

AURÉLIO EDUARDO DO NASCIMENTO

**FAZER ARTE ENTRE JOVENS: ESCOLHA,
FORMAÇÃO E EXERCÍCIO PROFISSIONAL**

*PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO –
PUC/SP
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS
SOCIAIS*

São Paulo, 2005

AURÉLIO EDUARDO DO NASCIMENTO

**FAZER ARTE ENTRE JOVENS: ESCOLHA,
FORMAÇÃO E EXERCÍCIO PROFISSIONAL**

Tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais, sob orientação da Profa. Dra. Leila Maria da Silva Blass.

BANCA EXAMINADORA

Para Gina, minha mulher,

Para Eduardo, meu filho.

“às vezes nas tardes uma cara nos olha do fundo do espelho; a arte deve ser como esse espelho que nos revela nossa própria cara”.

Jorge Luiz Borges, *Arte Poética*

Agradecimentos

À Professora Leila Blass, pela firmeza e generosidade com que me orientou e por desbravar caminhos que possibilitou o meu percurso.

Ao Professor José Machado Pais, pela disponibilidade pessoal e intelectual e por instigar novas possibilidades investigativas.

À Miriam Chinalli, Helena Abramo, Júlio Dias, Helena Wefort, Marisa Garcia, Felipe Bazo, Pd. Jorge Alves, Vitor Ferreira, Nelson Somma, Deborah Faria, Leda Tronca, Juliana Gazzotti, Vera Cardim, Paulo Taranto, Walter Passarinho, Marcelo Treff, Shinobo Pereira, Tatiana Blass, Silvio C. Silva, Lídice Araújo, Cristiane Costa. Amigos e profissionais que, cada um a sua maneira, contribuíram decisivamente para a realização dessa tese.

Aos jovens entrevistados que nos deram a oportunidade de conhecer um pouco de suas vidas e muito de uma trajetória profissional que é vivida com dedicação, amor e intensidade.

À Universidade São Francisco, que possibilitou que eu participasse da pesquisa por onde esse estudo começou.

Ao Centro Universitário FIEO, pela concessão de bolsa parcial de estímulo ao aprimoramento acadêmico.

À Divisão de Iconografia e Museus, DPH – SMC, diretores, chefias e colegas, que empenharam apoio e compreensão.

À CAPES, pela concessão da bolsa sanduíche que possibilitou meu estágio no Instituto de Ciências Sociais, da Universidade de Lisboa, no período de janeiro a maio de 2002 e a posterior concessão de bolsa flexível de agosto de 2002 a agosto de 2004.

Ao Instituto de Ciências Sociais, da Universidade de Lisboa, pelo acolhimento e por disponibilizar todos os recursos materiais para a realização dos estudos em suas dependências.

À PUC/SP, em particular, ao Programa de Ciências Sociais, que me possibilitou crescimento pessoal e intelectual pela convivência com os colegas de curso, professores e funcionários.

Ao Caetano F.C. por ter disponibilizado meu passe.

E a Gina Duarte, pelo estímulo intelectual, pela leitura sensível do trabalho em construção e pelo apoio incontestado.

Resumo

Esta tese trata do fazer artístico entre os jovens, suas escolhas, formação e exercício profissional, abrangendo práticas de trabalho e emprego no âmbito da arquitetura, do patrimônio histórico e cultural, de museus, das artes cênicas, artes plásticas, dança, produção audiovisual, desenho industrial, artes cinematográfica, *designer* gráfico e digital, fotografia, moda, música, rádio, TV etc. O principal objetivo deste estudo é mostrar como um estilo de vida tornou-se, entre jovens, um meio para se “ganhar a vida”. A hipótese de partida é que os jovens artistas se encontram envolvidos em um saber fazer arte antes de fazer a escolha pela carreira artística, visto que a expressão artística escolhida por eles já faz parte da sua vida cotidiana, como fica evidente nas trajetórias de vida dos jovens entrevistados neste estudo.

Nesse sentido, destacamos os principais aspectos que se encontram em debate sobre as práticas de trabalho e de emprego no momento presente. Destacamos também a pluralidade da condição juvenil, para, a seguir, analisar como o processo de socialização, em seus diferentes aspectos, pode influenciar as escolhas profissionais dos jovens artistas e como o processo de formação profissional, que se desenvolve na intersecção das escolas com as relações sociais, começa antes da escolha profissional e continua nas práticas de trabalho. Por fim, analisamos o fazer artístico e suas múltiplas dimensões, com ênfase nas rotinas da produção artística, nos modos de inserção no mercado de trabalho e de emprego e nos significados que os jovens entrevistados imprimem ao fazer arte.

Abstract

This thesis focuses on the making of art among youths, their choices their education, and their careers and includes working practises and jobs in the context of architecture, their historic and cultural assets, museums, theatre, dance, graphic, and digital design, photography, fashion, music, radio, television, and so an. The main goat of this study is to show how a lifestyle became a way to earn a living. The initial hypothesis is that young artists get involved in knowledge of art before they choose the artistic career, as the artistic expression chosen by them and how it became evident in the life of the youngsters interviewed in this study.

In this regard, we stress the main aspects that are found in their working practises and jobs at the present moment. We also emphasize the plurality of youth and then we focus on the process of socialization in its different forms and it can influence their professional choice and be a part of young artists lives in which they develop their skills at the intersection of schools and social relations. This process starts before they choose their professions in their multiple dimensions with emphasis on the routines of artistic production, in the overlap with the labour market and jobs, and also on the meanings that the young people we interviewed attach to their making of art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....13

Coleta de dados e metodologia de análise

CAPÍTULO I – PRÁTICAS DE TRABALHO E DE EMPREGO: PRINCIPAIS ASPECTOS EM DEBATE.....30

1. Flexitempo.....31

2. Alocação dos empregos.....34

3. Expansão do tempo “livre”36

4. Trabalho e emprego.....40

5. Jovens entre o consumo e a escolha profissional.....45

CAPÍTULO II – DESENHANDO A PLURALIDADE DA CONDIÇÃO JUVENIL.....51

1. Juventude como fase de vida.....52

1.1 Jovens e classes sociais.....55

1.2 Intersecção de gerações e classes sociais.....58

2. Processos de socialização: diferentes visões.....59

2.1 Socialização no plural.....63

2.2 Processos de formação escolar/ profissional.....65

3. Estilo de vida.....68

3.1 A sociabilidade juvenil.....70

3.2 Meio de vida.....72

3.3 A escolha profissional no “labirinto da vida”73

CAPÍTULO III – PROCESSO DE SOCIALIZAÇÃO E A ESCOLHA PROFISSIONAL.....76

1. Influências dos tempos monocromáticos: Interconexão, assimilação e conflito.	77
1.1 <i>Influência familiar: assimilação</i>	77
1.2 <i>Influência familiar: em conflito</i>	82
1.3 <i>Escola e família: interconexão, assimilação e conflito</i>	83
1.4 <i>Família e Igreja: interconexão e assimilação</i>	87
1.5 <i>Família e escola: interconexão e assimilação</i>	90
2. Influências dos tempos policromáticos: Interconexão, assimilação e conflito.	94
2.1 <i>Mídia: influência policromática, assimilação</i>	94
2.2 <i>Mídia e rua: interconexão de tempos policromáticos</i>	94
2.3 <i>Família e rua: interconexão monocromática e policromática em conflito</i>	96

CAPÍTULO IV – FORMAÇÃO PROFISSIONAL ENTRE A ESCOLA E AS RELAÇÕES SOCIAIS.....98

1. Formação Escolar.....	102
1.1 <i>Linhas convergentes</i>	102
1.2 <i>Caminhos oblíquos</i>	108
2. Formação Escolar e nas relações sociais.....	113
2.1 <i>Linhas cruzadas</i>	113
2.2 <i>Universidade / trabalho</i>	113
2.3 <i>Universidade/Rua/Trabalho</i>	116
3. Formação nas relações sociais.....	116
3.1 <i>Ruas, bailes e o movimento</i>	116
3.2 <i>Berço, discos, bares e madrugadas</i>	119

**CAPÍTULO V –O FAZER ARTÍSTICO E SUAS MÚLTIPLAS
DIMENSÕES.....123**

1. Rotinas de trabalho na produção artística.....128

2. Modos de inserção no mercado de trabalho e emprego da produção
artística.....142

3. Significados do trabalho na produção artística.....158

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....167

BIBLIOGRAFIA.....178

ANEXOS.....186

Introdução

Este estudo aborda o fazer arte entre os jovens, suas escolhas, formação e exercício profissional. Ainda nas primeiras tentativas de procurar saber “o que vai ser quando crescer” muitos jovens já exercem o fazer artístico devido às influências do processo de socialização. Assim como, diante do exercício profissional, que requer uma formação contínua e permanente, esses jovens aprofundam a formação. Nesse sentido, escolha, formação e exercício profissional entrelaçam-se, de tal modo, que se torna difícil estabelecer fronteiras claras entre eles.

O despertar do interesse por um estudo sobre fazer arte entre os jovens surgiu diante da pesquisa: “Perspectivas de trabalho de jovens estudantes do ensino médio frente às mudanças no mundo do trabalho”, realizada na Universidade São Francisco, em São Paulo, entre 1999/2000, da qual participei como um dos professores pesquisadores. Essa pesquisa tinha como objetivo investigar as expectativas dos jovens estudantes a respeito do seu futuro profissional, procurando compreender de que modo estariam ressignificando as informações divulgadas nas instituições escolares, familiares e obtidas junto aos meios de comunicação social, aos grupos de amigos etc. Ao lado disso, compreender como as mudanças que estariam ocorrendo no chamado mundo do trabalho eram elaboradas.

Um dos principais resultados dessa pesquisa foi identificar a importância do fazer arte entre os jovens que incluía -- música, teatro, vídeo, cinema, rádio, TV, *designer* etc. Essas atividades emergiam dos jovens, como um possível meio de “ganhar a vida”. A intenção demonstrada pelos entrevistados em relação a essas práticas de trabalho despertou minha curiosidade e mobilizou minha atenção no sentido de

pesquisar as tendências das escolhas profissionais entre os jovens, particularmente nas atividades referentes ao fazer artístico.

No programa de Bolsa-Sanduíche da Capes desenvolvido no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, tive oportunidade de obter mais dados e informações a respeito da expansão das atividades artísticas entre jovens de diferentes países.

Nessa ocasião, deparei-me com dois estudos que interferiram decididamente na delimitação do estudo aqui apresentado. Um deles é o *Inquérito aos artistas jovens portugueses*, estudo coordenado pelo sociólogo José Machado Pais, que tinha como objetivo mapear e caracterizar as condições de vida e profissionais de artistas jovens em início de carreira. O outro, denominado *O mundo da arte jovem: protagonistas, lugares e ação*, estudo coordenado pela socióloga Maria de Lourdes Lima dos Santos, do Observatório de Atividades Culturais, que enfoca, dentre outros aspectos, os meandros da vida profissional de jovens artistas, e a “constituição do sujeito artístico”. Tal estudo destaca, nesse sentido, “o lugar que a escola ocupa na estruturação das carreiras artísticas e os espaços cruzados da criação juvenil” (Santos, 2002).

Esses dois estudos diferenciam-se quanto à metodologia de pesquisa. O primeiro analisa a realidade de jovens artistas por meio de pesquisa quantitativa e o segundo, por intermédio de metodologia qualitativa. Porém, ambos têm como objetivo central das suas análises, as condições de vida profissional dos jovens artistas, inspirando a proposta sobre o fazer arte entre jovens que abrange a *escolha, a formação e o exercício profissional*.

A questão central que referenciou a pesquisa em torno do tema fazer arte entre os jovens foi descobrir de que maneira um estilo de vida torna-se um meio de “ganhar a vida”. O objetivo desse estudo seria, portanto,

investigar como alguns jovens descobriram que um conhecimento artístico poderia torna-se um meio de “ganhar a vida”. Daí a hipótese de que os jovens estão envolvidos com saber fazer arte antes mesmo de ingressar na carreira artística, ou seja, antes mesmo de um exercício profissional efetivo.

As manifestações artísticas estão vinculadas, no caso em estudo, a certo estilo de vida, ou a um jeito de viver em que a expressão artística exerce papel importante na vida cotidiana dos jovens entrevistados. Dessa observação decorreram outras indagações: Como se caracterizam as práticas de trabalho no fazer arte? Em que medida as mudanças no chamado mundo do trabalho se relacionam com as escolhas profissionais dos jovens? A condição juvenil favorece ou não o ingresso no mundo das artes? Seria possível obter rendimento trabalhando no que se gosta de fazer? Qual a importância do processo de socialização na escolha, na formação e no exercício profissional?

O fazer arte está, em geral, relacionado com atividades em arquitetura, patrimônio histórico e cultural, museus, artes cênicas, artes plásticas, produção de audiovisual, cinema, dança, desenho industrial, *design* gráfico, fotografia, moda, música, rádio e TV etc. A delimitação dessas áreas resulta de um levantamento e da posterior sistematização de documentos e informações conseguidos junto ao Ministério do Trabalho, às universidades e às revistas especializadas. Procurei, primeiro, dados reunidos pelo Ministério do Trabalho, em consonância com a Organização Internacional do Trabalho (OIT), que divulgou a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), em documento normatizador do reconhecimento, da nomeação e da codificação dos títulos e dos conteúdos das ocupações do mercado de emprego no Brasil. Tendo em vista que a temática deste estudo é referente às tendências na escolha profissional entre jovens, pesquisei

informações nos catálogos dos vestibulares realizados pela Universidade de São Paulo (USP) e pela Universidade de Campinas (Unicamp). Foram, ainda, acrescentadas as informações fornecidas pela revista *Primeiro emprego*. As idéias e questões centrais apresentadas neste estudo resultaram, contudo, dos próprios depoimentos dos jovens entrevistados, cujo perfil é apresentado em anexo.

Para definir o papel desempenhado por esses jovens no exercício profissional, tomamos como referência os estudos realizados por Becker (1984). Esse autor considera “que a produção artística combina a afirmação da autonomia criadora com um sutil reconhecimento dos laços sociais que a condicionam” (p. 38). A produção artística que Becker chama de “mundo das artes” combina aqueles que criam com os que apóiam a criação no fazer arte. Aqueles que criam desempenham o papel de protagonistas, ou seja, segundo o referido autor, é a “pessoa que desempenha a atividade central, sem a qual o trabalho não seria arte” (p. 38). Esses são detentores do saber fazer específico da produção artística, diferenciando-se, então, daqueles que amparam essa produção. Os que apóiam a produção artística seriam, portanto, responsáveis por estruturar técnica, financeira e materialmente as mais diversas formas de expressão artística.

Considerando, portanto, o mundo das artes tal como foi caracterizado por Becker, ou seja, um mundo no qual existe uma combinação de quem produz a obra, o protagonista, com aqueles que apóiam a produção artística, oferecendo todo suporte técnico e instrumental, podemos dizer que, entre os jovens entrevistados nesse estudo, teríamos a presença tanto daqueles que desempenham o papel de protagonistas, como é o caso do jovem músico da Orquestra Sinfônica de Repertório, quanto daqueles que desempenham as funções no campo técnico, como é o caso da jovem

editora de vídeo. Além disso, aparecem ainda protagonistas que exercem, simultaneamente, atividades de apoio de e protagonista como, por exemplo, a jovem artista plástica.

Este estudo aborda, portanto, os principais aspectos da trajetória profissional do jovem violinista, da jovem violinista, da jovem editora de vídeo, do jovem *designer*/publicitário, da jovem artista plástica, da jovem atriz, do jovem *rapper*, do jovem sambista, do jovem percussionista e do jovem baterista. Esses dez jovens atuam nas mais diversas formas de expressão artísticas, desempenhando os diferentes papéis do “mundo da arte” acima descrito.

Em que medida, portanto, as mudanças no chamado mundo do trabalho se relacionam com as escolhas profissionais dos jovens? Essa questão é importante para mostrar que as escolhas profissionais inserem-se também nas mudanças contemporâneas no trabalho assalariado. Importa considerar ainda que a noção de trabalho foi elaborada historicamente na modernidade européia ocidental. Portanto, a noção moderna de trabalho é, em geral, associada apenas ao emprego industrial que se tornou a única referência para a análise do chamado mundo do trabalho nas sociedades capitalistas e que referenda ainda a separação entre as práticas consideradas de trabalho e as de não trabalho.

No entanto, observa-se também a coexistência de diferentes práticas de trabalho e emprego. Nas sociedades contemporâneas, um dos aspectos mais importantes da chamada metamorfose do trabalho reside na dissolução da dicotomia entre a noção de trabalho, identificada apenas à produção de bens materiais e a noção de não trabalho, relacionada às atividades culturais e de lazer. Blass (1998), em seus estudos sobre o trabalho e suas metamorfoses, aponta, dentre outros aspectos, o fato de que é “cada vez mais relevante o aumento das chamadas atividades lúdicas ou

de entretenimento, nas sociedades contemporâneas” (p. 3), intensificando, inclusive, a procura e a oferta de empregos no âmbito dessas atividades. Desse modo, as práticas de trabalho assalariado e de trabalhos efetivamente realizados questionam o próprio arcabouço teórico construído pelo pensamento sociológico ocidental moderno em que qualquer outra atividade exceto o emprego industrial seria considerado trabalho informal, adjacente, portanto, ao trabalho.

Nos depoimentos coletados junto aos jovens ganham destaque ainda as relações econômicas globalizadas. A produção artística constituiu um dos componentes dos processos sociais da globalização abrangendo, conforme Canclini (2003), o “mundo audiovisual: música, cinema, televisão e informática, que vem sendo reordenado (...) para ser difundido em todo o planeta” (p. 20).

Assim, a escolha profissional efetuada pelos jovens entrevistados neste estudo reaproxima o trabalho ou emprego da sua vida cotidiana e indica também sintonia com as mudanças que se observam nas práticas de trabalho assalariado nas sociedades contemporâneas.

Considerarei, ainda, para efeito de análise, que a condição juvenil favorece o ingresso nas profissões artísticas. Antes, porém, convém ressaltar que a condição juvenil se inscreve num quadro que manifesta a inter-relação constante entre a unidade e a diversidade. Assim, é comum a essa fase da vida, por exemplo, o ingresso no mercado de emprego com o objetivo de obter rendimento por intermédio da venda do produto do seu trabalho ou da venda da sua força de trabalho. Ao lado disso, o cotidiano da vida escolar, mesmo considerando o conflito que envolve a relação escola/aluno, é característica da juventude, a escola é uma instituição que faz parte da vivência e das aspirações juvenis. É comum, ainda, aos jovens a presença intensa em festas, jogos; espetáculos musicais etc. Essas são

algumas características da fase de vida que conferem aos jovens certa unidade.

Por outro lado, deve-se considerar também que da condição juvenil podem derivar vários estilos de vida. Da relação dos jovens com as influências que advêm da família, da rua, da escola, das festas, do trabalho, dos grupos de amigo, por exemplo, resulta um processo tenso de negociação e renegociação que propicia aos jovens jeitos próprios de se apresentarem como sujeitos sociais e demarcar sua identidade pessoal -- por exemplo, ser *rapper*, sambista, estudante, trabalhador, dentre outras possibilidades, no leque da diversidade contida na condição juvenil.

A percepção da diversidade e da tensão entre os jovens e os diversos agentes sociais (família, escola, igreja, festas, ruas, amigos etc.), presentes na vida cotidiana e na constituição da condição juvenil, aponta para a existência de uma diversidade de valores e sentidos que esses jovens imprimem à vida profissional. Sugere Pais (2001), quando discute a problemática dos projetos profissionais: “Os trabalhos futuros entrelaçarão, cada vez mais, as marcas das duas éticas de vida: de um lado, a ética tradicional do trabalho que é marcada pelo desejo de segurança, de outro a ética de aventura que é marcada pelo desejo de novas experiências e pelo desejo de reconhecimento” (p. 21).

Essas reflexões permitem apreender que esses jovens profissionais são protagonistas de um tempo histórico de mudança que fascina, mas que traz riscos. Contudo, apontam para outras formas possíveis de organização dos processos de trabalho onde a experimentação e a segurança não estariam dicotomizadas, pois elas estão no cerne das intenções e preocupações dos jovens artistas entrevistados, que elaboram suas expectativas profissionais na intersecção da ética da segurança e da experimentação. Mesmo reconhecendo que a balança pende mais para o

risco do que para a segurança, os jovens entrevistados desejam a articulação da experimentação com a segurança.

São aparentemente óbvias as tentativas de se obter rendimento trabalhando no que se gosta de fazer. No entanto, a dicotomia entre trabalho e não trabalho, engendrada na modernidade, remete também à separação entre rendimento e satisfação pessoal. No imaginário social, a obtenção de rendimento parece restrita às práticas de trabalho assalariado ou emprego. Em contrapartida, a satisfação pessoal estaria relacionada com as práticas sociais vistas como não trabalho. Diante da percepção de entrelaçamento entre trabalho e não trabalho nas análises sobre produção artística, observa-se, da mesma forma, o entrelaçamento entre obtenção de rendimento e satisfação pessoal.

Assim, a escolha profissional dos jovens focalizados neste estudo pode conduzir a significados e valores que vão além do próprio sustento ou da renda auferida. Por exemplo, o desejo de reconhecimento da qualidade de sua obra pode ser um dos sentidos atribuídos ao fazer artístico, e esse reconhecimento pode traduzir-se na obtenção de rendimentos. O artista, como qualquer outro trabalhador, está inserido na trama das relações sociais capitalista em que a renda lhe dá acesso aos bens de consumo para sua sobrevivência humana e para a continuidade do próprio fazer artístico.

Essas constatações não eliminam nem reduzem as dificuldades a serem enfrentadas por qualquer trabalhador. Quer na arte ou nas minas de carvão, os “ossos do ofício” se impõem. O que chama atenção nos depoimentos dos jovens focalizados neste estudo é a clareza das dificuldades e das limitações a serem superadas e, até mesmo, a certeza de que muitas pessoas já tentaram antes deles manter-se e obter rendimentos com as artes, mas não conseguiram. Apesar disso, alimentam o sonho de viver e “ganhar o pão” com o que gostam e já sabem fazer.

Os processos de socialização, na interação constante, porém não linear, entre os indivíduos e suas experiências sociais, influenciam nos projetos de futuro elaborados pelos jovens de modo geral. Influem, mas não determinam a escolha profissional. A relação entre o contexto social e o indivíduo passa por ressignificações, cabendo somente aos indivíduos imprimir certo significado às influências recebidas no processo de socialização.

Tendo em vista que os processos de socialização influenciam, mas não determinam as escolhas profissionais, convém frisar, conforme sugere Pais (2001), que os processos de socialização se estabelecem em “quotidianos juvenis que rodopiam entre tempos monocromáticos e tempos policromáticos” (p. 71). Os *tempos monocromáticos* seriam, segundo o referido autor, vividos nas relações com instituições em que se privilegia a atenção com horários, a segmentação de atividades, a pontualidade, a hierarquia, por exemplo, a família, as escolas, as igrejas, os espaços profissionais, etc. E os *tempos policromáticos*, seriam os de natureza sociabilística, com ênfase na aleatoriedade, nos sentimentos, na experimentação, na conviviabilidade, geralmente vividos nas ruas, nas festas, nos jogos, nas relações entre os amigos, etc. Esses tempos e essas instituições se entrecruzam no processo de socialização. Nesse sentido, as escolhas profissionais também ocorrem no entrecruzamento dessas influências.

Algo semelhante acontece com a formação profissional dos jovens artistas focalizados neste estudo, ou seja, esse processo também está ancorado na inter-relação com a dinâmica das socializações. Assim, as experiências sociais constituem o processo de formação profissional dos jovens artistas. A formação pode seguir diferentes caminhos. Alguns jovens entrevistados neste estudo têm experiência universitária, outros tiveram um

processo de formação entrecruzado de experiências escolares com experiências da convivibilidade da rua. A formação profissional pode ocorrer também no cruzamento das experiências de trabalho com o acesso ao ensino universitário. Outros, desenvolvem sua formação para práticas de trabalho e emprego na relação com o contexto da vida cotidiana.

Coleta de dados e metodologia de análise.

Os depoimentos dos jovens que se encontram no início da carreira profissional constituem a principal fonte de informação deste estudo e suas escolhas profissionais são o ponto de referência que caracteriza a unidade desses jovens entrevistados. No entanto, eles podem vivenciar suas trajetórias profissionais de modos bastante diferenciados entre si, considerando-se que as trajetórias de vida e as trajetórias profissionais são interpretadas de forma diversa e pessoal. Mas, mesmo que essas experiências sejam pessoais, e conseqüentemente intransferíveis, elas só podem ser vividas em determinado contexto social e nunca independentemente dele. É, portanto, por intermédio desse contexto social que se pode observar o jovem e sua trajetória profissional para além da sua individualidade.

As trajetórias profissionais narradas pelos jovens apresentam um diálogo constante e renovado entre o indivíduo e suas experiências sociais. Portanto, as práticas de trabalho dos jovens entrevistados expressam significados que, por sua vez, revelam o contexto social no qual se desenvolvem essas práticas.

Nesse sentido, nos valem da análise estrutural de conteúdos e modelos culturais (Hiernaux, 1995) como referência fundamental das conclusões contidas neste estudo. Dessa referência extraímos que a

assimilação do conteúdo dos relatos tem como objetivo apreender os modelos culturais, que se estabelecem na intersecção do contexto social com as experiências pessoais e que permitem elaborar uma análise estrutural do universo dos jovens entrevistados. No entanto, a análise de conteúdo não deve ser confundida com a análise do discurso, nem mesmo com a análise do texto. O texto e o discurso são receptáculos da entrevista, neles estão os modos de expressão, que não são os objetos de análise de conteúdo.

Se, no texto ou no discurso, estão os modos de expressão, é no contexto que se exprime o conteúdo. No contexto está a ação. No caso desse estudo, o que se fala ou se faz revela a ação, e é nessa ação que se revela o significado do conteúdo em análise. Por isso, pautamos nossas análises nas práticas de trabalho dos jovens nas atividades artísticas. O sentido da ação é, portanto, a base da análise de conteúdo, o que, por sua vez, permite a percepção do modelo cultural, no qual se inscreve a ação dos jovens entrevistados. O sentido da expressão informa sobre o significado da ação, estabelecendo a conexão entre as experiências pessoais e o significado social dessas experiências. Em outros termos, essa metodologia permite a percepção de um contexto sócio-cultural no qual a experiência é vivida.

É fundamental, portanto, identificar, para a análise de conteúdo, o que o material recolhido junto aos entrevistados apresenta, efetivamente, de significativo, tendo em mente as condições sociais em que a trajetória de vida e a trajetória profissional se desenrolaram, sem se render de pronto à tentação da análise imediata e direta do texto revelado nas entrevistas. Assim, como sugere Pais (2001), “o conteúdo de um texto não é texto em si mesmo, mas algo em relação ao qual o texto funciona, de certo modo como instrumento (...) por outras palavras, trata-se de um método

destinado a desestabilizar a inteligibilidade imediata das superfícies textuais das entrevistas transcritas, mostrando, em contrapartida, as suas características latentes” (p. 115). Em outros termos, diríamos que a análise de conteúdo é um exercício de desvendamento do real na busca de informações importantes nas entrelinhas das narrativas apresentadas pelos jovens entrevistados. Para tanto, procura-se realizar a desconstrução da narrativa dos depoimentos sobre as histórias de vida e sua reconstrução analítica a partir da percepção dos detalhes, dos interditos, das entrelinhas presentes nas intersecções dos tempos e das influências ressignificadas.

Tendo em vista essa perspectiva de análise, passei, portanto, a estabelecer contatos para a realização das entrevistas. A primeira estratégia foi procurá-los a partir das minhas relações pessoais. Comecei, a procurar amigos que trabalhavam nas atividades artísticas, ou tinham com elas alguma afinidade, e por isso poderiam intermediar o contato com jovens profissionais dessas atividades.

As primeiras entrevistas que realizei foram provenientes de fontes diversas, porém todas elas envoltas no meu círculo de contatos pessoal/profissional. A primeira se deu por intermédio de um colega do curso de pós-graduação do Programa de Ciências Sociais da PUC São Paulo em busca do doutoramento. Por seu intermédio, fui apresentado ao jovem músico, de 28 anos, que trabalha na Orquestra Jovem de Repertório do Município de São Paulo, que fora seu aluno no curso de Economia. Depois de contato telefônico com o jovem, marcamos a entrevista, que foi feita na biblioteca da Universidade em que estudava.

Logo depois, por intermédio de um amigo, fui apresentado à jovem violinista, de 19 anos, que desenvolve sua carreira musical como solista. O contato também foi feito por telefone e a entrevista foi realizada em sua casa. Ainda nesse bloco de entrevistas, consegui realizar entrevistar a

jovem editora de vídeo, também de 19 anos, que trabalhava em uma produtora de vídeo na cidade de São Paulo, e que, é filha de uma amiga que trabalha na Secretaria de Serviço Social, onde já trabalhei anos atrás; tomei o seu depoimento para esse estudo em minha casa. Desse contato e da realização dessa entrevista, fui apresentado ao jovem *designer* gráfico, 23 anos, que trabalha em uma revista de modas e que fora amigo de universidade da jovem editora de vídeo, no curso de *Designer Digital*, com quem fiz contato por telefone e entrevistei nas dependências do Centro Cultural São Paulo.

Com quatro entrevistas realizadas e objetivando atingir cerca de dez entrevistas, que pela natureza metodológica da pesquisa seria uma quantidade adequada, passei a procurar contatos que articulassem a relação pessoal com a inserção em instituições que abrigassem os jovens profissionais das atividades em pauta. O primeiro contato foi com uma amiga socióloga, atriz que trabalha no Centro Cultural São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura. Desse contato recebi uma lista com cinco nomes de jovens profissionais das artes em atividades diversas. A lista continha nomes e telefones de dois artistas plásticos, um músico e duas atrizes. Depois de renovados realizados os contatos com as pessoas que me foram indicadas para as entrevistas consegui marcar, no próprio Centro Cultural São Paulo, a entrevista com a jovem atriz, 23 anos, que trabalha com educação na área teatral, cujo depoimento se encontra analisado nesse estudo.

O contato seguinte, que articulou a minha relação pessoal com inserção institucional, foi realizado com um amigo sociólogo que trabalhou como gerente de projeto na Organização Não Governamental denominada Sou da Paz. Desse amigo também recebi uma lista contendo alguns nomes e telefones de jovens profissionais das atividades teatrais e musicais.

