re-arranjos para que o coletivo tenha ainda força.

⁵⁸ Cf. Reportagem do Jornal *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1706201021.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

4.3 CONCLUSÃO PRELIMINAR DO CAPÍTULO

As transformações concretizadas nas últimas décadas que flexibilizam as relações de trabalho, que transformam a sua organização e que promovem uma valorização da individualização e, ao mesmo tempo, o enfraquecimento do coletivo, contribuem também para um processo de mudanças das estratégias e possibilidades de mobilização e organização dos trabalhadores. Nesse sentido, os trabalhadores em arte são tão atingidos pelas transformações do mundo do trabalho quanto os trabalhadores dos demais setores e assim, conseqüentemente, são observadas mudanças e rearranjos nas diferentes possibilidades de construção de estratégias de defesa desses trabalhadores.

Por um lado, é preciso considerar que analisar trabalhadores músicos significa reconhecer o caráter autônomo da grande maioria de seus profissionais, sem forte tradição de organização sindical; por outro lado, as entrevistas com os músicos aqui analisados, vinculados a um teatro público, constituem a exceção e compartilham com a possibilidade de, após anos de estabilidade, terem construído formas de mobilização inscritas em um coletivo denominado orquestra.

No entanto, o crescente processo de precarização vivenciado pelos artistas do TMSP que transformou o estatuto desses músicos em trabalhadores instáveis é a dimensão central que tenciona e reorganiza a mobilização deste coletivo, sobretudo no que se refere ao sentido das suas reivindicações, potencializado no contexto da reestruturação.

Mesmo que de forma heterogênea e permeada de conflitos, estratégias de mobilização são construídas e concretizadas, buscando assim a possibilidade de realização de um trabalho mais prazeroso em condições mais favoráveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta tese foi 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. Para tanto, pesquisamos o processo de reestruturação da Orquestra Sinfônica Municipal/OSM, um dos corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo/TMSP – esta orquestra representa um dos grupos artísticos que, ao contrário dos demais, conquistou direitos sociais vinculados ao trabalho (CASTEL, 1998).

A hipótese que nos orientou foi a de que nos últimos vinte anos a significativa perda de direitos desses trabalhadores teve como agente das mudanças o próprio Estado, seu empregador. Desta maneira, observamos como a adequação à lógica de mercado nas políticas neoliberais é implementada nesse setor e quais as implicações, frequentemente negativas, que essas mudanças trazem para os trabalhadores envolvidos.

As categorias analíticas desenvolvidas por Norbert Elias ao longo de suas diversas obras, articuladas com a perspectiva da sociologia do trabalho e das relações sociais de sexo, construíram o referencial teórico utilizado para a análise do material coletado na pesquisa de campo realizada.

Dois momentos de coleta de dados foram considerados, conforme explicitado na Introdução; a análise comparativa desses dois períodos (2003-2006 e 2009-2010) permitiu avançar e ampliar a compreensão do significado das atuais mudanças em curso no mercado de trabalho que contextualizam as transformações observadas no campo artístico, especialmente dos músicos de orquestra, grupo pouco estudado sob essa ótica, especialmente no Brasil.

A pesquisa que privilegiou músicos altamente qualificados e pertencentes a um teatro público, onde se esperava encontrar um trabalho assalariado e, portanto, vinculado a direitos sociais, mostrou a fragilidade vivenciada por uma parcela considerável destes trabalhadores. O que a maioria dos profissionais da orquestra vivencia nas últimas duas décadas é um crescente processo de precarização e flexibilização das relações de trabalho.

Assim, indagamos qual o contexto histórico-político-social que possibilita processos de reestruturação de orquestras? Quais singularidades e/ou similitudes impõem aos trabalhadores uma reestruturação de orquestra quando comparadas aos processos de reestruturação realizados nos demais setores da economia?

Do ponto de vista político, salientamos como o ideário neoliberal traduz-se na redução da obrigação do Estado e do governo em termos de desenvolvimento de políticas públicas, especialmente no campo da cultura, criando novas formas de gestão que retiram do setor público trabalhadores que durante décadas encontraram apenas nessa esfera a possibilidade de trabalho estável. Este é, sem dúvida, o caso da OSM.

No entanto, o que acontece não é uma retração do setor, ao contrário, ele se expande, construindo novas formas e possibilidades de trabalho. E de forma ainda mais contraditória, continua ele, o Estado, a ser o maior “empregador”, com suas políticas de editais e leis de incentivo, carro-chefe das políticas públicas culturais, sobretudo no âmbito federal.

A partir das categorias analíticas de Norbert Elias, em especial o conceito de *processos de longa duração*, procuramos apontar o sentido das mudanças das políticas públicas desenvolvidas para o setor cultural, especialmente no Brasil.

Para o conjunto dos trabalhadores, as mudanças recentes têm significado diminuição dos postos formais de trabalho, aumento das formas precárias e flexíveis de emprego, diminuição dos direitos vinculados ao exercício do trabalho etc.; e para o conjunto dos trabalhadores em artes, essa é a inserção predominante no trabalho.

Articulando, então, o sentido das mudanças das políticas culturais e das mudanças observadas no mundo do trabalho, o caso específico dos músicos de orquestra ilustra, com diversas cores e formas, as contradições de um processo de publicização de atividades culturais anteriormente abrigadas pela esfera pública, que passam a ser geridas em um novo contexto, a partir da parceria público-privada.

Essa nova forma de racionalização conforma uma situação que vem sendo modificada ao longo das últimas décadas, em que cada vez mais postos formais de trabalho do setor público foram desaparecendo, abrindo espaço para o trabalho realizado a partir da

lógica da esfera privada, com uma nova forma de organização e gestão: é a lógica do capital que se impõe.

Assim, foi possível observar que, embora os caminhos sejam, *a priori*, opostos, os processos de reestruturação que retiraram da condição salarial estável trabalhadores na década de 1990 e aquele que insere os músicos da OSM em uma condição salarial estável, via CLT, carregam, na verdade, características que aproximam esses dois conjuntos de trabalhadores.

Os caminhos percorridos pela reestruturação do TMSP não são delineados de forma deslocada daquelas realizadas em outros setores; são caminhos articulados, costurados pelas mesmas lógicas: modernização do aparelho do Estado, busca por maior eficiência e eficácia em seus processos, busca por maior qualidade e melhores resultados. Da mesma forma, as implicações destes processos para os sujeitos neles envolvidos parecem também cruzar caminhos: trabalhadores flexíveis, processos de individualização que resultam em diminuição de direitos, crescente instabilidade, insegurança e medo em relação ao futuro.

Outra dimensão que aponta prejuízo frente às mudanças vivenciadas na orquestra é a articulação educação-trabalho. 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 que são fruto de um contexto de precarização das relações de trabalho e de um processo de reestruturação.

Mais que isso, além da fragilização de seus indivíduos, a própria configuração “orquestra” e tudo que ela representa para esse grupo profissional também se fragilizam. 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 às mudanças e transformações cada vez mais adequadas às novas lógicas do mercado, mesmo que idealizados no contexto do Estado, significam prejuízos para a carreira desses trabalhadores.

Nessas circunstâncias, a reestruturação altera não apenas as relações de trabalho no contexto da orquestra ou do teatro, mas as próprias trajetórias profissionais que são, no

limite, expressões da fragilidade e instabilidade do próprio mercado de trabalho artístico-musical.

A ótica das relações sociais de sexo e da divisão sexual do trabalho potencializa ainda mais diferenças e desigualdades. Ainda que todos – homens e mulheres – sejam atingidos pelas mudanças, essa perspectiva analítica nos permite concluir que desigualdades já encontradas em outros setores da economia se repetem quando analisamos as mulheres instrumentistas que trabalham em orquestra. Além de se inscreverem em desigualdades já conhecidas, apontamos também aspectos que singularizam, mas também hierarquizam e tencionam, a relação homens-mulheres no mercado de trabalho no contexto das orquestras.

Para homens e mulheres a reestruturação significa prejuízo em termos de qualificação, mas os caminhos percorridos não são os mesmos. Para os homens, os caminhos, mesmo que signifiquem prejuízos em suas trajetórias profissionais, passam sempre apenas pela esfera produtiva. Enquanto os caminhos percorridos pelas mulheres, igualmente prejudiciais as suas trajetórias e carreiras profissionais, percorrem, simultaneamente, os dois caminhos: a esfera produtiva e a esfera doméstica da divisão do trabalho.

As transformações concretizadas nas últimas décadas que flexibilizam as relações de trabalho, que transformam a sua organização e que promovem uma valorização da individualização e, ao mesmo tempo, o enfraquecimento do coletivo, contribuem também para um processo de mudanças das estratégias e possibilidades de mobilização e organização dos trabalhadores. Nesse sentido, os trabalhadores em arte são tão atingidos pelas transformações do mundo do trabalho quanto os trabalhadores dos demais setores e assim, conseqüentemente, são observadas mudanças e rearranjos nas diferentes possibilidades de construção de estratégias de defesa desses trabalhadores.

