

Intermitente do Espetáculo: experiências possíveis para pensar o papel de políticas públicas no profissionalismo da música

Bruno Pedrosa Nogueira
Regis Alves Damasceno

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo

Este artigo apresenta o programa de estatuto *Intermitente do Espetáculo*, da França, como exemplo de formas de atuação estatal na cultura para regulamentar uma profissão. Para isso, apresenta um panorama sobre a história e contexto do estatuto, uma revisão sobre a noção de trabalho a partir das concepções clássicas de autores como Marx, Weber e Durkheim; e reflexões sobre profissionalismo a partir das contribuições de Becker e Freidson, políticas culturais no Brasil na perspectiva de Albino Rubim e José Carlos Durand, entre outros autores. Foi realizada entrevista com brasileiros imigrantes na França que foram incorporados ao estatuto para um relato de experiências, análise e considerações. Como conclusão, tensiona-se a atual proposta de atuação do governo federal brasileiro na proposição de editais para repasse de recursos financeiros como política única para cultura, evidenciando-se que a relação entre Brasil e França mostra outros caminhos e pautas sensíveis para o profissional da música.

Palavras-chave: políticas culturais; profissionalismo musical; trabalho intermitente; *Estatuto do Intermitente*; Brasil e França.

Introdução

O músico residente no Brasil, similar a outras pessoas que atuam em diferentes campos da arte e cultura, lida com uma grande variedade de pontos de tensão para pensar que lugar ele ocupa na sociedade. A proposta deste artigo é investigar dois desses pontos: a constituição daquilo que é considerado profissionalismo no trabalho e o papel do Estado para estruturar a sustentabilidade desse trabalho. Para isso, foi analisado o estatuto *Intermitente do Espetáculo*, programa do governo da França que, ao delimitar do que se trata um profissional na música e o que constitui um cachê, garante uma modalidade de seguro-desemprego para que o artista não precise mudar de profissão enquanto não está com contratos de apresentação.

Na França, os artistas que trabalham nos setores de performance ao vivo, do cinema e do audiovisual tem um regime específico de seguro de desemprego: o *Régime des Salariés Intermittents du Spectacle* (regime para trabalhadores intermitentes nas artes do espetáculo). De acordo com os dados disponíveis, no ano de 2017, 143.321 pessoas estavam inscritas no programa, sejam artistas e técnicos (Casse, 2020).

O estatuto foi criado em 1939 para enquadrar trabalhadores originalmente da área do cinema, tendo sido ampliado mais tarde para músicos, artistas do teatro e todo tipo de trabalho que tenha como finalidade o entretenimento público. O modelo assume como regra que o período de trabalho (como uma turnê ou gravação de um disco) demanda uma alternância de períodos de desemprego remunerado. Essa remuneração é calculada com base no montante em que o artista recebe quando está em exercício.

A manutenção dessa forma de organização do espetáculo depende da existência de uma reserva de trabalhadores altamente qualificados à disposição. Para isso, é fundamental que seu recrutamento seja ágil, utilizando redes de contato e audições que permitam selecionar os artistas mais adequados para cada espetáculo, considerando as diversas faixas de remuneração – os cachês (Menger, 2005). Situação que se torna inviável quando um músico, por necessidade de subsistência, precisa encontrar um emprego em outro setor que demandará sua presença constante.

O modelo francês permite que uma organização, empresa ou o próprio setor público também acumule um alto volume de contratos consecutivos por um período muito curto, sem precisar lidar com questões trabalhistas referentes à geração de vínculo empregatício. O músico que acumula 507 horas de trabalho em um período de 10 meses pode solicitar o auxílio desemprego durante o período não laboral. Essa comprovação é feita a partir dos contratantes através dos recibos de pagamentos de cachê e do pagamento de uma taxa de manutenção do programa, similar a contribuição de previdência no Brasil, em que o empregador é quem comprova a atuação.

Por conta disso, o artista recebe apenas uma parte do cachê enquanto está trabalhando e o valor referente à taxa do estatuto faz parte do valor total cobrado a um contratante. Na França, o empregador regularizado precisa pagar a agências de desemprego que servem como intermediários para o Governo, que por sua vez é quem garante a regulamentação do subsídio do seguro. Apesar do modelo ter tornado o país uma referência quando se fala em modos de atuação do poder público no trabalho na arte, apenas a Bélgica possui um programa similar na Europa.

Coulangeon (2004) distingue diferentes formas de vivência do estatuto, a partir dos resultados de uma pesquisa realizada no país e com um recorte específico para a música. São os “intermitentes indenizados”, que compreendem 72% do total da categoria e inclui os músicos que declaram um volume anual dentro do que é previsto no estatuto. Os “não

indenizados” (7%), formado por aqueles que registraram jornada abaixo do mínimo exigido; os músicos “permanente de orquestra” (5%); docentes divididos entre “estáveis” (8%), que são os funcionários com contrato de duração indeterminada e os “precários (6%) que tem contrato com duração determinada. Por fim, ainda os que fazem “dupla atividade”, registrando que 2% de todos os músicos inscritos realizam outra atividade sem vínculo com a música. Abaixo os números organizados permitem uma melhor visualização dos dados:

Intermitentes indenizados	72%	Trabalhadores da música que declaram o volume de horas previsto no estatuto
Não indenizados	7%	Trabalhadores que não conseguem atingir a jornada mínima
Permanentes de orquestra	5%	Funcionários com contratos de duração indeterminada
Docentes estáveis	8%	Funcionários com contratos de duração indeterminada
Docentes precários	6%	Trabalhadores com contrato de duração determinada
Dupla atividade	2%	Músicos que desenvolvem outra atividade fora da área

Quadro 1 – Distribuição dos músicos segundo categorias do estatuto (a partir de Coulangeon, 2004)

O estudo de Coulangeon considera ainda que a popularização do regime trabalho intermitente no país está associado à três aspectos. O primeiro é o crescimento do número de músicos em atividades na França na categoria de intérprete desde a década de 1990. O segundo é o crescimento de unidades de ensino artístico e o terceiro motivo sendo uma valorização maior a expressões artísticas associadas ao entretenimento, como o rock e o rap. Isso permitiu uma mudança de paradigma ao provocar um deslocamento ao valor dado para a música erudita pelo que o então Ministro da Cultura Jack Lang chamava de democracia cultural.

O volume de horas remuneradas de trabalho exigido pelo estatuto ao longo do tempo também gerou duas situações que acrescentam complexidade à sua atuação. O primeiro é um mercado paralelo de cachês, que podem ser conseguidos de forma ilegal para ajudar um artista a atingir o número mínimo de trabalho; enquanto o segundo é uma subnotificação: artistas que não exige comprovações excedentes para ajudar o contratante pagar menos impostos. Essa situação, que Menger chama de “argumento da fraude” (Menger, 2011, p. 140) desfavorece as agências seguradoras, que são parte do tripé com o artista e o contratante e, como consequência, tentativas de desregulamentação do estatuto.