Dentre os profissionais que tentei entrevistar da referida lista realizei a entrevista com o jovem *rapper*, 28 anos, que também trabalhava na ONG Sou da Paz, e é estudante de Ciências Sociais. A entrevista foi realizada nesta instituição. Mantendo a estratégia de articular contatos pessoais e institucionais, procurei por um amigo que estava como diretor da Casa de Cultura de São Miguel Paulista, a exemplo do Centro Cultural, também ligada à Secretária Municipal de Cultura. Desse amigo, também recebi uma lista de nomes e números de telefones, dos quais entrevistei três profissionais. O primeiro foi um jovem percussionista, de 28 anos, que participa de um grupo musical que realiza apresentações na cidade e trabalha em uma ONG que desenvolve trabalhos educacionais. A entrevista foi realizada na própria Casa de Cultura. Entrevistei também o jovem baterista, de 22 anos, que trabalha com apresentações, gravações e mantém uma escola de música, onde realizei a entrevista, localizada próxima à Casa de Cultura em São Miguel Paulista. Por último, conversei, em seu escritório na região de Santo Amaro, com o jovem sambista que pertence a um grupo musical, que se apresenta em espetáculos e gravações.

E, por fim, por intermédio de outra artista plástica, tive contato com a jovem artista plástica, de 23 anos, que fora sua amiga de faculdade e hoje é colega de profissão. Ela me concedeu a entrevista em sua casa.

Foram essas as estratégias na coleta dos depoimentos dos jovens artistas analisados neste estudo. Seu fazer artístico, sua idade e seu sexo foram privilegiados nessa seleção sem qualquer definição prévia sobre diferentes segmentos sociais. Portanto, a transversalização dos segmentos sociais está presente na composição do grupo de jovens que nos concedeu as entrevistas. No entanto, a distinção de classes sociais não foi um critério estabelecido, nem para garantir a diversidade da condição juvenil, nem para caracterizar alguma expressão artística em particular. Tanto a

diversidade de atividades e expressões artísticas quanto a pluralidade na condição juvenil estariam garantidos dentro do mesmo segmento social. Até a metade dos depoimentos recolhidos, todos os entrevistados pertenciam ao mesmo segmento social, e a diversidade e pluralidade já se evidenciavam.

O entrelaçamento dos segmentos sociais de origem dos jovens profissionais ocorreu porque, fundamentalmente, tal fenômeno está na sociedade, entre os jovens e na composição das carreiras artísticas. No entanto, estando a diversidade de segmentos sociais presente neste estudo, acentua-se e enriquece-se ainda mais a pluralidade de expressões artísticas e da condição juvenil. Também não podemos deixar de considerar que a diversidade e a pluralidade podem ser apreendidas nas suas conotações interclasses e intraclasses.

Nas entrevistas que realizei, procurei estimular, nos jovens, que eles me apresentassem relatos sobre suas trajetórias de vida profissional. Procedi sem me munir de questionário, quer estruturado, quer semiestruturado. No lugar das perguntas que porventura orientassem as respostas, vali-me, conforme sugere Paulo Freire, de temas geradores. Assim, ao início de cada entrevista, pedia aos entrevistados que falassem sobre sua trajetória profissional, estimulando três pontos fundamentais: como se deu a escolha da profissão, como foi o processo de formação e como se efetivaram as práticas de trabalho. No decorrer dos depoimentos, acrescentava uma ou outra pergunta, motivada pelo próprio depoimento em curso.

Partindo do tema gerador, pude, por um lado, dar conta de um conjunto de informações que um questionário previamente estabelecido não permitiria alcançar. Essa perspectiva de entrevista abriu a possibilidade de contato com realidades surpreendentes, tanto para o pesquisador, quanto

para o pesquisado. Para os entrevistados, a surpresa ocorria porque, diante da solicitação para que falasse sobre suas trajetórias de vida profissional, sentiam-se mobilizados para elaborar sistemas lógicos de informações que se encontravam dispersas na memória, relacionadas com mecanismos reais ou imaginários que cercam as atividades profissionais e suas reverberações. Por outro lado, diante da abertura dos depoimentos, as informações tinham um ordenamento pouco preciso, de acordo com cada um dos depoentes -- o que me levou a um trabalho compreensão da lógica narrativa, de forma intensiva, verticalizada, entrevista por entrevista e na sua totalidade, identificando a pluralidade de temas que foram expostos em cada depoimento. Para depois, operar a desconstrução da narrativa e trabalhar em torno das análises horizontalizadas e temáticas, mais precisamente em torno das análises das escolhas, da formação e das práticas de trabalho a partir dos conteúdos dos depoimentos.

No primeiro capítulo desse estudo são sistematizados alguns aspectos do debate sociológico acerca do trabalho e do trabalho assalariado no momento presente. A apresentação desse debate se justifica para demonstrar o contexto sociológico do trabalho do qual emergem as escolhas, a formação e o exercício profissional dos jovens artistas enfocados nesse estudo. Não apenas como um cenário no qual esses jovens, enquanto atores sociais, contracenam, mas como realidade histórica na qual esses jovens interferem e são por essa realidade interferidos. Destacamos nesse debate a necessidade de diferenciar o emprego ou trabalho assalariado, enquanto modelo de organização produtiva historicamente determinado, do trabalho como atividade elaborada na relação do homem com a natureza. Recorremos ao debate sobre a limitação de oferta de emprego ou trabalho assalariado e a flexibilização da jornada de trabalho presente no momento chamado pós-

fordista e seus efeitos sobre as condições de vida cotidiana. E, fundamentalmente, destacamos a coexistência de práticas de trabalho e emprego diante do modelo de organização da produção industrial.

No segundo capítulo, desenhamos aspectos da pluralidade da condição juvenil. A realização da reflexão acerca dessa pluralidade se justifica para escapar da percepção difundida pelo senso comum de que jovens são todos aqueles que estão dentro de determinada faixa etária previamente estabelecida. Para tanto, referenciados pelo pensamento sociológico que estuda as juventudes, apresentamos a condição juvenil, primeiro, como fase de vida e não circunscrita aos limites de idade. Segundo situamos nossas observações na intersecção da corrente sociológica geracional com a corrente classista. Por fim refletimos sobre as múltiplas interferências do contexto cotidiano no processo de socialização.

No terceiro capítulo realizamos as análises da entrevistas realizadas com jovens artistas tendo a escolha profissional e o processo de socialização como referências teóricas para as análises.

No quarto capítulo, a exemplo do terceiro, demos continuidade às análises das entrevistas, agora enfocando a formação profissional e o processo de socialização e a sua relação com a formação escolar e a formação profissional nas relações sociais.

No quinto capítulo, as análises recaíram sobre o exercício profissional, ressaltando-se as análises sobre as rotinas da jornada de trabalho; as formas de inserção profissional no mercado de trabalho ou de emprego e os significados que os jovens revelam sobre suas práticas de trabalho.

Nas considerações finais apresento alguns aspectos relevantes que emergiram na pesquisa e procuro apontar limites e possibilidades para futuras pesquisas acerca dessa temática.

Práticas de trabalho e de emprego: principais aspectos em debate.

A análise dos resultados da pesquisa realizada com jovens sobre escolhas e exercício profissional nas atividades artísticas e de espetáculos orienta-se pela proposta de contextualização sociológica por meio da via do cotidiano. Conforme sugere Pais (2003), “há várias maneiras de contextualizar, as quais asseguram a pluralidade – por vezes, conflituosas – de diferentes leituras, tendências ou correntes sociológicas. Uma dessas maneiras é feita pela via do cotidiano” (p. 115).

Essa proposta implica, de um lado, recuperar, em linhas gerais, o debate em torno das principais mudanças que estão ocorrendo no chamado mundo do trabalho, particularmente, nos países centrais do desenvolvimento capitalista. De outro, conhecer a trama das trajetórias individuais e sociais os jovens entrevistados por esse estudo estão inseridos.

As escolhas e o exercício profissional, embora derivem de preferências e decisões individuais, revelam contextos sociológicos. Nesse sentido, explica Pais (2003): “os contextos definem-se de uma forma proeminentemente estrutural; os textos de uma forma mais conjuntural” (p. 123). Em dado contexto social, desenvolve-se grande diversidade de práticas sociais dentre as quais as de trabalho e de emprego na produção artística, que apresentariam uma multiplicidade de sentidos atribuídos pelos que as executam. Assim, as rotinas e os modos de inserção no mercado de trabalho e de emprego expressariam “diferentes maneiras de fazer” (Pais, 2003, p. 120). No entanto, esse fazer e o contexto em que se

faz não estão justapostos, mas interconectados nas práticas sociais; no caso em estudo, no exercício profissional requerido pela produção artística.

Para desvendar os meandros das trajetórias profissionais dos jovens entrevistados neste estudo, que tornaram o estilo de vida um meio de ganhar a vida, caberia repensar a noção moderna de trabalho associado ao emprego ou ao trabalho assalariado em grandes empresas industriais e não industriais como única possibilidade de acesso e permanência no chamado mundo do trabalho (assalariado e/ou não assalariado). É importante assinalar que os estudos sobre mudanças nesse mundo nas sociedades contemporâneas tratam, principalmente, dos paradigmas produtivos até então vigentes, que se baseavam nos princípios da organização da produção industrial fordista com suas rotinas, suas formas de controle social dos trabalhadores assalariados, sua distribuição do tempo destinado à execução das diferentes tarefas e os movimentos e gestos corporais repetitivos exigidos pelo desenrolar dos processos de trabalho. Conforme Blass (1998), “os padrões organizativos baseados na rígida e centralizadora proposta fordista estariam sendo modificados com a introdução de formas de gestão do trabalho e da produção mais flexíveis e descentralizadas” (p. 2).

Flexitempo

Ganha destaque nas análises em torno das mudanças nas formas de gestão do trabalho assalariado a questão do flexitempo, ou da jornada flexível de trabalho. Essas análises demonstram que as transformações econômicas das três últimas décadas do século XX alteraram também a imagem do trabalhador assalariado que, afetado pela competição crescente no mercado de empregos inseguros, faz emergir outro perfil social do trabalhador. Nesse caso, os trabalhadores assalariados devem ser mais

maleáveis, criativos, afirmativos e sobretudo superficiais nos contatos pessoais e indiferentes aos projetos de vida mais duradouros. Para responder às exigências do tempo flexibilizado implantado na produção, deveriam livrar-se dos compromissos sociais a longo prazo, que abrangem relações familiares, amigos e ideologias, dentre outros.

Sennet (2000) constatou, porém, que na flexibilização da produção existe uma ilusória sensação de liberdade. Ilusória porque o trabalhador assalariado passou a conhecer mais sobre o local de trabalho, mas não sobre a quantidade de horas trabalhadas. Como sugeriu esse autor, “na revolta contra a rotina, a aparência de nova liberdade é enganosa. O tempo das 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 do novo poder” (p. 69).

A título de ilustração, cabe lembrar que no decorrer de 2003 foi veiculado nas rádios da cidade de São Paulo um comercial de computadores portáteis em que um homem chegava em casa tarde da noite e não era reconhecido pelo seu cachorro, que avançava contra ele de forma ameaçadora. Nesse instante ouvia-se a voz de um locutor que sugeria a esse homem que comprasse um pequeno computador, para, é claro, levar o trabalho para casa e ficar próximo da família.

Caso o personagem, não mais reconhecido pelos de casa, cedesse aos encantos do comercial, entraria no seletivo mundo dos trabalhadores em *flexitempo*. Sennet (2002) assim definiu trabalho em *flexitempo*: “As organizações flexíveis de hoje estão fazendo experiências com vários horários do flexitempo. (...) Um trabalhador em flexitempo controla o local de trabalho, mas não adquire maior controle sobre o processo de trabalho em si” (p. 68).

Esse trabalhador exemplificado no comercial de rádio estaria reaproximando a sua vida profissional da pessoal? Pelo contrário. Estaria submetendo a vida pessoal à profissional. Ao seguir o conselho da voz salvadora proferida pelo comercial, o “novo trabalhador” levaria o espaço de fora de casa, o do trabalho assalariado, para dentro de casa, estendendo a jornada diária de trabalho definida por normas contratuais. Assim, não subverte em nada o controle exercido sobre o trabalho. Paradoxalmente, aprofunda-o. Se fábricas, escritórios, bancos, universidades etc. foram, panópticamente, projetados como espaços de controle social, hoje, com o advento da flexibilização da produção e do tempo da jornada de trabalho, essa forma de controle se expandiu virtualmente para todos os lugares, inclusive para casa.

O tempo do trabalho assalariado foi flexibilizado para que se produzisse mais, e não para que se trabalhasse melhor. O seu objetivo seria aumentar a produção e a acumulação do capital. A vida cotidiana e a prática de trabalho assalariado estavam separadas por um profundo fosso, provocado pela cisão estanque entre o local de trabalho (a fábrica) e o local de viver (a casa). Com o modelo flexível de produção a vida cotidiana fica asfixiada pelo emprego. Ou seja, o local de trabalho invadiu o lugar de vida. A religação da vida pessoal e do trabalho assalariado que aparece como novidade na organização do trabalho assalariado nas sociedades contemporâneas, só se efetivará como tal se os trabalhadores conseguirem escapar das artimanhas impostas pelo modelo flexível de produção, ou do “canto da sereia” exemplificado pelo comercial citado.

A divisão entre casa e trabalho, fundada no modelo industrial de produção, promoveu claramente a dicotomização entre trabalho e vida na sociabilidade moderna. Assim, delimita as práticas de trabalho assalariadas àquelas que, como sugere Blass (1998), são “exercidas na grande indústria

pelos homens adultos e profissionais pagos por empresas situadas fora do local de moradia e produtoras basicamente de bens materiais intermediados pelo mercado” (p. 3).

Sennet (2000) concordaria com essa análise, ao afirmar que “a separação de casa e trabalho foi a mais importante de todas as modernas divisões de trabalho (...) as fábricas são lugares para trabalhar e não para viver” (p. 40).

Alocação dos empregos

Alguns autores enfatizam as alterações na estrutura ocupacional na análise sobre as tendências contemporâneas, no que se refere a trabalho e emprego. Não há como ignorar que as mudanças na organização da produção industrial provocam o seu enxugamento, ressaltando o que muitos autores denominam “produção enxuta”. Para Beynon (1998), as alterações no mercado de emprego industrial provocaram a expansão de outros setores econômicos. Diz esse autor que “com o declínio do mercado de trabalho no setor industrial, novas oportunidades de emprego surgiram em outros ramos da economia. Nos anos 80 o mais dinâmico deles foi o de serviços. Em 1995, 1,25 milhão de pessoas estavam empregadas em hotéis e indústrias de entretenimento, mais do que o total da força de trabalho de quase todas as indústrias ligadas a manufaturas tradicionais” (p. 13).

As mesmas tendências podem ser verificadas na sociedade brasileira, principalmente entre os trabalhadores mais jovens. A Coordenadoria Especial da Juventude, em conjunto com o Centro de Estudos de Cultura Contemporânea (CEDEC), elaborou em 2003 um estudo que resultou na realização do mapa da juventude do município de São Paulo. Dentre outros elementos, nesse mapa pode-se observar a

distribuição dos jovens por zonas homogêneas¹. Pode-se observar que “com relação à inserção no mercado de trabalho, 33,2% dos jovens trabalham, a maioria deles na ZH1 (43,6%),. O principal setor que emprega os jovens é o setor de serviços (44,0%), seguido do comércio (27,5%), situação que praticamente não se altera nas ZH. Sobretudo na ZH1, chama a atenção o fato de que 51,5% dos que trabalham estejam inseridos no setor serviços”. Nesse sentido, podemos afirmar que o setor de serviços é o que mais emprega.

O que está em debate sobre as mudanças no mundo do trabalho por vários autores extrapola a transferência das atividades do setor industrial para o setor de serviços. Kurz (1992) acentua a premissa de um colapso histórico da modernização porque representa o limite de expansão do modelo de desenvolvimento sócio-econômico sustentado no trabalho assalariado. Ou, mais precisamente, o limite de expansão do modelo de exploração do trabalho abstrato, ou emprego. Esse autor, com postura enfática, avançou em seu prognóstico ao atestar o “estado terminal do deus trabalho” (p. 30). Segundo ele, o apego demonstrado ao trabalho, nos últimos anos, não passa de um forte sinal do seu fim. Afirma, ao se referir ao trabalho na modernidade: “esse deus está moribundo, e todos tentam revitalizá-lo” (p. 30).

¹ Zonas homogenias foi um recurso metodológico utilizado para a composição de indicador de pesquisa que dividia a cidade de São Paulo em cinco Zonas de características sócio-econômica semelhantes. ZH 1 é aquela que reúne os distritos com melhores condições para os jovens e a ZH 5, as piores. Esse indicador foi construído a partir das variáveis discriminadas a seguir: Percentual da população jovem no conjunto do distrito; Taxa anual de crescimento populacional do distrito entre 1991 e 2000; Percentual de mães adolescentes no total de nascidos vivos; Coeficiente de mortalidade por homicídios na faixa etária de 15 a 24; Percentual de Jovens que não freqüentam escola; Coeficiente de viagens por motivo de lazer por distrito; Índice de mobilidade da população de 15 a 24 anos; Valor da renda média mensal familiar.

O “deus trabalho” moribundo não é o trabalho no sentido alargado, mas é o trabalho mercadoria, ou seja, o assalariado. O que pode, na concepção desse autor, estar em processo de colapso é um sistema social que teve seus pilares de sustentação na perspectiva da produção de bens e serviços gerados pela compra e venda da mercadoria força de trabalho. Com a quebra dessa relação de produção, entraria em derrocada o sistema social constituído na modernidade. Independente, de aceitar ou não, a perspectiva do fim da base social que sustenta a modernidade, destacamos, em sua análise, o desinteresse, por parte dos donos dos meios de produção, de compra da mercadoria força de trabalho, que, segundo ele, caminha para a obsolescência. Não seria, portanto, o fim do trabalho, mas ele aponta para a impossibilidade de retorno da perspectiva de o emprego ser referência do trabalho no futuro próximo.

Expansão do tempo “livre”

O emprego na indústria ou nas grandes empresas, que norteou grande parte das práticas e dos significados atribuídos ao trabalho na modernidade, ainda coexiste, de maneira mais evidente, com outras práticas de trabalho. Para De Masi (1999), por exemplo, “a passagem de uma fase para outra não significa uma substituição radical da primeira pela segunda; significa apenas a perda da hegemonia, mas não sua presença e influência” (p. 29). A produção industrial permanece, embora dificilmente o emprego, fundado na perspectiva da indústria, ainda seja a única referência de trabalho nas sociedades vindouras, como parece ter sido até a segunda metade do século XX.

Para De Masi (1999), não estaríamos diante de um colapso ou uma quebra abrupta do sistema de relações sociais fundado no trabalho

assalariado, mas de um processo de transição da sociedade industrial para a sociedade pós-industrial. Afirma esse autor: “já aconteceu que a humanidade ingressasse em uma época nova sem dar conta disso imediatamente e sem perceber oportunamente o elemento essencial com base no qual tal época poderia ser rotulada. (...) Algo semelhante está ocorrendo hoje com o advento da sociedade pós-industrial: já estamos nela, mas a maioria dos cidadãos a considera uma época futura, comportando-se conseqüentemente como se ainda não fosse um fato consumado” (p. 16). Segundo esse autor, uma das suas características principais relaciona-se com a expansão do tempo “livre”, que possibilitaria a reinvenção das novas práticas de trabalho e de emprego.

Tanto De Masi (1999), quanto Kurz (1992) se apóiam no conceito de trabalho enquanto atividade sistemática, assalariada, envolta em um repertório de direitos e deveres intermediados por instituições políticas representativas das várias classes sociais e pelo Estado. Quer por colapso, quer por superação, esses autores apontam para a limitação histórica de um modelo de organização social, baseado na produção de bens voltada para a economia de mercado e nas grandes empresas, industriais e não industriais.

O mercado de emprego não termina, necessariamente, nem está condenado a ser dizimado da face da Terra. Entretanto, o trabalho assalariado, tal como foi imaginado na modernidade européia ocidental, está coexistindo, de modo cada vez mais evidente, com outras práticas de trabalho. Não se trata, portanto, do desaparecimento do trabalho assalariado ou emprego e sua substituição por outros modelos de produção, mas a importância da diversidade e coexistência de práticas de trabalho e de emprego exercidas simultaneamente, como apontam alguns depoimentos de jovens entrevistados nesse estudo.

É importante lembrar ainda que, diante das possibilidades históricas de expansão econômica das sociedades industriais da Europa ocidental, após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, a vida profissional parecia resumida à definição de um projeto profissional linear e evolutivo, preestabelecendo-se os rumos da trajetória de vida e de escolhas profissionais. Embora essa linearidade nunca tenha ocorrido plenamente, a trajetória individual-profissional deveria corresponder ao desenvolvimento sócio-econômico sustentado pelo crescimento da produção industrial.

Sennet (2000) analisa essa correspondência ao relacionar expectativa e projetos de vida com o apogeu da sociedade industrial nos Estados Unidos quando, nesse país, Enrico, imigrante e faxineiro, conseguiu adquirir casa própria com a poupança familiar e garantir formação universitária para seu filho Rico. Escreve esse autor: “na geração de Enrico, após a Segunda Guerra Mundial, (...) na maioria das economias avançadas, sindicato forte, garantias do Estado assistencialista e empresas em grande escala combinaram-se e produziram uma era de relativa estabilidade” (p. 23).

A trajetória profissional de Enrico é exemplar, ao demonstrar as conseqüências da inserção e da exclusão do trabalhador assalariado na sociedade capitalista, no seu caso, a norte-americana. Essa trajetória também pode ter sido a história de muitos(as) trabalhadores(as) assalariados(as) que, frente ao modelo de organização sócio-econômico industrial, deveriam ter um projeto profissional de longo prazo. A condição de assalariado significava a oportunidade de "construir um futuro" com algum patrimônio, realizar o sonho da casa própria; adquirir alguns bens, como um automóvel de passeio; desfrutar de algum lazer, como tirar férias e fazer pequenas viagens, excursões; usufruir algum capital cultural – assistir a peças teatrais, espetáculos, estudar em uma faculdade, ser

"doutor". O "emprego estável" asseguraria os direitos sociais como, por exemplo, de atendimento médico, seguro por acidente de trabalho e "viver da aposentadoria".

Caso não fosse possível alcançar esse "futuro" para o próprio assalariado, os filhos, certamente, seriam beneficiados, se houvesse um planejamento dos seus estudos. Poderiam ter uma pequena poupança que, talvez, lhes permitisse "subir na vida".

A descrição de Sennet (2000) faz lembrar uma das cenas do filme *Tempos modernos*² em que o casal de "vagabundos" adormece na estrada, próximo de uma casa de padrão modelar. Ao acordar, os jovens vêem um casal que, aos beijos e abraços, se despede na porta do lar. O dono da casa se dirige ao trabalho e a esposa volta aos pulinhos para dentro da casa, protegida pelo policial que, de pronto, põe a correr a dupla de desocupados que ronda e ameaça a paz doméstica.

Tudo seria perfeito nessa sociedade ideal se, no decorrer dessa cena, o nobre vagabundo já não tivesse destroçado essa ilusão com sagaz ironia, apontando a exclusão e a desigualdade de boa parcela da população. Mas a ironia de *Tempos modernos* não foi suficiente para abalar a convicção e o desejo, tanto daqueles que queriam se empregar quanto daqueles que ofereciam o emprego. Seja como for, segundo Sennet (2000), esse tempo se foi: e "a experiência de Enrico, de tempo a longo prazo, narrativo, de canais fixos, tornou-se disfuncional" (p. 24).

No caso do Brasil, é bastante evidente que o emprego, nas indústrias de transformação ou nas grandes empresas, sempre esteve circunscrito a certas cidades ou regiões brasileiras. Portanto, a idéia de emprego não esgotaria todas as possibilidades de ter um trabalho, ou de obter rendimentos, como aparece, por exemplo, na heterogeneidade de práticas

² Filme de Chaplin, de 1917. notabilizado por demonstrar, de maneira bem humorada, os desencontros e as dificuldades de adaptação do trabalhador ao modelo fordista de produção.

de trabalho e de emprego que envolve a produção artística dos desfiles de carnaval, analisada por Blass (1998, 2003). Nesse caso, artesãos e vários profissionais -- marceneiros, soldadores, pintores, designers etc. – atuam nessa produção com práticas de trabalho e de emprego com outros significados, elaborados por quem realiza as atividades e pelo contexto social em que elas se dão. Afirma essa autora: “as práticas de trabalho ocupam, portanto, diferentes lugares e podem assumir diferentes significados. Estes dependem de *quem faz* certas atividades e do contexto social em que se inserem. O que e onde (os lugares sociais) são realizadas tornam-se menos relevantes do que o significado atribuído por *quem* as executa” (p. 7).

As práticas de trabalho e de emprego dos jovens entrevistados neste estudo indicam, como procurarei mostrar adiante, que elas se desenvolvem em diferentes lugares, podendo apresentar outros significados. Para esses jovens, o sentido do trabalho que realizam vai além da restrição imposta pelo mercado de emprego.

Trabalho e emprego

Alguns autores, como Blass (1998), chamam a atenção para a noção de trabalho que informa o debate sobre as mudanças nas formas de organização da produção e de gestão do trabalho. Nessa medida, refletem sobre a distinção entre trabalho e emprego. Essa distinção teórica mostra-se relevante no estudo das práticas de trabalho na produção artística, quando se busca analisar a dinâmica interna dessas práticas e suas singularidades.

Quando o capital atinge sua condição planetária, fica mais evidente a heterogeneidade e a diversidade das formas de organização da produção.

Além disso, deixa clara a dimensão universal da idéia de trabalho, elaborada na relação dos homens com a natureza, e a forma histórica que o trabalho apresenta nas sociedades capitalistas, configurando-se como trabalho assalariado ou emprego, na passagem do século XVIII para o século XIX na Europa Ocidental. Desde então, práticas de trabalho e de emprego coexistem na vida cotidiana, embora revelando diferentes significados, do ponto de vista de quem executa essas práticas e do sistema de relações sociais em que se desenvolvem.

A noção de emprego tem como referência o trabalho assalariado realizado nas fábricas que, tal como conhecemos no presente, foi gestado a partir do século XVIII na Europa ocidental, tendo por base a expansão da produção capitalista. Essa noção, como sinalizou Silva (2003), está intimamente ligada à “emergência da relação assalariada e do trabalhador livre, vendendo sua capacidade de trabalho para os donos dos meios de produção” (p. 64).

Para se entender melhor a distinção entre trabalho e trabalho assalariado ou emprego, lembra Frigotto (2004) que, em torno do “tema trabalho e emprego, há simplificações e mistificações de toda ordem. A mais elementar é reduzir o trabalho, de atividade humana vital – ao emprego, forma específica que assume predominantemente o trabalho sob o capitalismo: compra e venda de força de trabalho” (p. 181).

A noção moderna de trabalho cuja referência histórica é o emprego industrial ganharia, conforme Blass (2003), “contornos mais nítidos no final do século XVIII e mais particularmente, com a generalização das relações capitalistas de produção, no decorrer do século XIX. Relaciona-se, de um lado, com a noção de trabalho produtivo, elaborada pela economia política mercantilista e ilustrada; e de outro com a concepção de trabalho motivado que se articula com a apologia do luxo” (p. 9).

De acordo com essa autora, “o trabalho assalariado ou emprego, ao gerar riquezas, torna-se a principal fonte de acumulação de capital. Os olhares das Ciências Sociais e da Economia Política, inspirados no ideário iluminista, privilegiam essa dinâmica que constitui a fonte geradora de riqueza das nações e do progresso” (Blass, 2003, p. 10). Seguindo nessa reflexão, “o trabalho recobre um campo mais amplo do que o emprego ou trabalho assalariado. Trabalho constitui uma atividade social presente em todas as sociedades, apesar das diferentes definições do que seja trabalho” (Blass, 1997, p. 151).

A distinção entre emprego e trabalho é fundamental para nossa perspectiva de análise. O limite histórico em que se encontra o mercado de emprego, como já dissemos, não significa o seu final, mas a exaustão de seu crescimento. Ao mesmo tempo se observa que muitos jovens estão inserindo na vida profissional que vão além daquelas oferecidas pelo mercado de emprego. Assim, distinguir trabalho na sua forma histórica e assalariada de trabalho na sua condição alargada é importante para que entendamos a inserção dos jovens que compõem esse estudo no mercado do trabalho e do emprego.

Desde sua configuração histórica, a noção de emprego se tornou a principal referência das práticas de trabalho. Em torno dessa noção, foi desenvolvido o arcabouço teórico dos estudos nas Ciências Sociais, embora alguns estudiosos (Blass e Frigotto) chamem atenção para a redenção do trabalho ao emprego.

São várias as práticas de trabalho e de emprego que fazem parte da produção de bens materiais ou imateriais. Essas práticas estão em contínua mudança, sendo-lhes atribuídos significados plurais. Blass (2003) analisa as práticas de trabalho na produção artísticas dos desfiles de carnaval e mostra que elas apresentam uma linguagem que expressa múltiplos

significados. Conforme essa autora, as práticas de trabalho e de emprego, “quando remetidas às dimensões sociais, fazem parte da vida, perseguem outros objetivos e valores como, por exemplo, de convivibilidade, solidariedade e responsabilidade. Indagam os modelos universais e civilizatórios fundados na cisão entre economia e sociedade; entre produtor e consumidor; trabalhador enquanto pessoa e força de trabalho; trabalho concreto e trabalho abstrato” (Blass, 2003, p. 10-11).

O emprego na indústria, ou nas grandes empresas, constitui, do ponto de vista histórico, o modelo de organização da vida produtiva. Partindo desse modelo, desenvolveram-se inúmeras manifestações éticas, culturais, artísticas e políticas. Entre os pensadores sociais foi, para Kurz (2001), Marx e seus seguidores os que mais se valeram do conceito de “trabalho”. Afirma esse autor: “em termos filosóficos, o trabalho é para o marxismo uma condição supra histórica da relação do homem com a natureza. Do prisma econômico, sob as lentes dessa doutrina, o trabalho como forma universal de atividade humana é degradado a um estratagema de exploração por meio do domínio da propriedade capitalista. No aspecto sociológico, é a classe operária que deve constituir-se politicamente como partido do trabalho para dar cabo da relação social de exploração do homem pelo próprio homem e lograr a libertação no trabalho” (p. 15).

Embora Kurz não assinale a diferença entre trabalho e emprego, apontando o caráter degradante e revolucionário do trabalho, cabe ressaltar que aborda, nessa reflexão, as práticas de trabalho assalariado que se expressam historicamente, no modo de produção capitalista. Por isso, destaca-se no imaginário³ da modernidade.