No entanto, o crescente processo de precarização vivenciado pelos artistas do TMSP que transformou o estatuto desses músicos em trabalhadores instáveis é a dimensão central que tenciona e reorganiza a mobilização deste coletivo, sobretudo no que se refere ao sentido das suas reivindicações, potencializado no contexto da reestruturação.

Mesmo que de forma heterogênea e permeada de conflitos, estratégias de mobilização são construídas e concretizadas, buscando assim a possibilidade de realização de um trabalho mais prazeroso em condições mais favoráveis.

No contraponto à harmonia que a orquestra evoca no momento da concretização de suas apresentações ao público estão as relações de trabalho que vivencia. Analisá-las significa trazer à tona dimensões que tencionam as relações construídas pelos músicos, quer seja com as instituições com as quais se relacionam, entre seus pares e seus chefes, no caso o maestro, ou ainda na divisão entre homens e mulheres ou entre músicos estáveis e instáveis.

Apesar das singularidades e especificidades de uma profissão no campo artístico, diversas são as características que aproximam e inserem esses trabalhadores no contexto das profundas mudanças que alteram e re-configuram, no presente momento, a organização e as relações de trabalho, modificando, conforme Elias, as configurações e os padrões de comportamentos dos indivíduos que as compõem.

A partir também da ótica elisiana, as análises realizadas fazem parte de um **processo de mudança**, cuja lógica e implicação foram percebidas a partir de uma análise do presente momento. Os processos, tanto no sentido macro das mudanças em curso na estrutura de nossa sociedade quanto no espaço micro da Orquestra Sinfônica Municipal/OSM, seguem seus cursos, implicando novas mudanças a serem analisadas em outro momento de sua história.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco. Arte como mercadoria. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**. São Paulo: Boitempo, 1999.

_____. (org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. Dimensões da precarização estrutural do trabalho. In: DRUCK, Graça; FRANCO, Tânia (Org.). **A perda da razão social do trabalho**: terceirização e precarização. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAÚJO, Ângela. **Os sentidos do trabalho das mulheres no contexto da reestruturação**. 2005. (Mimeo).

ALVES, Maria Aparecida. **O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos: um estudo sobre o Teatro Municipal de São Paulo**. (tese de doutorado). Campinas, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

BARBALHO, Alexandre. **Políticas Culturais no Brasil**: identidade e diversidade sem diferença. Faculdade de Educação, UFBA, 2007. (Mimeo).

BERNARDES, Maria Elena. **O estandarte glorioso da cidade**: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938). Tese (Doutorado). Campinas, SP: [s.n.], 2004.

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

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos; GRAU, Nuria Cunil. 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.

BRUSCHINI, Cristina; LOMBARDI, Maria Rosa. Mulheres e homens no mercado de trabalho brasileiro: um retrato dos anos 90. In: MARUANI, Margaret; HIRATA, Helena. (Coord.). **As novas fronteiras da desigualdade:** homens e mulheres no mercado de trabalho. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

BRUSCHINI, Cristina; RICOLDI, Arlene Martinez; MERCADO, Cristiano Miglioranza. Trabalho e gênero no Brasil até 2005: uma comparação regional. In: COSTA, Albertina de Oliveira *et al.* (Org.). **Mercado de trabalho e gênero:** comparações internacionais. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

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. (Mimeo).

CALABRE, Lia. **Política Cultural no Brasil:** balanço e perspectivas. 2007. (Mimeo).

_____. **Políticas Culturais no Brasil:** dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

_____. (Org.). **Políticas Culturais:** reflexões e ações. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009a.

CASTEL, Robert. **As metamorfoses da questão social.** Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1998.

CARVALHO, Alonso Bezerra; BRANDÃO, Carlos da Fonseca (Org.). **Introdução à sociologia da cultura:** Max Weber e Norbert Elias. São Paulo: Avercamp, 2005.

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.

CESNIK, Fábio de Sá. **Guia do Incentivo à Cultura.** São Paulo: Editora Manole, 2002.

CHESNAIS, François. **A mundialização do capital.** São Paulo: Xamã, 1996.

COLI, Juliana. 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.** São Paulo: Annablume, 2006.

COSTIN, Cláudia. Organizações Sociais como modelo para gestão de museus, orquestra e outras iniciativas culturais. In: Revista Eletrônica sobre a Reforma do Estado/RERE, n. 2, junho, julho e agosto de 2005, Salvador, Bahia.

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.

DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri. Trabalhando com relatos orais: reflexões a partir de uma trajetória de pesquisa. In: LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo (Org). **Reflexões sobre a pesquisa sociológica**. Textos CERU, série 2; n.3, 2.ed. São Paulo: CERU, 1999.

DI PIETRO, Maria Sylvia Zanella. **Parcerias na administração pública**: concessão, permissão, franquias, terceirização, parceria público-privada e outras formas. São Paulo: Atlas, 2009.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: formação do Estado e Civilização. v.2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. v.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. **A Sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. **Introdução à sociologia**. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. **Escritos & ensaios 1**: Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

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.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

_____. (Org.). **O debate global sobre a terceira via**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.

_____. **O Neoliberalismo**: história e implicações. São Paulo: Ed. Loyola, 2008.

HELOANI, José Roberto. **Gestão e organização no capitalismo globalizado**: história da manipulação psicológica no mundo do trabalho. São Paulo: Atlas, 2003.

HIRATA, Helena. **Nova divisão sexual do trabalho?**– Um olhar para a empresa e a sociedade. São Paulo:Boitempo, 2002.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. A divisão sexual do trabalho revisitada. In: MARUANI, Margaret; HIRATA, Helena. (Coord.).**As novas fronteiras da desigualdade**: homens e mulheres no mercado de trabalho. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

IANNI, Octavio. **Teorias da Globalização**. 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Estado e Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

KERGOAT, Danièle, A relação Social de Sexo, da reprodução das relações sociais à sua subversão. In: **Revista Pro-Posições**, v.13, n.1 (37). Faculdade de Educação – Unicamp, SP – Jan/abr, 2002.

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo. **Reflexões sobre a pesquisa sociológica**. CERU, n. 3, Série 2, 1992.

_____. (Org.). **Desafios da pesquisa em ciências sociais**. CERU, n. 8, série 2, 2001.

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo *et al.* **História oral e pesquisa sociológica**: a experiência do CERU. São Paulo: Humanitas, 1998.

LAUFER, Jacqueline. Entre a esfera pública e a esfera privada: os desafios dos direitos das mulheres. In:MARUANI, Margaret; HIRATA, Helena. (Coord.).**As novas fronteiras da desigualdade: homens e mulheres no mercado de trabalho**. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

LEHMANN, Bernard. **L’orchestre dans tous ses éclats**: ethnographie des formations symphoniques. Paris: La Découverte, 2002.

LEITE, Márcia de Paula. **Trabalho e sociedade em transformação**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

_____. Tecendo a Precarização: gênero, trabalho e emprego na indústria de confecções em São Paulo. In: Encontro anual da ANPOCS. 28, 2004, Caxambu, MG. [Anais]. CD-ROM. 2004, p. 1-30.

LINHART, Danièle. **A desmedida do capital**. Tradução Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARUANI, Margaret; HIRATA, Helena (Org.). **As novas fronteiras da desigualdade**: homens e mulheres no mercado de trabalho. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

MARX, Karl. **Capítulo VI Inédito de O Capital**: resultados da produção imediata. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador**: Metamorfoses do Capitalismo. Lisboa: Editora Roma, 2005.

MEULDERS, Danièle. A Flexibilidade na Europa. In: MARUANI, Margaret; HIRATA, Helena (Org.). **As novas fronteiras da desigualdade**: homens e mulheres no mercado de trabalho. São Paulo, Ed. Senac, 2003.

MICELI, Sérgio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: **Revista de Administração de Empresas**. Rio de Janeiro, jan/mar de 1984a.

_____. (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984b.

MODESTO, Paulo Eduardo Garrido. Reforma administrativa e marco legal das organizações sociais no Brasil: as dúvidas dos juristas sobre o modelo das organizações sociais. In: **Revista do Serviço Público**. Ano 48, n. 2, mai/ago de 1997.

MORELLI, Rita de Cássia. **Arrogantes, Anônimos e Subversivos**: interpretando a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000.

NESCHILING, John. **Música mundana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

OFFE, Claus. **Problemas estruturais do Estado Capitalista**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

PICHONERI, Dilma F. Marão. **Músicos de orquestra**: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. Campinas: Dissertação (Mestrado), Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, 2006.