O reconhecimento oficial pelo governo de um emprego pautado pela instabilidade, entretanto, figura entre uma das principais marcas de maturidade do estatuto.

O sistema de indenização previsto no Estatuto dos Intermitentes, na França, reconhece a instabilidade das relações de emprego neste campo, sua organização por projeto, “contratos de duração indeterminada constantes”, enfim, a permanente flexibilidade contratual. A relação de trabalho configura-se por uma prestação de serviço que implica na participação em um espetáculo ao vivo (inclusive ensaios), numa filmagem ou gravação; interrompida tão logo realizada. Este sistema reconhece também que no trabalho artístico as atividades profissionais descontínuas implicam em vários contratos de trabalho estabelecidos com uma multiplicidade de empregadores, com os quais estabelecem contratos de curta duração (Segnini, 2007, p. 20).

Essa é uma diferença significativa do modelo em atividade no Brasil, do Microempreendedor Individual, que determina que o artista deve ser uma pessoa jurídica que paga seu próprio imposto remuneratório, fazendo uma mescla confusa de papéis com o contratante. Mas é uma mudança principalmente na forma de acesso ao recurso, tendo em vista que o imposto pago no Brasil só pode ser acessado após o registro de aposentadoria e não tem subsídio estatal. Entre uma oportunidade de trabalho e outro, o artista pode apenas esperar.

O *Estatuto do Intermitente do Espetáculo* coloca a posição social de um profissional da música em uma concepção coletiva, dando relevância ao papel que o contratante tem nesse processo. Um estabelecimento que não contribui para o estatuto, por exemplo, pode ter uma programação artística composta por pessoas que trabalham por cachês menores e por condições de trabalho mais precárias. É o que acontece, como poderemos ver nas entrevistas realizadas a seguir, em alguns circuitos de bares na França.

Deste modo, a responsabilidade da distinção entre uma pessoa que desempenha um determinado trabalho para outra que é um profissional do setor é compartilhada. Ela é consequência de quem desempenha a função, de quem a contrata e de como a gestão pública trata ambas as partes. Para isso, adota mecanismos que o Brasil reproduz até certo ponto, quando exige, por exemplo, a comprovação de cachês anteriores para realizar a contratação de um show pelo poder público.

Sistematizar e categorizar as relações de trabalho implica estabelecer parâmetros que esclarecem as relações econômicas, políticas e sociais no país. É o Estado desempenhando seu papel a partir de políticas públicas que demandam uma tomada de posicionamento que, certamente, não encontrará consenso. Todos os anos, na França, o estatuto é alvo de disputas entre diferentes grupos da sociedade, sendo “grande a mobilização dos artistas em torno do movimento dos *Intermittents du Spectacle*, desde 2003, para tentar garantir os direitos já adquiridos; constituem um dos mais relevantes movimentos sociais naquele país, desde então” (Segnini, 2007, p. 21).

Menger aponta ainda para a ironia na postura em que o mundo da arte adotou nos últimos dois séculos em relação ao conceito de um mercado cultural todo-poderoso, quando aparece

como precursor da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade (Menger, 2005). Entretanto, se por um lado o estatuto reconhece que a intermitência está na realização da atividade, determina que não está na forma de remunerar o artista. O profissional da música, na perspectiva francesa, é um assalariado e, portanto, está sujeito a direitos e deveres de um assalariado.

Além da compensação salarial entre os períodos de trabalho, o intermitente do espetáculo na França tem direito à cobertura de seguridade social, como assistência médica, licença-maternidade e aposentadoria proporcional. É a vinculação ao estatuto que permite o acesso à financiamento para realizar cursos de desenvolvimento profissional, assim como programas de formação e capacitação em arte. Como se trata de uma categoria laboral delimitada, o artista intermitente também pode se filiar a sindicatos que tensionam o rigor de leis trabalhistas.

O profissionalismo está ancorado em um tripé formado pelo artista, mas também o empregador e a agência, que garante uma forma estruturada de distinção entre pessoas que até trabalham com a música, mas não tem ela como foco central de sua atuação. Compreendendo que a cadeia produtiva da música é formada por uma inúmera categorização de agentes, esta pesquisa foca sua observação no que chamamos aqui de músico de apoio.

O trabalho do músico de apoio é integrar um grupo artístico, com a finalidade de contribuir em sua especificidade para o conjunto, dando suporte ao artista. Um guitarrista, baterista ou outro elemento que cumprirá sua missão no grupo de forma a completar estruturas musicais para o bom funcionamento e resultado eficiente daquele projeto, “o músico é aquele que colabora com sua força de trabalho para a execução do produto a ser desenvolvido. Participa do trabalho do artista, mas, em geral, seu nome não é relacionado ao produto” (Requião, 2016, p.120).

Esta pesquisa foi realizada com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) através da chamada Universal 10/2023.

Trabalho e profissionalismo na música

A definição do que se considera trabalho é objeto de debate na sociedade, especialmente desde a Revolução Industrial. Ao longo da história, a noção de trabalho, de profissão, de suas funções e dinâmicas de exploração foram amplamente discutidas em diferentes campos do conhecimento humano. Disciplinas como psicologia, filosofia e sociologia oferecem perspectivas diversas, abordando questões como satisfação pessoal, relações interpessoais entre trabalhadores, aspectos financeiros, gestão do tempo livre, formação de organizações laborais, entre outras. Definir trabalho e profissionalismo no campo das artes é igualmente desafiador, portanto, apresentamos aqui uma breve revisão de conceitos-chave.

A sociologia clássica traz o trabalho entre suas questões estruturais. Marx fala de uma forma do homem agir sobre o mundo:

O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como com uma potência natural [Naturmacht]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos. Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências que nela jazem latentes e submete o jogo de suas forças a seu próprio domínio (Marx, 2013, p.326-327).

Para ele, trata-se de uma “atividade orientada a um fim, ou o trabalho propriamente dito; em segundo lugar, seu objeto e, em terceiro, seus meios” (Marx, 2013, p.326). Tal ideia nos leva a pensar o trabalho como a produção de valores de uso, transformando o elemento natural para a satisfação de necessidades humanas. Essa reflexão abre espaço para pensarmos também a atividade artística como trabalho. Ao agir sobre materiais sonoros e transformá-los em formas organizadas, o músico opera uma mediação semelhante àquela descrita por Marx entre o homem e a natureza. O som é a “matéria natural” transformada em obra, em valor de uso simbólico e estético. Já o racionalismo histórico proposto por Weber pensa a noção de “vocação profissional” e a dedicação do homem ao trabalho na cultura capitalista. A ele interessa a origem do elemento irracional contido no conceito de vocação, tão aceito em algumas culturas.