³ A respeito da influência do imaginário para a alteração da realidade, vejamos o que diz Freire (2004): “Dizer que uma concepção é imaginária não significa dizer que ela é impotente para alterar a realidade. Ao contrário, boa parte do que condiciona os ideais de vida e as condutas cotidianas são *crenças imaginárias*. Imaginário não é sinônimo de ‘ilusório’, mas do que não tem existência independente da imaginação. Ou seja, diferentemente das coisas materiais, que independem dos desejos e das inspirações

A dimensão que o emprego apresenta na pesquisa do “Projeto Juventude”⁴ pode ilustrar essa afirmação. Alguns jovens, quando questionados sobre os problemas que mais os preocupam e sobre os assuntos pelos que mais se interessam, afirmam que a questão do emprego aparece com grande relevância. Assim, emprego e profissão consistem na principal preocupação para 52% dos jovens pesquisados, superada apenas pelas questões relativas à segurança/violência que atingem 57% deles. Quanto a seus interesses imediatos, emprego e profissão aparecem em 37% das respostas, superadas apenas pela educação, conforme 38% dos jovens entrevistados.

Sem dúvida, o emprego estaria no centro das preocupações juvenis com o futuro, mas indagar o modelo de emprego subjaz nas respostas dos jovens entrevistados. Isso se justifica diante da concepção bastante comum de que quaisquer práticas de trabalho fora do âmbito empresarial juridicamente legalizado, são considerados informais, efêmeras, provisórias etc.

Nas sociedades capitalistas, a idéia de desenvolvimento econômico está baseada na perspectiva de que todo trabalho se insere na racionalidade econômica da produção de bens materiais ou de serviços regida pelo mercado de emprego e estruturada pela produção industrial.

Essa perspectiva nunca se realizou plenamente, embora as sociedades européias do pós-guerra tenham atingido resultados próximos a essa tendência histórica. Além disso, esse modelo de desenvolvimento se espalhou de forma desigual pelo mundo capitalista, como, por exemplo, a sociedade brasileira que, embora tenha obtido alta rentabilidade econômica

humanos para existir, as crenças culturais são produtos de nosso modo de agir e dar sentido às nossas ações”. (Freire, 2004 p 76

⁴ O Projeto Juventude foi um programa de estudos, pesquisas, discussões, e seminários que aconteceram em vários estados brasileiros sob o patrocínio do Instituto Cidadania, entre os meses de agosto de 2003 e maio de 2004.

na produção industrial, nunca apresentou um mercado considerado de pleno emprego. Esse modelo de desenvolvimento foi uma promessa que nunca se cumpriu no Brasil e, apesar das tentativas na busca de empregos regulares, presente no imaginário de muitos brasileiros e brasileiras, esse tema ganhou menor relevância, considerando-se o conjunto da sociedade brasileira.

Para os trabalhadores assalariados, coloca-se de imediato a perspectiva de seu futuro profissional poder viver em sociedades capitalistas centradas no trabalho assalariado ou emprego, fonte geradora do processo de acumulação do capital. Diante das dificuldades crescentes para preestabelecer um traçado desse futuro profissional, observa-se que esses trabalhadores e principalmente os jovens ingressantes no mercado de emprego direcionam suas trajetórias profissionais pela lógica da experimentação e da busca pelo reconhecimento social. Em que medida essa lógica prevalece na escolha e nas tentativas de alguns jovens que exercerem atividades artísticas e obtém empregos relacionados com a produção artísticas e de entretenimento?

Jovens entre o consumo e a escolha profissional

No decorrer dos anos 90, por exemplo, como informa Pais (1997), muitos jovens, “nomeadamente das classes médias, procuravam trabalhos nas atividades artísticas, por serem espaços menos dependentes dos títulos escolares (desvalorizados) que de certos predicados (bom gosto, boas maneiras, distinção, *savoir-vivre*...) que são bons predicados de quem tem boas heranças de capital cultural” (p. 263). Ao contrário do que afirma esse autor, todos os jovens entrevistados neste estudo escolheram de primeira mão as artes para seu futuro profissional, ou seja, essa opção não aparece

como alternativa à falta de empregos em outros setores econômicos que, eventualmente, seriam as suas primeiras escolhas profissionais.

Caberia indagarmos: até que ponto os jovens seriam antenas do seu tempo social, quando captam os sinais das tendências contemporâneas que se esboçam no chamado mundo do trabalho? Essas tendências apontam para uma preferência maior e uma busca de formação profissional nas atividades artísticas?

Para tanto, levantamos no SEADE, DIEESE e IBGE, dados estatísticos que indicam mudanças e movimentações na estrutura ocupacional no Brasil e no Estado de São Paulo. No SEADE e no DIEESE, não encontramos qualquer informação a respeito da maior procura por trabalhos artísticos. No IBGE, localizamos alguns dados diluídos na rubrica “setor de serviços” que apontam crescimento de 6,5% entre 2000 e 2001, sendo que a pesquisa anual de serviços, do IBGE/PAS 2001, revelou que os “serviços de Informação”, abrangendo as áreas de telecomunicações, atividades de informática e audiovisual, apresentaram o maior crescimento real do período (11,9%)⁵.

Os dados referentes às atividades de audiovisual aparecem, portanto, desagregados nas informações fornecidas pelo IBGE. As demais atividades são classificadas como “Serviços Prestados às Famílias”, incluindo alojamento, alimentação, manutenção e reparação, serviços recreativos e culturais e serviços pessoais.

Outra forma de observarmos que entre os jovens existe a propensão de buscar cada vez mais trabalho e/ou emprego nas áreas referidas à produção artística aparece nas preferências indicativas nos vestibulares. Claro que, *per si*, os exames vestibulares não são suficientes para confirmar a tendência em pauta, entretanto também informam sobre

⁵ Fonte: IBGE, Diretoria de pesquisas, Departamento de Comércio e Serviços, Pesquisa Anual de Serviços, 2001.

algumas preferências. Na Fuvest, por exemplo, o aumento do número de inscritos para o exame vestibular na carreira de audiovisual⁶, entre 2000 e 2003⁷, em que pese o crescimento populacional, foi significativo. Em 2000, inscreveram-se 1.130 candidatos, o que representou 32,14% de candidatos por vaga oferecida; em 2001 foram 1.254, na razão de 35,08% candidatos por vaga; em 2002 foram 1.632 candidatos, 46,42% por vaga; e em 2003 foram 1.878, o que representou 53,02 por vaga oferecida. A mesma tendência, em números relativos, pode ser verificada nos cursos de jornalismo, artes cênicas e artes plástica.

Alguns autores (Blass, 1998; Luise e Minardi, 2000; De Masi, 1999) chamam a atenção para os significados que as práticas de trabalho e emprego podem apresentar para os que se inserem nas atividades artísticas, muitas vezes confundidas com lazer. Porém os índices estatísticos que apreendem o fluxo do emprego e do trabalho no Brasil ainda não fornecem informações sobre essa questão. A ausência dos indicadores sócio-econômicos pode ser justificada pelo fato de que a maioria das pesquisas estatísticas referentes ao emprego e ao desemprego tomem como referência o emprego industrial. Os demais setores econômicos aparecem restritos à rubrica de “serviços”, sem qualquer especificação de qual “serviço” se trata.

É importante lembrar, nesta análise, que se observa nas sociedades contemporâneas uma tendência para entrelaçar o chamado mundo do trabalho, ligado à produção de bens e serviços, com o mundo denominado do não trabalho, reduzido, muitas vezes, às atividades artísticas e de lazer. A questão que se coloca no caso da escolha profissional entre jovens é

⁶ A escolha recaiu sobre essa carreira para manter certa unidade com a informação contida na pesquisa do IBGE; no entanto, a mesma tendência procede nas outras carreiras da área. Informação FUVEST 2000, 2001, 2002, 2003.

⁷ Período que compreende o meu percurso pelo doutorado.

verificar em que medida estaria gestando, nesse caso, uma política para o exercício profissional na produção artística.

Ao lado do conjunto de atividades sociais que compõem a modernidade, as práticas de trabalho na produção artística, assim como as chamadas práticas de lazer, estão envoltas no desafio de inserção no mercado de trabalho e de emprego. Como disse Canclini (1999): “desde meados deste século, os agentes encarregados de administrar a qualificação do que é cultural – museus, bienais, revistas, grandes prêmios internacionais – reorganizam-se em relação às novas tecnologias de promoção mercantil e de consumo” (p. 56-57).

São, portanto, produções e realizações disponibilizadas para circulação e consumo em um mercado específico de bens simbólicos. Afirma Pais (1999): “as práticas do lazer e da cultura aparecem intimamente associadas a uma ética consumista, relativamente presente, nas culturas juvenis dos últimos tempos” (p. 85). Essa afirmação sugere o reverso do consumo, ou seja, a produção desses bens consumidos, principalmente por jovens. Nessa medida, o consumo não propiciaria entre os jovens a sua escolha pelo exercício profissional na produção artística e nas atividades consideradas de lazer.

Devido ao intenso contato das atividades juvenis com atividades vinculadas às linguagens artísticas chamadas de lazer, não é de se estranhar que as maiores despesas realizadas pela população juvenil são de natureza lúdica. Representam, via de regra, gastos assumidos com cinema, espetáculos musicais, guloseimas, discos, discotecas, bares, jogos, produtos de beleza etc. Nesse sentido, as atividades artísticas aparecem na vida dos jovens como um aspecto privilegiado no seu consumo cotidiano. E assim, cada vez mais as escolhas profissionais parecem recair nas atividades artísticas e lúdicas que podem, inclusive, responder às demandas

do mercado de emprego nas sociedades contemporâneas. Está colocada, do ponto de vista histórico, a possibilidade de coexistirem diferentes práticas de trabalho que acabariam questionando a dicotomia trabalho e lazer; trabalho e não trabalho, inventada pelo pensamento sociológico ocidental moderno.

Corroborando essa idéia, Luise e Minardi (2000) indicam que os trabalhos nas atividades artísticas “tendem a deixar a condição periférica que ocupam na divisão social do trabalho da sociedade industrial” (p. 19) para contracenar em um palco multifacetado de formas e possibilidades de trabalho e de emprego nas sociedades contemporâneas. Consubstanciou-se, assim, a tendência de desconstrução da dicotomia entre a produção da vida material e a reprodução do mundo simbólico.

As escolhas profissionais dos jovens aqui analisadas revelam múltiplos sentidos, inclusive paradoxais. Essas escolhas podem referir-se ao caráter de trabalho como obra, mas podem também expressar o sentido de labor. Podem, por exemplo, expressar o desejo de ganhar dinheiro para a possibilidade de consumo, mas podem também assumir a busca de excitação individual e coletiva. Podem buscar a retomada de tradições culturais de grupos sociais diante das tendências históricas de globalização, ou ainda revelar o desejo de uma transgressão de valores estéticos. Podem também representar a fuga do emprego onde cada posto é controlado por chefes e patrões, e descobrir a possível autonomia que nortearia a organização dos processos de trabalho por outras regras. As escolhas profissionais indicariam, portanto, as tentativas de os jovens protagonizarem a própria existência, revelando o desejo de tornar um estilo de vida o seu meio de vida, ou um modo de “ganhar a vida”.

Essas considerações não ignoram a heterogeneidade e a diversidade da condição juvenil, nas sociedades contemporâneas. Por esse motivo, as

escolhas profissionais, como tentaremos mostrar nos próximos capítulos, dependem de um conjunto de fatores em que o processo de socialização detém um papel importante.

Desenhando a pluralidade da condição juvenil

Procuramos, neste capítulo, referendar a idéia de que pode existir na juventude características que lhe confirmam unidade, mas, antes, consideramos esse conceito num quadro de profunda diversidade. De acordo com Pais (1997): “A juventude deve ser observada em torno de, pelo menos, dois eixos semânticos: um, como aparente *unidade*, (quando referida a uma fase de vida) e como *diversidade* (quando estão em jogo diferentes atributos sociais que fazem distinguir os jovens uns dos outros)” (p. 33)

Bourdieu (2001), ao assinalar que: “freqüentemente, os investigadores tomam como objeto os problemas relativos a populações mais ou menos arbitrariamente delimitadas, obtidas por divisões sucessivas de uma categoria ela própria pré-construída” (p. 28), adverte para os riscos dos conceitos fechados. Por exemplo, ao citar os *jovens* de determinada região do Brasil, os *negros* moradores em Portugal, os *velhos* do porto de Santos, os *imigrantes* do Brás, essas categorias em destaque incorporam atributos que trazem consigo um conjunto de pontos em comum que auxiliam na caracterização, por exemplo, de determinada fase de vida, de grupo étnico, de categoria profissional etc. Mas, se essas caracterizações, que a princípio orientam o pesquisador na escolha de seu objeto de análise, não forem vistas com atenção e com certa desconfiança em relação à unidade de sua composição, podem ocultar mais do que propriamente esclarecer.

Os jovens, por exemplo, são citados com certa freqüência -- tanto pelo senso comum como por alguns estudos acadêmicos -- como, por natureza: “rebeldes, irreverentes, com espírito de contestação, às vezes mesmo com a vontade utópica de mudar o mundo” (Nunes, 1997, p. 15).

Não é raro ouvirmos ou lermos afirmações categóricas e acabadas sobre a condição juvenil. Se forem aceitas de pronto essas ou quaisquer outras características fechadas, como, fundamentalmente, próprias dos jovens, podemos incorrer, como diz Nunes, em um tipo de “visão sociológica simplificadora da juventude” (p. 15). É certo que muitos jovens se apresentam como contestadores e irreverentes, assim como podem postular uma visão utópica para tentar mudar o mundo. Ou, ainda, podem estar envolvidos com drogas ou manifestar qualquer outro comportamento de risco em relação ao trânsito, ao sexo, às brigas etc. Não é prudente, porém, supor que a conduta atribuída a alguns jovens, seja ela qual for, se estenda, necessariamente, a toda a juventude.

Juventude como fase de vida

Ao lidar com a questão juvenil, estamos tratando de temas que se manifestam na dialética entre a unidade e a diversidade. Viver a juventude é estar em consonância com atitudes e situações consideradas características próprias de determinada fase da vida, em determinada sociedade, que lhe conferem certa estrutura. Seriam características dessa fase: o ingresso no mundo do trabalho; a vivência de relações afetivas experimentais; a intensa presença na vida escolar, nas festas, nos jogos; o apego à vida noturna; a busca de aventuras (desventuras), entre outras inúmeras atitudes.

A pesquisa sobre o perfil do jovem brasileiro, realizada no primeiro semestre de 2004, revela ainda outros aspectos relativos ao “ser jovem”. A primeira questão que, se não unifica, reflete a opinião de uma brutal maioria é, que, quando se pergunta aos jovens se “há mais coisas boas ou ruins em ser jovem”, 74 % respondem que há mais coisas boas que ruins na

condição juvenil. A vivência da condição juvenil é considerada positiva, e essa sensação é confirmada por muitos jovens.

Outra questão fundamental apontada nessa pesquisa diz respeito ao acesso às atividades artísticas e culturais quando perguntado “o que é ser jovem” e as respostas que dizem respeito a ‘aproveitar/curtir a vida’ (que reúnem todas as atividades culturais ligadas a diversão, como ouvir música, ir ao cinema, dançar, etc.) foram as que mais fortemente marcaram essa definição” Conforme Abramo (2001, p. 59).

Essas considerações reforçam a idéia de que mesmo diante da heterogeneidade que compõem a condição juvenil existem aspectos que lhe conferem certa homogeneidade ao mostrar o grande interesse dos jovens pela prática de lazer e atividades relativas a artes e espetáculos, como revelam os depoimentos dos jovens coletados na referida pesquisa.

Ainda no que tange à questão referente à fase de vida, convém enfatizarmos que a vivência da juventude não deve ser confundida com a pertença à certa faixa etária. É certo que, quando se pensa em determinada fase da vida, deve-se levar em conta que ela contém elementos da faixa etária. Mas é certo também que a idade, *per si*, não é referência acabada de pertencimento ao universo juvenil ou ao mundo adulto.

Muitas vezes, na ânsia de dar unidade a um grupo social, algumas pesquisas que tratam da juventude “enquadram” os jovens nos parâmetros da faixa etária. Esse recurso é muito comum em pesquisas com metodologia quantitativa, tais como grandes inquéritos, censos etc. Nesses casos, via de regra, o corte para a definição da fase de vida se faz pela idade, que, por sinal, tende a ser diferenciado de uma sociedade para outra. É o caso de algumas estatísticas de países europeus que consideram jovens os indivíduos que possuem até 29 anos de idade. O começo da vida adulta aos 29 anos encontra certa resistência entre os pesquisadores brasileiros.

Como disse Spósito (1995): “essa designação decorre tanto do prolongamento da escolaridade nas sociedades avançadas, como do aumento do período de convivência com o grupo familiar de origem” (p. 98). Considerando, portanto, que por questões de natureza sócio-econômica é usual estabelecer o período da juventude até os 24 anos de idade.

A esse respeito, também reflete Kehl (2004): “O aumento progressivo do período de formação escolar, a alta competitividade do mercado de trabalho nos países capitalistas e, mais recentemente, a escassez de empregos obrigam o jovem adulto a viver cada vez mais tempo na condição de ‘adolescente’” (p. 91).

Neste estudo, pouco influí se a juventude termina aos 24 ou aos 29 anos, pois, a exemplo do que sugere Bourdieu (1983), esse seria um esforço inútil: “a idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável e o fato de falar dos jovens como se fosse uma unidade social, um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e relacionar esses interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente” (p. 113).

Temos em vista, portanto, que fase de vida não se circunscreve à faixa etária. Assim sendo, é importante salientar que a fase de vida é um dos pressupostos teóricos que fundamentam este estudo por garantir certa unidade da condição juvenil, mesmo que, como já dissemos, envolva em um leque de diversidade.

Jovens e classes sociais

Ao tratar da diversidade da condição juvenil, emerge a questão de pertencimento social. Mais precisamente, trata-se de se considerar a condição de classe social na qual os jovens estão inseridos.

O conceito de *classe social* -- gestado e desenvolvido historicamente em torno das diferenças sociais, políticas e culturais entre burguesia e proletariado -- adquiriram no Brasil certa peculiaridade. Quando estão em pauta as condições sócio-econômicas, a *classe operária* definida a partir da venda da força de trabalho, homens e mulheres que vivem dos empregos na indústria ou na rede de empregos satélites gerados por essa -- recebe a denominação de *segmentos populares*. Essa conotação talvez esteja fundamentada na premissa de que no Brasil não se constituiu plenamente a classe operária, por não ter constituído plenamente a sociedade industrial. Como disse De Masi (1999): “O elemento estrutural sobre o qual se baseara a sociedade industrial – isto é, a fábrica – difundiu-se com uma lentidão intrínseca; por isso ainda hoje, dois séculos depois de seu aparecimento, permanecem vastas zonas do planeta que ainda não foram alcançadas pelos complexos industriais e até mesmo por seus produtos” (p. 28). Nesse sentido, ao pensarmos os segmentos sociais, não lhes atribuímos só o sentido clássico, embutido na perspectiva da divisão estanque entre burguesia e proletariado. Pensamos a questão social no sentido mais amplo, ou seja, na perspectiva dos segmentos populares.

Consideramos ainda o cruzamento dos seguimentos sociais e a questão racial conforme analisa Stuart Hall (2003), que afirma que: “contrariamente à crença generalizada, a raça não é uma categoria biológica ou genética que tenha qualquer validade científica. Há diferentes tipos e variedades, mas eles estão tão largamente dispersos no interior do

que chamamos de ‘raça’ quanto entre uma raça e outra. A diferença genética – último refúgio das ideologias racistas -- não pode ser usada para distinguir um povo do outro. A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é (...) utilizam características físicas – cor da pele, textura do cabelo como marcas simbólicas a fim de diferenciar socialmente um grupo do outro” (Hall, p. 63).

Partindo dessa perspectiva sobre a questão racial lembramos as observações de Frigotto (2004), ao afirmar que “no Brasil há uma forte relação e uma superposição entre classe social e o fato de ser negro” (idem p. 189). Um dos indicadores possíveis dessa superposição são as estatísticas relativas à inserção tanto de crianças quanto de jovens no mercado de trabalho. Conforme demonstra o referido autor, as estatísticas “revelam, invariavelmente, uma desvantagem dos negros. A inserção precoce no mercado atinge mais crianças negras. De acordo com o PNDA de 1999, do total de crianças trabalhando na faixa de 5 a 9 anos, 61,7% eram afrodescendentes. Essa porcentagem se mantém inalterada na faixa dos 10 ao 14 anos (61,3 %). Na faixa etária dos 15 aos 17 anos, quando se define a idade legal para estágios e ingresso no mercado formal de trabalho, a proporção cai para 53 % de negros. Dessa faixa em diante nota-se uma inversão” (p. 190).

A mesma tendência apontada por Frigotto pode ser verificada também quando observamos a distribuição racial pelas zonas homogêneas construídas para a realização do mapa da juventude¹. Quando comparadas as Zonas Homogêneas nota-se o aumento significativo no percentual de entrevistados que se classificam como “Pretos/Negros” e “Pardos” em direção às Zonas com maior exclusão. Com efeito, se no município como um todo 14,8% dos jovens se classificam como "Pretos Negros", na Zona

¹ A explicação sobre o que é e como foi construída a zonas homogêneas encontra-se em nota de rodapé no primeiro capítulo desse estudo na página cinco

5, esse número aumenta para 18,0%, diminuindo para 3,8%, na Zona 1. Por sua vez, o contingente de jovens que se consideram “Branco” é de 51,9% na cidade, sendo de 37,0%, na Zona 5, e de 85,9%, na Zona 1. Essa configuração nos espaços da cidade de São Paulo referenda a idéia que os negros e pardos estão entre os mais pobres e com menos direitos sociais garantidos.

- Distribuição percentual de jovens por cor auto-referida e Zona Homogênea
Mapa da Juventude de São Paulo, 2003

Cor	Jovens Entrevistados (%)					
	Município	ZH1	ZH2	ZH3	ZH4	ZH5
Branca	51,9	85,9	69,3	54,2	51,0	37,0
Preta/ Negra	14,8	3,8	9,2	16,9	14,5	18,0
Parda	28,6	7,7	16,9	24,2	31,6	38,7
Amarela	2,1	2,6	3,1	2,0	1,5	2,3
Indígena	2,3	-	1,5	2,4	1,4	3,8

Na cidade de São Paulo, os segmentos sociais estão distribuídos no espaço urbano e, em geral, os chamados segmentos populares são vistos e se vêem como “moradores da periferia”. Essa característica transparece quando se põem em pauta as manifestações culturais e se ouve bastante as expressões: “os jovens produtores de cultura da periferia” ou “a cultura da periferia”. Assim, periferia que, a princípio, denotaria uma localização geográfica dentro das fronteiras dessa cidade e adquire conotação sociológica reveladora das marcas sociais de distinção entre seus moradores. Os jovens entrevistados que se consideram membros dos segmentos populares estabeleceu, constantemente esse vínculo: periferia e bairros populares na cidade de São Paulo.

Intersecção de gerações e classes sociais

A fase de vida e a condição de pertencimento social são, sem dúvida, importantes referenciais teóricos para as análises da condição juvenil, mas não suficientes para esgotar essa discussão. A análise aqui proposta desenvolve-se na intersecção – fase de vida e classes sociais – nenhum deles da conta da pluralidade da condição juvenil.

A *fase de vida* -- conceito fundamental entre aqueles que se alinham à corrente geracional de estudos sobre a juventude -- e a condição de *pertença social* -- que, por sua vez, fundamenta a estrutura dos estudos que se baseiam na corrente classista de análise da condição juvenil -- são importantes pressupostos teóricos que referenciam este estudo. Entretanto, não são, *per si*, pressupostos determinantes nas análises aqui contidas. Tal recusa de nossa parte se fundamenta no fato de que tanto uma tendência quanto outra vislumbram na condição juvenil o caráter de dominação. “Nas correntes geracional e classista, o conceito de cultura juvenil aparece associado ao de cultura dominante. Como se disse, para a corrente geracional as culturas juvenis definem-se por relativa oposição à cultura dominante das gerações mais velhas; para a corrente classista, as culturas juvenis são uma forma de resistência à cultura da classe dominante, quando não mesmo a sua expressão linear” (Pais, 1997, p. 52).

As mudanças no mundo do trabalho pareceu corresponder, tanto a aqueles que enfatizam as diferenças geracionais – que desenvolve o conceito de fase de vida – quanto a concepção classista – fundamenta na concepção de pertencimento às certas classes sociais da juventude. Apesar de reconhecer a importância dessas concepções, pretendo desenvolver esse estudo sobre as escolhas profissionais nos pressupostos teóricos referentes aos “contextos vivenciais cotidianos” (Pais, 1997, p. 57). Nesses contextos

sociais, os jovens se movem e partilham formas diferentes de relacionamento com o mundo que os cerca. Há unidade e diversidade tanto na relação interclasses quanto na relação intraclasses. Como pretendo mostrar adiante, quando unidade e diversidade configuram uma dinâmica constante de diferentes elementos.

Processos de socialização: diferentes visões

Os processos de socialização -- responsáveis pela interação constante, porém não linear, entre os indivíduos e suas experiências sociais, que convergem na constituição da vida em sociedade -- desenvolvem-se em um palco multifacetado com cenário híbrido, impreciso e indefinido, no qual contracenam os mais variados atores sociais. Dentre eles, destacam-se família, escola, amigos, mídias, ruas, bailes, lugares de jogos, espaços de namoro, etc. que mistura de instâncias e locais de socialização. A composição dessa interatividade permite a categorização dos jovens como sujeitos sociais.

Durkheim (1975), por exemplo, delimita os responsáveis pelo processo de socialização, e determina as funções sociais que cada um deles desempenha nesse processo. O processo de socialização é regido pelas gerações mais velhas, a quem caberia o papel de inserir as novas gerações na vida social, como escreveu esse autor: “a educação consiste numa socialização metódica das novas gerações, sob a responsabilidade das gerações mais velhas” (p. 43).

O processo educacional, segundo o referido autor, que extrapola o âmbito da escola, caracterizando-se como formal ou informal, sistemática ou assistemática, pressupõe um projeto pedagógico cujo objetivo é

socializar os mais jovens e atores sociais responsáveis pela socialização, previamente estabelecido, são as gerações mais velhas.

Quanto a sua finalidade escreve Durkheim: “a criança deve ser preparada em vista de certa função a que será chamada a exercer” (p. 142), pois “Não existe sociedade na qual o sistema de educação não apresente um duplo aspecto: o de ser ao mesmo tempo uno e múltiplo”.(idem. 142) Toda socialização detém uma função diferenciadora que segundo, Durkheim, restringe-se ao caráter profissional.

Segundo esse autor a educação e por conseqüência a socialização, desempenham funções exigidas que é a de compor profissões e de determinar o papel que cada um vai exercer na divisão técnica do trabalho. Portanto, firma Durkheim (1975), “a diversidade moral das profissões não deixaria de acarretar, como conseqüência, grande diversidade pedagógica. Cada profissão constitui um meio *sui generis*, que reclama aptidões particulares e conhecimentos específicos” (p. 39). Assim, o autor, pressupõe a necessidade de projetos educacionais com funções distintas e que remetam a um futuro pré-estabelecido.

A segunda finalidade predeterminada para a educação é o da unidade moral. Por um lado, como vimos, o autor considera que a educação deva ser um componente de distinção entre os variados grupos sociais, frente à diversidade de funções imposta pela sociedade industrial. Por outro, ele não abre mão da unidade moral, ou seja, dos preceitos que se consideram fundamentais para a harmonia social e que devem ser introjetados pela educação no processo de socialização de maneira unitária. “A educação perpetua e reforça a homogeneidade, fixando de antemão na alma da criança certas similitudes essenciais, reclamadas pela vida cotidiana” (Durkheim, p. 142). Por exemplo, o apego pela disciplina do trabalho deve,

ao contrário das especificidades técnicas, transpassar todas as classes sociais e unificá-las no mesmo objetivo.

Nessa visão, o processo de socialização estaria sendo norteado pela educação. Ou seja, na visão de Durkheim, pela ação dos mais velhos. Ao se atribuir às gerações mais velhas a condição de sujeito social responsável pelo processo de socialização, instala-se um caminho de mão única, no qual as gerações mais velhas socializam e as gerações mais novas serão socializadas. Assim, seria possível preestabelecer as finalidades do processo em questão, determinando-se antecipadamente as funções sociais para qual cada indivíduo estará fadado. O que se constituiu numa proposta mais ou menos eficaz, mas que nunca se constituiu plenamente.

Essa idéia de socialização dificilmente se sustenta diante da perspectiva plural que sempre existiu, em qualquer forma de vida societária. Ao contrário da premissa que elege um só responsável pela socialização, nota-se que nesse processo existe intensa relação de interconectividade entre os vários “mundos” que a condição juvenil se exprime. A concepção de que a socialização é um caminho de mão única não se sustenta diante do princípio da reversibilidade que pressupõe que os mais velhos também são aculturados pelos mais novos. Ainda porque preestabelecer uma finalidade precisa no processo de socialização é inócuo diante da imprecisão do futuro.

Ao considerar, segundo Pais (2001) que não existe um só agente de socialização, adotamos o princípio que é na inter-relação complexa entre o jovem e os mundos em que vivem, tais como, a família, a rua, as escolas, as festas, os trabalhos, os jogos etc, que podemos nos aperceber de um conjunto de signos que ficam estampados na sua história de vida social e que dão base a certa característica de identidade, com a qual o jovem se apresenta em sociedade. Esses processos acontecem em uma teia de

relações com caminhos emaranhados, que criam bifurcações e incorporam sentidos múltiplos, que embaralham os agentes e as relações sociais, abrindo várias possibilidades para os jovens, que se tornam agentes de seu próprio processo de socialização.

Conforme Pais (2001), o processo de socialização estabelece-se em “quotidianos juvenis que rodopiam entre tempos monocromáticos e tempos policromáticos” (p. 71). No caso dos *tempos monocromáticos*, os jovens estão envoltos em relações com instituições onde se privilegia a atenção com os horários, com a segmentação de atividades, com a pontualidade, com a hierarquia, tais como a família, as escolas, as igrejas, os espaços profissionais, etc. Ao mesmo tempo estabelecem uma inter-relação constante com os *tempos policromáticos*, que são de natureza sociabilística e que têm ênfase na aleatoriedade, nos sentimentos, na experimentação, na conviviabilidade. Geralmente, esses tempos são vividos nas ruas, nas festas, nos jogos, nas relações entre os amigos, etc. Como podemos observar, os tempos de fato se entrecruzam. A família, a rua, os amigos, os parentes se superpõem nesse processo, gerando uma socialização híbrida com influências múltiplas.

O raciocínio desenvolvido por Feixa (1998) aponta que a relação dos jovens com a cultura dominante está intermediada, de um lado, por diversas instâncias, nas quais esse poder se transmite e se negocia: escola, sistema produtivo, exército, meios de comunicação, órgãos de controle social, etc. e que “frente a estas instâncias os jovens estabelecem relações contraditórias de integração e conflito, que mudam com o tempo” (p. 86). Não é, portanto uma relação de aceitação ou de negação absoluta, mas sim uma relação tensa que pode expressar tanto acomodação quanto ruptura, mas que não se define *a priori*. Consubstancia-se assim a premissa de que não existe o predomínio de apenas um agente de socialização.