POCHMANN, Márcio. Desempregados do Brasil. In: ANTUNES, Ricardo. **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

_____. O pesquisador, o problema da pesquisa, a escolha das técnicas: algumas reflexões. In: LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo (Org.). **Reflexões sobre a pesquisa sociológica**. Textos CERU, série 2; n.3, 2.ed. São Paulo: CERU, 1999.

RAVET, Hyacinthe. Carreiras de músicos(as). Comunicação apresentada no SEMINÁRIO INTERNACIONAL TRABALHO DOCENTE E ARTÍSTICO: FORÇA E FRAGILIDADE DAS PROFISSÕES. DECISE/FE/UNICAMP, maio 2006. (Mimeo).

RIDING, Alan. **Guia Ilustrado Zahar**: Ópera. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e Intelectuais no Brasil pós- 1960. In: **Tempo Social**. v. 17,n.1. São Paulo: USP, junho 2005, p. 81-110.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

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.

_____. Trabalho e Profissão em Arte: Divisão internacional do trabalho e relações de gênero nas heterogêneas vivências do trabalho precário. Comunicação apresentada no COLÓQUIO INTERNACIONAL “NOVAS FORMAS DO TRABALHO E DO DESEMPREGO: BRASIL, JAPÃO E FRANÇA NUMA PERSPECTIVA COMPARADA”. Setembro, 2006. (Mimeo).

_____. Reestruturação dos bancos no Brasil: desemprego, subcontratação e intensificação do trabalho. In: **Revista Educação & Sociedade**. ano XX, n. 67, Agosto/1999.

_____. Educação e trabalho: uma relação tão necessária quanto insuficiente. In: **São Paulo Perspec Online**. v.14, n.2, 2000, p. 72-81.

_____. Planos de demissão voluntária: do sonho de liberdade à vivência do desemprego e do trabalho precário. In: HIRATA, Helena; SEGNINI, Liliana (Org.). **Organização, Trabalho e Gênero**. São Paulo: Ed. Senac, 2007.

_____. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. In: COSTA, Albertina de Oliveira *et al.* (Org.). **Mercado de Trabalho e Gênero: comparações internacionais**. São Paulo: Ed. 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.

SEGNINI, Liliana; SOUZA, Aparecida Neri. **Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura**: professores, músicos e bailarinos. Relatório Final do Projeto Temático FAPESP, 2007.

SENNET, Richard. **A corrosão do caráter**: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

SOUZA, Aparecida Neri. Condições de trabalho na carreira docente: comparação Brasil-França. In: COSTA, Albertina de Oliveira *et al.* (Org.). **Mercado de Trabalho e Gênero: comparações internacionais**. São Paulo: Ed. FGV, 2008.

TRIGO, Maria Helena Bueno; BRIOSCHI, Lucila Reis. Interação e comunicação no processo de pesquisa. In: LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo (Org). **Reflexões sobre a pesquisa sociológica**. Textos CERU, série 2; n.3, 2.ed. São Paulo: CERU, 1999.

VENCO, Selma Borghi. **Telemarketing nos bancos: o emprego que desemprega**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **As engrenagens do telemarketing – vida e trabalho na contemporaneidade**. Campinas, SP: Arte Escrita, 2009.

WALBY, Sylvia. As figuras emblemáticas do emprego flexível. MARUANI, Margaret; HIRATA, Helena (Org.). In: **As novas fronteiras da desigualdade: homens e mulheres no mercado de trabalho**. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

WU, Chin-tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980**. São Paulo: Boitempo, 2006.

Sites consultados:

www.bresserpereira.org.br

www.cultura.gov.br

www.mte.gov.br

www.saopaulo.sp.gov.br

www.cultura.sp.gov.br

www.folha.uol.com.br

www.estadao.com.br

www.prefeitura.sp.gov.br

<http://portal.mec.gov.br>

<http://www.osesp.art.br>

<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0904201009.htm>

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1007200908.htm>

ANEXO 1

PL 01-0009/2010 DO PODER EXECUTIVO

Art. 1º. Fica o Poder Executivo autorizado a instituir, no âmbito da Administração Pública Indireta, a Fundação Theatro Municipal de São Paulo, pessoa jurídica de direito público, com autonomia administrativa, financeira, patrimonial, artística e didática, vinculada à Secretaria Municipal de Cultura.

Art. 2º. A Fundação reger-se-á pelas disposições desta lei e por seu estatuto, a ser aprovado por decreto, dispondo sobre sua missão, objetivos, estrutura, organização, competências e funcionamento.

Art. 3º. A Fundação, com prazo de duração indeterminado, terá sede e foro na Cidade de São Paulo.

§ 1º. Constituem atos de instituição da Fundação, entre outros, os que se fizerem necessários à integração do patrimônio e dos bens e direitos referidos no artigo 7º desta lei.

§ 2º. A Fundação adquirirá personalidade jurídica a partir da inscrição de seu ato constitutivo no registro civil de pessoas jurídicas, do qual será parte integrante o estatuto devidamente aprovado por decreto.

CAPÍTULO II DAS FINALIDADES

Art. 4º. A Fundação Theatro Municipal de São Paulo terá as seguintes finalidades:

- I - promover, coordenar e executar atividades artísticas, incluídas a formação, a produção, a difusão e o aperfeiçoamento da música, dança e da ópera;
- II - planejar, desenvolver, promover, incentivar e executar a programação e os demais projetos pertinentes à sua finalidade, assim como as atividades atualmente executadas pelo departamento Theatro Municipal nos termos da legislação em vigor na data da publicação desta lei, inclusive as relativas aos Conjuntos Artísticos, Unidades Educacionais Profissionalizantes e Corpo Técnico, e as atividades atualmente executadas pela Discoteca Oneyda Alvarenga;
- III - incentivar e promover a educação artística da coletividade no campo específico de suas atividades;
- IV - colaborar de forma permanente na criação, divulgação e preservação das manifestações culturais vinculadas às suas finalidades, inclusive mediante intercâmbio com entidades públicas e privadas afins;
- V - prover a gestão do Theatro Municipal de São Paulo, valorizando e conservando tanto o seu patrimônio histórico-cultural quanto os seus acervos artístico, técnico e profissional.

Parágrafo único. A Fundação deverá promover a formação, aprimoramento e permanente aperfeiçoamento dos integrantes de seu quadro de pessoal.

Art. 5º. Para a consecução de seus objetivos, poderá a Fundação:

- I - manter relações de recíproca cooperação técnica e administrativa com pessoas físicas e jurídicas, entidades públicas e privadas, nacionais, estrangeiras e internacionais, para obter ou prestar apoio ou assistência de qualquer natureza;
- II - celebrar contratos, convênios, ajustes e acordos com instituições, organizações e sociedades nacionais, estrangeiras e internacionais, pessoas físicas ou jurídicas, observada a legislação pertinente, visando a promoção de suas atividades, a complementação de ações e serviços de sua competência ou a prestação de serviços técnicos;
- III - celebrar contratos de gestão na forma prevista na Lei nº 14.132, de 24 de janeiro de 2006, com as alterações subseqüentes, bem como nesta lei;
- IV - desenvolver e estimular a captação de recursos, mediante cessão de espaços e dos Conjuntos Artísticos, prestação direta de serviços ou por intermédio de parcerias e patrocínios;
- V - estabelecer programas e projetos de divulgação artística e cultural, especialmente aqueles de ação educativa;
- VI - praticar os demais atos pertinentes às suas finalidades.

Art. 6º. A autonomia administrativa, financeira, patrimonial, artística e didática da Fundação, bem como as prerrogativas e os direitos inerentes à sua personalidade jurídica de ente público da Administração Indireta, serão exercidos, especialmente, pela capacidade de:

I - no âmbito da gestão administrativa:

- a) organizar o quadro de pessoal necessário ao pleno desenvolvimento de suas finalidades, de acordo com seus recursos orçamentários e a qualificação profissional, de forma a garantir a qualidade de suas ações e serviços;
- b) normatizar o gerenciamento de pessoal, estabelecendo os casos de admissão e contratação temporárias, observada a legislação municipal pertinente;
- c) instituir políticas permanentes de formação e desenvolvimento de seus quadros;
- d) aplicar as normas disciplinares, mediante o devido processo administrativo, nas infrações cometidas por seus servidores, nos termos da legislação municipal pertinente;
- e) instituir mecanismos de controle de qualidade das ações e serviços prestados à população;
- f) estabelecer a política de organização interna de serviços e sua atualização permanente;
- g) firmar contrato de gestão com organização social qualificada pelo Poder Executivo, para fomento e execução de atividades culturais e artísticas;

II - no âmbito da gestão financeira e patrimonial:

- a) elaborar a proposta orçamentária, discriminando receitas e despesas com base no seu Plano Anual de Trabalho;
- b) administrar os recursos financeiros e os bens móveis e imóveis sob sua responsabilidade;
- c) controlar a execução orçamentária e a aplicação das dotações, bem como estabelecer normas internas de execução e controle do orçamento e

- remanejamento de verbas, sem prejuízo dos demais controles exercidos pelo Poder Executivo;
- d) estabelecer sua própria política de materiais e equipamentos, respeitada a legislação pertinente;
- e) instituir mecanismos de captação de recursos extraorçamentários, sejam eles oriundos de doações, patrocínios, legados ou de prestação de serviços, locação de espaços, inserção de propaganda e publicidade, exploração de direitos patrimoniais de seus conjuntos artísticos e venda de produtos, dentre outros.