De fato: essa ideia singular, hoje tão comum e corrente e na verdade tão pouco auto evidente, da profissão como dever, de uma obrigação que o indivíduo deve sentir, e sente, com respeito ao conteúdo de sua atividade “profissional”, seja ela qual for, pouco importa se isso aparece à percepção espontânea como pura valorização de uma força de trabalho ou então de propriedades e bens (de um “capital”) — é essa ideia que é característica da “ética social” da cultura capitalista e em certo sentido tem para ela uma significação constitutiva. Não que ela tenha crescido somente no solo do capitalismo: pelo contrário, mais adiante trataremos de rastreá-la passado adentro. E muito menos, é claro, se pode afirmar que a apropriação subjetiva dessa máxima ética por seus portadores individuais, digamos, os empresários ou os operários da moderna empresa capitalista, seja uma condição de sobrevivência para o capitalismo hodierno (Weber, 2023, p. 47).

Trazer a arte para este contexto, por vezes demandou pensar o seu lugar na sociedade. A noção weberiana de vocação profissional ajuda a compreender o modo como músicos se dedicam à sua prática em contextos culturais que valorizam a arte ora como missão, ora como profissão. Nesse sentido, a música exemplifica tanto o trabalho como processo material e criativo, quanto a dimensão cultural e simbólica de uma atividade socialmente reconhecida. Assim como o trabalho, ele propõe uma função social para o campo, tornando possível interpretar interseções em sua reflexão. Deste modo, podemos conectar as reflexões iniciais sobre trabalho a partir do que é proposto por outro autor clássico, Emilie Durkheim, que afirma:

Com maior razão, o mesmo vale para a arte, que é absolutamente refratária a tudo o que parece uma obrigação, porque é o domínio da liberdade. É um luxo e um adorno que talvez seja bonito ter, mas que não se pode ser obrigado a adquirir: o

que é supérfluo não se impõe. Ao contrário, a moral é o mínimo indispensável, o estritamente necessário, o pão cotidiano sem o qual as sociedades não podem viver. A arte corresponde a necessidade que temos de difundir nossa atividade sem objetivo, pelo prazer de difundi-la, enquanto a moral nos obriga a seguir um caminho determinado em direção a um objetivo definido - e quem diz obrigação diz, com isso, coerção. Assim, conquanto possa estar animada por ideias morais ou ver-se envolvida na evolução dos fenômenos morais propriamente ditos, a arte não é moral por si mesma (Durkheim, 2010, p. 16).

Na perspectiva de uma sociologia mais contemporânea, Howard Becker trata da natureza da arte a partir do reconhecimento de um esforço que é sempre coletivo. O trabalho, portanto, é fruto deste encontro onde cada pessoa desempenha um papel específico, onde “um mundo da arte é feito da própria atividade de todas essas pessoas que cooperam entre si.” (Becker, 2010, p.54). Esse encontro pressupõe a existência de uma ordem social, “capaz de garantir uma certa estabilidade a ação daqueles que trabalham na área artística, de lhes dar a impressão de que existem efetivamente regras neste jogo” (Becker, 2010, p. 30).

A noção de profissionalismo surge da necessidade de tensionar a natureza do trabalho. Compreendendo que diferentes pessoas podem desempenhar uma mesma função, em busca de compreender a dimensão social da distinção de quem está nessa atividade. Funcionalistas como Talcott Parsons e Benard Barber fazem a correlação com o aprendizado formal e a sistematização de um conhecimento teórico e prático em relação a necessidade de uma determinada comunidade (Diniz, 2001).

Eliott Freidson, por sua vez, pensa o profissionalismo como uma relação de poder na estrutura social, em direção a uma dimensão política do trabalho. Partindo do pressuposto funcionalista, a distinção entre trabalhador e profissional tem como função controlar a própria divisão do trabalho e do mercado a partir de leis. Instituições precisam do controle do Estado, que cuidaria do ensino, para uma posterior divisão proposta pelo mercado.

No pensamento de Freidson, o profissionalismo traz a independência do profissional perante sua clientela ou de seu patrão, tendo autonomia, já que detém o conhecimento e poderia escolher quem tem o poder e o capital para contratá-lo. No entanto, é importante que seja abordado numa perspectiva fenomenológica.

Pode-se dizer que “profissão” é um conceito popular e, portanto, a estratégia de pesquisa apropriada a ela é de caráter fenomenológico. Não se tenta determinar o que é profissão num sentido absoluto, mas, sim, como as pessoas de uma sociedade determinam quem é profissional e quem não o é, como eles “fazem” ou “constroem” profissões por meio de suas atividades e quais são as consequências da maneira como eles se veem e realizam seu trabalho (Freidson, 1998, p. 55).

A partir deste recorte teórico, compreendemos a importância da distinção entre trabalho e profissionalismo. No campo da música, similar ao que ocorre em outras atuações na arte, essas duas noções ainda se misturam, de modo que falar em “trabalhador” e “profissional” pode ser compreendido como um sinônimo. Diferente do modelo francês, uma chamada

pública, como um edital de financiamento ou para compor a programação cultural de um evento, não traz instrumentos para fazer essa distinção no Brasil. O artista, por vezes, precisa apenas apresentar alguma comprovação que atua na área, como reportagens na mídia tradicional ou contrato com produtoras terceirizadas.

A regulação da profissão do músico, na prática, pode ter duas medidas no Brasil. O registro na Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) ou o cadastro de Microempreendedor Individual (MEI), sendo que ambos não são obrigatórios ou condicionantes na participação e contratação de atividades artísticas. Importante destacar que o registro de MEI é centro de um debate mais amplo sobre precarização em diversas áreas profissionais, ao retirar direitos e deveres em dimensões jurídicas, econômicas, políticas e sociais de um contratante, tornando o profissional uma espécie de “empreendedor de si” (Antunes, 2019).

Encontrar um consenso na definição do profissionalismo na música demanda investigar o campo a partir de cada uma dessas questões apresentadas. Trata-se, também, de um contexto de trabalho que ultrapassa o próprio artista que se apresenta em palco ou grava suas canções em estúdio, encontrando esses desafios também em personagens como o *roadie* (encarregado de montagem e instrumentos musicais), iluminador, técnicos de áudio, produtores que tratam de logística e aqueles que trabalham em estúdio.

Um ator dessa cadeia produtiva que trata diretamente com a necessidade de uma definição para sua atividade é o chamado músico acompanhante ou de apoio. Geralmente, um instrumentista que não está ligado diretamente a um artista, mas a diversos, e demanda uma estrutura social que pode ir de um acordo verbal a um contrato, que define direitos e deveres por um período específico. Ele pode estar presente em etapas de criação, assim como em apenas algumas de todas as apresentações, reforçando o caráter intermitente de sua jornada de trabalho.

A França encontrou um modelo de política pública que trata destas questões. O *Estatuto do Intermitente do Espetáculo* é uma ação que define uma distinção de qual trabalhador é ou não considerado um profissional para fins de contratação. Além desse contexto histórico, foi possível a partir de entrevistas com brasileiros que residem na França e usam o Estatuto é possível trazer novas reflexões sobre o funcionamento da política pública francesa, no tópico a seguir.