Outra questão a que nos propusemos refletir está ligada com a impossibilidade em preestabelecer um fluxo de socialização entre o sujeito e seu respectivo objeto. Neste sentido, convém considerar a questão da reversibilidade desenvolvida por Pais (2001) e exemplificada pela metáfora por ele construída sobre a geração yô-yô. Por exemplo, ele constatou que é: “curioso constatar que o movimento (yô) de socialização de pais para filhos dá a volta de retorno (yô-yô) que assegura também que os pais sejam socializados pelos filhos, aculturizados por uma cultura juvenil, cada vez mais referencial, nomeadamente no domínio da moda e da valorização do corpo” (Pais, p.73).

Se as teorias sobre o processo de socialização dos jovens foram notadamente uma atribuição dos mais velhos sobre os mais novos, hoje esse processo tem as cartas embaralhadas em um jogo jogado em mesa redonda, onde quem dá as cartas é o jogador da vez. As gerações mais novas são socializadas pelas mais velhas, tanto quanto as segundas são socializadas pelas primeiras.

Socialização no plural

Análise do processo de socialização deveria ainda contemplar outras questões, por exemplo, como e onde se processam a aquisição e a ressignificação das mais variadas formas de competências ou, como disse Bourdieu (2001), a construção de capitais distintos. “A posição de um determinado agente no espaço social pode assim ser definida pela posição que ele ocupa em diferentes campos, quer dizer, na distribuição dos poderes que atuam em cada um deles, seja, sobretudo, o capital econômico – Nas suas diferentes espécies -, o capital cultural e o capital social e

também o capital simbólico, geralmente chamado de prestígio, reputação, fama etc.” (p.134/135)

Configura-se, dessa forma, na trajetória de vida com ênfase na trajetória profissional a composição de certos capitais. Por exemplo a aquisição do capital cultural, que está presente nas composições do processo de socialização conseqüentemente interfere na escolha e formação profissional. Observa-se também a presença do capital escolar. Que é objetivado em forma de títulos escolares. Ou seja, capital que considera a passagem pelo ensino formal, a formação universitária, cursos de formação específica etc. Destaca-se também a obtenção do capital simbólico que se caracteriza pelo grau de prestígio adquirido. Que no caso do mundo das artes este capital está relacionado com o sucesso, ou reconhecimento de público.

Essas competências, ou esses capitais, como denomina Bourdieu em o “Poder Simbólico” (2001) são obtidos ao longo da vida, quer por herança social transmitida pela família ou pela condição de classe, quer por experiência pessoal com obtenção de títulos e no domínio de relações interpessoais. Nesse sentido, ganha um relevo especial para nossa investigação o papel que a obtenção dos mais variados tipos de capitais desempenha no processo que culminou nas escolhas profissionais dos jovens aqui entrevistados. Por exemplo, destaca-se o papel do capital escolar – um capital objetivado em forma de títulos escolares. Destacamos com quanto de conhecimento estruturado, transmitido pela instituição escolar o jovem percorre a trilha da busca do seu futuro idealizado. E analisamos em que medida a escola de formação básica, operacionaliza, ou não, a construção de um saber que remete o jovem para o exercício de um trabalho no campo das artes.

Consideramos também, para efeito de análise, o papel desempenhado pelo capital social, ou as relações sociais mobilizadas para obtenção de recursos, por exemplo, no que se refere ao peso da família e da condição de classe na obtenção de competências. Ou ainda, interpretamos o grau de capital simbólico ou de prestígio adquirido ao longo de sua trajetória rumo aos seus objetivos. A observação e a análise da aquisição dessas múltiplas competências compõem um conjunto de situações que auxilia na leitura dos processos de socialização juvenis.

Processos de formação profissional

Os momentos denominados de tempo livre ou de não-trabalho poderiam ser vistos como momentos de criação e de aprendizagem. Essa questão ganha importância quando se considera que os jovens seguem, muitas vezes, uma ética do trabalho com vistas à aventura e à experimentação. Nesse caso, trabalho e ludicidade não precisam estar cindidos, podendo coexistir nas escolhas e nos exercícios profissionais.

Embora se deposite no trabalho assalariado ainda grande parte das expectativas acerca da organização da vida profissional. Já estar em curso outras práticas de trabalho e emprego que norteiam e nortearão a relação da vida dos homens com o trabalho. Fundamentalmente, o pressuposto de coexistência de inúmeras práticas e organização de trabalho. Entretanto, essa “nova relação” talvez ainda não tenha se revelado por inteiro nas sociedades contemporâneas, a exemplo do que já ocorreu em outros momentos históricos, mas já permeia o imaginário juvenil com maior intensidade.

Um dos aspectos emblemáticos do trabalho nas sociedades capitalistas é a produção industrial, cujo capital acumulado na sociedade

permitiu o desenvolvimento científico e tecnológico com sua aplicação e dos seus resultados para o aumento dessa mesma produção. Antes mesmo de se usar a denominação de sociedade industrial², informa De Masi (1999) que Bacon dedicava-se apaixonadamente à convicção de que “o saber devesse produzir seus frutos na prática, de que a ciência devesse ser aplicada à indústria” (Bacon, in: De Masi, p.35).

As descobertas científicas e as invenções tecnológicas estão voltadas, prioritariamente, para a produção. O processo de formação escolar ganhou, portanto, outro sentido, não mais voltado para o aprimoramento do espírito, mas, fundamentalmente para o mundo da produção. Essa articulação entre construção do conhecimento e produção de bens materiais foi um dos pontos fundamentais para o desenvolvimento das sociedades industriais.

A aplicação das descobertas científicas ao processo produtivo na indústria, a racionalização progressiva, a aplicação da ciência na organização do trabalho e a progressiva urbanização e escolarização das massas contidas em uma formação escolar sólida, foram consagradas como formas de garantir aos jovens das sociedades modernas uma trajetória de vida estável, linear e um futuro equilibrado. A formação escolar, nesse sentido, expressa a busca incessante de segurança na vida material, supostamente garantida pela formação escolar/profissional, parece ser o objeto do desejo dos planejadores de futuros. Educadores, políticos, empresários, sindicalistas e os agentes dos grandes meios de comunicação de social acreditaram e fizeram crer que a máxima do conhecimento levaria à máxima de segurança social e material.

No entanto, o caminho da escolarização intensa, ou seja, elevada qualificação profissional, como garantia estável no futuro pode ser um

² Segundo De Masi, talvez o primeiro estudioso que usou a expressão “sociedade industrial” tenha sido Carlyle, por volta de 1830.

caminho improvável, quer dizer que a relação de causa e efeito entre escolarização e segurança profissional se quebrou. A formação escolar não é mais, por si só, garantia de se viver com segurança, pois a instabilidade atual no mundo do trabalho não é de ordem pessoal, mas de proporções sistêmicas. Não estamos mais diante do movimento evolutivo sonhado no período clássico da modernidade. O que se percebe na trajetória profissional de muitos jovens é um movimento descontínuo, sem rumo definido. “Aumenta-se o nível de qualificação ou de certificação dos desempregados, em vez de reduzir o nível de desemprego” (Pais, 2001, p. 45). Não é, portanto, apenas uma onda de insegurança, mas um novo jeito de viver sem a certeza da segurança.

A formação, contudo, continua a ser importante para o exercício de uma atividade específica. Entretanto, como já dissemos, não é, de forma alguma, garantia de segurança na obtenção de um emprego e sucesso no futuro, como já se esperou nos tempos áureos da industrialização. Notamos, por exemplo, que muitos dos jovens entrevistados nesse estudo tornaram-se profissionais a partir da passagem pela Universidade, como é o caso do jovem *design*. Disse-nos ele:

“Fui pra (faculdade) Anhembi estudar, me aprofundar na área que tinha uma ligação maior com o que eu queria, que era a de design digital. Assim que entrei na faculdade, comecei a reparar mais em anúncios, na comunicação visual. Passei a ver melhor como se apresentam as coisas pras pessoas através da comunicação visual”.

Esse trajeto também foi percorrido por outros entrevistados. Mas alguns deles não tiveram não tiveram formação profissional passando pelas instituições de ensino superior. Entretanto, nem por isso deixaram de passar por um processo de aprendizagem intenso, como nos revela Pedrinho:

“Minha formação como músico é popular mesmo, não é acadêmica. Até hoje minha formação é popular, de ouvido. Se tem um samba de roda, vamos tocar, que eu acho muito interessante isso também”.

Outros jovens aqui entrevistados também experimentaram esse processo de formação profissional, mostrando que tanto as experiências e conhecimentos adquiridos nos bancos escolares, quanto as experiências e conhecimentos adquiridos ao longo da vida foram do mesmo modo, importantes na construção de sua trajetória profissional. Nesse sentido, fica o registro que, no capítulo quatro, realizamos as análises que consideram o entrecruzamento da formação escolar e não escolar.

Estilo de vida

Devemos considerar, portanto, que os jovens, na composição dos seus processos de socialização, podem criar estilos próprios de vida. Como afirma Feixa (1991): “pode definir-se (estilo) como a manifestação das culturas juvenis, expressa em um conjunto mais ou menos coerente de elementos materiais e imateriais, que os jovens consideram representativos de sua identidade” (p. 97). Nesse sentido, por intermédio das múltiplas influências recebidas das relações cotidianas e pelo processo tenso de negociação e renegociação com elas, família, rua, escola, festas, trabalho etc, os jovens criam estilos próprios de olhar e se colocar no mundo. Cabe ressaltar ainda que essas influências derivam de situações vivenciais distintas que ocorrem ao longo da vida e que são elaboradas em um contexto social de interferências múltiplas. Não é possível, portanto, pleitear “um estado ‘autêntico’(...) visto que desde sua origem a criação estilística é sincrética e multifacetária” (Feixa, p. 104).

As constituições desses estilos pressupõem, por um lado, elementos da *cultura hegemônica*³, representada pela escola, pelo setor produtivo, pelos meios de comunicação de massa, e da *cultura parental*, representada pela família nuclear, pela família ampliada, pelo cerco de vizinhança, etc. Essas influências acontecem sempre de acordo com as condições sociais em que se encontram os jovens, dos tipos: geração, gênero, classe, etnia, território. Por outro lado, na construção das culturas juvenis estão as influências das *macroculturas*: espaços de ócio, nas ruas, nos bailes, nos locais de diversão, e da *microcultura* constituída dos grupos de iguais, amigos da mesma turma. Essas influências são provenientes da construção de um estilo, marcado pela linguagem, pela estética, pela música, pelas produções culturais e pelas atividades focais. Dessas influências diversificadas podem-se constituir as culturas juvenis e os estilos de vida.

A criação de um estilo relaciona-se, principalmente, com o desejo juvenil de protagonismo social. Esse é o desejo e a vontade do jovem que procura se fazer presente no centro de suas próprias decisões, sendo, portanto, ele mesmo sujeito principal de suas próprias escolhas. O que não significa, por isso, estar imune às influências sociais, mas estar precavido às determinações e imposições pessoais e sociais. Reconhece-se “nesse estilo seu caráter periférico, ao mesmo tempo autônomo, local, mas também global, e finalmente híbrido e popular, e nem por isso diluído” (Herschmann, 1997, p. 67).

O desejo de protagonismo social, pode ser contemplado pela possibilidade de fazer do seu estilo de vida, visto como “forma fundamental de expressão e de comunicação” (Herschmann, 1997, p. 69) um meio para de se “ganhar a vida”. Dessa forma, significa, simultaneamente, um meio de manutenção da vida material e um meio de

³ As idéias de *culturas hegemônicas*, *culturas parentais* e *culturas geracionais* são desenvolvidas por Carlees Feixa, em *De juvenes, banda y tribus*, Madrid, 1998.

realização pessoal. Por exemplo, fazer de um estilo de vida um meio de ganhar a vida – ou seja, dar conta da sustentação material e espiritual de sua existência -- pode ser uma motivação fundamental para a escolha profissional desses jovens.

A sociabilidade juvenil

As atividades artísticas e as práticas de lazer, por se constituírem espaços fundamentais no processo de sociabilidade juvenil, interferem, sobremaneira, na construção das identidades dos jovens como sujeitos sociais. E na construção de um estilo. Identificar, por exemplo, a qual turma pertence, que músicas costumam ouvir, que tipo de festa freqüentam etc, são referências fundamentais para o jovem. Família, religião, escola, trabalho não deixaram, contudo, de ser referências na formação da identidade do sujeito, embora não sejam mais elementos que centralizam essa condição.

Neste sentido, percebe-se que os espaços de produção e difusão de cultura e de lazer são referências fundamentais de pertencimento à condição juvenil, delineando, portanto, o perfil de um estilo de vida. Não ocorre por acaso, como nos informa Spósito (1999) “o fato de que o mundo da produção cultural e das artes, em especial a música, a poesia, o vídeo, o cinema e a dança, ocupa grande parte do interesse juvenil” (p: 100).

A produção e o consumo de atividades artísticas e consideradas de lazer, que são tão valorizadas entre os jovens, são também, privilegiados na sociabilidade juvenil. É fundamental do ponto de vista dos jovens deixar-se reconhecer e ser reconhecido pelos discos que se ouve e adquire, pelos *shows* que se assiste; pelos bares que se freqüenta, pelas viagens que se faz

etc. Assim, referenciados por espaços do lazer e da cultura, muitos jovens podem experimentar a possibilidade de sentirem-se “enturmados”, podem pertencer a determinado grupo que encena formas próprias de comportamento e, conseqüentemente, cria uma visibilidade particular no cenário social.

Nesta linha de raciocínio podemos citar as observações de Abramo (2001): ao dizer que “o campo de experiências que se constrói através do cruzamento dos eixos do lazer e da cultura é de fato um dos mais importantes para os jovens porque neles são construídos espaços fundamentais de sociabilidade, de elaboração de identidades individuais e coletivas, nele são processados elementos centrais para a construção de referências e para a formulação e a eleição de valores e posturas de vida, processos centrais dessa fase de vida” (p. 59). Ser desse ou daquele grupo, identificar-se com essa ou aquela forma específica, ou seja, ter seu jeito próprio de se colocar diante da realidade social, caótica e multifacetada, confere ao jovem sentimento de identidade.

Como disse Feixa (1991): “o que faz um estilo é a organização ativa de objetos e valores que produzem e organizam uma identidade de grupo, ou individual” (p. 98). Mesmo que esse sentimento de pertencimento represente um porto de ancoragem duvidosa, ele é seguro o suficiente para que muitos jovens possam lançar-se ao tormentoso mar da vida e ter onde se atracar na volta. A sociabilidade juvenil, não ocorre apenas por meio das atividades culturais ou nos espaços de lazer. Mas as manifestações de diversão e arte aparecem como referências fundamentais no processo de socialização de muitos jovens e na constituição das mais diversas formas de expressões juvenis.

Meio de vida

A “busca de intensidade no lazer” (Herschmann, 1997, p 70) não se limita às práticas de diversão, ou do consumo, mas seria um aspecto fundamental na constituição das culturas juvenis, exercendo forte influência na conduta entre os jovens. Em alguns casos, exerce tanto fascínio e tal sedução que pode influenciar a sua escolha profissional. Se as atividades artísticas e de lazer são dimensões importantes para convivência juvenil e consumo de seus produtos, então podem ser importantes espaços para práticas de trabalho ou de emprego? Os jovens, tomados pelo desejo de novas experiências profissionais e pelo desejo de reconhecimento através delas, buscam essas áreas para formação e atuação profissional.

A postulação de Herschman sobre a noção de estilo, enquanto expressão cultural híbrida é confirmada pelos depoimentos coletados neste estudo, mas, ao mesmo tempo, apontam a possibilidade de se tornar profissional aquilo que já se fazia de um modo geral, na vida cotidiana. Por exemplo, o músico profissional já fora músico não profissional, o desenhista profissional já fora desenhista não profissional. Esse “saber fazer” antes do ser profissional geralmente deriva de uma prática sociocultural específica. Por exemplo, muitos cantores, antes de pertencer à cultura hip-hop por gosto, por paixão, haviam sido pintores, grafiteiros etc., ou, ainda, sambistas profissionais que, desde pequenos participavam das rodas de samba no fundo dos quintais das suas casas ou da vizinhança, nos bares e assim por diante.

A escolha profissional no labirinto da vida

Ainda que o emprego, forma histórica que o trabalho assume nas sociedades capitalistas, seja um objeto de desejo de muitos jovens e não apenas jovens, outras formas de trabalho não necessariamente industrial e assalariada, emergem de modo mais evidente nas sociedades contemporâneas. As condições históricas no tempo presente permitem questionar trajetórias profissionais lineares que ganham cada vez mais maior expressão social na escolhas profissionais juvenis. Importa lembrar que muitos deles desenham seus projetos de futuro a partir da ética da segurança, porém a obtenção de um emprego nas grandes empresas, por toda a vida, constitui o modelo prescrito desse projeto. No entanto, os jovens estão em geral, defrontando-se com uma trajetória profissional não linear, em que a prescrição do futuro pode contemplar múltiplas formas de emprego e de trabalho. Muitos jovens -- sem acreditar ou até mesmo sem desejar a linearidade da trajetória profissional, sem a preocupação estrita com a segurança -- vivenciam suas experiências de trabalho, a exemplo de outras situações, como quem percorre um labirinto.

A metáfora do labirinto foi desenvolvida por Pais em *Tachos, Ganchos e biscates*, com o objetivo de caracterizar a imprecisão de um percurso. Ao viver em estruturas sociais crescentemente labirínticas, o jovem antenado como o seu tempo histórico, “possui uma trajetória dominada pelo aleatório e pela ambigüidade e parece assentar numa ética de experimentação” (Pais, 2001, p. 69). Nossa intenção, ao nos apoiarmos nessa metáfora, é demonstrar que existe entre os jovens a percepção de que a carreira linear não é mais uma demanda fechada. Eles desejam um bom emprego, ter uma vida estável e uma família. No entanto, percebem que algo mudou nesse modelo, embora a visibilidade e a extensão das

mudanças lhes sejam muito nebulosa e difusa. Essa mudança é, portanto, apropriada aos fragmentos, como *flashes*, como “clipes de mídia”.

Não existe mais uma única ética que orienta as decisões na trajetória profissional. Os jovens têm baseado suas trajetórias profissionais na intersecção da ética da segurança com a ética da experimentação. Pais (2001) afirma que “os trabalhos futuros entrelaçarão, cada vez mais, as marcas das duas éticas de vida: de um lado, a ética tradicional do trabalho que é marcada pelo desejo de segurança, de outro a ética de aventura que é marcada pelo desejo de novas experiências e pelo desejo de reconhecimento” (p. 21). Nesse sentido, a percepção juvenil sobre o trabalho, que se relaciona com a experiência vivida no labirinto, apresenta, por um lado, imagens e saídas mágicas, idílicas, que refletem sonhos e desejos envoltos pelo princípio do prazer. Por outro lado, a mesma percepção juvenil, advinda do labirinto, anseia por saídas cautelosas, que tateiam as paredes labirínticas com mãos atentas e passos firmes, na busca de objetivos concretos, no mais sólido princípio de realidade. Mesmo que a combinação dessas perspectivas seja difícil de articular, aventura e segurança contracenam apoiadas em um roteiro tenso escrito nas metamorfoses do mundo trabalho do trabalho, nas sociedades contemporâneas.

A percepção dessa tensão aponta para a possibilidade da existência de uma diversidade de valores e sentidos que envolvem a noção de trabalho na contemporaneidade. Não existe mais o movimento evolutivo sonhado na modernidade. O que se presencia, na trajetória profissional de muitos jovens, é um movimento descontínuo, sem rumo definido, um viver em busca do lugar novo na aventura dos descobrimentos ou do lugar nenhum, nas desventuras das próprias tentativas e dos erros pelos caminhos bloqueados. Vivenciar uma trajetória profissional a partir do

labirinto significa se implicar com a coexistência de possibilidades e de impossibilidades. Passar de um lado para outro em um labirinto é, antes de qualquer coisa, experimentar caminhos, sem, contudo, ter certeza de que esse ou aquele é o caminho certo que vai levar à saída ideal, predeterminada ou esperada. Não há, portanto, a menor possibilidade de preestabelecer uma função determinada para a qual se destinam os jovens no futuro, quer por deficiências ou problemas subjetivos, quer pela própria definição do que se espera do futuro próximo.

Processo de socialização e a escolha profissional

A escolha profissional, a exemplo de outras escolhas, deriva de um conjunto articulado de fatores sobre os quais se tem mais ou menos controle. Implicam nessas escolhas aspectos como o desejo, a aptidão, as circunstâncias materiais e imateriais e muitos outros elementos. No entanto, para não nos perdermos em generalizações, asseguramos como forma de observação e análise das escolhas profissionais as influências geradas no processo de socialização de cada indivíduo.

Notamos, porém, que as influências derivam de campos distintos e se expressam de maneiras diferentes de um profissional para outro, ou de uma pessoa para outra. A constituição do meio social, por exemplo, estimula ou influencia a escolha profissional, mas não é em si garantia de gosto ou de estímulo para que seus membros venham necessariamente seguir esta ou aquela carreira. Esse meio social supostamente apropriado passa por um processo de ressignificação, por uma leitura pessoal, em que cada um imprime às suas informações seu próprio significado. Não há, portanto, qualquer nexos causal nesse processo.

O futuro não é decorrência natural e incontestável do presente. Nem tampouco o presente é desdobrado continuamente do passado ou determinado por ele, tal como nos métodos lineares que, segundo Pais (2001), “promovem visões temporais que englobam presente, passado e futuro na forma de um tempo contínuo e homogêneo” (p. 85). O processo de socialização, ao contrário, é tenso e apresenta inúmeras bifurcações, com idas e vindas, assimilações e conflitos. Mas não podemos deixar de considerar, como sugere Pais (2001), que “cada passagem de vida deve ser

vista em interconectividade com experiências passadas e expectativas futuras” (p. 93) que ocorrem em determinado contexto social.

Nesse sentido, a interconectividade dos tempos e dos contextos sociais em que se desenvolve a escolha profissional ganha aqui relevo especial. Assim, importa-nos realizar a desconstrução imposta pela narrativa dos depoimentos das histórias de vida e sua reconstrução analítica a partir da percepção dos detalhes, dos interditos, das entrelinhas presentes nas intersecções dos tempos e das influências ressignificadas. Portanto, apontaremos, nas escolhas dos jovens, as influências da família, da escola, da igreja, dos amigos, da rua, da turma de forma interconectada, na perspectiva da assimilação, do conflito ou, simultaneamente, da assimilação e do conflito.

Influência familiar: assimilação

Na primeira entrevista realizada para este estudo, deparamos com um jovem músico de orquestra. Filho de uma pianista profissional e de um professor de matemática, o rapaz teve contato com a música, como ele mesmo diz, “antes mesmo que sua própria memória pudesse alcançar”. Violinista da Orquestra Jovem de Repertório do Teatro Municipal de São Paulo, não teve nenhuma dúvida quanto à influência que recebeu no processo de escolha profissional. Reconheceu, portanto, na família, ou, mais precisamente, na sua mãe, o ponto de partida de sua opção. Ele narrou:

Comecei na música bem novo, bem pequeno, com quatro anos de idade, a estudar num conservatório. Estudava bateria e teoria musical e participava de um coral. Com seis anos iniciei a tocar violino. O principal fator que me levou para o campo da música foi a família, principalmente minha mãe, que era pianista. Ela me colocou

como estudante, logo de cara. Depois, com 6 anos, ela me chamou para assistir uma aula de som, na qual tinha um quarteto de cordas. Disse ela, eu não me lembro, que falei: “Mãe, eu quero tocar aquilo ali”. E era o violino.

Ele é um jovem que se definiu como oriundo dos segmentos populares, talvez por decorrência de uma vida modesta do ponto de vista econômico. No entanto, pode-se observar, por intermédio de suas colocações, que sua família era detentora de certo capital cultural.

Vim de uma família pobre, a gente não tinha muitos recursos. Minha avó me presenteou com um violino, tinha um piano em casa e, desde pequeno, sempre ouvia minha mãe ensaiando, tocando, estudando. Tinha essa cultura da música dentro de casa.

Ele fazia parte de um mundo em que a música estava presente e compunha o seu cotidiano. Não bastasse essa relação intrínseca com a música, havia também uma intencionalidade familiar em familiarizá-lo com os instrumentos. Primeiro, como vimos, recebeu da avó um violino; depois, por intermédio do gesto simbólico de colocá-lo em cima do piano, foi introduzido definitivamente no mundo da música. A intenção da família em fazê-lo músico ganha nitidez. Nota-se, por outro lado, que essa intenção é por ele correspondida. Ele envolve-se com os cursos, que são sempre de natureza restrita, e, gradativamente, vai se desenvolvendo no meio da música.

Um dia minha mãe me colocou em cima do piano e me presenteou com um violão. Na época, eu já estava cursando bateria e continuei tocando esse instrumento de percussão. Fui, também, estudar violino na escola municipal de música. (...)

Desde muito cedo se pode perceber que a família desejava que ele se tornasse músico e que esse desejo foi por ele assimilado. Não se

caracterizou, portanto, uma imposição, mas um entrosamento entre as perspectivas futuras traçadas pela família e a sua própria. A possibilidade de ser músico profissional foi se corporificando com o passar do tempo. Ele argumenta que sua mãe vislumbrava essa idéia desde cedo. Havia ainda, por parte da família, uma preocupação explícita por uma abordagem educacional com forte acento humanista, proporcionando-lhe o acesso à prática de esportes, o contato com a pintura, além da própria música. A intenção da família, que se corporifica no projeto educacional que lhe é oferecido, vai ao encontro de sua aptidão e de sua vontade, como veremos a seguir. Essa junção, portanto, é fundamental, como ponto de partida, da sua trajetória profissional na área musical. E, como ele conta, em 1994 tornou-se músico profissional de orquestra, como previra o oráculo.

Quem me incentivou mesmo, no começo, foi a minha mãe. Teve, então, esse fator pessoal, mas com o passar do tempo foi surgindo uma possibilidade de profissão. Quando eu era pequeno ela vislumbrou que eu poderia, um dia, tocar em uma orquestra, como de fato veio acontecer. Ela me colocou nesse caminho. Foi dando certo na música de acordo com o dom e a vontade de cada um. Então estudei bastante, entrei em uma orquestra em 1994 e de lá para cá é que lido profissionalmente com a música.

A influência familiar que recebeu não foi vista por ele um caso isolado no meio musical. Por viver a muito tempo entre músicos, desenvolveu nesse meio um considerável círculo de amizade e, em função desses contatos pessoais, acredita que a maioria dos músicos tem na família sua principal fonte de influência e incentivo. No entanto, faz uma ressalva ao dizer que, em alguns casos, denota-se a influência e o incentivo das igrejas evangélicas. Mas é entre os familiares que os músicos encontram seu principal foco de inspiração e apoio. Ele afirmou:

Não tenha dúvida, vejo pelos meus colegas, pelo menos no ramo da música erudita: de todos eles, 90% têm o pai ou a mãe músicos, o irmão ou outro membro da família. Ou então eles começaram a tocar violino em alguma igreja evangélica -- isso funciona. Muitos músicos vêm de igrejas evangélicas, violinistas, especificamente (...) depois eles seguem a carreira profissional.

A assimilação da influência familiar na escolha da carreira musical apareceu com certa nitidez no depoimento do jovem músico de orquestra. A mesma percepção está presente na leitura que outra jovem violinista fez da sua escolha profissional. Assim nos contou a jovem violinista de 19 anos que desenvolveu seus estudos na área musical e pratica uma carreira solo:

Tenho 19 anos e comecei a tocar violino aos quatro. Minha maior influência, acho que foi do meu irmão, que começou com cinco anos. Desde pequena eu o via tocando. Comecei a estudar piano por influência dele. Iniciei como brincadeira, me interessei, fui tocando, participei do primeiro concurso, quando tinha uns 10 anos. Com 14 anos, estudei na Instrumental Orquestra Sinfônica de Repertório. Com 15, comecei a fazer alguns cachês com o meu irmão.... Faço faculdade de música, meu irmão fez faculdade de música.

A relação entre a sua carreira no campo musical e a carreira do irmão é bem estreita. Ele se inseriu em alguns espaços e ela o seguiu na medida de suas possibilidades. No entanto, seu irmão não foi a única fonte de influência familiar. Como ela nos contou, existe outra importante influência:

Meu pai foi um ótimo pianista. Também minha avó estudou um pouquinho de piano. Minhas duas avós aprenderam um pouco. Mas se tivesse uma grande influência, acho que seria o meu pai, que foi muito bom pianista.

Trata-se de uma família de músicos, a de seu pai e de seus avós. Mas, apenas na geração dela surgiram os músicos profissionais, no caso, ela e o irmão. Mesmo não sendo músico profissional, seu pai era por ela considerado excelente músico. Independente da avaliação de natureza técnica sobre ser ou não músico de qualidade apurada, existe grande admiração desenvolvida e apontada em seu depoimento como fonte de inspiração e influência. No caso dessa jovem violinista que assimilou a influência da família, convém apontar para o fato de ela pertencer aos segmentos médios da sociedade, com alto poder aquisitivo e elevado capital cultural.

Independentemente da situação de pertença social, o princípio da influência e da assimilação pode se manter. Na verdade, o que pudemos observar é que o referido princípio se transversaliza por segmentos sociais diferenciados. Por exemplo, isso ocorre com o jovem músico de 24 anos que toca cavaquinho em um grupo de música popular. Ele também identifica a família como ponto de partida para o contato com o mundo da música:

Tenho 24 anos, e comecei a estudar música, ainda pequeno, aos 6 anos de idade, com meu irmão. Tem aquela coisa de o pai ser músico. A gente foi vendo desde pequeno ele tocando o instrumento. Lembro que, quando eu tinha 7 anos, ele trabalhava com um violonista que passou pelos Demônios da Garoa. Então todo sábado ele fazia gravação para o rádio. Eu ficava naquela roda. Meu irmão e eu crescemos ali. Era o cavaquinho, o violão de sete cordas. Meu pai tocava ritmo. Nessas reuniões a gente já ganhou uma visão musical. Mesmo sendo criança foi uma coisa que se registrou e está até hoje na nossa memória.

Além do pai que vivia no meio musical, também sua mãe gravara um disco como cantora. Os pais, os avós e toda a família eram músicos. O que, ao dizer dele, lhe conferiu raiz musical. Música que foi para a seiva de sua existência. Aguçou-se nele e no irmão mais velho -- que também compõe o

grupo musical – a perspectiva de tornarem-se músicos profissionais, como de fato aconteceu.

Minha mãe gravou um disco compacto em 78 (...), um ano antes de eu nascer. Quer dizer que a gente já vinha do meio musical fazia tempo. Há uns quatro, cinco anos, a gente descobriu que meu avô materno tocava cavaquinho. Meu irmão chegou a ouvir meu avô tocando cavaquinho... Toda a família do meu pai era de músicos também -- baixista, cavaquinista, violonista. Na da minha mãe, ela e meu avô tocavam cavaquinho. Temos raiz musical “para caramba”.