CAPÍTULO III DO PATRIMÔNIO E DA RECEITA

Art. 7º. O patrimônio da Fundação será constituído:

- I - pelo imóvel do Theatro Municipal, localizado na Praça Ramos de Azevedo, s/nº, e bens móveis que o guardam;
- II - pelos bens e direitos que compõem o acervo do Museu do Theatro Municipal, do Arquivo Artístico do Theatro Municipal, da Orquestra Experimental de Repertório, do Balé da Cidade de São Paulo, da Escola Municipal de Música, da Escola Municipal de Bailado e, nos termos do parágrafo único do artigo 51 desta lei, do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo;
- III - por quaisquer bens, móveis e imóveis, direitos ou valores que venha a adquirir por compra ou mediante doações, legados, subvenções e auxílios.

§ 1º. O patrimônio da Fundação será utilizado exclusivamente para a consecução de seus objetivos e finalidades.

§ 2º. Os bens patrimoniais pertencentes à Fundação somente poderão ser alienados em conformidade com o disposto no artigo 112 da Lei Orgânica do Município de São Paulo, mediante aprovação expressa de seus Conselhos Deliberativo e Fiscal.

Art. 8º. A receita da Fundação será proveniente de:

- I - recursos orçamentários da Prefeitura do Município de São Paulo, consignados em dotações próprias;
- II - venda de produtos e serviços educativos e culturais, de produtos diversos, sobretudo aqueles que explorem o uso de designações, marcas e outros direitos de propriedade intelectual vinculados ao Theatro Municipal, bem como de espaço publicitário e propaganda nos diferentes meios de difusão, vinculado ou não à comercialização de patrocínios;
- III - cessão de direitos de reprodução e uso relativos aos acervos, espaços e Conjuntos Artísticos;
- IV - cobrança de ingressos de eventos e espetáculos, multas e emolumentos;
- V - aplicações financeiras;
- VI - auxílios e subvenções da União, Estados, Distrito Federal e outros Municípios;
- VII - acordos de cooperação e convênios voltados ao desenvolvimento de atividades próprias da Fundação;
- VIII - operações de crédito, incluídas aquelas efetuadas a título de fundo

perdido;

IX - doações e legados;

X - rendas patrimoniais eventualmente auferidas, inclusive o produto da alienação de materiais inservíveis ou bens que se tornarem desnecessários;

XI - salários e vencimentos não reclamados;

XII - cauções e depósitos que reverterem aos cofres da Fundação por inadimplemento contratual;

XIII - exploração de direitos patrimoniais, de autor e intérprete ou executante, cedidos ao Theatro Municipal em consequência da comercialização de produtos de difusão cultural e artística, quando aqueles pertencerem aos Corpos Artísticos da Fundação;

XIV - de rendas eventuais.

§ 1º. As doações, legados e subvenções, quando com encargos, somente poderão ser aceitas mediante autorização dos Conselhos Deliberativo e Fiscal.

§ 2º. Fica o Poder Executivo autorizado a criar uma conta específica destinada à manutenção e desenvolvimento da Fundação.

§ 3º. Os recursos provenientes das receitas previstas neste artigo serão, obrigatoriamente, aplicados no desenvolvimento, aperfeiçoamento e manutenção das atividades e objetivos institucionais da Fundação.

CAPÍTULO IV

DA ADMINISTRAÇÃO

Seção I

Da Estrutura Organizacional

Art. 9º. A Fundação Theatro Municipal de São Paulo tem a seguinte estrutura organizacional:

I – órgãos de direção superior

- a) Diretoria Geral: órgão superior de direção e administração da Fundação;
- b) Conselho Deliberativo: órgão colegiado de deliberação máxima e formulação da política institucional;
- c) Conselho Fiscal órgão colegiado de fiscalização e controle dos atos do Conselho Deliberativo e da Diretoria Geral;

II – órgãos de direção setorial:

- a) Diretoria Artística: órgão de programação artística da Fundação Theatro Municipal, ao qual estão subordinados a Orquestra Sinfônica Municipal, o Coral Lírico, o Coral Paulistano, o Quarteto de Cordas de São Paulo e o Balé da Cidade de São Paulo;
- b) Diretoria de Formação: órgão ao qual estão subordinados a Escola de Música de São Paulo, com a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, a Escola de Dança de São Paulo, com o Balé Jovem de São Paulo, a Orquestra Experimental de Repertório, a Ação Educativa e o Centro de Documentação e Memória, com o Museu do Theatro Municipal e a Discoteca Oneyda Alvarenga;
- c) Produção Executiva: órgão ao qual está subordinada a Central Técnica de Produções Artísticas Chico Giacchierri;
- d) Diretoria de Gestão: órgão ao qual ficarão subordinadas as assessorias e supervisões administrativas a serem detalhadas em estatuto;

III- órgãos colegiados auxiliares:

- a) Conselho de Patrocinadores: órgão colegiado de capitação de patrocínios da iniciativa privada e de formulação de sugestões ao Conselho Deliberativo;
- b) Conselho de Orientação Artística: órgão que assistirá as Diretorias Artística e de Formação e Produção Executiva.

Art.10. O Estatuto disporá sobre o detalhamento da estrutura organizacional da Fundação, as atribuições das unidades administrativas e a competência de seus dirigentes, bem como estabelecerá os requisitos exigíveis dos membros dos Conselhos referidos nos artigos 9º e 10 desta lei e as hipóteses de impedimentos e de perda de mandato dos Conselheiros.

§ 1º. A estrutura organizacional da Fundação, além das unidades administrativas que serão detalhadas no Estatuto, deverá dispor sobre:

- I - a Escola Municipal de Bailado, que passa a denominar-se Escola de Dança de São Paulo, com o Balé Jovem de São Paulo;
 - II - a Escola Municipal de Música, que passa a denominar-se Escola de Música de São Paulo, com a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal;
 - III - o Núcleo de Ação Educativa;
 - IV - o Balé da Cidade de São Paulo;
 - V - a Orquestra Sinfônica Municipal;
 - VI - a Orquestra Experimental de Repertório;
 - VII - o Quarteto de Cordas;
 - VIII - o Coral Paulistano;
 - IX - o Coral Lírico;
 - X - a Central Técnica de Produções Artísticas Chico Giacchieri;
 - XI - o Centro de Documentação e Memória, com a Discoteca Oneyda Alvarenga e o Museu do Theatro Municipal.
- §2º poderá a Fundação constituir corpo de solistas cantores para atender aos Corais Lírico e Paulistano.

Seção II

Do Conselho Deliberativo

Art.11. O Conselho Deliberativo da Fundação será composto por 11 (onze) membros titulares e respectivos suplentes, designados pelo Prefeito, na seguinte conformidade:

I - membros natos:

- a) Secretário Municipal de Cultura, que exercerá a presidência do colegiado;
- b) 1 (um) representante da Administração Direta, de livre designação e cessação de designação pelo Prefeito;

II - membros indicados pelo Secretário Municipal de Cultura:

- a) 2 (dois) representantes da comunidade artística e cultural;
- b) 1 (um) representantes da sociedade civil;
- c) 1 (um) representante dos servidores, eleito por seus pares, no âmbito da Fundação;
- d) 1 (um) representantes dos corpos artísticos a que se refere os incisos I, II e IV do § 1º do art. 10 desta lei, eleito por seus pares;
- e) 2 (dois) representantes do Conselho de Patrocinadores, eleitos pela maioria de seus integrantes.

f) 2(dois) representantes do Conselho de Orientação Artística, eleitos pela maioria de seus integrantes.

§ 1º. Os membros do Conselho Deliberativo referidos no inciso II do “caput” deste artigo exercerão seu mandato por 2 (dois) anos, permitida uma recondução com as seguintes exceções:

a) o representante mencionado em sua alínea “d”, que exercerá o mandato por um ano, assegurada a alternância entre as diferentes profissões artísticas (músicos, cantores e bailarinos);

b) os representantes mencionados em sua alínea “f”, que exercerão o mandato por um ano assegurada a alternância entre os dirigentes dos conjuntos artísticos.