Brasileiros, imigrantes e intermitentes

A Europa, segundo dados apresentados pelo Itamaraty¹, é a segunda maior região do mundo em termos de imigrantes brasileiros. A França é o sexto país em número de residentes

¹ Fonte: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/porta-consular/comunidade-brasileira-no-exterior-estatisticas-2023>. Acesso em: dez. 2024.

legalizados pelos dados de 2023, ficando com cerca de 50 mil pessoas atrás da Itália. Os números certamente são subnotificados se levado em considerações imigrações ilegais e a natureza nômade de mudança constante de região, dado a proximidade geográfica entre os países. No estudo levantado por Nunes sobre a relação entre imigração e a atuação no setor artístico, “a situação do músico brasileiro na França não difere significativamente da situação dos músicos em geral, a não ser em relação à condição de imigrado” (Nunes, 2021, p. 160)

O *Estatuto do Intermitente do Espetáculo* permite que artistas de outros países façam inscrição no programa de auxílio desemprego. Entretanto, ele não é necessariamente um atrativo, considerando que existem facilidades relativas à determinados gêneros musicais e, em especial, à música popular.

A rejeição à condição de intermitente é comum entre músicos brasileiros eruditos, que contestam a realização de animações culturais e atividades relacionadas a campos conexos, como propaganda ou produção audiovisual. Essa crítica é, contudo, limitada, já que o acúmulo de contratos temporários de ensino e cachês de performances esporádicas pode acarretar doenças relacionadas ao trabalho, além de que, sem complementação pelo regime de intermitência, pode ser insuficiente para manter a qualidade de vida e o trabalho criativo (Nunes, 2021, p. 169).

Para uma maior compreensão da relação entre o músico de apoio e o estatuto para este artigo, foi realizado um recorte qualitativo de três artistas que foram submetidos a uma entrevista de formato semiaberto, com transcrição das respostas em fala gravada. O roteiro de perguntas, portanto, tinha flexibilidade para ser adaptado de acordo com cada resposta anunciada. Os músicos são, respectivamente, Lucas Santtana, Caetano Malta e Roberto Melo, selecionados por estarem em diferentes níveis profissionais no contexto da música e terem histórias de vida distintas com o estatuto.

São três histórias que retratam o contexto mais amplo do músico no Brasil: a desvalorização ou inexistência da formação, de relações formais de trabalho e, mesmo quando associado ao grande artista da Música Popular Brasileira, a instabilidade financeira. Lucas Santtana entrou no programa de forma planejada: ele cumpriu a carga horária mínima necessária para ser registrado ainda residente no Brasil, solicitando que seus cachês na Europa fossem registrados em um endereço de lá. Já Malta levou três anos apresentando-se informalmente (na expressão local, “no black”) e foi beneficiado pela pandemia, já que naquele período o governo francês flexibilizou a entrada no programa, com a carga horária podendo ser cumprida em dois anos, no lugar de um. Roberto Mello utilizou 370 horas de uma formação em que precisou fazer de tudo: ser músico de apoio a técnico de som, para que conseguisse fazer uma apresentação própria e somar essas horas como comprovação.

O músico baiano Lucas Santtana iniciou a carreira artística em 1992 e integrou a banda do artista Gilberto Gil, tendo lançado o primeiro disco próprio no ano de 2000. Suas composições foram gravadas desde então por outros nomes como Daniela Mercury, Marisa

Monte e Céu. Ele mudou de residência para a França em 2022, com nove discos lançados, atraído a princípio pela estatística de um país com 36 mil municípios, em oposição aos 5.568 existentes no Brasil, com um amplo número de casas de shows e festivais de música como possibilidade de atuação profissional.

Questionado sobre sua relação com o país e o programa, ele traz a seguinte resposta.

Eu cheguei na França em maio de 2022, há dois anos, vim pra cá por dois motivos: do ponto de vista de trabalho, né, aqui, a estrutura da música independente, não só o intermitente do espetáculo, este estatuto, que é maravilhoso, e vou falar dele depois, mas, tudo que está ao redor, a estrutura, a quantidade de lugares pra tocar, a França tem 36 mil municípios, ao contrário do Brasil, que tem 6 mil, ou nem isso. Desses 36 mil municípios na França, mesmo cidades que tem 3.000 habitantes, eles garantem um festival de música anual, onde eles investem todo o dinheiro deles para levar músicas interessantes para as pessoas, onde a mentalidade não é levar um grande artista famoso francês, mas sim levar artistas de vários lugares do mundo, para que as pessoas tenham conhecimento de outros tipos de música. Os festivais e as casas de show aqui recebem dinheiro do governo, elas são associadas a uma grande rádio da cidade, então quando você vai tocar em um lugar, a sua música já tocou bastante na rádio, meses antes de você se apresentar, mesmo que você não seja um artista super conhecido. Toda a estrutura aqui da música independente, ela é muito sólida, e isso estou falando só da França, ao redor tem toda a Europa, que você também usufrui de tocar em festivais e casas de show. As possibilidades de trabalho aqui para esse setor são muito maiores. Fora isso, tem a questão artística, né, que aqui, como ouvi uma vez do proprietário da minha gravadora, ele falou: “eu te contrato por que você é criativo a cada disco, você me surpreende”. Aqui, tanto a imprensa quanto o público, eles gostam disso, gostam do artista que sempre estão surpreendendo e não fazendo a mesma coisa. No Brasil, sinto que sempre tem uma moda de sucesso, todo mundo quer repetir aquilo, ou se um artista consegue um sucesso com algum tipo de disco, ele vai ficar repetindo aquilo até exaurir. Aqui não, é o contrário, o que se quer dos artistas é que eles sejam criativos. Então, por essas questões trabalhistas e artísticas que eu decidi vir para cá (Santana, 2024).

Percebe-se o encantamento de um artista que teve oportunidade de se apresentar com grandes nomes da MPB por estruturas tradicionais de circulação: estações de rádio, imprensa e um circuito de festivais intercalados por casas de shows. Surge em sua fala também um sentido de rotina de trabalho e a oportunidade de manter uma regularidade de apresentações dentro deste circuito. Importante destacar que, apesar da afirmação “estrutura da música independente”, o estatuto diz respeito à qualquer artista do espetáculo que não tenha contrato de trabalho permanente com uma empresa, podendo ser aplicado aos que trabalham eventualmente para grandes gravadoras ou promotoras de shows. Ele traz também uma avaliação extremamente positiva de um programa voltado ao trabalho intermitente.