Até aqui pudemos demonstrar como alguns jovens músicos assimilaram as influências recebidas pelos laços familiares. Notamos também que essa assimilação ou influência não é necessariamente decorrência de pertença social. Pelo contrário, ela tem o poder transversalizar essa condição.

Influência familiar: em conflito

O que se pode observar, no entanto, é que nem sempre as influências familiares são assimiladas. Às vezes, pelo contrário, são refutadas e as escolhas realizam-se em contraposição às orientações familiares. É o caso, por exemplo, do jovem percussionista, que começa sua trajetória como músico nas rodas de capoeira na Bahia. Contou-nos ele que:

Sobre a capoeira, por exemplo, na Bahia, a minha mãe falava pra mim: “Meu filho, capoeira é coisa de malandro, se a polícia te vir vai te prender”. E eu falava pra mim mesmo: “Um dia vou tentar pesquisar, me informar pra falar pra minha mãe que não é”. Aí minha mãe veio a São Paulo em 1995, expliquei pra ela que me tornei músico a partir das rodas de capoeira da Bahia. E ela disse: “Meu filho, não é que é verdade mesmo?”.

Nesse caso se explicitou o reverso da moeda: ele se fez músico profissional apesar dos temores apresentados por sua mãe e, mais tarde, a convenceu de que sua insistência ou desobediência lhe valeu sua profissão.

Escola e família: interconexão, assimilação e conflito

Cabe também observar de que maneira uma influência pode simultaneamente ser assimilada e refutada. Trata-se, portanto, da experiência vivida por uma jovem artista plástica que recebeu a influência interconectada de tempos monocromáticos da família e da escola. O tempo todo ela aceitou e rejeitou as referidas influências.

A jovem entrou para o mundo das artes plásticas pelas portas de uma escola de música. Terceira filha dentre quatro mulheres, ela, a exemplo de suas irmãs, ingressou, pelas mãos dos pais, muito cedo na escola de música da cidade onde nasceu. Assim, vivenciou sua infância tomada, entre outras coisas, pelo estudo rigoroso da música.

Nasci em 1980, tenho 23 anos. Comecei no meio artístico muito nova. Com 6 anos estava matriculada no curso da Escola Estadual de Música. O curso era muito rigoroso, daqueles com fila pra inscrição, muita procura, prova pra quem está iniciando, prova de aptidão pra quem nem começou a estudar. Como sou a terceira filha de quatro, as duas mais velhas também já estudavam música, inclusive uma se formou em violão pela Unesp. A outra foi tomando outros rumos. A caçula, depois que iniciei, também começou a estudar. Então nessa fase da infância e da adolescência, era muito estudo, tocando junto (...), porque a gente tinha que fazer provas, como a de Câmara. Aos 10 anos eu fiz uma prova, com quatro professores avaliadores. Acho que a procura por aquela escola, por ser estadual, era muito grande. Estudei música durante 10 anos...

Diante da predisposição dos seus pais em matricular todas as filhas em uma escola de música desde muito cedo, perguntei-lhe se eles eram

músicos ou tinham alguma atividade artística sistemática, mesmo que não profissional. A resposta foi negativa. Seu pai é veterinário e sua mãe pedagoga. Ela imagina, porém, que eles as colocaram em um conservatório para não as matriculem em uma creche. Ela faz uma referência irônica ou no mínimo desconfiada das intenções da família. Na interpretação da jovem, os pais não tinham intenção de que as filhas se tornassem artistas profissionais. Eles procuravam um lugar em que as filhas pudessem receber uma educação humanista e que as tornassem pessoas mais sensíveis. Ou não. Como ela mesma disse:

Meu pai é veterinário. Minha mãe fez história durante um tempo, depois, por ter tantas filhas, foi fazer pedagogia -- algo bem distante do curso de história. Hoje ela dá aula pra criança (...). A gente mal sabia o que era o Conservatório. Acho que, como eles trabalhavam e não queriam deixar a gente em creche, escolheram esse caminho. Mas não esperavam que desse esse resultado. Não acredito que toda criança que tenha oportunidade de estudar música ou arte vá se tornar artista. Ela pode se tornar outra coisa, ou uma pessoa mais sensível.

È importante destacar do seu comentário a consciência de que nem todos os que têm formação humanista com ênfase no aprendizado artístico venham a se tornar artistas profissionais, ou até mesmo alguém que tenha por essa área um apreço especial. Se assim fosse, não estaríamos, nesta análise, nos esforçando para reafirmar a idéia de que o meio apropriado passa por uma ressignificação pessoal, que o meio influencia, mas não determina.

Ela enfatizou, como já fizera, a grande disciplina exigida pelo curso. A necessidade de dedicar horas de estudo, passar por avaliações etc. -- método com o qual parece não concordar muito. Tanto é que, nesse momento, já se começa a perceber sua tendência para migrar para as artes visuais. Mesmo dentro da escola de música, ela demonstrava mais apreço

pelos cursos optativos, mais precisamente pelas artes plásticas, mesmo sabendo que não era a prioridade da escola em que estava matriculada.

A música exige muita disciplina. No Conservatório havia vários cursos optativos. Eu nunca escolhi teatro (risos) porque tinha expressão corporal, tinha coral. E tinha o curso de artes plásticas. Com o tempo, eu me dedicava mais a ficar na biblioteca, a ir às exposições com amigos, a organizar materiais, cartolina e outras coisas, a fazer atividades artísticas do que ficar estudando música. Só que realmente, por ser optativa, a escola não favorecia muita coisa. O dinheiro então que entrava no Conservatório era pra piano, pra contratar professor de fora pra fazer workshop. A gente ficava sem coisas para fazer.

A exemplo do que ocorrera na relação com os pais, aceitou e rejeitou simultaneamente a influência que recebeu da escola. Seu gosto pelas artes visuais tomou um lugar de destaque nas suas atitudes. Sem precisar sair da escola de música, ela foi incorporando o gosto e a atitude de quem queria se dedicar a outra forma de expressão artística. Não que não gostasse de música, como afirma. Mas foi “pega” pelas artes plásticas.

Então meu professor, já falecido, convidava algumas pessoas pra fazer viagens para o sul de Minas. Visitávamos exposições de artesanato, mais acadêmicas. Então comecei a conhecer essas exposições, aqui e no Rio de Janeiro. Com uns 13 anos, a gente vinha em grupo pra Bienal de Artes Plásticas e para as exposições no MASP. Isso me agradava mais que a música. Eu não estudava muito. Minha irmã ficava só estudando As bachianas do Villa Lobos o dia todo. Não que eu não gostasse, até hoje escuto, mas acho que não me pegou tanto como quando eu via os quadros...

Ela fez um percurso migratório da música para as artes plásticas. A escola de música sedimentou um caminho que a levava para o campo das artes. Mesmo não tendo a música no seu horizonte de pretensões profissionais, o contato travado nessa escola possibilitou-lhe o encontro com as artes plásticas. Impressionada pelas cores, pelo processo de criação,

pelas imagens que a fitavam e a físgaram, ela resolveu “levar a sério” a questão das artes plásticas. E, numa só tacada, sem titubeio ou escolhas que satisfizessem a outros que não a si mesma, foi fazer faculdade de artes plásticas.

A exemplo de outros jovens que trabalham com cultura enfocados nesse estudo, essa foi uma escolha de primeira mão, não apenas uma alternativa ao desemprego do momento presente. Ao decidir-se pela arte como possibilidade profissional, é isso que ela vai buscar. A aposta é seca.

Impressionavam-me, sabe? Quando eu ia ao MASP pra ver a exposição permanente, aquelas pinturas que pareciam fotografia, mas não eram, aquelas imagens olhando pra mim... é, me impressionaram. Então resolvi levar a sério essa questão das artes plásticas. Eu tentava organizar algumas exposições, lia bastante, lia tudo errado, mas lia muito. (...) Do grupo da minha época, só eu fui fazer artes plásticas.

Enquanto filha de classe média sabia dos seus desígnios: fazer uma faculdade. Juntou-se a esse ritual de classe um importante rito juvenil de passagem para o mundo adulto: a busca de autonomia expressa pelo desejo de sair de casa, alimentado por muitos jovens desde a infância. Além, é claro, de poder dar vazão ao seu encantamento pelas artes plásticas. Assim, a vontade de estudar artes plásticas contempla a necessidade de entrar em uma faculdade, o desejo de sair da casa dos pais e a busca de autonomia.

Os pais de classe média exigem que os filhos tenham pelo menos uma graduação. E outra coisa também: pra eu sair de casa, eu tinha que estudar fora. Então eu estudava muito. Eu gostava de artes plásticas e não queria mais morar em casa. Isso é um dado importante, porque eu estudava pra ir pra faculdade pública. Estudei na UNESP, e a concorrência para o ingresso era muito alta. Então fiquei um ano estudando junto com o terceiro colegial. Pra poder morar fora, fui fazer faculdade.

No caso dessa jovem artista plástica, não se pode desconsiderar a influência da família e da escola na sua escolha. Mas não se pode atribuir a essas duas instituições a responsabilidade acabada da escolha. Como se nota o tempo todo, ela aceita e rejeita as influências -- o que nesse caso está muito mais para uma decisão em conflito com a influência do que em assimilação.

Família e Igreja: interconexão e assimilação

Tal como na experiência vivida pela artista plástica, o jovem baterista, que veremos a seguir, também recebeu influências interconectadas por instituições dos tempos monocromáticos, no caso, a família e a igreja, porém ressignificadas de maneira diferente. Ou seja, ele nunca as refutou; pelo contrário, assimilou-as e considerou-as influências fundamentais na sua escolha.

Ele é um jovem baterista de 22 anos que desde os 16 anos tem a música como profissão. Nascido e criado em São Miguel Paulista, bairro da zona leste da cidade de São Paulo, trilhou longo percurso de sua carreira ligado à igreja evangélica. E, a exemplo de outros tantos profissionais dessa área, se vinculou a esse meio musical ainda muito novo. Contou-nos que:

Com 5 anos comecei a tocar bateria. Nessa idade eu já tocava na igreja evangélica. Daí, por estar sempre tocando, foi surgindo curiosidade pelo instrumento. Procurei um professor, aos 6-7 anos eu tive meu primeiro professor, fui aprendendo mais com o instrumento e fui sempre tocando bateria, sempre em igreja evangélica.

Sua maior influência na música foi a igreja evangélica. Tocava nos cultos regularmente e o seu primeiro professor de música também era um

membro da igreja. Perguntei-lhe então: “Como foi a conexão entre a música e a família?”.

Eles sempre apoiaram. Até eu comprar a minha primeira bateria, minha mãe só ficava nervosa porque eu batia nas panelas dela, aprendi nas panelas. Ela dizia: “Compra uma bateria pra esse menino que eu tô ficando sem panela.” Eles sempre me apoiaram.

Não era apenas o cuidado de sua mãe com as panelas que fez com que a família lhe comprasse a sua primeira bateria e o incentivasse para o mundo da música. Seu pai era guitarrista, tocava na igreja e queria que o filho fosse músico de qualquer jeito. Tinha também um primo que era baterista e que desde os 4 anos de idade já o iniciava na relação com o instrumento. Portanto, na relação intrínseca e interconectada entre ele, a família e a igreja, vai se constituindo um músico profissional.

Aí sim, a maior influência na música foi o meu pai, que era guitarrista. Ele tocava guitarra na igreja. Queria que o filho dele fosse músico de qualquer jeito. Meu primo tocava bateria também. Quando eu estava com 3-4 anos, me convidavam: “Vem cá, vem ver o primo tocar”. Eu pensava: “Vou tocar igual a ele um dia”. Foi surgindo curiosidade. Com 4 anos ele me passava algumas coisas, com 5 anos eu já tocava na igreja.

Em relação à profissionalização, perguntei-lhe se recebeu apoio dos familiares. Disse que sim, que sempre recebeu apoio, mas não sem uma ressalva: que ele tivesse, pelo menos, um registro em carteira – o que significa demonstrar para a sociedade que se tem apego ao trabalho pelo trabalho. Que, se a música, que não seria trabalho até ele tornar-se profissional, não desse certo, ele teria um atestado de boa conduta impresso em sua carteira profissional. Aceitou a imposição familiar até perceber que,

com a música, seus rendimentos eram maiores e tinha maior satisfação com o trabalho realizado. Assim nos contou essa passagem:

Também teve uma época, quando eu estava com 15 anos, que minha mãe falou: “Vai tirar uma carteira profissional, você tem que ter pelo menos um registro, para o caso de a música não dar certo”. Como todo músico já trabalhou de office boy, também eu o fiz, numa advocacia. Só que fiquei 9 meses e não agüentei. Comecei a dar aulas de música com 13 anos. Na época em que comecei, eu tinha uma média de 20, 25 alunos e cobrava 50 reais de cada um. Então eu ganhava praticamente o salário de um pai de família. Na advocacia, trabalhava de segunda a sexta, das 8 da manhã às 5 e meia da tarde pra ganhar 240 reais, que é o salário de um office boy. Com 25 horas por semana como professor, eu ganhava muito mais que isso. Fui cansando e acabei saindo da advocacia.

Preferiu continuar dando aulas de música em casa para o pessoal da igreja. Abdicou do emprego para dar continuidade ao trabalho musical. Podia com isso ganhar mais, além de ensinar e aprender. Esse período foi uma escola tanto para seus alunos quanto para ele mesmo e o ajudou muito nos trabalhos futuros, de dono de uma escola de música que é hoje, de gravação em estúdios e de estrada como músico que acompanha nomes da música brasileira em destaque na mídia.

Mesmo estando no meio musical desde muito novo e conseguindo desenvolver um senso de profissionalismo bastante apurado, que pode ser notado na sua percepção de ganho, o jovem baterista nem sempre almejou ser músico profissional. Ele revelou:

Eu não queria ser músico. Desde pequeno, como todo moleque, queria ser jogador de futebol. Meu primeiro professor de música, quando eu tinha 6-7 anos, reclamava muito comigo, porque eu ia pra escola, jogava bola e não estudava bateria.: “Você não estudou de novo?”. Eu dizia: “Não, é que teve campeonato lá na escola...” Era moleque, né? Quando cheguei nos 15-16 anos, percebi que não ia dar pra eu jogar bola. Achei que era música mesmo. Foi quando comecei a me

dedicar mesmo. Mas, a partir dos 14 anos, já comecei a estudar 4-5 horas por dia.

A exemplo de tantos outros jovens de sua idade e de sua origem social, pretendia ser jogador de futebol. O que ficou claro, por um lado, quer como músico, quer como jogador, foi sua intenção de fazer de suas habilidades adquiridas ao longo da vida alavanca para o ganho da vida. E, por outro lado, trabalhar nas áreas da cultura, lazer e entretenimento. Com 14 anos ele faz a escolha definitiva. Passou, portanto, a se dedicar à música como profissão, na qual está inserido até o momento presente. Ele acentuou:

Continuei jogando bola, mas me dedicando à música. Se não desse certo no futebol, na música daria. Fui me preparando nos dois lados, né?

Família e escola: interconexão e assimilação

Outro exemplo marcante de influências interconectadas dos tempos monocromáticos, no caso, entre escola e família, foi a vivência da jovem atriz que nos concedeu esse depoimento. Para a jovem atriz de 23 anos de idade que atua como professora de teatro nas escolas e em projetos educacionais mantidos pelo Estado, a presença da família aparece como importante elemento norteador de escolha. Mas o que chamou mais a atenção em seus depoimentos foi o fato de a escola estar no centro de suas decisões. Todas as informações e as reflexões que fez sobre o universo das artes como possibilidade profissional foram enredadas no circuito escolar. Ela informou:

Tenho 23 anos, sou atriz e professora de teatro. Como começou minha trajetória? Eu estava no terceiro colegial. Nesse ano

teve um grupo de teatro na escola. Os professores eram formados pela EAD, curso lá da USP, e deram aula pra gente. Foi muito legal aquele curso. Eu nunca tinha pensado em realmente fazer teatro como profissão, sempre ficava com aquela idéia de que não dá dinheiro, e tentava pensar em outra coisa para prestar o vestibular, porque já era o terceiro colegial, né? Assisti a uma peça do pessoal da UNICAMP, dirigida pelo João das Neves, baseada no livro Primeiras histórias, do Guimarães Rosa, encenada num parque nacional, lá de Campinas. Cada conto era encenado num lugar, e a gente ia caminhando pelo parque. Por exemplo, A terceira margem do rio era do lado de um lago mesmo, e foi muito bonita aquela apresentação, muito emocionante. Naquele dia entrei em crise e falei: “É isso que eu quero fazer”.

Dois dados, ainda na apresentação pareceram relevantes. O primeiro foi à presença marcante da escola como agente gerador de possibilidades e motivador de sua escolha. Chamo a atenção para a instituição escolar, porque ela aparece como elemento central no processo da sua escolha. Todas as informações e reflexões que fez sobre o universo das artes como possibilidade profissional foi enredada no circuito escolar. Considerando, porém, que se trata de uma escola com características notadamente diferenciadas do conjunto das escolas da rede de ensino. O segundo está no estreito vínculo entre a escolha e a crise. Via de regra ao se falar de crise se pensa em dificuldades e em estreitamento de possibilidades. Um jovem em crise é, geralmente, visto como um jovem desencontrado, desorientado, com um plano de vida conturbado. Ao contrário, nossa entrevistada recoloca o sentido de crise. É a dúvida profunda que gera a crise e é dessa que nasce a decisão. Neste sentido, a crise mais do que um estorvo ela denota uma tensão criativa que gera novas possibilidades.

Voltei à questão da sua formação escolar para confirmar a forte influência da escola. A instituição escolar nesse caso apresentou opções curriculares alternativas que estão fora das preocupações do conjunto das escolas da rede de ensino. Pedi então que ela falasse um pouco sobre o Gracinha, a sua escola:

Tive uma professora de educação artística que, desde a minha primeira série, passava filme do Chaplin pra gente assistir.

Na dúvida, ou em plena crise, nesses momentos de busca de saídas, procurou na família apoio para a tomada de decisão. Recebeu em sua primeira investida um apoio parcial. No entanto, a surpresa esteve na ordem dos apoios recebidos. Tendo a mãe dentista e pai artista plástico, esperava que o apoio viesse de acordo com as escolhas profissionais deles, ou seja, que encontraria no pai o apoio incontestado e na mãe certa reserva quanto à sua escolha. A surpresa se deu porque os apoios ocorreram na ordem inversa da esperada. Esqueceu-se, talvez, de que sua mãe havia casado com um artista e, assim, a arte também estava nos seus horizontes de escolha e que seu pai, artista, conhecia a “dor e a delícia de ser o que é”. E assim nos narrou o episódio:

Eu ficava sempre nessa dúvida. Uma vez conversei com minha mãe e ela falou: “Acho que o que você for fazer você tem que amar, pra fazer bem feito. Então faz o que você está a fim”. E foi engraçado, porque minha mãe é dentista e o meu pai artista plástico. Quando meu pai soube que eu ia fazer teatro, falou: “Não, de jeito nenhum” (risadas). Minha mãe apoiou totalmente. Acho que meu pai tinha umas idéias meio preconceituosas (...).

Atribuiu a resistência do pai a um certo preconceito. Em nossa análise, atribuímos ao fato de o pai conhecer o meio artístico e saber de suas agruras. Sabemos que o prazer do trabalho não elimina dele suas dificuldades, embora seja um motivo para melhor enfrentá-las. No entanto, ela reafirmou o importante papel desenvolvido pelos seus pais no seu processo de escolha. Denotou-se a presença de um lastro significativo de capital cultural que a jovem atriz herdou de seus familiares:

E dentro de casa também sempre um dos valores muito fortes era a formação. A gente sempre foi de classe média. No Gracinha, que era uma escola particular, eu tinha 50 % de bolsa, pois a gente não podia pagar tudo. Então o dinheiro nunca foi o valor maior. Quando eu era pequena, meus pais levavam a mim e a minha irmã na USP só pra passear. Falavam: “Olha, aqui vocês vão estudar quando vocês crescerem”. Olha só, desde pequena...

Para além da família e da escola, houve em seu caminho determinado professor que detonou o processo que estava sendo gestado. Nesse caso podemos dizer que ela contou com a influência familiar. Contou também com as influências da escola, com a organização estrutural de ensino da escola em que estudou e a forte influencia do professor de literatura.

Um professor do colégio em que estudei, do Gracinha, me influenciou muito. Era um professor de Literatura, o Faraco. Sabe aquele livro Língua e Literatura, dos autores Faraco e Moura? O Faraco foi nosso professor. Foi incrível, ele revolucionou a mente de todo mundo da classe. A gente tinha que ler uns livros, e as análises que ele fazia, nossa!, revolucionou todo mundo. Acho que foi quem me despertou, dentro da escola, para as artes, para a literatura, para querer aprofundar as coisas. Em casa, minha irmã também fazia Letras, o meu pai era artista plástico, então fui juntando tudo...

Dá para dizer, portanto, que a família, juntamente com a escola e um professor, em particular, representaram um papel fundamental na sua escolha profissional.

Influência dos tempos policromáticos: Interconexão, assimilação e conflito.

Mídia

No caso da jovem que trabalha com mídia eletrônica, seu interesse foi despertado pela própria mídia eletrônica. Assimilou, portanto, a influência de um veículo de socialização advindo dos tempos policromáticos, sem, contudo, registrar qualquer foco de conflito aparente com sua família, escola, etc. Pelo contrário, se não recebeu delas qualquer influência recebeu apoio nas suas decisões. Seu desejo de trabalhar com imagens veio da infância e foi despertado pelo contato com imagens produzidas para o cinema e divulgadas na televisão. Sua escolha profissional se deu pelo encantamento das imagens que viu e pelo desejo de produzir imagens para que outros pudessem ver e, nesse caso, passar da condição de consumidora para a de produtora de imagens veiculadas pela mídia. A própria mídia, seria, portanto, o principal foco de influência na sua escolha profissional.

Fiquei fascinada quando vi, aos 12 anos, um documentário sobre o filme Parque dos dinossauros (...), no Fantástico. Aí percebi que era isso que eu queria fazer.

Mídia e rua: interconexão de tempos policromáticos

No caso do jovem *rapper*, notamos que suas influências estavam interconectadas e advinham dos tempos policromáticos. O início de sua prática que, mais tarde, vai resultar em atividade profissional, conjuga, por um lado, influências das ruas, dos espaços de lazer, da mídia, das festas e do convívio com os amigos, e, por outro lado, apresenta o desejo de poder

falar da sua própria experiência de vida, ser ele mesmo o protagonista da sua história. Contou-nos que, quando ouviu as músicas do Taíde¹ pela primeira vez, percebeu que podia fazer arte falando da sua própria vida, da sua existência e experiências.

O rap entrou na minha vida quando ouvi o Taíde, em 86-87, mais ou menos. Quando ouvi aquela música Corpo fechado, do Taíde, me identifiquei muito com aquele som, me via ali também. Comecei a ouvir outros grupos: As Metralhas, Sampa Crew”. Pensei: “Pô, negócio legal o que esses caras estão fazendo, poder falar um pouco de você, da sua experiência de vida. Quero fazer isso também, acho que tenho algo pra contribuir nesse movimento que tá surgindo...”

Na sua escolha, sentiu o que sentira Borges ao escrever, que “às vezes nas tardes uma cara nos olha do fundo do espelho; a arte deve ser como esse espelho que nos revela nossa própria cara”. Ele é um jovem que procurou referências para ancorar seu desejo de fazer da sua vida ponto de partida para a sua arte. Nessa busca se deparou com um movimento de cultura jovem que também estava dando seus primeiros passos à procura de um espaço físico e cultural para se desenvolver. Ele teve os primeiros contatos com o movimento *hip hop* na estação São Bento do metrô, localizada na região central da cidade. Esse movimento advinha, porém, de dois outros locais de concentração, de onde foram expulsos pela polícia. Um deles foi a Rua 24 de maio, na galeria do Rock, tradicional ponto de convergência de jovens que se deslocam da periferia da cidade. Assim, a rua, o movimento, a mídia e sua escolha pela arte como profissão estão intimamente ligados.

¹ Rapper de projeção junto ao público especializado.

Família e rua: interconexão em conflito

Por fim, podemos perceber no depoimento sobre a escolha profissional do jovem *designer* gráfico a presença das influências interconectadas entre os tempos monocromáticos e policromáticos que gera conflito e assimilação entre os tempos e as influências. Família e rua estão presentes na composição de sua escolha. Disse-nos ele:

Na família, minha avó sempre pintou. Então, sempre tive esse contato próximo. Tive um primo, com o qual sempre estive junto na arte de rua. Minha avó sempre pintou muito vitral, fez muito artesanato, peças modeladas em sabão. Muitas vezes a gente ficava final de semana na casa dela, despertando esse interesse em mim. (...) Ela deixava uma telinha conosco, e ficávamos pintando, sentados desenhando...

Havia, portanto, por parte dos familiares, particularmente da sua avó, a intenção explícita de incentivá-los (ele e o primo) para o contato com o desenho, a pintura etc. Não nos parece haver nenhuma preocupação com futuro profissional, ou coisa semelhante, apenas estímulo e apropriação do meio para tanto.

Com o passar do tempo e a extensão do círculo de sociabilidade expandido para a rua, ele começou a vivenciar outras experiências, agora já menos protegidas pelo acolhimento familiar. Assim, nos revelou:

Depois, conforme fui crescendo, aprendi desenho de expressão artística de rua. Comecei com pichação, que dentro de casa não deu muito certo, não funcionou, aí comecei a fazer grafite. Era uma fase de colégio. No começo foi pura molecagem, com 10, 15 moleques. Acho que o ócio acabou provocando isso: “Sei lá, vamos pegar uma lata de spray e vamos começar”.

Notemos que existe em seu depoimento um “dentro de casa não funcionou”, ou seja, suas novas experiências não foram bem aceitas pelos familiares. Geraram, portanto, um conflito entre seus focos de influência. O interessante está em notar que ele assimilou as duas influências simultaneamente, mesmo que em conflito entre si. Mas a rua vai assumindo lugar preponderante na sua vida presente, enquanto a família tem acento de honra em sua memória.

No grafite a gente aprendeu algumas técnicas, foi atrás pra saber, chegou a ler revistas da Europa, dos EUA. Os norte-americanos, os alemães, têm uma perspectiva no desenho muito boa. No Brasil tem gente boa que faz grafite, que às vezes é mal visto mas, particularmente eu gosto. Pra mim é uma referência a rua, em muitas coisas que faço. Meu estilo é meio roots, meio sujo. Acho que nos primórdios, quando eu estava já um pouco mais amadurecido, tinha como referência fundamental a rua -- era a coisa que mais interferia em tudo o que eu fazia.

Pudemos observar, portanto, que a escolha profissional deriva de várias situações contidas na vida cotidiana e que é influenciada pelo processo de socialização. Sem, contudo, caracterizar qualquer tipo de determinação, fundamentalmente, porque são influências e conseqüentemente ressignificadas e não introjetadas automaticamente.

Formação profissional entre a escola e as relações sociais

A análise do processo de formação de alguns jovens artistas está ancorada na observação de suas experiências da vida cotidiana. Constatamos que essas experiências ora percorrem linhas convergentes, ora se entrecruzam, ora bifurcam, sem apresentar uma linearidade precisa. Percebe-se, por exemplo, que alguns jovens músicos com formação universitária percorrem caminhos distintos daqueles apontados pelo processo oferecido pela escola regular. Por exemplo, a escola fundamental e média, que teria como função encaminhar os alunos para a universidade, não o faz necessariamente. Alguém que pretenda chegar a uma universidade de música deve passar por aulas particulares de um professor qualificado ou de uma escola específica. Não existe, portanto, no Brasil, nenhuma escola da rede oficial para levar o aluno para uma universidade. Para tanto, é necessário percorrer caminhos que partem de pontos diferentes em tempos simultâneos, para que se possa convergir no vértice universitário e profissional.

Quando a formação escolar é continuada e linear, ou seja, realizada a partir das escolas da rede oficial de ensino e circunscrita a ela -- do fundamental à universidade e, daí, à vida profissional -- observa-se que a escola trilhou um caminho alternativo ao da rede oficial. Essas “escolas alternativas” são aquelas que extrapolam as determinações curriculares oficiais e oferecem uma formação que o currículo mínimo oficial não exige, sem, contudo, deixar de acatar as exigências básicas necessárias.

A título de exemplo, o trajeto da jovem atriz que entrevistamos foi linear. Entretanto, ela estudou numa escola em que trilhou um caminho

oblíquo, com percurso alongado e capital cultural acentuado pela ênfase dada para aspectos de natureza artística. Ao contrário da perspectiva apontada por Durkheim (1975), ao dizer que “nos dias de hoje a ciência tende a ocupar o lugar que a arte outrora preenchia”. (p.37).

As artes, na verdade, não desapareceram dos currículos escolares. O que ocorreu foi uma inversão dos valores, pois a modernidade, principalmente mais recentemente, estreitou sobremaneira a relação entre ciência e produção industrial. E essa relação se tornou um dos pilares de sustentação do desenvolvimento da sociedade capitalista. Nesse sentido, o que outrora fora fundamental hoje se tornou secundário. Assim, quando não se está vinculado às escolas ditas alternativas, que por si só trilham caminhos oblíquos, o contato com as artes no ensino oficial terá que ocorrer por vias secundárias.

O percurso da formação pode ser trilhado também por caminhos entrecruzados. Por exemplo, o jovem *design* gráfico reconheceu que sua experiência/formação na rua, como grafiteiro, entrecruzou-se com sua formação universitária e com o exercício de sua profissão. Nesse caso, a experiência vivida nas ruas -- que lhe propiciou um saber fazer determinado para a prática do grafite, por exemplo, no trato com as cores, com a textura das paredes, com a aderência das tintas etc. -- influenciou, sobremaneira, o seu aprendizado no período em que esteve na universidade e que, segundo ele, continuou a marcar o exercício da vida profissional, vivida como resultado do cruzamento de experiências distintas.

Nesse caso, poderemos notar também outra peculiaridade que advém da perspectiva periférica das matérias de arte no Ensino Fundamental e Médio. A formação profissional pode também resultar de práticas efetivas de trabalhos realizados. É o caso de uma jovem que cursava a faculdade de *design* digital e desenvolveu sua vida profissional em torno do trabalho de

video maker. Assim, é na prática efetiva do trabalho em cruzamento com a formação universitária que essa jovem está se tornando uma profissional da área em questão. Essas possibilidades diversificadas, que ampliam a idéia de uma formação escolar estrito senso, não significam, necessariamente, contraposição à formação institucional. Muitas vezes essas possibilidades podem ser vividas simultaneamente. Por exemplo, entrevistamos um jovem que frequentou uma universidade de *design* digital e trabalhou em uma revista de modas. Outro frequentou uma universidade de música e lecionou em escola musical de sua propriedade. Nesses casos, observamos uma complementação do processo em que, intencionalmente ou não, se estabeleceu a possibilidade de entrelaçamento entre a teoria e a prática, sugerindo maior solidez no processo de formação.