§ 2º. Excetuados seus membros natos, o Conselho será renovado de forma parcial, alternando-se 5 (cinco) representantes na primeira renovação e 4 (quatro) nas seguintes, observado o disposto no § 1º deste artigo.

§ 3º. As funções exercidas pelos membros do Conselho serão consideradas relevante prestação de serviço público e remuneradas à base de 10% (dez por cento) da referência DAS-15, por reunião, observado o limite de 12 (doze) reuniões anuais.

Art. 12. Ao Conselho Deliberativo compete:

I - traçar a política institucional e as diretrizes para as atividades da Fundação;

II - orientar o exercício da gestão administrativa, financeira e patrimonial;

III - apreciar e aprovar anualmente, nos prazos fixados no Estatuto, a proposta orçamentária da Fundação;

IV - aprovar contratos, convênios, ajustes ou acordos com entidades públicas e privadas, nacionais e internacionais;

V - mediante proposta do Diretor de Gestão apresentada pelo Diretor Geral:

a) aprovar o regimento interno da Fundação;

b) aprovar, no prazo fixado no Estatuto, o Planejamento Plurianual de Trabalho e Programação, o Planejamento Plurianual de Investimentos e o Plano Diretor de Recursos Humanos, bem como o Plano Anual de Trabalho;

c) deliberar sobre incentivos funcionais, com base em critérios de especificidade e complexidade de atribuições, produtividade, qualidade das ações em equipe, local de exercício, carga horária, riscos inerentes à profissão e outros fatores determinados em lei;

d) aprovar programas de desenvolvimento e formação permanente dos integrantes do quadro de pessoal da Fundação;

e) deliberar sobre a alienação de bens patrimoniais móveis da Fundação;

f) aprovar alterações no quadro de pessoal e na estrutura organizacional da Fundação;

g) estabelecer normas de cessão de espaços e bens da Fundação; *

h) deliberar sobre proposta de alteração do Estatuto da Fundação e, aprovando-a, submetê-la ao Prefeito;

i) suprimido

VI – Mediante proposta do Diretor artístico apresentada pelo Diretor Geral :

a) escolher os regentes da Orquestra Sinfônica Municipal, do Coral Paulistano e do Coral Lírico, os dirigentes do Balé da Cidade de São Paulo, os membros do Quarteto de Cordas, deliberando sobre sua remuneração, quando for o caso;

b) estabelecer normas de cessão dos corpos artísticos, observada a legislação pertinente.

VII – Mediante proposta do Diretor de Formação, apresentada pelo Diretor Geral:

a) escolher o regente da Orquestra Experimental de Repertório, na Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, do Balé Jovem de São Paulo, os dirigentes das Escolas de Dança de Música, do Núcleo de Ação Educativa, do Centro de Documentação e Memória, da Discoteca Oneyda Alvarenga, do Museu do Theatro Municipal deliberando sobre sua remuneração, quando for o caso;

b) estabelecer normas de cooperação, interna e externa, das unidades subordinadas, observada a legislação pertinente;

VIII – mediante proposta do Produtor Executivo, apresentada pelo Diretor Geral, escolher o Diretor da Central Técnica de Produção Artísticas Chico Giacchieri;

IX – escolher o Diretor Artístico, o Diretor de Gestão, o Diretor de Formação e o Produtor Executivo, bem como avaliar seu desempenho propondo, se for o caso, seu desligamento nas hipóteses de desempenho insatisfatório ou incompatibilidade administrativa;

X – formular sugestões à Diretoria Geral, no tocante ao aperfeiçoamento dos serviços da Fundação;

XI – instituir mecanismos de ouvidoria na Fundação;

XII – garantir a integração dos projetos da Fundação das ações e serviços previstos nos planos da Secretaria Municipal de Cultura, em sua área de abrangência, bem como de ações, projetos, e programas intersetoriais;

XIII – deliberar sobre outros assuntos que lhe forem submetidos, a pedido do Diretor Geral ou por solicitação de, no mínimo, 5 (cinco) membros do Conselho Deliberativo;

XIV- designar se julgar necessário, comissão de recrutamento, formada por 3(três) membros, dentre os integrantes do Conselho Deliberativo ou representantes de renome da comunidade artística e cultural, com a incumbência de indicar candidatos a Diretor Artístico, de formação, regentes da Orquestra Sinfônica Municipal, da Orquestra Experimental de Repertório, do Coral Paulistano e do Coral Lírico e Diretores do Balé da Cidade de São Paulo e das Escolas de Dança e de Música;

XV- construir a Comissão de Avaliação e a Comissão de acompanhamento e fiscalização de que trata a Lei nº 14.132, de 2006, observando o disposto nos artigos 30 e 31 desta lei.

Seção III

Do Conselho Fiscal

Art. 13. O Conselho Fiscal da Fundação será composto por 5 (cinco) membros, designados pelo Prefeito, na seguinte conformidade:

I - 4 (quatro) membros titulares e 4 (quatro) suplentes, indicados pela Secretaria Municipal de Finanças, dentre servidores que, preferentemente, tenham experiência em auditoria contábil, sendo, pelo menos, 1 (um) com formação em Ciências Contábeis;

II - 1 (um) membro titular e 1 (um) suplente, eleitos dentre os servidores da Fundação por seus pares.

§ 1º. Os membros do Conselho Fiscal exercerão o mandato por 2 (dois) anos, permitida uma recondução.

§ 2º. As funções exercidas pelos membros do Conselho serão consideradas

relevante prestação de serviço público e remuneradas à base de 10% (dez por cento) da referência DAS-15, por reunião, observado o limite de 12 (doze) reuniões anuais.

Art. 14. Compete ao Conselho Fiscal:

- I - emitir pareceres sobre os balancetes semestrais e o balanço anual da entidade, encaminhando-os ao Conselho Deliberativo;
- II - fiscalizar a execução orçamentária, apreciar e aprovar, nos prazos fixados no Estatuto, a prestação de contas da Fundação antes de seu encaminhamento aos órgãos de controle externo;
- III - fiscalizar os atos dos administradores e verificar o cumprimento de seus deveres legais, estatutários, regulamentares e regimentais;
- IV - solicitar informações aos membros do Conselho Deliberativo e às Diretorias, por deliberação da maioria dos seus membros;
- V - opinar sobre a proposta do orçamento anual e a política de investimento;
- VI - opinar sobre a alienação de bens patrimoniais da Fundação;
- VII - fiscalizar a prestação de contas das organizações sociais vinculadas por contratos de gestão, mediante prévio parecer da Comissão de Acompanhamento e Fiscalização;
- VIII - relatar ao Conselho Deliberativo as irregularidades eventualmente verificadas, sugerindo a adoção das medidas necessárias à sua correção e, quando for o caso, tendentes a prevenir futuras ocorrências da espécie.

Seção IV

Do Conselho de Patrocinadores

Art. 15. O Conselho de Patrocinadores, órgão colegiado, integrado por membros sem direito a qualquer espécie de remuneração, será composto por número ilimitado de representantes da sociedade civil, pessoas físicas ou jurídicas de ilibada reputação, que contribuam regularmente com doações em dinheiro, bens ou serviços para a Fundação.

§1º O Conselho Deliberativo fixará o valor mínimo da doação que dará direito de ingresso e representação no Conselho, bem como aprovará as doações.

§2º Os membros do Conselho exercerão seus respectivos mandatos enquanto perdurarem suas contribuições.

§3º A eventual ou transitória inexistência de membros do Conselho de Patrocinadores não constituirá óbice ao regular funcionamento do Conselho Deliberativo.

Seção V

Do Diretor Geral

Art. 16. O Diretor Geral será indicado pelo Secretário Municipal de Cultura e nomeado pelo Prefeito, dentre profissionais de comprovada e específica experiência no campo de atuação da Fundação, especialmente no setor da gestão pública ou administração cultural.

Art. 17. Ao Diretor Geral compete:

- I - exercer as funções executivas da Fundação;

- II - cumprir e fazer cumprir as deliberações do Conselho Deliberativo e do Conselho Fiscal;
- III - elaborar e submeter aos Conselhos Deliberativo e Fiscal o Planejamento Plurianual de Trabalho e Programação, o Planejamento Plurianual de Investimentos, o Plano Diretor de Recursos Humanos, o Plano Anual de Trabalho e a proposta orçamentária;
- IV - submeter à deliberação dos Conselhos Deliberativo e Fiscal os assuntos de suas competências;
- V - celebrar contratos, convênios, ajustes, parcerias e acordos;
- VI - representar a Fundação judicial e extrajudicialmente;
- VII - administrar o quadro de pessoal da Fundação, prover cargos e praticar atos administrativos referentes aos servidores da Fundação, na forma da lei, do Estatuto e do Regimento Interno;
- VIII - apresentar anualmente aos Conselhos Deliberativo e Fiscal as prestações de contas da Fundação e de seus órgãos, bem como relatório e balanço da gestão;
- IX - exercer outras competências previstas no Estatuto.