O estatuto do intermitente do espetáculo é incrível. Ele funciona da seguinte maneira: durante um período de um ano, a qualquer dia do ano, se você fizer um mínimo de 507 horas de trabalho, sendo que cada show aqui é contado como 12 horas de trabalho, conta também horas de gravação, ensaios, programas de televisão, tudo contabiliza. Então você precisa reunir um mínimo de 507 horas de trabalho ou mais ou menos 43 shows ao ano, que daria 43 vezes 12, o total das 507 horas. Você conseguindo isso, você entra com um pedido de entrada no estatuto, aí eles te dão. A partir do próximo ano, você vai ganhar um dinheiro por mês, então depende do seu platô, né. Se você ganhar 53 euros, se esse é o seu platô, você no ano seguinte vai

ganhar certo, 1600 euros por mês. Sendo que, se tem um mês que você faz 4 shows, você não vai ganhar 1600, e sim 1300 euros, mas você recebe os cachês dos shows mais os 1300 do intermitente. Se você fizer 7 shows no mês, você vai ganhar os cachês dos 7 shows mais os 1100 euros do intermitente. Se for um mês que você não faz show nenhum, você tem garantido que o governo te dá 1600 euros para você viver. Então, durante um ano, isso dá uma tranquilidade a longo prazo, imensa, porque mesmo que tenha meses muito ruins, você vai conseguir se bancar. Após um ano, de novo, você tem de reunir o mínimo de horas, a depender do valor de seu cachê, para você conseguir renovar a intermitência, se não você a perde. Tem um detalhe importante nisso, toda vez que a minha turnê paga um músico, se ele custa pra gente 150 euros, como cachê dele, na verdade, para nós, para a turnê, ele custa 300 euros, por que eu tenho de dar 150 euros para o governo também. Então, não é só você. e o meu cachê como artista, também. Metade do meu cachê vem para mim, para a minha conta, e metade vai para o governo. Então todo mundo que participa do estatuto, também dá metade do seu cachê para o governo para alimentar esse sistema. Então não é uma coisa que você só recebe um dinheiro do governo: você também dá dinheiro para o governo. Como uma previdência que todo mundo alimenta e se alimenta dela cá (Santana, 2024).

Lucas Santana relata um processo de transição que classifica como fácil, mas que também envolveu uma mudança na forma de declaração de pagamento de suas apresentações para um endereço de terceiros. Entretanto, existe uma perceptível relação moral entre atuar dentro da regra uma vez que se está selecionado para o estatuto.

Meu acesso ao programa foi relativamente fácil, por que eu já vim pra França no intuito de pegar ele, então um ano antes de eu vir pra França, a partir de 2021, eu falei pros meus contratantes, que é basicamente minha gravadora, falei: “a partir de agora, ao invés de você me pagarem como se eu morasse no Brasil, ou seja, eu faço uma fatura no Brasil, e vocês não pagam nenhum imposto aqui, a partir de agora eu quero ganhar como intermitente do espetáculo.” A partir de 2021, todos os meus shows aqui na Europa, era esse esquema, eles me pagavam meu cachê e pagavam o mesmo valor do meu cachê para o Estado. Com isso, quando eu cheguei em 2022, eu já tinha as 507 horas, então pude dar entrada e em maio de 2023 eu consegui o meu estatuto. É fácil conseguir o estatuto, é só você conseguir as 507 horas declaradas, porque existem duas maneiras de se ganhar dinheiro aqui: no black, sem declarar, mas ninguém aqui faz isso, os músicos não gostam disso, porque todo mundo trabalha com o estatuto. Então todo show tem de ser declarado e, a partir do momento que você tiver as 507 horas declaradas, o governo tem a obrigação de te dar o estatuto. Para isso, você precisa ter passaporte europeu. Eu, como não tenho, eu entrei na França e vivo aqui com um negócio chamado *Visa Talent*, (pessoa de renome internacional), é um tipo de visto que é o único que você não precisa ter um trabalho fixo aqui para você entrar e trabalhar no país. Como era uma única opção, tentei isso na Embaixada da França em São Paulo, e eles me deram, por que eu tinha 10 anos de matérias na imprensa, revistas e jornais na Europa falando dos álbuns e shows, então eu tinha um material muito grande e, por conta disso, eu consegui esse visa de renome internacional e ele te dá a possibilidade de trabalhar aqui e também de ter acesso ao estatuto, então pra mim, foi fácil conseguir (Santana, 2024).

O relato demonstra que existem regras claras estabelecidas diplomaticamente entre os países Brasil e França em reconhecer uma trajetória artística. A carreira construída junto de nomes como Gilberto Gil e Marisa Monte contribuiu com o processo de legalidade do visto de permanência a partir de sua contribuição enquanto músico no país. Essa relação de acolhimento traz a seu relato uma percepção positiva do papel do Estado.

Eu, sinceramente, não vejo nenhum ponto negativo no programa, assim. Eu acho interessante essa coisa de que você tem de dar metade do dinheiro para o Estado para alimentar o programa, tem um lado de pensamento bem socialista nisso, assim. Aqui tem muito isso, em geral. Pessoal fala muito que “ah, na Europa tem esse tal de bem-estar social, você não paga escola...” Realmente, o Estado te dá muito mas também aqui é assim, se você ganhar até tantos mil euros por ano, você não paga imposto. Se você passar disso, paga 30 por cento. Se passar mais um pouco, paga 50 por cento. Mais um pouco, 60... mais 65... quanto mais a pessoa ganha, mais imposto paga para o Estado, justamente para socializar esse dinheiro. Não é como no Brasil, que quem ganha mais, paga menos imposto e quem ganha menos, paga mais. Nesse sentido, o estatuto está inserido nesse tipo de pensamento, entendeu? Você ganha, mas você dá também. Então, realmente não vejo ponto negativo nele (Santtana, 2024).

O percussionista carioca Roberto Mello trabalhava no Brasil com a fabricação de instrumentos e com aulas de música. Ele recebeu um convite inesperado, na ocasião dos eventos do Ano do Brasil na França, para vender seus instrumentos na Europa. O convite, entretanto, não foi uma experiência positiva e ele precisou chegar a dormir na rua sem oportunidades de trabalho. Foi apenas após passar por uma formação formal em percussão que aderiu ao estatuto.

Minha chegada na França não tem a ver com história de ninguém, esse mesmo cara que me trouxe pra cá, que morou na minha casa, na segunda semana, vi que ele era o maior picareta, na verdade, ele me fez vir do Brasil com várias caixas de instrumentos, material para vender. A ideia era rodar os festivais tocando e vendendo os instrumentos, aí o cara arrumou uma treta comigo, me roubou tudo, fiquei só com uma mochila, um pandeiro e 20 euros no bolso [...]. Dali eu mandei uma mensagem, na época era Orkut, para todas as pessoas que eu conhecia na Europa, na época eram umas 10 pessoas. Falei o que tinha me acontecido, que estava na rua, na Europa, para saber quem poderia me ajudar (Mello, 2024).