Acontece ainda que nem toda formação é, necessariamente, escolar. Quer ela ocorra na escola fundamental e média da rede oficial de ensino, quer na rede universitária, quer nos cursos de formação profissional, ela pode derivar das mais diversas relações sociais. São formas de aprendizagem que prescindem da interferência institucional de ensino, por lidarem com conhecimentos que existem apenas e tão-somente na “escola da vida”. Dizia Noel Rosa, por exemplo, que “o samba não se aprende no colégio”. O mesmo se aplicaria ao aprendizado do rap, do grafite ou do *break*, para ficarmos entre aquelas manifestações culturais e profissionais com as quais tivemos contato.

O aprendizado não-escolar, porém, não significa autodidatismo. O autodidatismo não existe. O processo de formação não pode prescindir da figura do outro. A formação só se estabelece em relação, o que significa pelo menos dois em interação. Nesse caso nem um nem outro podem sucumbir. Assim, por um lado, em todo processo de formação, por mais institucionalizado que seja, existe um componente autodidata, porque

ninguém se despe de seus saberes para a incorporação absoluta do saber que lhe é transmitido. O outro não se impõe absolutamente. Por outro lado, ninguém produz conhecimento sem que algum saber já tenha sido produzido. O conhecimento é uma reinvenção. Nesse sentido, o conhecimento passa necessariamente por interação, por ação conjunta, o que inviabiliza a idéia mágica do autodidata. Como disse Ferreira (2002): “Só mesmo no imaginário poético que envolve (ainda) a figura do artista fora da circunscrição do seu mundo atual, o autodidatismo resiste e subsiste como forma (ilusória) de aceder à desejada espontaneidade, autenticidade e liberdade do processo criativo, características necessárias à realização do ideal purista da arte” (p. 64).

O autodidatismo, porém, nunca foi pleiteado por nenhum dos entrevistados nesse estudo. Nem tampouco a formação escolar, quer no sentido geral quer no específico, foi posta como irrelevante. No entanto, o que pudemos apreender das experiências de alguns jovens foi que a formação não escolar nunca foi posta como entrave para sua prática de trabalho. Não existiu um desdém romântico pelo saber sistematizado pelas instituições de ensino e nem um apelo pela magia do talento que brota do “espírito do artista”. No entanto, pôde-se notar uma valorização pelo conhecimento adquirido e pela forma com que foi apreendido. Mais que isso, percebemos a consciência de que, se assim não fosse, não seria de outra maneira.

Em momento algum notamos que a escola formal e a escola da vida foram vistas como linhas paralelas e intransponíveis. Pelo contrário, foram apresentadas como linhas que se entrecruzam e se municiam mutuamente. Apontamos, inclusive, que certa “cultura da rua” esteve cada vez mais presente nas escolas, com todas as contradições dessa movimentação. Por um lado, notamos um arejar na pretensão de alguns educadores que

percebem a importância da relação da escola com a vida vivida. Por outro, observamos também certa estratégia de escolas e ONGs de apresentarem o estudo das artes como apanágio de contenção social. Enfim, é como se a rua estivesse entrando na escola, mesmo que pela porta dos fundos. Independente de dados que comprovem essa afirmação, pois não conheço pesquisas que apontem para esse rumo e nem é o objetivo desse estudo, podemos notar, como veremos no próximo capítulo, que muitos desses jovens vieram a trabalhar em projetos educativos, nas escolas em cursos extracurriculares, nas ONGs, nos museus etc.

Feitas essas considerações que, como dissemos, advêm da observação do contexto vivencial no qual esses jovens se fizeram profissionais, passamos para o campo das descobertas de como esses jovens compuseram os seus processos de formação.

Formação Escolar - Linhas convergentes

Tomemos o caso da participação da escola no processo de formação de alguns jovens músicos, para demonstrar o percurso em linhas convergentes que devem ser trilhados para chegar a determinados fins -- no caso, a universidade e a vida profissional. Percebemos que o discurso da formação linear é uma falácia, que não se verifica na prática. A escola da rede oficial de ensino no nível fundamental e médio participa muito pouco do processo de formação desses jovens profissionais. E, quando participa, o faz de forma periférica e transversal. No nível superior, porém, essa tendência se inverte: o que era secundário torna-se fundamental. Isso resulta, como já dissemos, na falta de relação direta entre o Ensino Fundamental e Médio com o Ensino Superior, o qual, teoricamente, os primeiros teriam o papel de municiar.

Observemos a seguir a trajetória de alguns músicos que trilharam a formação escolar partindo de pontos distintos, mas que convergiram para a vida profissional. Começamos pelo jovem músico que ingressou na vida universitária em 1993 e um ano depois se tornou componente da Orquestra Municipal de Repertórios da Cidade de São Paulo. Como ele mesmo declarou, seu processo de aprendizagem específico na área musical começou muito cedo e foi feito por iniciativa da família, com professores particulares, o que lhe deu sustentação para o ingresso na universidade e na carreira musical. Não existiu, portanto, nenhum nexos seguro entre o Ensino Médio e Fundamental e a instituição superior de ensino. O contato com o aprendizado em artes nas escolas da rede oficial por onde passou não teve grande relevância em relação à sua escolha ou ao aprendizado profissional.

Perguntei-lhe se ele via alguma conexão entre a escola fundamental e média e a sua formação profissional. Assim me respondeu:

Não, de forma alguma, pois estudei em escola pública(...). Não me lembro de nenhuma formação, infelizmente, na escola. A não ser na quinta e na sexta séries, em que estudei na escola particular em que meu pai dava aulas e conseguiu bolsa para mim. Aprendíamos música folclórica, para cantar. Mas, infelizmente, não vejo nenhum projeto de ensino de arte ou de música. A distância entre o necessário para uma pessoa aprender música e o ensinado na escola é tão grande... Não existe hoje na escola uma matéria de artes. A escola não está estimulando o aluno a conhecer música. Se ele não estudar fora, não vai aprender.

Como pudemos observar, a relação entre a escola fundamental, a universidade e sua profissão não foi apontada. A formação -- que lhe fez músico, em primeiro lugar, e, depois, que lhe permitiu o acesso à universidade de música e à vida profissional -- ocorreu na rede particular e paralela ao Ensino Fundamental. Os cursos que frequentou foram sempre de natureza restrita, como ele mesmo disse:

Estudei violino na escola municipal de música. Comecei a tocar perto de casa mesmo. O ensino de violino é muito restrito, e você precisa ter um professor particular. Quando atingi certo ponto de desenvolvimento do meu instrumento, a professora me orientou para eu procurar um professor mais conceituado. Lembro que é aquela coisa feudal: o artesão fabrica, embora exista uma indústria. O artista ensina para o discípulo, embora tenha a escola de instrumento. Não existe, por exemplo, uma aula de violino com muitos alunos juntos. É sempre aula particular, não existe uma escola boa. Há cursos universitários, mas, na verdade, o professor é aquele particular, que também dá aulas na universidade. É muito interessante o jeito de se passar informação e conhecimento nesse ramo.

Sua formação musical, que, como vimos, começou muito cedo, foi feita a partir da iniciativa e das condições da família de patrocinar um ensino específico e convergente ao da formação básica escolar. A interface entre o que a escola oferecia em relação à música e o mínimo necessário para a formação de um músico foi tênue, quase irrelevante. Apenas no nível universitário se estabeleceu uma efetiva relação de aprendizagem com uma instituição formal de ensino. E, para tanto, o postulante à vaga nessa universidade já devia ser músico, tendo passado por uma consistente formação musical.

Estudei música na USP, mas eu já tinha um trabalho anterior nessa área. Na verdade, o curso não é para você aprender, mas para se aperfeiçoar. Você faz uma prova, em que a exigência é muito alta. Se você não estudou em uma escola de música algumas matérias básicas como: harmonia, percepção musical, teoria musical, composição, técnicas de um instrumento, você não passa (...). Não tem ninguém lá que não seja músico.

As informações dadas pelo violinista de orquestra que entrevistamos foram corroboradas pela violinista que desenvolveu carreira solo. Cabe, porém, ressaltar que, se o violinista atribuiu ao fato de estudar em escola pública a sua desinformação sobre conhecimento musical, a violinista

reafirmou o distanciamento da escola com as artes, mesmo nas escolas da rede privada de ensino. Nesse sentido, o distanciamento estava mesmo na rede oficial de ensino, seja a escola pública ou privada.

Ao constatar o distanciamento entre escola fundamental e arte, ela estabeleceu uma comparação entre o projeto educacional brasileiro e o de outro país, no caso, com escolas norte-americanas. Segundo ela, o ensino da música é estimulado desde cedo na rede oficial de ensino desse país. Fiz-lhe a mesma pergunta que dirigi ao jovem músico, sobre a influência da escola em sua escolha profissional, e assim ela respondeu:

A escola não me influenciou em nada em relação à música. Sempre estudei em escolas particulares. Nunca fui motivada. Meus colegas até sabiam e diziam: “Legal, interessante... Se quiser trazer o violino uma vez, vamos ouvir”. Nos EUA é bem diferente, pois eles formam banda. Uma vez quase fiz um intercâmbio, mas desisti. Eu ia para um colégio cristão onde tinha bandas, e eu ia participar de um quarteto. Não sei direito o que era, mas todos os colégios lá têm alguém que toca, com formação musical. A maioria das pessoas lá começou a tocar na escola. A escola não obrigava, mas oferecia no currículo. Como eles aprendiam a tocar alguma coisa, acabavam seguindo. Grandes talentos de lá começaram assim. Aqui no Brasil não tem isso...

Independente do caráter comparativo acentuado pela jovem, na entrevista o que se percebe é que de fato a relação entre escola fundamental e ensino superior de música é inócua, ou mesmo inexistente. Na linha comparativa apresentada pela jovem violinista, assinalamos o que disse Ferreira (2003) em seu estudo sobre o papel da escola na formação do artista: em Portugal “a inflação e a diversificação da educação artística em Portugal tem sido uma realidade nos últimos anos, sobretudo depois dos anos 80. De resto, até recentemente foi notória a ausência de uma tradição artística, sendo diminuto da sua intervenção na evolução do gosto e da produção de inovação estética ao longo do século XX (p. 65/66). Em relação à realidade brasileira, nota-se a procura e a presença do ensino das artes no nível superior mas sem a necessária correspondência no ensino

fundamental e médio que, como assinala o referido autor ocorrera em Portugal: “no que concretamente respeita ao ensino artístico, sua reestruturação passou pela inclusão e consolidação de diversos domínios artísticos nos vários níveis e setores do sistema regular de ensino, com principal incidência no ensino secundário (Ferreira,2003, 66),

Não apenas a idéia de que a escola fundamental e média não contribuiu para a formação do músico foi corroborada pela violinista. A necessidade de um professor particular para alcançar a universidade também foi percebida e relatada pela jovem artista. Assim ela confirma:

A melhor maneira de aprender é com professor bom. Mas o custo é altíssimo, pra quem realmente tem condição. No caso de uma professora búlgara que veio para o Brasil, a gente pagava 100 dólares a aula. Hoje, imagine o custo dessa aula... Ninguém pagaria, provavelmente nem eu poderia. Depois tive aula com Ailton, professor ótimo, que cobrava 150 reais a aula. Vi que estava difícil para os meus pais pagarem. Entrei na UNESP, que é gratuita, com a ajuda de Ailton, que é professor lá.

No seu depoimento podemos notar, inclusive, estreita relação entre o ensino particular e individualizado e a formação universitária.

Faço faculdade de música. Meu irmão também fez faculdade de música. Na última vez em que fui aos EUA, tive aula com um professor, que me convidou para estudar lá. Eu lhe disse que tentaria, pela última vez, fazer faculdade no Brasil, e, depois, faria a pós-graduação lá. Estou resolvendo ainda, não sei o que fazer.

A realidade vivida pelos jovens violinistas não ocorreu exclusivamente no âmbito da música de orquestra. O mesmo paralelismo entre a escola fundamental e o ensino particular de música além da falta de conexão entre o Ensino Fundamental e Médio com o ensino superior também ocorreu com o jovem baterista, como, categoricamente, afirmou.

Não tive influência da escola. Houve apenas uma época na escola estadual, no programa Agita São Paulo, que uma diretora que sabia que eu tocava me convidou pra fazer um show na escola. Foi

uma experiência legal, mas meu Ensino Fundamental e meu Ensino Médio nunca interferiram na música.

Ele ressalva, no entanto, os momentos de sociabilidade nos quais participou como músico, em festas e eventos promovidos pela escola. Nesse sentido, a escola funcionou mais como local de apresentação e divulgação de seu trabalho do que propriamente como espaço de formação. Assim, a exemplo do que aconteceu com os outros músicos, sua formação básica na área musical ocorreu ainda muito cedo e por intermédio de professores particulares, como ele relatou:

Tive meu primeiro professor dos 6-7 anos até os 9. Com 13 anos, peguei aula com outro professor particular. Mas minha maior influência foi o Fernando Falco, um professor particular que me ensinou muita coisa: leitura, ritmos e tal.

Sua formação musical foi intensa. Começou a aprendizagem ainda menino, e manteve o ritmo, mudando apenas de professor, sem interromper os estudos. Mas, a partir de determinado momento, manteve uma relação de coexistência entre sua formação e o trabalho, com ênfase na atividade profissional. Quando trabalho e estudos se acumulavam, optava pelo trabalho, em detrimento do estudo. Entretanto, mesmo ao dar preferência à carreira, não desconsiderou a importância do estudo. Todas as vezes que teve que sair da universidade o fez temporariamente.

Em 2001, entrei na ULM -- a Universidade Livre de Música, no Bom Retiro. Fiz a prova, passei, estudei com o Beto Caldas, professor que me ajudou muito. No ano passado fiz outra prova e entrei lá de novo. Lá com três faltas anuais você é reprovado. Começou a pintar muita gravação, justo nos dias de aula. Todo ano tem prova, eu faço e entro de novo. No ano passado peguei aula com o Neném, o baterista que tocou com Elis Regina, Hermeto Pascoal. Ele me ensinou muita coisa de ritmos brasileiros, que é a especialidade dele lá na Universidade. Aconteceu a mesma coisa de novo: gravação, e depois de 3 ou 4 meses fui limado¹ de lá.

¹ Limado na linguagem corrente entre os músicos significa ser excluído, colocado para fora.

Até o presente momento do desenvolvimento desse estudo, pudemos observar traços semelhantes nas trajetórias de três jovens músicos. Embora oriundos de diferentes segmentos sociais e com carreiras musicais também diferentes, se assemelharam no que diz respeito ao seu processo de formação. Todos começaram ainda muito cedo sua formação musical e mantiveram intenso contato com sua profissão. Tiveram uma formação pautada pela presença de professores ou escolas particulares e nenhum dos três reconheceu qualquer participação do Ensino Fundamental e Médio no seu processo de formação. Também indicaram a quebra de qualquer ilusão romântica sobre a música como puro dom, manifestação ingênua do espírito da arte. A formação do músico foi apresentada como longa e intensa, exigindo uma regular assiduidade e atenção, além de escolas e professores específicos e qualificados.

Caminhos oblíquos

No caso da jovem atriz, porém, o Ensino fundamental e o Ensino Médio estiveram intimamente vinculados à sua escolha e à sua formação profissional. No entanto, ressaltamos aqui o caráter alternativo de sua escola. A instituição demonstrou algumas preocupações curriculares não obrigatórias na rede oficial de ensino, tanto pública, quanto privada. Assim, por sua escola traçar um caminho diferenciado das escolas regulares, ela experimentou uma vivência também diferenciada. E, como já dissemos, incorporou um capital escolar adensado por um grande arcabouço cultural.

Entrei lá na primeira série e saí no terceiro colegial. Ela (sua escola) é tida como escola alternativa. Tem aula de educação artística, filosofia, psicologia, várias coisas assim, que geralmente não constam do currículo normal. Na terceira série, ela ensinou as músicas do Adoniran (Barbosa, cantor e compositor) tocando piano. A

gente fez uma apresentação, eu tinha 8-9 anos. Até hoje eu sei essas músicas de cor, e adoro o Adoniram por causa disso.

Além das questões ressaltadas acima, pudemos perceber, como é relatado a seguir, que ela marcou o tempo dos acontecimentos de sua vida por meio de sua trajetória escolar. Citou que as coisas aconteceram nessa ou naquela série em que estudava. Sua condição de estudante se revelou como forte traço de identidade. O teatro, por exemplo, esteve sempre muito ligado a sua vida escolar. A condição de atriz foi uma extensão de sua vivência como estudante.

Quando eu estava na 7^a ou na 8^a série, minha irmã mais velha entrou em Letras na USP. Teve uma oficina de graça e aberta para o público de Letras, ministrada por um professor da EAD. Ia ter várias oficinas diferentes: rádio, caricatura e um monte de coisas... Minha irmã ia fazer a de rádio e me convidou a participar de alguma oficina. Resolvi fazer a de teatro porque fui sempre muito tímida. Aí fiz essa oficina e adorei. O cara era demais! Ele é até conhecido no teatro, o Luís Miranda.

Da oficina de teatro na USP, realizada por incentivo da irmã para superar certa timidez, passou a atuar no grupo de teatro do curso de inglês.

Depois não deu mais para ir para a oficina. Continuei a fazer teatro na União Cultural, porque tinha lá um grupo para adolescentes, dirigido por um professor da União. Resolvi entrar nesse grupo, e foi bom porque pratiquei meu inglês, conheci um monte de gente. Fiquei dois anos aí, mas depois comecei a achar esse grupo muito “oba-oba”, porque para eles era um hobby estar ali, e eu já estava começando a me interessar em me aprofundar mais.

Sua passagem pelo grupo de teatro do curso de inglês, como pudemos observar, começou por questões subjetivas, como ajudar no combate de sua timidez ou praticar a língua inglesa, mas no final já se percebe a intenção por algo diferente. Ao dizer que para os outros do grupo o que faziam era diversão está sinalizando para uma provável profissionalização que ela chama de aprofundamento. Esse aprofundamento, ou mais precisamente, a trilhar de uma efetiva profissionalização foi marcado pelo seu ingresso na vida universitária. Esse

ingresso, por sua vez, não foi uma aposta dentre outras, foi um tiro certo. O objetivo estava traçado: fazer bacharelado em artes cênicas, que lhe possibilitaria trabalhar com direção, interpretação e teoria.

Acho que aconteceu uma coisa engraçada, quando entrei na USP. Até agora, no curso de Artes Cênicas, você tem que fazer a opção já no vestibular para licenciatura ou bacharelado. Bacharelado é para direção, interpretação, teoria; licenciatura se direciona mais para dar aula. Prestei bacharelado.

Como já dissemos, o trajeto da jovem atriz parece linear. É da escola para a universidade e desta para a profissão. Porém não podemos esquecer, como já sinalizamos, o caráter oblíquo de sua escola. Se ela não trilhou um caminho alternativo na sua relação entre a escola e a universidade, sua escola trilhou um caminho alternativo em relação às demais -- o que indiretamente lhe colocou em um caminho diferenciado. Interessante também observar que sua escolha de especialidade na Universidade recaiu sobre o bacharelado em detrimento à licenciatura, mas como veremos no próximo capítulo que a sua trajetória profissional estará circunscrita (até o momento da entrevista, obviamente) às atividades educacionais enfocando as artes cênicas.

Em relação ao jovem *design*, pudemos observar que a escola, a exemplo do que ocorrera no processo de escolha, foi um componente importante de sua formação profissional. Ele atribuiu a essa instituição o papel de embasar parte do seu conhecimento, que veio a utilizar mais adiante na universidade. No entanto, enfatizou o critério periférico que as matérias de educação artística desempenham nas escolas. E que só que consegue tirar dessas matérias algum proveito são aqueles que porventura desenvolvem certa facilidade e aptidão para o desenho.

Acho que a escola foi importante, sobretudo na parte da aula de educação artística. Eu tinha uma facilidade para o desenho

geométrico. Eu ia atrás de alguns números, de cálculos. A educação artística sempre esteve no meu primeiro plano. Isso não acontecia com todo mundo. Educação artística e educação física eram matérias de segundo plano. Hoje, profissionalmente, tenho base pra esse lado de cores primárias, cores fortes, cores quentes, cores análogas, fontes decorrentes dessa parte básica. Depois estudei isso na faculdade, mas assimilei muito fácil no colégio...

O crescimento, a partir do último quartel do século XX, de cursos universitários que incluem os estudos das artes visando a uma produção de larga escala -- como os cursos de *design*, de propaganda e publicidade, de cinema, rádio e TV -- recoloca o paradoxo do papel da universidade. Esse debate advém dos primeiros anos do século XIX e persiste até o momento presente. A universidade, como disse Morin (1996p.), vive “a paradoxal dupla função (...): adaptar-se à modernidade científica e integrá-la; responder às necessidades fundamentais de formação, mas também, e sobretudo, fornecer um ensino metaprofissional, metatemático, isto é, uma cultura. (p.28)

O ensino das artes nas universidades se impõe como variável de mercado acentua ainda mais esse paradoxo, pois não é mais possível colocar ciência e tecnologia em um departamento e artes em outro, como, por exemplo, ocorre em um curso de engenharia e em um curso de música. Em um curso de *design* digital, por exemplo, a cultura das humanidades e a cultura científica, que em geral coexistem mas não se comunicam, segundo Morin, “tem que necessariamente se comunicar, aprofundando sobremaneira o paradoxo da dupla função (p. 28).

Não é, nem de longe, objetivo desse estudo dar conta desse paradoxo, mas é importante acentuar que ele já existe há muito tempo e que as demandas sociais e profissionais emergentes o recolocam. Agora, o sinal está trocado, ou seja, são as artes que se impõem como nova expressão de mercado e pressionam para a constituição de outras

profissões. Esses fatos apresentam para os gestores universitários a necessidade de encarar esse paradoxo, pelo menos para repensar a ordem de prioridades, na perspectiva do entrelaçamento das ciências com as artes.

Relatou-nos o jovem *design*:

Fui pra faculdade estudar, me aprofundar na área que tinha ligação maior com o que eu queria, design digital. O curso abordava desenho, forma, todas essas coisas com que sempre gostei de trabalhar. Passei a desenhar com o computador, ferramenta com que eu também gostava de mexer, e de que até aquele momento eu sabia um pouco. Assim que entrei na faculdade, comecei a reparar mais em anúncios, na comunicação visual. Passei a ver melhor como as coisas são apresentadas pras pessoas por meio da comunicação visual.

A busca pela faculdade como meio de profissionalização na área das artes visuais também foi vivida pela jovem *vídeo maker*, só que de maneira mais tateante. Ela percorre uma espécie de labirinto. Para fazer acontecer aquilo que queria, ela se lançou no labirinto da vida em busca do objetivo pretendido. Procurou a chave de entrada para a área de produção de imagens, o que não necessariamente seria a saída do labirinto. Na faculdade encontrou a chave de uma das portas que queria, mas, como se não reconhecesse a procura, surpreendeu-se. Ela estava, claramente, procurando a saída, e só isso a interessava. Mas, ao encontrá-la, por não deter os segredos exatos do caminho, ela ficou com a impressão de que não soube como o encontrou. Assim ela relata como chegou à faculdade.

Fui fazer curso técnico de publicidade. Pensei que fosse o que eu queria, mas vi que não era. Fui atrás de cursos que chamavam “multimídia”, que achei sempre que fossem de efeitos especiais, e aí nunca era. Até que descobri, não sei como, a faculdade.

Formação Escolar e nas Relações Sociais - Linhas cruzadas

Até aqui pudemos observar que -- quer por linhas cheias ou tracejadas, quer por caminhos convergentes ou oblíquos, ziguezagueantes

ou labirínticos -- alguns jovens artistas profissionais tiveram seu processo de formação atrelado à formação escolar. Consideramos formação escolar o trajeto pelo Ensino Fundamental e Médio, as escolas especializadas, os professores particulares e a universidade.

A partir daqui observaremos que o processo de socialização e sua ligação com a formação profissional, a exemplo do que acontece na escolha profissional, é um processo composto. Ou seja, ele reúne e articula conhecimentos gestados e incorporados em momentos e em experiências distintas. Por exemplo, as experiências vividas nas ruas em torno da atividade do grafite se cruzam e se compõem com o conhecimento produzido na universidade. Ou, ainda, o conhecimento produzido na universidade de música pode ser reinterpretado quando o aluno se torna professor em sua escola de música. Também um músico de orquestra pode compor seu conhecimento universitário com o saber desenvolvido nos ensaios e nas apresentações sistemáticas. Enfim, não se separam mecanicamente a hora do aprender e a hora do fazer. O que pode se observar na formação de todos os jovens entrevistados é que o aprender e o fazer se compõem no processo de formação articulado pela experiência cotidiana.

Universidade / trabalho

A jovem vídeo maker afirmou que “de repente” foi convidada a trabalhar como editora de imagens em uma produtora de vídeos. “De repente” é uma expressão comum entre os jovens. Essa expressão pode tanto apresentar o sentido de “por acaso”, quanto o de “estar atento”, porque “de repente” uma oportunidade pode aparecer. O que pudemos notar, aqui, foi que essa expressão tinha os dois sentidos. “Por acaso” seu amigo a convidou para trabalhar na produtora. “Por acaso” outro

funcionário deixou a produtora para realizar uma viagem. Embora ela tenha declarado que nada sabia sobre o trabalho, porque nunca havia trabalhado nessa área, tinha como objetivo trabalhar com imagens. Por isso estava cursando a faculdade de design digital; por isso submeteu-se a trabalhar de graça durante três meses, literalmente “pagando para trabalhar”. Assim, o “de repente” significou estar atenta e propensa a rodopiar nos calcanhares e rever os planos.

De repente, um amigo que trabalhava como técnico na produtora me chamou. Entrei lá sem saber nada, definitivamente nada. Trabalhei três meses para aprender, de graça. Pagava para trabalhar até que um dos monitores foi viajar para Londres. Aí comecei a editar os programas.

Na intersecção entre a universidade e o trabalho surgiu a nova profissional. Ela desenvolveu um intenso processo de aprender a fazer, e transformou isso em saber fazer, um dos elementos fundamentais para a condição de profissional.

A gente trabalhava para uma emissora de televisão, STB, aquele canal da Net, que é como se fosse a Cultura. Sou responsável por carregar o material para o computador, editar e descarregar. Eu mesma edito e finalizo, para o material ir para a emissora. Sai da minha mão a parte que vai ser veiculada na televisão.

A jovem artista plástica lançou mão de uma estratégia semelhante à da vídeo maker no seu processo de formação, ou seja, a de articular sua vida universitária com trabalhos efetivos na área de sua formação. Estar na faculdade e trabalhar permitiram-lhe dar resposta a certa necessidade material, como a compra de livros, de realizar viagens etc. Por outro lado, respondia a um desejo de conhecer mais sobre o trabalho e poder tirar dele algum proveito para o seu processo de formação. A escolha de um trabalho não foi um suplemento aos seus estudos, mas uma composição interativa no processo de formação. Ela estudou com o que trabalhava e trabalhou com o que estudava.

No primeiro ano (da faculdade), prestei uma provinha pra trabalhar, ter bolsa, bolsa-trabalho. Foi com a Miriam Celeste. Ela trabalha muito com arte-educação, tem livro publicado. Geralmente, ela é responsável por essas grandes exposições. (...) Eu ia precisar de dinheiro, tinha livros pra comprar, viagens pra fazer. Preciso trabalhar pra fazer essas coisas. É claro que a bolsa não me permitia fazer muitas dessas atividades, mas, além do dinheiro, eu tinha curiosidade pra ver o que eu poderia usufruir disso.

O ensino da arte por meio de exposições a pessoas que não eram, necessariamente, do meio artístico ou que tivessem sobre ele algum conhecimento, a atraiu também. Foi conquistada aqui pela arte-educação, da mesma forma que fora seduzida anos atrás pelas artes plásticas. Ela, como educadora, interessava-se por quem, como ela, gostava de artes plásticas. E, juntas e interligadas, artes plásticas e arte-educação, percorrerão, com ela, essa trajetória que estamos observando, ou seja, a relação intrínseca entre o aprender universitário e o fazer profissional, que gera a formação entrecruzada.

A pesquisa dela (Miriam Celeste) era fazer um acompanhamento dos projetos de arte-educação nos espaços expositivos, nas instituições culturais da cidade de São Paulo. Eu fazia entrevistas com os monitores, com crianças e com participantes de outras faixas etárias. Gostei desse ensino de arte pela via da própria exposição de arte. As aulas de arte eram dadas a engenheiros, pedreiros, pessoas com formações diversas, a todos que têm oportunidade de entrar numa exposição. Quando eu via que a pessoa entrava meio receosa e ficava muito tempo no espaço, eu me aproximava. Acompanhei durante um ano várias turmas. Foi uma oportunidade interessante.

Universidade/Rua/Trabalho

O entrecruzamento que se dá entre o ensino formal e a prática profissional pode ser adensado por outras linhas trafegadas por alguns jovens e compor verdadeiras teias, que mesclam experiências advindas das instituições formais e das experiências não formais. São experiências diferentes vividas em mundos diferentes que produzem formas de saberes

diferentes, que podem se unificar na formação profissional ou na experiência pessoal. São conhecimentos advindos de um mundo mix, próprio da condição juvenil. Assim nos relatou o jovem design:

Quando comecei a criar o gosto por publicidade, comecei a ir atrás, e dentro do meio da rua, tinha a revista de skate, a revista do grafite, a estampa da camisa, sempre uma coisa diversificada, e sempre quis uma arte mais agressiva (...) passar a arte da rua pro meio digital, (...) já designers mais conceituados também trouxeram o estilo deles que era da rua, do movimento, do estilo do esporte, do que ele gostava, então foi mais ou menos essa idéia de tentar criar a minha identidade a partir do que eu tinha na rua. Usar a desobediência que a rua impunha a desobediência é o meio necessário pra criatividade (...) Aí eu trazer essa linguagem que usava lá, só que um pouco mais filtrada, pra atingir um publico maior, sei lá. Muitas vezes eu utilizo essa linguagem, o sujo, meu estilo é um estilo meio roots, meio sujo. Tenho como referência fundamental a rua.

Formação nas relações sociais - Ruas, bailes e o movimento

O entrecruzamento do processo de formação pode ocorrer do entroncamento de experiências advindas do mundo formal ou dos tempos monocromáticos com as experiências do mundo não formal ou dos tempos policromáticos, como vimos no relato de experiência do jovem desing. Pode também resultar da composição de experiências vividas nos espaços não formais e nos tempos policromáticos, como poderemos observar na formação do jovem rapper e do jovem sambista. Tanto um quanto outro têm formação escolar regular. O rapper cursou Ciências Sociais e o sambista concluiu o Ensino Médio. No entanto, nem um nem outro estabelecem qualquer vínculo entre sua formação profissional e sua formação escolar. Nesses casos, as duas linhas paralelas de caminho percorrido não se tocam em momento algum.