SEÇÃO VI

Do DIRETOR ARTÍSTICO

Art.18 Ao Diretor Artístico compete:

- I- gerir as atividades artísticas e que se referem aos incisos I e II do art. 4º desta lei;
- II- presidir o Conselho de Orientação Artística;
- III- propor ao Conselho Deliberativo, nos termos do inciso VI do art.12, a contratação dos regentes da Orquestra Sinfônica Municipal, do Coral Paulistano e do Coral Lírico, os dirigentes do Balé da Cidade de São Paulo, os membros do Quarteto de Cordas e sua respectiva remuneração quando for o caso;
- IV- propor ao Conselho Deliberativo, nos termos do inciso VI do artigo 12, normas de sessão dos corpos artísticos, observada a legislação pertinente;

Seção VII

Do Diretor de Formação

Art. 19 Ao Diretor de Formação compete:

- I – gerir as atividades educacionais e de pesquisa a que se referem os incisos I e II do artigo 4º desta lei;
- II – propor ao Conselho Deliberativo nos termos do inciso VII do artigo 12, a contratação dos regentes da Orquestra Experimental de Repertório, da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, dos Dirigentes das Escolas de Dança e de Música do Bala jovem de São Paulo, do Núcleo de Ação Educativa, do Centro de Documentação e Memória da Discoteca Oneyda Alvarenga, do Museu do Theatro Municipal, e sua respectiva remuneração quando for o caso;
- III – propor ao Conselho Deliberativo, nos termos do inciso VII do artigo 12 normas de cooperação das unidades subordinadas, observada a legislação pertinente;

Seção VIII

DO PRODUTOR EXECUTIVO

ART. 20 Ao Produtor Executivo compete:

I- adotar as medidas administrativas, gerenciais e técnicas visando a realização da programação artística da Fundação no próprio Theatro Municipal ou em outros espaços próprios ou de terceiros em que ela se distribua;

II- planejar, em conjunto com o diretor artístico, a temporada anual e assegurar a sua viabilidade financeira e operacional;

III- coordenar as ações da central técnica de produções artísticas Chico Giacchieri;

IV- promover as negociações referentes aos contratos artísticos e as medidas operacionais e logísticas de produção das apresentações e espetáculos, observadas a disponibilidade orçamentária;

V- propor ao Conselho Deliberativo, nos termos do inciso VIII do art. 12, a contratação do dirigente da Central Técnica de Produções Artísticas Chico Giacchieri.

Seção IX

DO CONSELHO DE ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA

ART.21 Conselho de Orientação Artística, órgão colegiado, de natureza consultiva, integrado por membros sem direito a qualquer espécie de remuneração, será composto pelo diretor artístico, que será seu presidente, pelo diretor de formação, pelo Produtor Executivo e pelos dirigentes de cada um dos conjuntos artísticos das unidades educacionais.

Art. 22 Ao Conselho de Orientação Artística compete:

I- propor ao Conselho Deliberativo as linhas gerais da política cultural da Fundação, de modo a zelar por um padrão de excelência;

II- propor ao Diretor Artístico diretrizes e metas para a definição de planos de ação;

III- propor ao Diretor Artístico programação e pauta de atividades;

IV- propor ao Diretor de Formação planos e projetos de integração das unidades educacionais e de pesquisa com os conjuntos artísticos.

CAPITULO V

DO QUADRO DE PESSOAL

Art. 23. O regime jurídico do pessoal da Fundação será o previsto na Lei nº 8.989, de 29 de outubro de 1979, e legislação subsequente.

Art. 24. Fica instituído o Quadro de Pessoal da Fundação Theatro Municipal de São Paulo, constituído pelos cargos de provimento efetivo e em comissão constantes do Anexo I integrante desta lei, no qual se discriminam as denominações, quantidades, referências de vencimento, formas de provimento e jornadas de trabalho.

Parágrafo único. Os valores correspondentes às referências de vencimento dos cargos ora criados são os constantes das Escalas de Vencimentos vigentes na Administração Direta para referências idênticas.

Art. 25. A revisão geral anual da remuneração do pessoal da Fundação, bem como os reajustes de seus vencimentos, será feita na forma da legislação vigente para os servidores da Administração Direta.

Art. 26. A Fundação deverá contar, obrigatoriamente, com Plano Diretor de Recursos Humanos, periodicamente atualizado, que estabelecerá, dentre outras medidas:

I - critérios para ingresso e ocupação dos cargos efetivos, respeitadas as respectivas formas de provimento previstas em lei; fixação da tabela de lotação de pessoal; movimentação de pessoal; promoção e desenvolvimento educacional, técnico-profissional e

peculiaridades ou especificidades do trabalho, com vistas ao pleno cumprimento da finalidade da Fundação;

II - critério para provimento dos cargos em comissão, inclusive por servidores da Fundação e por servidores públicos da Administração Direta que lhe prestem serviços, respeitadas as respectivas formas de provimento previstas em lei;

III - instituição de sistema de incentivo à qualidade das ações, dos serviços e do trabalho em equipe, ao cumprimento de metas de atendimento e ao uso da plena capacidade instalada, com a criação do Prêmio Qualidade, a ser conferido a servidores, inclusive os afastados para a Fundação, e a equipes, pelo desempenho alcançado, com base em indicadores qualitativos;

IV - procedimentos de avaliação do volume e da qualidade das ações e dos serviços prestados, bem como do desempenho institucional, individual e coletivo dos servidores, visando à fixação de critérios operacionais para o sistema de incentivo à qualidade e produtividade, à política de desenvolvimento e formação permanente e ao desenvolvimento do plano de carreira, cargos e salários.

Art. 27. A ascensão do servidor nas carreiras será feita por progressão funcional ou por promoção.

§ 1º. Progressão funcional é a passagem do servidor para a categoria imediatamente superior, dentro do mesmo nível da respectiva carreira, em razão do resultado da avaliação de desempenho associado ao tempo de carreira, capacitação e atividades.

§ 2º. Promoção é a elevação do servidor na carreira, de um nível para o imediatamente superior, em razão do resultado da avaliação de desempenho associado a títulos e atividades.

Art. 28. O servidor efetivo integrante do quadro de pessoal da Fundação, quando nomeado ou designado para o exercício de cargos de provimento em comissão, perceberá, a título de remuneração, enquanto no exercício desses cargos:

I - a respectiva referência de vencimento;

II - a gratificação de função de que trata o artigo 10 da Lei nº 10.430, de 29 de fevereiro de 1988, nos percentuais e bases estabelecidos no Anexo III, da Lei nº 11.511, de 19 de abril de 1994.

Parágrafo único. À gratificação de função de que trata este artigo aplicam-se as condições, critérios, incompatibilidades e vedações estabelecidos na legislação municipal específica, em especial, as previstas na Lei nº 10.430, de 1988, e na Lei nº 11.511, de 1994.

Art. 29. Poderão ser concedidas, aos titulares de cargos de provimento em comissão da Fundação, a gratificação de gabinete instituída pelo artigo 100 da Lei nº 8.989, de 1979, e a verba de representação instituída pelo artigo 116 da Lei nº 11.511, de 1994, com a redação conferida pela Lei nº 13.117, de 9 de abril de 2001, observadas as condições, critérios, incompatibilidades e vedações estabelecidos na legislação municipal.

CAPITULO VI

DA ALTERAÇÃO DA LEI Nº 14.132, DE 2006,

DA COMISSÃO DE AVALIAÇÃO E DA COMISSÃO DE ACOMPANHAMENTO E

FISCALIZAÇÃO

Art. 30. O “caput” do artigo 1º da Lei nº 14.132, de 2006, alterado pelo artigo 1º da Lei nº 14.664, de 4 de janeiro de 2008, passa a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 1º. O Poder Executivo poderá qualificar como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas às áreas de saúde, de cultura e de esportes, lazer e recreação, atendidos os requisitos previstos nesta lei.

.....”(NR)

Art. 31. Na celebração dos contratos de gestão pela Fundação Theatro Municipal de São Paulo, serão observadas as disposições da Lei nº 14.132, de 2006, e legislação subsequente, bem como os seguintes preceitos:

I - a Comissão de Avaliação, a ser constituída pelo Conselho Deliberativo, terá a seguinte composição:

- a) 2 (dois) membros da sociedade civil, escolhidos pelo Prefeito;
- b) 4 (quatro) membros escolhidos pelo Conselho Deliberativo, mediante proposta do Diretor Geral, com notória capacidade e adequada qualificação;

II - a Comissão de Acompanhamento e Fiscalização, a ser constituída pelo Conselho Deliberativo, deverá ser integrada por:

- a) 1 (um) membro do Conselho Fiscal;
- b) 3 (três) membros do Poder Executivo, indicados pelo Conselho Deliberativo.