Não foi, portanto, um projeto de carreira, como no caso de Lucas Santtana, mas algo circunstancial considerando que ele, que já tinha cidadania francesa, também agora tinha uma filha que nasceria na França. “A mãe da minha filha me explicou como era esse esquema, que se eu quisesse ser músico profissional na França, eu tinha de ser intermitente” (Mello, 2024). A afirmação constata que existe uma associação direta pelo cidadão no país de que aquele artista cadastrado no estatuto se difere como um profissional no campo.

Uma característica que chama atenção no relato de Roberto Mello é a relação entre profissionalismo e formação, considerando que seu registro como intermitente demandou essa etapa.

Eu que no Brasil sempre fui autodidata, pela primeira vez pude aprender um pouco de leitura de música, aprender a tocar jazz, as coisas que eram fora desse universo de música brasileira, que eu já dominava. Mas eu estava aqui, então tinha de tocar outras coisas, fui aprender salsa, latin jazz, outras coisas. Essa formação foram seis meses, onde aprendi como funciona a parte administrativa do intermitente do espetáculo, produção, tudo isso, gravação. No final desses seis meses, eu estava formado como músico profissional, sabendo o funcionamento das coisas e tal. Eu

já saí dessa formação com 370 horas para poder fazer meu dossiê de intermitente do espetáculo (Mello, 2024).

A carga horária de um curso de formação, portanto, é compreendido como registro de comprovação de atuação de um músico. A formação descrita compreende tanto uma dimensão da estética musical, como também reconhece cursos relacionados ao funcionamento do próprio mercado. Este é um contraponto que também chama atenção, considerando que no Brasil, a formação destoa de qualquer relação com editais de fomento do poder público (Nogueira; Couto, 2024). O instrumentista brasileiro também relaciona a demanda de horas do estatuto como parte uma estruturação de um mercado intermediário de música e cultura.

No Brasil, ou você arrebenta, ou está passando fome. Aqui tem um mercado intermediário, entendeu? Bar, praia, lugares que você pode declarar tudo direitinho, entendeu? E dá para viver da música, mais ou menos, modesto. No caso, aqui ninguém ganha muito mais ou muito menos, a estrutura salarial é meio socialista mesmo. A grande diferença da profissão de músico no Brasil e na França, é que aqui a música é uma profissão séria. você tem todos os direitos de um profissional qualquer (Mello, 2024).

A seguridade social francesa (Rosanvallon, 1981) desponta como uma marca de política pública relacionada à cultura. Mello enfatiza afirmando “Você tem seguro de saúde, tem salário desemprego” (Mello, 2024). Para o músico de apoio, recorte dado nessas entrevistas, a atuação profissional precisa também se desdobrar em diferentes frentes, ao contrário de um artista que tem um trabalho autoral consolidado.

Eu acho que às vezes é mais difícil para o cara que é artista, que tem o som dele, para tocar, do que o cara que acompanha. Eu faço tudo, toco zabumba, pandeiro, amanhã estou de técnico carregando caminhão para um espetáculo, depois estou fazendo uma performance, fazendo DJ, até as oficinas, no final faço um showzinho, aí eu conto como um cachê também (Mello, 2024).

O terceiro entrevistado, Caetano Malta, é formado em música e bacharel em guitarra elétrica pela Faculdade Santa Marcelina. A partir de 2005, Malta passa a ser músico de apoio de vários artistas, viajando pelo Brasil, Europa e Estados Unidos, tendo firmado residência na França em 2017, onde recebia uma média de 125 euros, como pagamento informal, por apresentações de duas horas de duração. Ele foi autorizado a integrar o estatuto de artista intermitente em 2021.

Além de depoimentos similares relativos à participação no estatuto, ele também destaca que o programa não é um consenso, sendo parte de uma disputa política no país. Essa tensão surge em sua explicação, mais detalhada, sobre o funcionamento do intermitente do espetáculo:

O músico tem de realizar 43 cachês (um cachê é uma declaração oficial com todos os documentos gerados e impostos pagos, que equivale a 12 horas de trabalho). Então quando você faz um show, eles emitem um cachê, se você fizer um ensaio de 3 horas, dentro das 12 horas trabalhadas. Para integrar o programa, o músico precisa

preencher um total de 507 horas dentro do período de 12 meses. [...] De posse destas comprovações, você vai ao Centro de Trabalho e consegue sua admissão para o sistema de intermitência do espetáculo, que vai calcular o quanto você gerou de dinheiro neste ano, calculando um valor diário, chamado *allocation*. O músico precisa fazer isso todo mês, assim ele consegue receber o dinheiro. O governo vem aos poucos tentando diminuir os direitos dos participantes do programa. Todo ano é necessário renovar o estatuto para ter direito no ano seguinte (Malta, 2024).

Malta vê a estabilidade financeira como maior vantagem em participar do programa. A “exceção francesa”, a situação dos profissionais do espetáculo, promove outros benefícios, por exemplo o seguro saúde e o acesso à formação, cursos e auxílio para comprar equipamento. Ele também lembra que o artista intermitente recebe descontos para entrada em museus, espetáculos e clubes sociais.

O músico também identifica, em seu relato, que o estatuto é um divisor do profissionalismo no país a partir do momento que influencia no filtro entre quem aceita ou não uma determinada proposta de trabalho, “as pessoas ficam mais fechadas e menos disponíveis para fazer criações artísticas que não tenham retorno financeiro imediato” (Malta, 2024). E, por fim, também das formas de acesso ilegal ao programa “Existe sempre a possibilidade de se comprar cachês que você não realizou para atingir seu número mínimo, já ouvi falar nisso” (Malta, 2024).

Os três brasileiros, imigrantes e intermitentes, oferecem uma perspectiva de reflexão sobre o *Estatuto do Intermitente do Espetáculo* a partir de suas experiências profissionais. A começar pela evidência de que não há uma visão romantizada de valorização da arte e cultura, mas do reconhecimento de uma rotina de trabalho na música. Essa rotina é estruturada a partir de uma comprovação de carga horária de atuação, com participação efetiva de atores como contratante e agências, e que é usado pelo governo para promover uma distinção: quem é e quem não é um músico profissional.

Conclusão

Diferente do que acontece na França, não existe, no Brasil, um consenso do que caracteriza um profissional da música. Não existe uma relação direta com sua formação, uma vez que não é necessário ser formado em um curso de música para ser considerado um profissional, assim como não existe mais uma obrigatoriedade de registro, como havia na Ordem dos Músicos. Isso favorece um ponto de vista mais aberto: o de que qualquer pessoa pode fazer arte. Mas torna-se uma questão quando a arte é pensada enquanto trabalho, especificamente quando um agente externo, seja o setor privado ou poder público, faz a contratação, por exemplo, de uma apresentação musical e precisa de parâmetros para distinguir um artista amador do profissional, para definir questões como valor de cachê, documentação solicitada e estabelecer relação entre direitos e deveres contratuais.