O rapper, entre um baile e outro nos arredores da Zona Leste de São Paulo, onde morava, vai adquirindo, como ele diz, “traquejo e nome”, ou seja, aprendeu a fazer a rima das músicas e começou a ser conhecido. Além

disso, vai travando contato com mais gente do movimento hip-hop, na sua região e em outros pontos da cidade. O baile, para os jovens desse movimento, como disse Herschmann (1997), “é o epicentro, o espaço central, em que se manifestam os mecanismos de inclusão e exclusão, onde se estabelecem os laços sociais e as disputas (p. 71). E os bairros são o palco em que a trama se desenvolve, enquanto ele se envolve com a cidade e sua gente. Vila Prudente, Ipiranga, Itaquera, Bela Vista são alguns dos muitos pontos do mapa da sua trajetória. Quatro anos depois de ter feito contato com o movimento no Largo São Bento, na Zona Central da cidade de São Paulo, ele ainda era o MC Shark, “um lance meio feroz”.

Comecei a cantar nos bailes da Zona Leste. Compunha minhas letras e participava de festivais hip-hop na Vila Prudente, em Itaquera, no Ipiranga, enfim, naquele pedaço, onde sempre morei. Depois de 2-3 anos, conheci um pessoal da Bela Vista e acabei formando o meu primeiro grupo. Parei de cantar sozinho, tinha um apelido que era MC Shark, que significava algo tipo um tubarão, um lance meio de ser feroz, devorador, na forma de fazer o verso.

No primeiro ano ele se preparou, ensaiou, fez suas composições; só no segundo começou a subir nos palcos. Passou três anos cantando sozinho, outros com o grupo, até aqui sem pretensões profissionais. Mas foi nesse período que o movimento entrou em sua vida e ele na vida do movimento. Nessa alquimia de interatividade, o hip-hop se tornou o seu estilo de vida. Uma forma fundamental de expressão e de comunicação.

Embora, o hip-hop já estivesse colado na sua alma, compondo um estilo, ele ainda não era o seu meio de vida. Ele trabalhava como office-boy, o que, além de garantir-lhe recursos materiais (seu meio de vida), proporcionava-lhe também a convivência com os pares do hip-hop (seu estilo de vida). A troca de idéias e de informações ocorria entre esses jovens, com suas pastas, suas contas a pagar e suas muitas rimas. Foi assim

que seu primeiro grupo cresceu, tocou pelos bairros da cidade e, por falta de maiores pretensões, acabou.

De 86 até 90 fiz algumas letras. Durante um ano eu não subi nos palcos, só treinava. Nos três anos seguintes, comecei a participar de festival, mas sempre de forma muito amadora. Eu trabalhava como office boy durante a semana, junto com muita gente do hip-hop. Quando pintava uma chance pra fazer uma rima, eu subia no palco, mas muito despreocupado se aquilo ia ser profissional ou não.

Em 90 montei um grupo, com um amigo da Bela Vista. A gente foi tocando em vários bailes, também sem muita preocupação em ser profissional, de brincadeira. O movimento entrou na minha vida de maneira profunda, mas profissionalmente eu não tinha muita expectativa, até porque o hip-hop naquele período não envolvia dinheiro. Começamos a tocar em vários bailes, esses bailes street power, chicshow.

É intensa a relação entre o centro e a periferia, não se limitando aos seus aspectos de compreensão dos espaços da cidade, mas se inserindo no debate sobre a estratificação social. Assim, a produção cultural da periferia é inspirada pelo enfoque de classe e de raça, ou seja, na perspectiva dos negros e dos mais pobres. Ou, como diria Herschmann “estabelecendo territórios que têm como referência os registros de cor e de classe” (p. 82). Formam-se, como afirma o jovem entrevistado, “pequenos quilombos” que, na sua ótica e do movimento hip-hop, seriam espaços da resistência política e cultural.

Esse lance das “posses”² é engraçado porque tem uma trajetória: as pessoas levam aquela informação para as periferias e começam a formar as posses. Começam a formar pequenos “quilombos” -- as posses na periferia. São grupos de resistência os quilombos do hip-hop. Foi formada uma posse na Cidade Tiradentes, a “Aliança Negra”, uma grande parceira do “Conceitos de Rua”, no Capão Redondo. Formou-se a “RDREN” em Parelheiros com a Regina que trabalha no “Sou da Paz” com formação de grêmios. Aí se criou um lance em Santana e vão se formando várias posses pela cidade de São Paulo.

²”. A posse de hip-hop é um espaço em que quatro elementos do hip-hop se fundem na proposta de debater aspectos da comunidade e da vida cotidiana. Aí também podem ser feitas oficinas de breake, de grafite, de MC, além de participações em debates, workshops. Também é um centro propagador das atividades e do espírito do hip-hop

Do berço, dos discos, dos bares e das madrugadas

Se o jovem rapper, negro e pobre, evoca da periferia da cidade o espírito da resistência, o jovem sambista, negro e pobre, evoca da periferia da cidade o espírito da tradição. Resistência e tradição são duas leituras possíveis do lugar e das experiências vividas por esses dois jovens. Sem cair na tentação simplificadora de classificá-los na condição de combativo e alienado, pudemos observar que o primeiro dirigiu suas expectativas para a libertação do seu povo e o segundo, embora reconhecendo a condição de opressão de sua gente, a apresentou como detentora de uma tradição, a raiz da “verdadeira cultura brasileira”. São ressignificações distintas, porém não antagônicas, construídas a partir do mesmo contexto social.

Ao destacarmos na biografia do sambista o aspecto da sua formação profissional, pode-se perceber a ênfase dada ao berço, ou seja, à maneira com que sua vida familiar estava organizada. Ele ressaltou a importância dos discos, reunidos a partir de intensa pesquisa na busca de autores e intérpretes de músicas com as quais nutria grande afinidade; dos bares, espaço consagrado ao seu trabalho; e da madrugada, horário de trabalho do sambista.

Já vinha de berço. Só em casa moravam mais de 10 violonistas. Meu pai encontrava o cara na rua, sem saber o que fazer, e o meu pai dizia para ele: “Vamos pra minha casa”. Chegou um cara lá em casa que me fez aprender a tocar cavaquinho. Ele falava: “Senta aí, ouve, ouve, presta atenção. Vou tocar mais uma vez e você presta atenção, na volta tem que vir tocando”. Eu tinha um certo medo daquele cara. Medo e admiração ao mesmo tempo. Já comecei aprendendo coisas difíceis, como melodia. Peguei um gosto, depois que eu aprendia, guardava na cabeça a melodia. Ele cantava, eu adorava.

O processo de formação traz consigo vários elementos que se compõem em teias. A condicionante familiar, por exemplo, tem aparecido como elemento fundamental tanto na escolha quanto na formação, principalmente quando esta se dá para além do circuito formal. A

informalidade desse processo parece impor maior variação de elementos. Por exemplo, a chamada indústria cultural também é um elemento fundamental nesse processo. A presença massiva do rádio, da TV, dos discos etc., primeiro pode atrair parcela significativa de jovens como consumidores de suas atrações. Em alguns casos pode estimular a formação de produtores de suas atrações. Na relação com esses veículos pode-se constituir estilos de vida para muitos e meio de vida para alguns, como pudemos observar na relação desse jovem músico com a indústria fonográfica:

A gente tinha mania de pegar discos e aprender as músicas. A Beth (Carvalho) foi quem mais influenciou a gente. Magno (seu irmão) comprou o disco do Fundo de Quintal (grupo musical), eu comprei o primeiro disco da Beth. A gente ouvia a participação da Beth no Fundo de Quintal, grupo que ela tinha lançado. Acho que o Saudade da Guanabara foi o primeiro disco que a gente comprou dela. Com esse negócio de aprender todas as músicas da Beth, a gente ouvia lá Néelson Cavaquinho, Néelson Sargento, Paulo da Portela, Cartola e tal. Aí quando a gente ia no Sebo procurar disco da Beth, via um disco do Néelson Cavaquinho. Jamais a gente imaginava que o Néelson Cavaquinho tivesse um disco. Aí comprava, ouvia, adorava, aprendia todas as músicas. Achava disco do Cartola também. Tem mais de 500 discos em casa.

Mesmo tendo o depoimento de apenas um componente do grupo musical -- nosso entrevistado é parte de um quinteto --, pudemos observar que os integrantes pessoalmente têm entre si fortes traços de identidade, apresentando origens e trajetórias semelhantes, e, como profissionais, se nutrem da capacidade ou do desejo de manter-se como grupo. Quero como isso ressaltar, que, a exemplo do músico de orquestra, a formação desse jovem se consolidou na perspectiva do trabalho coletivo. No caso de sua formação profissional, vinculada com a formação do grupo, pode-se ainda perceber outro importante elemento formador: a noite -- não como variante da natureza que inevitavelmente se reveza com o dia no passar incontestemente do tempo, mas como espaço de sociabilidade que congrega aspirações

daqueles que seriam mais bem descritos pelos poetas do que pelos sociólogos.

A gente já estava desistindo, porque não tinha nenhuma relação profissional, apesar dos 6 anos em que já tocávamos. Quando tem a mão de Deus é fogo: o lance da gente era cantar. Eu e meu irmão cantávamos num lugar chamado Boca da Noite, onde nasceu o quinteto. Lá cantavam também outros rapazes em outros dias e o dono do bar queria nos apresentar. Numa quarta-feira, quando a gente estava saindo vieram três irmãos, três branquinhos, com as pastinhas da escola na mão. No primeiro cumprimento a gente já sentiu uma energia. Eles pegaram o violão, eu peguei o cavaquinho, os meninos já pegaram os instrumentos, e o primeiro samba que a gente fez foi do Néilson Cavaquinho, que a gente aprendeu do disco da Beth. Todos os sambas que eles cantaram a gente conhecia, todos os sambas que a gente cantou eles conheciam. Aquele foi o dia mais emocionante que a gente teve. Se a gente teve passagem emocionante na nossa vida foi essa daí!

Pode-se notar até então, diante da observação de seu depoimento, que o seu estilo de vida, juntamente com o de seus parceiros está definido. São sambistas. Conhecem o meio por onde andam, reconhecem e são reconhecidos porque são desse meio. Mas o seu meio de vida (e de seus parceiros), a exemplo do que aconteceu como o jovem baterista e com o jovem rapper, ainda é híbrido. Eles já vivem a sua música, mas ainda não vivem da música, como se pode observar no depoimento a seguir, quando lhes perguntei se já eram profissionais.

Ainda não. Só o Emerson tocava violão; ele sim vivia da música todo o tempo. O Wilson foi trabalhar com concerto de geladeira; o Dito trabalhou como office-boy; o Magno tinha trabalhado com um monte de coisa, e o meu único trabalho foi esse na joalheria, como office-boy. Depois comecei a exercer a prática da profissão, fui aprender cravação, mas não teve jeito, porque depois a Beth apareceu também e então imagina, né?

A passagem do amador para o profissional é ritualizada pelo componente geracional e pelo batismo. Naquela noite em que se encontraram com um nome importante da música e do gênero ao qual tinham dedicado toda a sua formação, realizaram um rito de passagem. Eles já se apresentavam naquele bar dando “uma canja”, ou seja, tendo

participações esporádicas, ocasionais. Com a presença de Beth Carvalho as coisas poderiam mudar. Naquela noite os “bambas”, sambistas mais velhos e consagrados, cantariam para a “dama do samba” que os visitava. Como ele relata, os pirralhos, os moleques, tinham que esperar a sua vez e enquanto isso auxiliar na apresentação dos “bambas”. Só quando os mais velhos terminaram suas apresentações eles foram autorizados a cantar. Encantaram. E, como ele declara, depois que começaram não pararam mais. Um dos membros do grupo, por razões da profissionalização híbrida mencionada acima, não estava naquela noite. Tiveram que chamá-lo às pressas para o segundo momento do rito: a cerimônia de batismo:

Em 1997, quando o Quinteto se formou, quando tudo aconteceu, a gente se juntou, viu que era aquilo mesmo que a gente queria. O dono da casa falou: “Se vocês quiserem dar uma canja, venham aí no sábado”. A gente subiu no palco, começou a cantar umas músicas, o povo adorou. Depois de uma semana ou duas a Beth apareceu nesse bar, só que a roda era de outras pessoas. Estavam o Borba, o Ciro Modesto, tinha um monte de sambista e a gente lá, uns moleques, pirralhos. Era vez dos caras, né? A gente não podia cantar ainda, não era a nossa vez. Quando eles acabaram, foi a hora que a gente começou, e não paramos mais. Ela ficou impressionada. Magno (seu irmão e membro do grupo) não estava no dia. Liguei pra ele às cinco horas da manhã e falei: “Magno, você não acredita quem está aqui. É a Beth. Vem pra cá”. Ele tava indo trabalhar, desviou o caminho e foi pra lá. A gente ficou até às dez e meia da manhã no bar. Então ela escreveu na agenda e falou: “Estou batizando esse grupo: Quinteto Café com Leite”.

Assim se deu o batismo e a passagem da formação para o efetivo exercício da profissão, como veremos no capítulo a seguir.

O fazer artístico e suas múltiplas dimensões

Neste capítulo enfocaremos o fazer artístico e as suas múltiplas dimensões, tendo em vista desenvolver a análise do ponto de vista de quem efetiva práticas de emprego e de trabalho na produção artística, ou seja, realizar a análise na perspectiva dos jovens entrevistados neste estudo de como se caracterizam suas práticas de trabalho e qual seriam os significados para quem as executam. Conforme já foi assinalado, esses jovens, atribuem significados ao próprio trabalho que vão além do sustento material ou dos rendimentos obtidos. Por meio de práticas de trabalho -- executadas por “trabalhadores artistas”, seguindo a noção de trabalho enquanto obra, proposta por Arendt (1978) -- perseguem o sonho de viver do que gostam de fazer, embora reconheçam, de antemão, as dificuldades e os limites do mercado de trabalho e de emprego das atividades artísticas.

Desse ponto de vista, os significados impressos ao trabalho se multiplicam e ganham grande diversidade. A exemplo do que escreve Pais (2001), “o que os jovens nos contam das suas experiências profissionais são contas de um rosário vasto: de experiências profissionais ligadas a outras experiências de vida; de um rosário de vida cuja história se encontra ligada a outras vidas. Rosário de enredos cruzados cuja linearidade é sacrificada a favor da interconectividade entre fatos, modos e tempos” (p. 93).

Alguns jovens, nesse jogo de vidas cruzadas, imprimem significados diversos, como, por exemplo, ver no seu ato criativo a possibilidade de libertação de um “povo”, como é o caso do jovem *rapper* e do jovem capoeirista/percursionista. Transmitir aos ouvintes e participantes dos

shows o orgulho de ser detentor da “verdadeira cultura” do seu país é o que estimula o jovem sambista, dentre outros significados, como mostrarei adiante.

A rotina de trabalho dos jovens “trabalhadores artistas” se entrecruza com as metamorfoses do mundo do trabalho nas sociedades contemporâneas, no que se refere, por exemplo, à flexibilização da jornada de trabalho. Não se trata, nesse ponto, de produção flexível, tantas vezes associada ao “pós-fordismo” (Gorz, 2005). Os processos de trabalho na produção artística nunca estiveram circunscritos ao modelo de organização industrial, seja fordista ou pós-fordista. Quando afirmamos que essas práticas são flexíveis referimos ao conteúdo das práticas de trabalho na produção artística que estão longe do modelo conhecido de emprego ou de trabalho assalariado presente nas empresas industriais. Dessa forma, as mudanças que redefiniram significados, rotinas, locais de trabalho foram consideradas neste estudo. Assim, as práticas de trabalho analisadas aqui não se restringem ao raciocínio evolucionista das concepções pré ou pós-fordistas, que têm a indústria como eixo central da reflexão teórica, mas contemplam as práticas e os significados do trabalho que sempre coexistiram com o modelo de organização baseado no trabalho assalariado, ou no emprego.

As observações de Quijano (2000) chamam a atenção sobre o contexto de trabalho neste tempo histórico das globalizações. Afirma esse autor: “Na Europa, a concentração da relação capital-salário é o eixo principal das tendências das relações de classificação social e da correspondente estrutura de poder. Ao contrário, no resto do mundo, na América Latina em particular, as formas mais estendidas de controle do trabalho são não-salariais” (p. 218). Assim, o potencial de expansão do modelo industrial instalado em quase todos os pontos do globo terrestre,

aponta também que, conforme esse autor, que essa difusão não ocorre de modo totalizante. Por isso, convive com inúmeras práticas de trabalho e de empregos locais que, inclusive, não estão mediadas pelo dinheiro, entendido por salário.

Ao lado dessas observações, importa assinalar ainda os desdobramentos de um estudo sobre emprego e trabalho na produção artística quanto ao debate sobre a idéia de trabalho restrita às indústrias e ao assalariamento. A produção artística desenrola-se em tempos e espaços próprios. O ato de trabalhar não ocorre no tempo contínuo das máquinas reguladas pela produção fabril, mas está inserida no sistema de relações sociais. Por exemplo, não se espera que um artista plástico produza durante uma jornada de oito horas por dia, seguindo sempre os mesmos horários e mantenha certo ritmo de trabalho. No entanto, as obras devem estar prontas e acabadas no dia marcado para a abertura da exposição. Apesar de efêmero, o tempo definido para a produção artística de um desfile carnavalesco, ou de uma instalação, está pré-estabelecido e os trabalhadores que participam dessa produção devem dar conta do prazo prefixado.

A flexibilização da produção e da gestão do tempo de trabalho não foi descartada neste estudo, na medida em que constituiu um dos principais aspectos no contexto sociológico das mudanças na organização dos processos de trabalho fabril a partir do advento do taylorismo-fordismo. Até porque, essas mudanças recolocam o debate sobre a liberdade e a segurança no mundo do trabalho, aspectos sempre valorizados por parte dos jovens entrevistados e dos quais alguns não querem abrir mão. Não se trata, nesse caso, de escolher um deles, mas de tentar conciliar – liberdade e segurança -- simultaneamente, conforme alguns depoimentos. Embora esse debate não seja novo no interior das lutas sociais, ele traz à tona mais

uma vez a questão da organização padronizada do trabalho que reafirma as dicotomias, entre trabalho e não trabalho; trabalho e lazer; trabalho emprego e produção artística.

Os “discursos dominantes” sobre a flexibilização do tempo, conforme Bourdieu (2001), reforçaram o caráter de liberdade como aspecto fundamental dos novos paradigmas produtivos. Qualquer contraposição a esse ideário neoliberal pode ser interpretada como retrógrada, passadista, deslocada no tempo e no espaço, principalmente se a premissa da estabilidade no emprego aparecer entre os pontos positivos a serem considerados pelos trabalhadores assalariados. Escreveu Sennet (2000) a respeito de sua conversa com Rico, personagem típico dos tempos flexíveis: “Olhou-me com certo desdém quando eu lhe disse que, como professor de faculdade, tenho um emprego vitalício” (p. 29). Não foi suficiente exaltar a liberdade e seus riscos, mas ele (Rico) repudiou a segurança, acentuando ainda mais a dicotomia em relação à liberdade. Por isso, continuou Sennet (2000): “A moderna cultura do risco é peculiar naquilo em que não mexer é tomado como sinal de fracasso, parecendo a estabilidade quase uma morte em vida” (p. 102).

Essa tendência é o contrário do que defendem dirigentes e militantes sindicais, para quem a flexibilização dilapidaria o viver com o mínimo de segurança. Nesse sentido, a flexibilização da produção enredaria a desregulamentação das leis trabalhistas, facilitando, em certa medida, as dispensas de funcionários e permitiria a implantação de regras na compra da força de trabalho que visam reduzir os custos empresariais. Essa condição sobrecarregaria os mais jovens que se vêem submetidos à necessidade premente de maior formação, na disputa ferrenha pelas poucas vagas de emprego disponibilizadas.

Para Stauber, Kovacheva e Lieshout (2004), a flexibilidade é um dos termos mais recorrentes nos debates atuais sobre as políticas de emprego e desenvolvimento do mundo do trabalho. Opera tanto no nível econômico como no subjetivo (individual). Como escreveram os autores: “Por um lado, as mudanças nas condições econômicas e técnicas de trabalho produzem e reforçam as mudanças estruturais no que se refere aos mercados de trabalho e aos modelos de emprego, levando assim a uma significativa diminuição dos ‘trabalhos normais’, que seguem sendo o principal ponto de referência para os sistemas de proteção social dos regimes de bem-estar e emprego. Por outro, as mudanças dos modelos vitais, os planos de vida individualizados e os estilos de vida pluralizados requerem uma mudança nos modelos de trabalho que proporcione uma maior flexibilidade que demandam estes novos estilos de vida” (p. 100). Alguns jovens que se dedicam à prática do trabalho com artes e espetáculos estariam entre aqueles que fazem de seu estilo de vida um meio de ganhar a vida e, portanto, diante de um trabalho que requer maior flexibilidade pela sua natureza. Na verdade, não é uma reivindicação, mas uma atitude diante do meio de ganhar a vida que passa pelo jeito de viver. Entretanto, ao mesmo tempo desejam a proteção social.

Essa reflexão permite apreender que esses jovens profissionais são protagonistas de um tempo histórico de mudança que fascina mas que traz riscos. Contudo, tais transformações apontam para outras formas possíveis de organização dos processos de trabalho, sem que liberdade e segurança desapareçam, ou mantenham-se dicotomizadas. Ao contrário, elas estão no cerne das intenções e preocupações dos jovens profissionais entrevistados. Partindo da perspectiva de quem realiza as diferentes práticas de emprego e de trabalho compreendidas pelos diferentes processos de produção artística, serão analisados, a seguir, as rotinas, os locais e os modos de

inserção no mercado de trabalho e ou emprego, bem como os significados atribuídos a essas práticas sociais.

Rotinas de trabalho na produção artística

Partindo da visão de que toda arte requer um saber fazer e pressupõe rotinas de trabalho procuramos observar as formas de organização do trabalho na produção artística. Essas formas, embora bastante variadas, foram denominadas por alguns entrevistados como “flexibilizadas”.

Começamos por analisar a rotina de trabalho de uma jovem produtora de vídeo. As suas práticas de trabalho foram estabelecidas a partir da obtenção de um emprego em uma produtora. Na sua perspectiva, parece que inexistiu rotina. Mas, o que entendi por “rotina”? Se o tempo foi predefinido para entrega vídeo produzido, então, não se pode dizer que não houve rotina para sua elaboração. No entanto, essa rotina outra lógica, fugindo dos padrões rígidos da produção industrial.

A jornada de trabalho não pôde ser medida pelas horas trabalhadas em um dia, mas pelo prazo de entrega do vídeo, que entraria para a programação de uma emissora de televisão em data já definida previamente. Portanto, a editora de vídeo previu o tempo necessário para sua produção e para a finalizar o produto encomendado, que deveria estar pronto para entrar no ar conforme a programação da emissora. Nesse sentido, o turno ou a intensidade das horas trabalhadas importam menos do que o prazo para a entrega do produto final.

A rotina flexibilizada de uma jornada diária de trabalho permitiu à jovem editora de vídeo e seus colegas de profissão conciliar esse projeto com outras produções. Nesse caso, essa trabalhadora seria dona do seu próprio tempo. Esse foi, sem dúvida, o mais fascinante aspecto da flexibilização da jornada de trabalho que seduziu a todos. Não foi diferente

com a jovem editora de imagens também entrevistada neste estudo. No entanto, é importante lembrar que, nesse caso, ela pôde, de fato, decidir o horário em que trabalhou, mas não a quantidade de horas trabalhadas, para dar conta da produção determinada pela data de sua entrega. Isso mostra, fundamentalmente, que o produto final do seu trabalho não lhe pertence, tratando-se, no caso em análise, de uma forma assalariamento que depende da entrega e do resultado final alcançado com o produto encomendado.

Portanto, o dono da empresa determina o prazo, mas não interfere na distribuição de horas dedicadas à produção das imagens do vídeo. Explicou a entrevistada:

Gosto da falta de rotina. Por exemplo, uma produtora daqui muito amiga minha estava precisando de dinheiro. Pegou a campanha do Lula para fazer durante o dia inteiro. Então, a gente editava de madrugada. Eu chegava meia-noite e saía às cinco da manhã, para ela poder ter os dois empregos. É assim: faço o horário que eu quiser, contanto que entregue todo o trabalho no dia previamente estabelecido.

No detalhamento de sua rotina, ela confirmou a possibilidade de desenvolver vários trabalhos e empregos simultaneamente. Em um período trabalhava em uma empresa, noutro período, em outra empresa, seja como funcionária, seja como *free lancer*, sempre alternando tempo e estatuto do trabalho. Chama atenção ainda a quantidade de horas trabalhadas por dia, fato analisado no primeiro capítulo, em que citamos o comercial veiculado pelas rádios de uma cidade. O flexitempo pode ampliar as horas dedicadas à execução de certas atividades de trabalho que estão se sobrepondo ao chamado “tempo livre”. Essa situação pode provocar um grande estresse, que seria recompensado pelos rendimentos que até podem ser superior se comparados a média obtida por outros profissionais. Disse ela:

Era assim: nos primeiros 25 dias, eu trabalhava de manhã na Rede TV e à tarde na Frami, outra produtora. Depois, nos outros 25 dias, cobri férias do outro editor. Trabalhava de manhã na Frami e à noite na Rede TV. Mas também foi um estresse. Acho que se tivesse

que fazer isso mais uma semana eu não agüentaria, de verdade, a ponto de quase desmaiar. Foi bom porque, comparando meu salário com os dos meus amigos, ganho bem para nossa idade. (...) Além disso, é uma área em que temos muito free lance.

Esse depoimento remeteu às observações de Sennet (2000) sobre a tensão intensa no tempo presente. Escreveu esse autor: “não há longo prazo” (p. 24) porque se intensificou a busca pelo ganho máximo no momento presente, que, de certa forma, reflete a preocupação com a segurança de sobrevivência futura. Nossa entrevistada já havia declarado que, mesmo no emprego, não tinha a garantia dos direitos previdenciários que, dificilmente eram cumpridos pela empresa, pois, segundo ela, era essa a “nova regra do jogo”. Embora gostasse do que faz e pretendesse arriscar, essa situação a preocupava quando se compara às condições vividas por sua mãe, trabalhadora que teve garantia dos direitos trabalhistas.

Aparece, assim, o dilema entre autonomia e garantia de sobrevivência que, antes pareciam separados e irreconciliáveis. Observa Stauber, Kovacheva e Lieshout (2004), nesse sentido que “os estudiosos estão convencidos de que a simples supressão do vínculo entre flexibilidade e seguridade não é a estratégia adequada. Sendo que os indivíduos se consideram verdadeiros atores e suas necessidades se vêm implicadas, não se pode optar entre estruturas livres/mais flexíveis ou estáveis/mais seguras: os indivíduos necessitam das duas” (p. 106).

Os jovens entrevistados nesse estudo estão convencidos que desejam combinar flexibilidade e seguridade essa ambigüidade é denominada por esses autores por “flexi-guridade” (p. 106). E é assim, explicada pela jovem editora de imagens:

Não tem segurança porque você não é registrada. Você precisa saber investir tudo o que você tem agora. Nessa área acho que tenho que ganhar muito dinheiro. Não sou ambiciosa, mas acho que tenho que trabalhar e conseguir todo dinheiro agora, porque, com 50 anos vou ter gente jovem muito na minha frente. Vejo minha mãe: ela trabalhava na Prefeitura e tem uma aposentadoria muito legal de 100

% , que vai reajustando. Tenho que trabalhar muito agora para ter uma reserva legal, ou não sei. É complicada essa área, mas vou arriscar.

Essa jovem editora de imagens foi, dentre todos os nossos entrevistados, aquela que melhor caracterizou os tempos flexíveis da era pós-fordista. Atuou em uma área de atividade relativamente nova, pois a transmissão das imagens televisivas, no Brasil, é um advento da segunda metade do século passado. Operou com a tecnologia microeletrônica. Gostou do tempo flexível que lhe possibilitou a realização de inúmeros trabalhos e empregos simultaneamente, mesmo reconhecendo que essa prática pode conduzi-la ao limite da exaustão física e mental. Viveu intensamente os riscos do presente, embora receasse o futuro. Nesse sentido, exemplificou a idéia de “flexi-guridade” que pressupõe riscos.

O jovem violinista de orquestra, por sua vez, apresentou outra dinâmica de trabalho. O ponto em comum entre o jovem músico e essa editora foi que ambos possuem emprego, tem oportunidade de experimentar o horário flexível de trabalho, mas se preocupam com a segurança no emprego. As suas práticas de trabalho são absolutamente diversas, bem como as suas rotinas de trabalho. Na rotina de trabalho do jovem músico chama atenção a permanente formação profissional exigida pelo próprio exercício profissional. Este estudo não objetiva estabelecer análises comparativas entre as práticas de trabalho na produção artística, mas todos os depoimentos coletados apontam para a formação contínua decorrente da própria inserção nas atividades profissionais dessa produção. Ao dedicarmos um capítulo à reflexão sobre o processo de formação profissional, o objetivo foi demonstrar como o processo de socialização esteve interligado com a escolha e a aprendizagem profissional. No entanto, a aprendizagem não estanca com o começo do exercício profissional. Ao contrário, esse processo intensifica-se no decorrer do

trabalho pois, no caso do jovem músico, a sua rotina de trabalho compreende e inclui o empenho e a dedicação intensos à criação musical. Não se pode esquecer que o ato de criar articula dois elementos fundamentais: talento e dedicação. A falta de um ou outro inviabiliza, ou mesmo limita, o próprio processo de criação. Nesse sentido explicou o entrevistado:

A rotina ou um padrão de rotina da média dos músicos do Brasil é assim: (...) Provavelmente, ele tem uma aula por semana, estuda, ou pelo menos, deveria estudar 4 horas por dia, ensaia mais ou menos 3 horas por dia e toca a cada 15 dias ou semanalmente, no final de semana.