§ 1º. O contrato de gestão deverá ser submetido, após aprovação do Conselho de Administração da entidade qualificada como organização social, ao Diretor Geral da Fundação, ouvidos previamente a Comissão de Avaliação referida no inciso I do “caput” deste artigo e o Secretário Municipal de Planejamento, Orçamento e Gestão.

§ 2º. A Comissão de Acompanhamento e Fiscalização deverá encaminhar ao Diretor Geral, bem como à Comissão de Avaliação, relatório conclusivo sobre a análise procedida na forma prevista nos §§ 3º e 4º do artigo 8º da Lei nº 14.132, de 2006, com a redação dada pela Lei nº 14.664, de 2008.

CAPÍTULO VII

DOS AFASTAMENTOS DE SERVIDORES DA ADMINISTRAÇÃO DIRETA

Art. 32. Os atuais servidores que prestam serviços no Theatro Municipal e no Museu do Theatro Municipal, efetivos e admitidos nos termos das Leis nº 9.160, de 3 de dezembro de 1980, e nº 9.168, de 4 de dezembro de 1980, bem como os titulares de cargos de Referência AA que, na data de publicação desta lei, estejam lotados nesses órgãos, poderão ser afastados, a critério e por autorização do Prefeito, com ou sem prejuízo de vencimentos, para a Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

§ 1º. Os servidores referidos no “caput” deste artigo serão convocados pelo Executivo para manifestar-se expressamente, no prazo de 90 (noventa) dias, contado da convocação, por sua permanência na Secretaria Municipal de Cultura ou por seu afastamento para a Fundação.

§ 2º. Os servidores a que se refere este artigo poderão ser afastados para organizações sociais que venham a celebrar contratos de gestão com a Fundação, na forma do artigo 16 da Lei nº 14.132, de 2006, alterado pelo artigo 7º da Lei nº 14.669, de 14 de janeiro de 2008.

§ 3º. O disposto neste artigo não se aplica aos titulares de cargos de Diretor de Escola de Arte, da Escola Municipal de Bailado e da Escola Municipal de Música, de Referência AA.

§ 4º. O Poder Executivo disciplinará em decreto os afastamentos de que trata este artigo, bem como o aproveitamento dos servidores que permanecerem na Administração Direta.

Art. 33. Na hipótese de afastamento sem prejuízo de vencimentos, direitos e demais vantagens do respectivo cargo ou função ocupado pelo servidor, o respectivo ônus financeiro será suportado pela Administração Direta.

Parágrafo único. Para fins de pagamento, concessão, cessação, permanência, incorporação ou reconhecimento de direitos e vantagens dos servidores afastados, será observada a legislação de regência da Administração Direta, a quem incumbirá o reconhecimento desses direitos e vantagens.

Art. 34. Na hipótese de afastamento com prejuízo de vencimentos e sem prejuízo dos direitos e demais vantagens do respectivo cargo ou função ocupado pelo servidor, a Fundação arcará com a respectiva remuneração.

CAPITULO VIII

DA NOVA ESCALA DE VENCIMENTOS DO QUADRO DE ATIVIDADES ARTÍSTICAS E DA ABSORÇÃO DE VANTAGENS

Art. 35. Fica instituída a nova Escala de Vencimentos do Quadro de Atividades Artísticas, compreendendo as referências de vencimento e os valores constantes do Anexo II integrante desta lei.

§ 1º. Ficam absorvidos, na escala de vencimentos de que trata o “caput” deste artigo, os valores relativos às seguintes vantagens pecuniárias, observado o disposto no artigo 36 desta lei.

I - o adicional de função artística instituído pela Lei nº 11.231, de 6 de julho de 1992;

II - a ajuda de custo instituída pela Lei nº 9.168, de 1980, e legislação subsequente;

III - as gratificações especiais previstas no artigo 9º da Lei nº 9.168, de 1980, e legislação subsequente;

IV - a gratificação especial pelo exercício de atividades cenotécnicas e de palco instituída pelo artigo 16 da Lei nº 13.861, de 29 de junho de 2004;

V - a gratificação por apresentação pública instituída pela Lei nº 9.168, de 1980, e legislação subsequente.

§ 2º. Em decorrência da absorção ora operada, ficam vedadas, a partir da data de entrada em vigor desta lei, novas concessões das vantagens referidas no §1º deste artigo, bem como seu pagamento, exceto em relação ao servidores abrangidos pelas disposições do art.36, cujo pagamento será cessado após o transcurso do prazo fixado no aludido artigo, tendo ou não sido realizado a opção ali mencionada.

Art. 36. Os atuais titulares de cargos do Quadro de Atividades Artísticas, exclusivamente, e os

admitidos em funções correspondentes poderão optar, no prazo de 90 (noventa) dias, contados da data de publicação desta lei, por perceber seus vencimentos e salários de acordo com as referências aprovadas para a escala de vencimentos constante do Anexo II do presente diploma legal, renunciando, nessa hipótese, à percepção e incorporação das seguintes vantagens:

I - do adicional de função artística instituído pela Lei nº 11.231, de 06 de julho de 1992;

II - de ajuda de custo instituída pela Lei nº 9.168, de 1980, e legislação subsequente;

III - das gratificações especiais previstas no artigo 9º da Lei nº 9.168, de 1980, e legislação subsequente;

IV - da gratificação especial pelo exercício de atividades cenotécnicas e de palco instituída no artigo 16 da Lei nº 13.861, de 2004;

V - da gratificação por apresentação pública, instituída pela Lei nº 9.168, de 1980 e legislação subsequente.

§ 1º. Em nenhuma hipótese o servidor perceberá sua remuneração de acordo com a nova Escala de Vencimentos sem que manifeste sua opção.

§ 2º. Até a realização da opção, os servidores receberão seus vencimentos ou salários na forma prevista na legislação vigente, devidamente reajustados de acordo com as normas em vigor, mantidas a referência de vencimentos atual de seus cargos ou funções e os demais benefícios nos percentuais e bases atualmente percebidos.

§ 3º. Realizada a opção, o servidor fará jus à nova remuneração no mês seguinte ao da opção.

§ 4º. No caso de servidor que se encontrar afastado por motivo de doença, férias e outros, o prazo consignado no “caput” deste artigo será computado a partir da data em que reassumir suas funções, sem prejuízo do direito de realizar a opção no período de afastamento.

§ 5º. Aos servidores que não realizarem a opção prevista neste artigo, fica assegurado o direito:

I- de permanecerem recebendo seus vencimentos ou salários de acordo com a escala de vencimentos atualmente vigente para o Quadro de Atividades Artísticas, devidamente reajustada nos termos da legislação específica, mantidas as atuais referências de seus cargos ou funções e respectivas jornadas de trabalho;

II- de permanecer recebendo o adicional de função artística tornado permanente;

III- de perceber em seus proventos ou pensões a gratificação por apresentação pública incorporada na forma da lei até 11 de agosto de 2005.

Art. 37. Ao servidor optante nos termos do artigo 36 desta lei, cujo enquadramento na nova situação resulte remuneração inferior à atualmente auferida, fica assegurada a percepção da

diferença entre esta e a nova remuneração, que será paga a título de Vantagem de Ordem Pessoal – VOP, a qual se agregará de forma permanente aos vencimentos, inclusive para os efeitos de aposentadoria, 13º salário e férias.

§ 1º. Para os efeitos de cálculos e fixação da VOP consoante ao disposto no “caput” deste artigo considera-se:

I- remuneração na nova situação: a nova referência de vencimentos ora instituída e os adicionais por tempo de serviço, inclusive a sexta-parte;

II- remuneração atual: a referência de vencimentos prevista na legislação anterior à entrada em vigor desta lei ou em decorrência de decisão judicial, os adicionais por tempo de serviço, inclusive a sexta-parte e as vantagens a que se refere o art. 35 do presente diploma legal, calculadas nas seguintes conformidades:

a) em relação à vantagem referida no inciso I do § 1º do art. 35, para os servidores que não alcançaram permanência o valor a ser considerado corresponderá a 1/60 (um sessenta avos) por mês de efetiva percepção, calculados sobre a referência atual;

b) em relação às vantagens referidas nos incisos II, IV e V do §1º do art.35 o valor a ser considerado corresponderá à medida aritmética simples das 24 (vinte quatro) últimas parcelas mensais efetivamente auferidas, devidamente atualizadas pelos índices de reajuste da remuneração dos servidores aplicados pelo município, bem como observadas e eventuais revalorizações;

c) em relação à vantagem referida no inciso III do § 1º do art. 35: o valor a ser considerado, uniformemente para todos os servidores abrangidos pelo art. 9º da Lei 9.168 de 1980, corresponderá a 3(três) gratificações especiais referentes a Concertos Didáticos, observados os respectivos percentuais.