Em ambos os casos, tanto o artista profissional quanto amador tornam-se um grande dependente das políticas públicas de cultura para mediar a subsistência financeira de seu trabalho. No ano de 2024, a Lei Rouanet bateu recorde de captação de recursos para apoio a projetos, com R\$ 2.377 bilhões de reais investidos tanto pelo setor privado quanto pelo setor público através do programa de fomento². Portanto, de um lado, o poder público tanto contrata diretamente artistas para eventos como Carnaval e outros ciclos festivos, assim como estabelece critérios para contratação do setor privado que se favorece de estrutura de mecenato.

No entanto, a política cultural no Brasil é marcada por um longo histórico de ausência e instabilidade (Rubim, 2003, 2011) desde a fundação da República. Apenas em 1985, quando é fundado o primeiro Ministério da Cultura, que o setor passa a ter tratamento político similar ao que acontece na Educação e na Saúde (Nogueira, 2023). O Ministério da Cultura, foco dessa história, é uma das pastas com o maior registro de revogação e reconstituição no Governo Federal.

O período de redemocratização pós-ditadura militar trouxe uma forte influência neoliberal para a cultura (Durand, 2013). A expectativa era que o setor privado daria conta de estruturar a atuação na arte do país, impulsionada pela cartilha lançada no governo Fernando Henrique Cardoso (FHC) que afirmava que “a cultura é um bom negócio”, mas principalmente pela lei 8.313/1991, a Lei Rouanet. Desde então, ficou consolidado um sistema de premiação por editais como forma definitiva de repasse de recursos do governo para a cultura.

A mudança para um governo alinhado com o espectro político da esquerda, com a primeira eleição de Lula em 2003, não mudou esse panorama. Empossado como Ministro da Cultura, o cantor Gilberto Gil conduziu uma série de escutas pelo Brasil e apresentou novos programas, como os Pontos de Cultura e o programa Cultura Viva, porém ambos fortemente focados no lançamento de editais e premiações. Junto com Juca Ferreira, foram responsáveis por um esforço de descentralização, com o argumento de um olhar mais antropológico do conceito de cultura, e a promoção desses editais nas periferias do Brasil.

A sucessão de Lula por Dilma Rousseff, candidata apoiada pelo então presidente e integrante do mesmo partido, foi controversa no campo da cultura. O Ministério da Cultura manteve sua tradição neoliberal, desta vez pautando uma revisão da lei de direitos autorais e da própria Rouanet, sem propor novas estratégias de fomento e investimento financeiro. Na segunda metade de sua gestão, com a ex-prefeita de São Paulo Marta Suplicy no cargo de Ministra, ensaiou ainda o lançamento do “Vale Cultura” com proposta de atuar na demanda de consumo cultural, financiado público no lugar do artista.

² Fonte: <https://veja.abril.com.br/coluna/radar/o-recorde-historico-da-lei-rouanet-em-2024>. Acesso em 6 jan. 2025

Após o golpe parlamentar que resultou no impeachment da presidenta, o Ministério da Cultura acelerou seu processo de instabilidade. Passou por uma tentativa de extinção da pasta, seguida pela nomeação de três ministros, até que o jornalista Sérgio Sá Leitão permanecesse durante toda gestão com um perfil de manutenção de atividades iniciadas ainda no governo Dilma, ampliando a relação entre cultura e mercado (Rubim *et al.*, 2015).

Em 2019, o Ministério foi formalmente encerrado no primeiro dia de ofício de Jair Bolsonaro, sendo transferido para dentro do Ministério do Turismo. A troca constante de pessoas à frente de secretaria (Henrique Pires, Ricardo Braga, Roberto Alvim, a atriz Regina Duarte e o ator Mário Frias) não conseguiu promover mudanças nem mesmo aliadas a demandas do espectro político da direita conservadora do Brasil. A Lei Rouanet seguiu pautando a principal forma de fomento e o recurso organizado por editais (Dias, 2021). Em 2023, com a retomada do Ministério da Cultura no terceiro governo Lula, as principais ações da pasta foram a reestruturação da Lei Paulo Gustavo (Lei 14.017/2020), da Política Nacional Aldir Blanc (Lei Complementar 195/2022) e o PAC Cultura (Lei 12.268/2006), todos programas de repasse financeiro direto ao artista no formato de premiação.

A política pública de cultura pode, entretanto, ter um papel mais estruturante do setor. Assim como acontece na educação e saúde, é possível ir além de ações de financiamento e fomento e atuar em pautas sensíveis e que demandam um maior confronto, como direitos trabalhistas que regulam horas de trabalho e o acesso ao recurso. Até o final do ano de 2024, o acesso aos editais ainda é mediado por dinâmicas de mercado e o processo de seleção favorece documentos como o registro de um CNPJ individual em detrimento a formação e educação.

O *Estatuto do Intermitente do Espetáculo* da França demonstra que existe, de forma concreta, diferentes formas de atuação do poder público no setor da cultura daquelas praticadas no Brasil, que tem ênfase na publicação de editais de fomento. O exemplo em questão se destaca especialmente pelo papel da França na criação e desenvolvimento da política cultural no mundo ocidental (Urfalino, 2015). O Ministério de Assuntos Culturais, criado pelo então presidente Charles de Gaulle e representado pelo escritor André Malraux tinha como missão “tornar acessível as obras capitais da humanidade, e em primeiro lugar da França, ao maior número possível de franceses, assegurar o mais vasto público ao patrimônio cultural” (Urfalino, 2015, p. 44) e se tornou a referência do que seria, mais tarde no Brasil, o Ministério da Cultura.

Reconhecemos que experiências em países demandam contexto político, econômico e social, não tratando-se apenas de uma simples importação/exportação de propostas, mas a influência do país europeu está registrada como fundamental ao ter servido de referência para estruturação do modelo brasileiro:

A invenção francesa das políticas culturais e, em especial, a amplificação de sua vigência internacional possibilitam que os anos 1970 e os inícios dos 1980 sejam

marcados pela emergência do tema na cena pública mundial, com significativas repercussões em inúmeros países. Não parece casual que no Brasil tenha sido formulado em 1975, durante a ditadura, um plano nacional de cultura (Rubim, 2013, p. 59).

A referência francesa na política cultural do Brasil se destaca em momentos mais recentes. Em 2004 o primeiro governo Lula lança o Ponto de Cultura, que espelha o modelo da Casa de Cultura de André Malraux como espaço de acesso a bibliotecas, exibição de filmes, apresentações musicais e cursos de formação cultural. Já em 2005 é lançado o programa “Ano do Brasil na França”/“Ano da França no Brasil”, um acordo cultural que mobilizou a presença de mais de 2.100 artistas brasileiros. O evento também inaugurou um diálogo no campo da educação e na investigação acadêmica conjunta sobre políticas culturais entre os países, resultando na publicação de artigos, dissertações, teses e livros sobre o tema. E que também impulsionou a migração de artistas brasileiros, como constatado neste artigo.

Esses diálogos demonstram que o Brasil pode se inspirar ainda em outras formas de exercer políticas públicas de cultura que deem sentido à profissionalização do artista no país. O intermitente do espetáculo tem como base o artigo L1251-1, em vigor desde 2009, que trata de trabalhos temporários. Uma lei mais ampla, que integra o chamado código de trabalho francês e que ajuda a distinguir um trabalho intermitente de um temporário, estabelece regras e contribuições para empresas que precisam desse tipo de trabalho apenas em períodos específicos. Tal qual Menger afirma (2005), as condições de trabalho do músico espelham uma crise maior do capitalismo, que concentra hoje contratações intermitentes em aplicativos de corrida e entregas.

Importante reforçar o que está presente nas entrevistas deste artigo: a migração não é impulsionada por uma percepção de que há mais trabalho para o artista, mas sim de que o trabalho se dá de forma estruturada e com seguridade social. A estabilidade permite ao artista um conjunto de escolhas sobre a condução da carreira, assim como uma menor vinculação a outras dinâmicas da indústria da música gravada e ao vivo, como volume de vendas, execução de canções em diferentes mídias e audiência, trazendo a fundamental visualização que existe uma cadeia de trabalho em torno do artista muitas vezes em destaque.

O *Estatuto do Intermitente do Espetáculo* provoca um importante tensionamento no campo cultural ao buscar uma definição pragmática daquilo que, para além do esforço do trabalho, se configura de fato em uma atuação profissional na área. Um debate estacionado no Brasil e que tem impacto desde a formação à configuração da cadeia produtiva da arte e economia da cultura, sobrando indefinições sobre o que de fato configura uma efetiva política pública.

É fato de que desde a instituição da lei 8.313/1991, conhecida popularmente como Lei Rouanet, que o Brasil adotou uma tendência neoliberal de destinar ao mercado privado a atua-

ção para soluções da cultura. Ação impulsionada na mesma década pela brochura intitulada “a cultura é um bom negócio”, lançada pelo governo Fernando Henrique Cardoso (Rubim; Barbalho, 2007), tratando, portanto, de formas atravessadas de contratação e definição de quem são os agentes culturais com acesso à determinadas iniciativas do estado.

Esse contexto histórico promove uma tendência de políticas públicas focadas na ação de repasse financeiro. Após um período de disputas sobre o papel da arte na definição de identidades nacionais e o esvaziamento de recursos para a cultura (Nogueira, 2023), a retomada do Ministério da Cultura em 2023 reforça que o esforço do Estado está em distribuir renda através de sistemas de premiação, como os editais, de forma irrestrita. Sobra um excessivo espaço vazio no debate sobre formação, profissionalização e delimitação do setor de trabalho cultural.

Neste sentido, mais do que uma ação que pode ser meramente reproduzida em outros contextos políticos, a existência de um intermitente do espetáculo na França aponta que existe margem para se pensar políticas públicas mais estruturantes. Orientações sobre aquilo define a natureza do trabalho, os modelos de contratações e um papel de maior responsabilidade ao setor privado naquilo que diz respeito à manutenção de uma atuação cultural que não se resume em apenas redistribuir recursos. É uma ação que promove o olhar para direitos fundamentais para dar sentido às expressões que são comumente usadas em ações políticas, como é o caso do trabalhador/fazedor de cultura, visto que não há margem para profissionalismo, quando o trabalho se resume a disponibilização unilateral de mão de obra, ainda que mão de obra artística.

Referências

ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2019.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

CASSE, Christelle. *The art of managing the intermittent artist status in France*. Bruxelas: ETUI, European Trade Union Institute. Disponível em: <https://www.etui.org/publications/art-managing-intermittent-artist-status-france>. Acesso em: maio 2024.

COULANGEON, Phillipe. L'expérience de la précarité a aux professions artistiques: le cas des musiciens interprètes. *Sociologie de l'art*, L'Harmattan, Paris, n. 5, p. 77-110, 2004. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-77?lang=fr>.

DIAS, Caio Gonçalves. *A cultura que se planeja: políticas culturais, do Ministério da Cultura ao governo Bolsonaro*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021.

DINIZ, M. *Os donos do saber: profissões e monopólios profissionais*. Rio de Janeiro: Revan, 2001.

DURAND, José Carlos. *Política Cultural e Economia da Cultura*. São Paulo: Ateliê Cultural; Sesc, 2013.

DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREIDSON, Eliot. *Renascimento do profissionalismo: teoria, profecia e política*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Edusp, 1988.

- MALTA, Caetano. Entrevista concedida a Regis Damasceno. E-mail. Pernambuco, 27 abr. 2024.
- MARX, Karl. *Para uma ontologia do ser social II*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MELLO, Roberto. Entrevista concedida a Regis Damasceno. E-mail. Pernambuco, 10 maio 2024.
- MENGER, Pierre-Michel. *Les intermittents du spectacle: sociologie d'une exception*. Paris: EHESS, 2011.
- MENGER, Pierre-Michel. *O retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- NOGUEIRA, Bruno Pedrosa; COUTO, Ana Carolina Nunes de. Lei Paulo Gustavo: assimetrias entre trabalho e formação do músico nas políticas públicas de cultura. *Orfeu*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. e0103, 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/25245>.
- NOGUEIRA, Bruno. Impactos do governo Jair Bolsonaro para as políticas públicas de cultura do Brasil. *Políticas Culturais em Revista*, v. 16, n. 2, p. 153-178, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/52814>.
- NUNES, Jordão Horta. Inserção múltipla, intermitência e filiação cultural: o trabalho de músicos brasileiros na França. *Civitas: Revista de Ciências Sociais*, v. 21, n. 1, p. 159-171, 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/article/view/36786>.
- REQUIÃO, Luciana. “Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no Estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, ed. 64, p. 249-274, 2016. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i64p249-274>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/119552>.
- ROSANVALLON, Pierre. *La crise de l'État-providence*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade. In: LEITÃO, Cláudia (org.). *Gestão Cultural: significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2003. p. 89-104.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais: estado da arte no Brasil, In: COSTA, Frederico Lustosa (org.). *Política e gestão cultural: perspectivas Brasil e França*. Salvador: Edufba, 2013.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais no Governo Dilma*. Salvador: Edufba, 2015.
- SANTANNA, Lucas. Entrevista concedida a Regis Damasceno. E-mail. Pernambuco, 10 maio 2024.
- SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, 29/5/2007 a 1/6/2007. GT 29 - Trabalho, Precarização e Políticas Públicas. Recife: Sociedade Brasileira de Sociologia: 2007. Disponível em: <https://idanca.net/wp-content/uploads/2008/03/liliana.pdf>.
- URFALINO, Philippe. *A invenção da política cultural*. São Paulo: SESC Cultural, 2015.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2023.