§2º. Para efeito de cálculo e fixação da VOP dos titulares de cargo de Professor de Arte, Professor de Dança, Professor de Música e Pianista Ensaaiador, será considerada a percepção de gratificações especiais na forma prevista na alínea “c” do inciso II do §1º deste artigo, no percentual devido ao titular do cargo de Professor de Orquestra.

§ 3º. O disposto neste artigo aplica-se aos servidores que venham a obter decisões judiciais favoráveis após a opção e o enquadramento nas novas referências de vencimento instituídas por esta lei.

§ 4º. Para fins de fixação da VOP, na hipótese do § 3º deste artigo, os vencimentos do servidor serão recalculados na conformidade da decisão judicial, considerando aqueles percebidos em razão de legislação anterior a entrada em vigor desta lei, à época da opção de que trata seu art. 36.

§5º O disposto neste artigo aplica-se aos aposentados e pensionistas que façam jus à garantia constitucional da paridade, nas mesmas bases e condições estabelecidas para os servidores em atividade, observada a atualização dos valores pelos índices de reajuste da remuneração dos servidores aplicadas pelo Município, bem como os critérios adotados para conversões de moeda e revalorizações, exceto em relação ao adicional e à gratificação de que tratam os inciso I e V do § 1º do art. 35 já tornados permanente ou incorporado aos proventos e pensões, hipótese em que serão mantidos os respectivos valores para efeitos dos cálculos referidos no §1º deste artigo.

Art. 38. Os proventos, pensões e legados em fruição na data da publicação desta lei, aos quais se aplica a garantia constitucional de paridade serão revistos e fixados de acordo com as novas

referências, mediante opção dos aposentados e pensionistas pela fixação dos respectivos benefícios previdenciários de acordo com as situações determinadas por esta lei, observadas as disposições relativas às opções dos servidores em atividade, bem como as seguintes regras:

I - a opção poderá ser realizada a qualquer tempo a partir da data da publicação desta lei;

II - a fixação dos proventos, pensões e legados nas novas referências observará os critérios, bases, condições e incompatibilidades estabelecidos para os servidores em atividade.

§ 1º. A fixação dos proventos e pensões de que trata este artigo produzirá efeitos a partir do mês seguinte ao da realização da opção.

§ 2º. Os proventos e pensões dos aposentados e pensionistas que não gozam do benefício constitucional da paridade ficam mantidos na situação que ora se encontram.

CAPÍTULO IX

DA EXTINÇÃO DO DEPARTAMENTO THEATRO MUNICIPAL E DOS CARGOS E FUNÇÕES

Art. 39. Com o efetivo funcionamento da Fundação, fica extinto o departamento Theatro Municipal e respectivos cargos de provimento em comissão constantes do Anexo III integrante desta lei.

§ 1º. Até o efetivo funcionamento da Fundação, o departamento Theatro Municipal executará normalmente suas atividades, garantindo a continuidade dos serviços afetos às unidades que o compõem.

§ 2º. A Administração terá o prazo de 1 (um) ano, contado da data da publicação desta lei, para adotar as providências de transição destinadas à extinção do departamento Theatro Municipal e o pleno funcionamento da Fundação.

Art. 40. Ficam extintos os atuais cargos de provimento efetivo do Quadro de Atividades Artísticas - QAA constantes das Tabelas "A" e "B" do Anexo IV integrante desta lei, observado o seguinte:

I- em relação aos cargos constantes da Tabela "A": serão extintos na data de publicação desta lei;

II- em relação aos cargos constantes da Tabela "B": serão extintos na vacância dos servidores cuja permanência no cargo transformado pela lei nº11.231 de 06 de Julho de 1992, foi assegurado por ato normativo próprio.

Art. 41. Ficam transferidos para a Parte Suplementar (PS) do Quadro de Atividades Artísticas - QAA os cargos de provimento em comissão de referência AA constantes do Anexo V desta lei.

Parágrafo único. Os cargos transferidos para a Parte Suplementar (PS) serão extintos:

I - na data da publicação desta lei, para os que se encontrarem vagos;

II - na data da vacância do cargo, para os que se encontrarem providos na data da publicação desta lei.

Art. 42. As funções previstas no Anexo VI integrante desta lei ficam destinadas à extinção na vacância.

Art. 43. Os cargos constantes da coluna “Situação Atual” integrante do Anexo VII desta lei ficam transferidos na conformidade da sua coluna “Situação Nova”.

CAPÍTULO X

DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 44. O Centro de Documentação e Memória, órgão integrante da Diretoria Geral da Fundação, fica responsável pela guarda do acervo do Theatro Municipal, da Discoteca Oneyda Alvarenga e do Conservatório Dramático e Musical nos mais variados suportes, competindo-lhe a catalogação, preservação, armazenamento e sistematização de documentos e coleções.

Art. 45. A Orquestra Sinfônica Jovem Municipal será integrada exclusivamente por alunos da Escola de Música de São Paulo, mediante processo seletivo.

Art. 46. O Balé Jovem será integrado por alunos da 5ª a 8ª série da Escola de Dança de São Paulo, mediante processo seletivo.

Art. 47. Aos integrantes da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal e do Balé Jovem será garantida a percepção de bolsa-auxílio.

Art. 48. À Central Técnica de Produções Artísticas Chico Giacchieri compete a produção, manutenção, conservação, restauro e armazenamento de cenários e figurinos de produções líricas e de dança, bem como a manutenção atualizada do catálogo de produções.

Art.49. Em razão do disposto no inciso II do art.7º desta lei, fica revogada a alínea b do inciso I do art. 8º do Decreto nº 49.492, de 15 de maio de 2008, transferindo-se o acervo de música popular da Discoteca Oneyda Alvarenga para Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo e o acervo relativo a missão de pesquisas folclóricas, referido no inciso I do art. 17 do Decreto nº 51.478 de 11 de maio de 2010, para o pavilhão das Culturas Brasileiras Do Departamento Do Patrimônio Histórico.

CAPÍTULO XI

DAS DISPOSIÇÕES FINAIS E TRANSITÓRIAS

Art. 50. A defesa judicial e extrajudicial da Fundação ficará a cargo da Procuradoria Geral do Município.

Art. 51. Ocorrendo a extinção da Fundação Theatro Municipal de São Paulo, por qualquer motivo, seus bens e direitos reverterão integralmente à Prefeitura do Município de São Paulo.

Art. 52. A Prefeitura do Município de São Paulo prosseguirá com as

desapropriações necessárias à implantação do projeto do Conjunto Cultural denominado “Praça das Artes”, que abrange os seguintes imóveis: Avenida São João, nºs 209, 215/219/223/225, 229/233, 259, 269, 279/281/285/287/293/297, 317, 323/325, 331, 335/341, Rua Formosa, nºs 387/393, 401, 409/413, 419/425, 431/433, 435/437, 441/443, 445/447/449 e Rua Conselheiro Crispiniano, nº 378, devendo, ao final das obras, o complexo cultural ser transferido à Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

Parágrafo único. A Prefeitura prosseguirá também com a desapropriação do acervo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, devendo, ao final da ação judicial, transferir o bem à Fundação Theatro Municipal de São Paulo, nos termos do artigo 7º, inciso III, desta lei.

Art. 53. A Fundação poderá aproveitar, para provimento de seus cargos, os candidatos excedentes aprovados nos concursos públicos realizados no âmbito da Administração Direta para provimento de cargos idênticos, mediante concordância expressa dos candidatos, observados os segmentos de atividades e atribuições específicas.

Art. 54. Para a implementação desta lei, no exercício de 2010, fica o Executivo autorizado, nos termos do artigo 42 da Lei Federal nº 4.320, de 17 de março de 1964, a abrir crédito adicional especial até o valor de R\$ 37.097.691,31 (trinta e sete milhões, noventa e sete mil, seiscentos e noventa e um reais e trinta e um centavos), para a instalação da Fundação, criando as dotações orçamentárias que se fizerem necessárias.

§ 1º. O decreto que abrir o crédito adicional especial referido no “caput” deste artigo indicará, nos termos do artigo 43 da Lei Federal nº 4.320, de 1964, os recursos disponíveis para suportar as despesas.

§ 2º. Nos exercícios subsequentes, as despesas com a execução desta lei correrão por conta de dotações orçamentárias próprias, suplementadas se necessário.

Art. 55. Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

“Às Comissões competentes.”