Estudar, empenhar-se no que faz; exercitar, fazer e refazer. As práticas de trabalho na produção artística permitem constatar a necessidade de dedicação e de um envolvimento constantes à sua música, por intermédio de estudos, que implicam a execução e domínio do instrumento musical. Nesse sentido, o entrevistado criou uma das imagens mais marcantes desta pesquisa, quando demonstrou que a música requer a dedicação pessoal e sistemática aos estudos. A relação do músico com o seu instrumento musical lembrou um caso de amor que compreende encontros e abandonos. Disse ele:

*A relação entre o músico e o estudo da música é uma relação direta, intrínseca, que não acontece, se você não estudar. **Se você abandona seu instrumento, seu instrumento te abandona também, se perde técnica.***

Apesar disso, não se dedica totalmente à criação musical, enquanto obra, os músicos possuem também emprego. Portanto, a sua rotina apresenta a dimensão de labor, conforme a concepção de Arendt (1981). Muitos músicos, por meio do flexitempo, garantem a satisfação de suas necessidades de subsistência, embora essa dimensão seja pouco

considerada nas análises sobre as práticas de trabalho dos músicos. Desse modo, tentam compensar os baixos salários auferidos nas orquestras sinfônicas, combinando várias práticas de emprego que, muitas vezes, pouco acrescentam ao seu trabalho musical. Comentou esse entrevistado:

Participo de uma orquestra municipal, mas recebo muito pouco. As orquestras têm pouca produção para ter independência, justamente porque os músicos têm que fazer uma atividade extra. (...) Muitas vezes estão fazendo cachê tocando em casamento, em evento, em que não produzem nada tecnicamente... só que é dinheiro que entra. (...)

Os músicos enfrentam, portanto, problemas semelhantes aos trabalhadores assalariados empregados em outros setores econômicos. Também vivem as incertezas do futuro quando se esvaírem as habilidades requeridas nas práticas do trabalho musical. Sem aposentadoria e com dificuldades para empregar-se a partir dos 35 anos, alguns músicos vinculados à orquestra também sofrem com o fantasma da aposentadoria. Continuou o entrevistado:

O problema do músico é que ele não tem nenhuma aposentadoria. Isso é o seguinte: ninguém tem interesse na área da música no Brasil. Não há emprego em música atualmente no Brasil. Por exemplo, na Orquestra Sinfônica Municipal, todo mundo é contratado sem carteira assinada. O fato é que até 30-35 anos, dentro das dificuldades, há certa facilidade para arrumar trabalho. A partir disso, você está velho e aí ocorre a reformulação.

Sem enveredar pela trilha da comparação, é importante registrar as observações de Gorz (2005), sobre as diversas formas de produção de conhecimento nas sociedades contemporâneas, onde permanecem ,muitas delas, ocultas na vida cotidiana. Explica esse autor, comparando esse autor “o trabalhador pós-fordista a um ator ou a um músico cujo trabalho diretamente produtivo e mensurável supõem um trabalho invisível e não mensurável de desenvolvimento de si. Esse trabalho invisível tende a tomar mais tempo que o trabalho visível, além de permitir às pessoas

tomarem distância de suas tarefas, já que nunca esgotam suas capacidades pessoais” (p. 7).

Seguindo nessa direção, mas focalizando as práticas de trabalho na produção artística Blass (2003) chama a atenção para o fato de que nessas práticas é quase impossível demarcar, apoiando-se em De Masi (1999) as fronteiras entre trabalho e não-trabalho, entendido como tempo livre ou lazer. Afirma, nesse sentido De Masi: “se um torneiro ou contador industrial preenchia o seu tempo livre indo ao cinema, fazia alguma coisa estranha ao seu trabalho. Mas se vai ao cinema um publicitário, um homem de *marketing*, um psicólogo, um economista, um sociólogo, um projetista ou um gerente, é difícil dizer onde começa o divertimento e onde termina o trabalho, uma vez que sua atividade criativa dissipa qualquer barreira entre estudo e trabalho e tempo livre” (40, in 4). As mesmas idéias ganham destaque na análise da rotina do jovem publicitário que declarou:

Às vezes, estou sentado num lugar, conversando com uma pessoa. Vejo uma forma, essa forma me remete a tal trabalho. Às vezes, vejo uma torneira, uma grade, essa grade serve de referência pra mim. Então, olhar o externo, para algumas coisas que, à primeira vista, não significam nada, me faz utilizar a forma, relacionar com o trabalho, transmitir o que o cliente pede.

É difícil delimitar, claramente, as fronteiras entre trabalho e não-trabalho. A observação constante do que acontece na vida cotidiana faz parte da rotina de trabalho desse jovem que pode obter ou não sucesso com a sua estratégia, pois não necessariamente “dá encaixe”, como ele diz. Mas tal estratégia permite introduzir também o caráter lúdico no universo do trabalho que foi bastante reduzido a partir da organização do trabalho industrial na modernidade. No final da Idade Média, e até em épocas anteriores, afirma Kamper (1997) lembrando Huisinga: “os adultos dedicavam-se a jogos e a brincadeiras que também eram brincadeiras de

crianças e que, mais tarde, transformaram-se em jogos e brincadeiras exclusivamente de crianças” (p. 27). O desaparecimento desses jogos da vida dos adultos demonstra, conforme Kamper (1997), que “o universo do trabalho estaria se transformando num traço distintivo dos homens” (p. 27).

O jovem publicitário entrevistado, neste estudo, tenta, portanto, reconciliar trabalho e não-trabalho buscando “brincar” com o que faz. Nessa medida, estabelecer um traço distintivo na sua rotina de trabalho, que está baseada na experimentação e na criação. Contou ele:

Às vezes, estou sentado num bar conversando com uns amigos, pego um papel e desenho. Depois, a gente digitaliza o desenho, cria algumas formas, aproveita até pra fazer alguns trabalhos profissionais de um cliente. Uma vez encaixou: a gente estava desenhando umas formiguinhas gordas comendo açúcar, numa mesa de bar, em que não parava de subir formiga. Então a gente começou a desenhar umas formiguinhas, um “pirava” num canto, outro no outro, tomando uma cerveja, já brincando. Aconteceu que uma semana depois um cliente na agência me pediu pra fazer um anúncio para bolacha. Tive uma idéia... Aí apresentei a idéia das formigas, mas não foi aceita.

Depois que não conseguiu encaixar as imagens das formigas na publicidade da bolacha, tentou encaixá-las, em outra encomenda, mas coladas à fabula de La Fontaine sobre a cigarra e a formiga. Continuou ele:

Depois apareceu uma conta do Carrefour, em que a empresa estava com um problema interno -- de *indomarketing*. Estava havendo problema entre os funcionários. Aí veio, de novo, a idéia das formigas (...), que são um exemplo de sociedade. Uma sociedade em que trabalha todo mundo junto, em prol do formigueiro. O formigueiro deles seria o Carrefour. Aí deu certo!

Uma jovem artista plástica entrevistada neste estudo, caracteriza a sua rotina de trabalho a partir do que já conhecia. Ao falar da rotina nas atividades de monitoria -- uma prática de emprego desenvolvida em uma

instituição -- apontou que a jornada diária de trabalho era preestabelecida e logo se habituou a essa rotina porque se referencia ao modelo de organização industrial. Esse modelo também organizava as rotinas de trabalho na sua relação em família, quanto aos horários de trabalho assalariado dos pais, às formas de remuneração e à distribuição salarial para os gastos pessoais e os gastos referentes a família. Com essas referências empíricas, relatou:

Minha participação em monitoria, por exemplo, tem horário de chegada, horário de saída. Estou habituada com isso, pois tinha como referência meus pais que saíam às 7 horas da manhã e voltavam 6 horas da tarde. Só se encontravam na hora do almoço e no horário de chegada e saída. Tinham o dinheiro todo controlado, e era essa a organização diária.

Diante da perspectiva de um exercício profissional nas artes plásticas, tenta descobrir e estabelecer uma rotina de trabalho que fugiria da jornada diária de trabalho que sempre teve como referência. Suas práticas de trabalho ocorriam de forma diferente das dos seus pais e de tantas outras pessoas. Seu horário de trabalho não se organizou no contexto do emprego no comércio. Porque transitou entre rotinas de trabalho rígidas e outras em que havia certa flexibilização da jornada de trabalho assalariado. Apesar disso, sua rotina de trabalho ainda causa-lhe certa estranheza, quando afirma:

Não tenho essa organização diária; se não trabalho durante o dia, trabalho de madrugada. Às vezes, estou aqui assim parada, pego um livro pra estudar e vejo uma pessoa indo pro emprego. Parece estranho. É outro ritmo, não dá pra comparar.

Enquanto a conversa se desenvolvia, suas referências foram alterando-se. No primeiro momento, as dificuldades pareciam relacionadas com convivência familiar, e das práticas de trabalho assalariado dos seus pais. No segundo momento, a situação se inverteu. Ela começou a perceber que seus horários são abertos para dar conta inclusive das surpresas que

surgem “de repente” no processo de criação artística. Conciliar a rotina de trabalho padronizada pelo tempo social, baseada no modelo de organização industrial, com a rotina imposta pelo trabalho na produção artística tornou-se cada vez mais difícil. Nesse sentido, a jornada diária de trabalho orientada por um tempo flexível, possivelmente irá, gradativamente, sobrepor-se à perspectiva de um tempo prefixado.

Outra questão que chama atenção nesse depoimento diz respeito às tentativas enfrentados pelos entrevistados para viabilizar os recursos materiais de que necessitam para sua produção artística. Portanto, as rotinas de trabalho extrapolam o ato de criar propriamente dito, ao qual pensamos que os artistas, invariavelmente, se entregam. Ao contrário, esses profissionais dedicam grande parte do seu tempo de trabalho para criar possibilidades para o exercício profissional. Nesse aspecto, ganha destaque a questão dos patrocinadores, dos *marchands*, donos de galerias de arte etc. Embora essa discussão seja abordada mais adiante neste estudo, cabe aqui enfatizar a busca incessante dos recursos materiais que compõem a rotina de trabalho desses profissionais. Comentou a entrevistada a esse respeito:

É difícil lidar com um trabalho convencional. De repente, passei em algum lugar (aceitaram uma proposta de exposição), tive que correr atrás de patrocínio, um trabalho que você tem de fazer durante o dia. (...).Hoje à tarde, vou ter que ir num banco, para entregar um projeto para pedir patrocínio para uma exposição. Então, realmente, é difícil lidar com duas coisas.

Se, por um lado, é difícil lidar com uma variedade de atividades que pouco tem a ver com o processo de criação em si mesmo, por outro a entrevistada percebe que deve dar conta de um conjunto de afazeres que compreende o seu trabalho artístico. É um conjunto de atribuições impostas pela prática de trabalho que também fazem parte da sua formação profissional. É um caminho necessário para o efetivo exercício

profissional. Esse aspecto desmistifica a concepção bastante comum de que o artista estaria desconectado dos afazeres da vida cotidiana, vivendo absolutamente voltado para a criação da obra de arte. Confessa ela:

Muita informação com isso, muito aprendizado. Você aprende a observar transporte, peso, quem vai montar o seu trabalho, se você mesmo tem que ir, se tem que montar o material, se tem que escrever o projeto pra eles montarem. Você vai se profissionalizando realmente como artista (...). Vão acontecendo várias outras coisas, como pedir patrocínio, escrever cartas de agradecimento para as empresas, incluir ou não incluir o logo da empresa (risos). É tudo isso...

Perguntei-lhe sobre como se dava o processo de criação. “Vai latejando”, respondeu-me. Latejar é um pulsar interno. É um sinal de coisa por acontecer, que remete a um mundo interno imaginário podendo explodir de repente. No seu caso, observa-se a inter-relação constante entre idéia e a busca de condições para viabilizá-la.

Vai latejando; às vezes, vem alguma imagem. Por exemplo, eu estava com vontade de fazer um vídeo. Nunca trabalhei com vídeo, mas agora estou pensando nisso.

Uma das atitudes que sempre permeou sua vida profissional, desde o período inicial de formação profissional, diz respeito à rede de relações pessoais. Não se notaram, portanto, nesses relatos, imagens sociais que mitificam o artista plástico como criador isolado com sua obra. Ao contrário, rotina de criação está inserida na teia de relações sociais da qual faz parte os seus pares, ou seja, em grupo de amigos que se dedicam às artes plásticas. Apesar dos momentos de reclusão, necessários para toda criação, o trabalho dessa entrevistada deriva de múltiplos relacionamentos sociais.

Nesta semana mandei e-mail para dois amigos, especializados em fazer vídeo. Aí já falei com eles sobre a possibilidade de uma parceria, de eles filmarem o meu projeto. A gente conversa junto, empresta equipamento, e sempre deu certo. Então, já tenho uma coisa, mais ou menos, encaminhada para as próximas exposições.

Quanto à rotina de trabalho, confessa que não tem como definir algo fixo na medida em que as suas práticas de trabalho requerem diversos afazeres não estanques, nem segmentados. Envolve, portanto, um conjunto de atividades que devem ser realizadas, simultaneamente, ou que necessitam de horários flexíveis e bastante diversificados. Portanto, todas as suas obras e tudo o que está implícito nelas foi a própria entrevistada quem inventou e fez, assumindo todos os riscos pessoais dessas tarefas.

Vou trabalhar hoje à noite, marquei de fotografar à meia-noite, porque tem um número maior de gente jogando lá. Vou tirar umas fotos de uma casa de sinuca, hoje. Durante o dia, tenho que telefonar, colocar coisas no correio, saber se o banco recebeu meus e-mails, se aceitou fazer o patrocínio. Depois que saí da faculdade, não tenho rotina fixa.

A exemplo do que aconteceu na rotina de trabalho da jovem artista plástica, a do jovem baterista reservou também um conjunto de propostas de acordo com o seu conhecimento específico de música. Sua rotina está distribuída entre as atividades de gravações em estúdio; apresentações com bandas em *shows*; escola de música e gravação de um CD instrumental. Explicou ele:

Toco com bandas, faço muita gravação. É mais estrada e gravação. Dou aulas, mas quando não estou gravando ou fazendo show. Por isso, tenho professor substituto aqui também.

Bandas, gravações e aulas. Qual dessas atividades prefere? Apesar dos muitos *shows*, prefere ainda as gravações, porque ganha mais e também pode desenvolver no mesmo tempo a rotina de outras atividades sociais, inclusive, a convivência familiar e com os amigos. A rede de sociabilidade detém um papel importante no caso em estudo.

Dentre todos os entrevistados, esse jovem profissional foi quem, mais claramente tratou da questão financeira, sem qualquer referência a uma possível culpa relativa ao ganho monetário. Considera a remuneração

recebida como um reconhecimento explícito pelo valor de seu trabalho. Ele disse: “Se você é um cara respeitado, tem muita gravação”, conseqüentemente, muito dinheiro. Ele não falou só de um caso pessoal, mas generalizou para um procedimento profissional e moral, como se fosse um mérito pelo que fez e por se dedicar ao trabalho de músico.

Esse componente de merecimento foi muito importante porque, além de poder ficar mais tempo com a família, as gravações permitiram-lhe ganhar muito mais, requisitos fundamentais no contexto das pretensões profissionais individuais. Na sua avaliação, todo músico deveria participar do circuito comercial e estar sintonizado com os cantores ou grupos que mais vendem discos no país. Explicou ele:

Prefiro gravação, porque a maioria dos estúdios é em São Paulo. A média de gravação hoje é de até 800 reais por música. Geralmente o CD sertanejo tem 15-16 músicas. Geralmente essas 15 ou 16 músicas são gravadas num dia só. E o que acontece? Assim que termina a gravação no dia seguinte está lá o dinheiro. Se você é um cara respeitado, tem muita gravação, e está sempre com a esposa, com os filhos.

Nas apresentações em *shows*, na composição de bandas que acompanham cantores, ou na “estrada”, como se convencionou chamar entre os músicos que viajam nos circuitos musicais, a rotina é um tanto diferente. Além de ficar distante da família, participam de atividades pouco consideradas quando se trata do desempenho profissional de um músico.

Na estrada não acontece isso. O sertanejo tem shows sempre e paga bem. A tabela de show está hoje em 500 reais. Às vezes, você vai fazer show, viaja, fica dois dias fora, um dia pra passar o som e o outro para fazer o show. E num dia gravando você ganha mais de 5 mil reais...

Esse entrevistado possui e administra uma escola de música. Perguntei-lhe, então, se onde estávamos era uma escola. De pronto,

respondeu afirmativamente. Tentei aprofundar essa conversa fazendo a seguinte pergunta: “Essa escola é de vocês?”, sugerindo a existência de um grupo de sócios. “A escola é minha”, respondeu-me. Sua resposta causou-me uma dupla surpresa. A primeira surpresa foi sua investida empresarial, considerando suas atividades e a pouca idade cronológica. A segunda surpresa foi a sua capacidade de falar, claramente, na primeira pessoa, sem titubeio ou falsa inclusão no uso inócuo do plural, estando ele, nesse sentido, absolutamente tomado pelo espírito empreendedor. Seus rendimentos resultam de suas atividades como baterista. Portanto, todo o dinheiro que recebe, advém da sua atividade artística.

Tenho uma equipe da igreja que dá aula aqui. Os meninos também têm a carreira deles, tocam com o pessoal na estrada, inclusive o saxofonista toca com o Netinho, com o Desejos, com um monte de grupo de expressão. Cada um tem sua carreira. O guitarrista se guardou mais pra dar aula mesmo. A área dele é mais do ensino. Ele está cursando a Faculdade de Letras e está dando aula de português já em escola. A verba dele não é 100 % da música. A minha renda é só da música.

Tendo com referência as práticas de trabalho e de emprego acima apresentadas, as rotinas parecem distintas, mas todas essas práticas apóiam-se em rotinas pouco seqüenciadas. Todos os entrevistados, neste estudo, admitem que dispõem de liberdade e autonomia no “uso” do tempo dedicado ao trabalho ou ao emprego, autocontrolando as suas jornadas diárias de trabalho. Contudo, toda produção artística segue certas normas que preestabelecem o tempo a ser usado para a criação de uma obra. Esse tempo está traduzido no prazo. Ou seja, a data para a entrega de um vídeo, a apresentação de um espetáculo, a abertura de uma exposição, ou por contrato estabelecido entre as partes envolvidas. O modo de fazer e quando realizar certas atividades é de responsabilidade exclusiva de quem executa

as práticas de trabalho requeridas por certa produção artística. Diante disso, os locais de trabalho podem ser diversos, assim como os modos de inserção no mercado de trabalho.

Modos de inserção no mercado de trabalho e emprego

Os locais de trabalho e os modos de inserção no mercado de trabalho dos jovens artistas entrevistados serão analisados a partir das práticas desses jovens. Nesse sentido, importa lembrar que, conforme Pais (2003), “o que tem importância social não é o espaço, mas as vivências sociais que nele decorrem e que convertem de um vazio em algo com significado social” (p. 87).

Partindo dessas considerações, as práticas de trabalho se realizam em vários locais, como bailes, *shows*, casas noturnas de espetáculos musicais, museus, escolas, bares, galerias, teatros, centros culturais etc. Desse modo, os jovens entrevistados combinam múltiplas formas de inserção na produção artística, seja como trabalho ou emprego.

As práticas de trabalho do jovem *rapper*, entrevistado neste estudo, combinam a atividade artística como forma de expressão musical com a ação educativa. A atividade de expressão musical do jovem entrevistado está ligada à participação como MC no grupo musical Conclusão Final que se apresenta em bailes, casas noturnas, teatros, centros culturais. Também trabalha como educador na Organização Não-Governamental Sou da Paz, em projetos educacionais realizados com jovens moradores na periferia da cidade de São Paulo. Além disso, desenvolve projetos educativos na Posse Conceitos de Rua. O exercício profissional desse jovem *rapper* ora acontece em *shows*, bailes, casas noturnas como cantor, ora como educador. Essas várias formas de inserção no mercado de trabalho artístico

entrecruzam-se e realimentam-se mutuamente. Comentou o entrevistado a esse respeito:

Havia o trabalho com os grupos da posse em projetos educativos, mas, ao mesmo tempo fomos divulgando esse trabalho do hip-hop e tocando na noite, como forma de não perder espaço dentro do hip-hop. Porque não faria sentido ter todo esse trabalho (sócio-educativo) se não recebêssemos convites para tocar nas casas noturnas e nos bairros.

Em alguns momentos, sobressaiu, conforme sua avaliação, o seu trabalho como educador, em outros a atividade musical.

Por intermédio da Posse Conceitos de Rua vai trabalhar em uma organização não-governamental que recebe jovens que cometeram algum tipo de ato infracional¹ e que estão em cumprimento de medida sócio-educativa². Nesse sentido estabelece uma interface marcante com o trabalho educativo desenvolvido nessa *posse*, mostrando que, como sugeriu Herchemann (1997): “o hip-hop vem se apresentando como uma possibilidade de encenação da dura realidade desses jovens e estabelecendo territórios que têm como referência os registros de cor e de classe” (p. 82). Assim falou o entrevistado sobre esse local de trabalho:

A gente conheceu uma entidade chamada Casa 10 lá na região do São Savério, que fazia trabalho com jovens em L. A. (liberdade assistida). A proposta era fazermos oficinas de hip-hop nesse espaço, como forma de dar formação pra esses jovens. Foram “rolando” essas oficinas, durante um ano, praticamente.

Como já dissemos, a prática do trabalho educativo e do trabalho musical alimentam-se mutuamente. Da realização do trabalho com os

¹ Ato infracional é a denominação usada a partir da promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA – para delitos leves cometidos por jovens menores de 18 de idade.

² As medidas sócio-educativas são atribuídas pela justiça da infância e da adolescência, podendo-se traduzir em liberdade assistida, trabalhos prestados à comunidade e, no limite, em privação da liberdade

jovens que se encontram em liberdade assistida, surgiu a oportunidade de um intercâmbio cultural entre Brasil e Itália, configurando-se o trabalho de arte-educação. Por intermédio dessa atividade, recebeu também convite para apresentações musicais. A *posse* mantém contatos com interlocutores europeus. Contou ele:

A partir daí recebemos um convite pra firmar um intercâmbio com uma organização italiana chamada Milau. A idéia era fazer uma parceria entre a Milau, a Casa 10 e a Posse Conceito de Rua.

Nesses contatos pôde desenvolver uma das formas da globalização desenvolvida por Santos (1987): a de globalizações “contra-hegemônicas”, em que surge a possibilidade de movimentos sociais, de manifestações culturais vinculadas aos segmentos populares se articularem com outras manifestações que ocorrem em outros pontos do globo terrestre.

Com o passar do tempo, as ONGs e a Posse cristalizaram-se como locais de trabalho, e a inserção do entrevistado foi se consolidando junto ao movimento hip-hop paulista. Um momento importante vivido por esse jovem na cena³ foi quando seu grupo recebeu o convite para participar do projeto Linguagens Urbanas, patrocinado pela Prefeitura de São Paulo em parceria com o Consulado da França no Brasil. Segundo ele, estiveram nesse evento grandes nomes do hip-hop:

Começamos a tocar no circuito Sesc Consolação, Santo Amaro, e o trabalho foi se consolidando. Recebemos um convite para participar em 2001 de um projeto chamado Linguagens da Violência, que hoje são os chamados Linguagens Urbanas, da Prefeitura, em parceria com o Consulado Francês.

Em decorrência da participação do grupo nesse projeto surgiu a possibilidade de, mais uma vez, realizar seu trabalho artístico na Europa.

³ A cena é o ambiente.

Recebeu convite para participação em um evento na França -- um festival internacional que contaria com a participação de jovens de provenientes de outras partes do mundo. Assim ele contou:

Nesse processo a gente recebeu um convite, enquanto estava estruturando o Conclusão, para fazer parte de um intercâmbio com a França, partindo da história do Linguagens da Violência.

Nessas viagens conhece outras formas de expressão musical, mesmo dentro da cena do hip-hop.

Motivado pelo convite do Consulado da França no Brasil, surgiu outro intercâmbio, na Alemanha. Antes mesmo da apresentação do grupo no projeto Linguagens Urbanas, o grupo tivera contato com estudiosos alemães que vieram ao Brasil com o objetivo de pesquisar aspectos da juventude brasileira. Com a possibilidade de ir para a França, retomam os contatos com esses estudiosos alemães. A idéia foi aceita e fecharam o intercâmbio na Alemanha. Nesse meio tempo, os organizadores do evento francês, preocupados com o quadro político que se desenvolvia na França, com a ascensão dos nomes que representavam a extrema direita francesa, reconhecidamente contrária à presença de imigrantes, acharam melhor cancelar a realização do festival. O que motivara o contato com os alemães foi o convite dos franceses. Diante da impossibilidade de ir para França, tiveram que comunicar aos alemães que não iriam mais à Europa. Entretanto, a organização alemã manteve o convite, só que deveriam preparar a viagem.

Os jovens que compunham o grupo e o jovem entrevistado nesta pesquisa estavam tão radiantes com a possibilidade de se apresentarem em outro país e de trocarem informações e impressões com jovens da cena hip-hop de outros pontos do mundo que se empenharam bastante no sentido de viabilizar essa viagem. Não era coisa fácil, porque os componentes do

grupo tinham seus trabalhos e empregos para completar seus rendimentos. Embora alguns, como era o caso do entrevistado, estivessem empregados desempenhando atividades sócio-educativas, não podiam se liberar de uma hora para outra. A realização dessa viagem exigiu um grande empenho, tomando-lhes tanto tempo e atenção que até se esqueceram de programar o que fariam na Alemanha. Lembra o entrevistado:

E aí foi a coisa mais louca do mundo. Chegamos na Holanda, a gente olhou um pra cara do outro e falou: “Beleza, estamos aqui, mas e aí, a gente vai tocar que música lá?”. A gente tinha 10 shows marcados, mas não tinha show montado. A gente monta alguma coisa lá, improvisa. O programa de atividades tem lá um monte de show, palestra, workshop. Beleza, topamos tudo: a bagagem desses 15 anos ajudou pra caramba. Montamos um show de 40 minutos. Isso foi a coisa mais louca do mundo: inventamos um refrão na hora. Ah! Fez o maior sucesso, as pessoas enlouqueciam. Se soubessem que essa música foi feita no quarto em 15 minutos...

O que chamou mais a atenção nos locais e no modo de inserção desses jovens no trabalho artístico foi, em primeiro lugar, a presença que conquistaram em outros países. No decorrer da entrevista, o jovem *rapper* cita vários locais da cidade de São Paulo como Vila Prudente, Bela Vista, Pinheiros, Largo São Bento, Capão Redondo, Cidade Tiradentes, que estiveram interligados com a sua arte e prática de trabalho. Nesses bairros andaram e trabalharam com sua música que a partir de certo momento incluíram cidades e terras distantes: Amsterdan, Roma, Milão, Berlim etc. Local e global passaram a coexistir nas suas práticas de trabalho. Em segundo lugar, foi a capacidade de superar situações de embaraços aparentemente intransponíveis. A meu ver isso se deu porque o improvisado das letras das músicas não é só arte mas também um jeito de se colocar no mundo. O jeito como eles ganham a vida revela o jeito como eles vivem a vida. Quando necessário, sacaram recursos acumulados, mas não planejados. Nessa trajetória profissional, começo e fim estiveram muito

próximos. Quando tudo parece que vai deslanchar, algum obstáculo se impõe; quando tudo parece desandar, as soluções se apresentam.

No trabalho desenvolvido pela jovem artista plástica também existiu uma estreita relação entre produção artística e funções educativas como exercício profissional. Porém, não foram atividades que parecem se cruzar e se alimentar mutuamente, como o caso da jovem *rapper*. No seu caso, a atividade educativa, mesmo gostando de realizá-la, era provisória. De alguma maneira, estava vinculada ao seu processo de formação, por um lado, e à possibilidade de aferir rendimentos de forma mais imediata, de outro. As intervenções educativas e os espaços de exposição de suas obras eram locais e possibilidades de inserção profissional, que ocorrem em seqüência ao desenvolver as suas atividades artísticas.

Trabalhei na Fundação Bienal, com arte-educação na Mostra do Descobrimento. Durante um tempo, trabalhei no Sesc Ipiranga, na parte de cultura, dando oficinas de arte para crianças. Vinha muita gente do Heliópolis. Também dava aula no Centro Cultural Maria Antônia. Gostei de dar aula. Certa época, dei aula para os professores da Escola Municipal de Educação Infantil -- EMEI. Mas analisávamos quadros ou instalações, mas o trabalho deles mesmos. Eu sugeria uma atividade e eles faziam.

A jovem entrevistada pareceu gostar das suas práticas de trabalho como artista educadora. No entanto, deixou claro que suas atividades educacionais faziam parte de uma estratégia de obtenção de rendimentos e de sobrevivência, porque sabia que, ao se formar, perderia parte do dinheiro que recebia dos seus pais para a manutenção da vida na cidade que escolheu para morar e estudar. Senão, como ela diz, “estava na mão”. Se o trabalho que desenvolvia com educação foi um complemento das suas necessidades durante a formação, ao concluir o curso Universitário tornou-se fundamental. Nesse sentido, a jovem artista busca articular a premissa de experimentação de sua produção artística com o princípio da segurança

e da manutenção de suas necessidades contido nos empregos com educação. Assim contou a entrevistada:

Quando eu estivesse formada, o meu pai não iria mais me ajudar financeiramente. Era numa época em que as exposições estavam acontecendo e eu não tinha mandado currículo pra trabalhar nos projetos de arte-educação. Então, eu estava na mão. O que eu podia fazer, né? Sair vendendo os meus trabalhos?

“Estar na mão” pode ser entendido como estar em desamparo ou em apuros. Parece mesmo que foi isso que ela quis dizer ao sentir que, não contando mais com a ajuda financeira dos pais e sem ter enviado currículo para trabalhar em monitorias, poderia ficar sem recursos financeiros para sua manutenção em São Paulo. Mas, esse “estar na mão” pode ser visto também como expressão de autonomia. A sua vida estaria em suas mãos e, nesse momento, a jovem artista já poderia lançar-se no mundo. A jovem estava no “mundo das artes”, junto com os seus pares e com aqueles que estão nesse mundo, há mais tempo. Como sinalizei acima, a relação entre os empregos com monitoria e a produção artística tinha um caráter seqüencial. A partir dessa exposição, sua inserção no mundo do trabalho artístico se realizou de outra maneira. Passou, portanto, da atividade com arte-educação para as exposições. Das suas obras.

A última galeria de que participei foi uma coletiva de jovens artistas. Estive eu, Marcos Vinicius, Tatiana Blass, Eurico Lopes, ao lado de Volpi, Tomie Otake, Paulo Pasta. Você começa a ser incluído, sem mesmo perceber. Se você vai expondo no meio, as pessoas vão entrando em contato com você. É assim que acontece profissionalmente. Se quer trabalho em galeria, tem que ir participando. Também precisa ir mandando trabalho para os concursos nacionais.

Na sua trajetória profissional, a jovem entrevistada menciona o circuito de exposições artísticas do qual participou as dificuldades

enfrentadas para se manter nele. Os custos para expor vão além dos custos financeiros envolvidos na criação artística, propriamente dita, como o retorno não é imediato é feito um investimento a médio e a longo prazo, porém necessários para manter a própria inserção no mercado de trabalho artístico. E, para que isso aconteça, é necessário que trabalhe muito. A jovem demonstra, ao longo da entrevista, gostar do seu trabalho, mas nem por isso deixa de assinalar o empenho necessário e a dedicação que exige, principalmente, dos mais jovens. Segundo seu depoimento, é necessário que se acredite muito no que faz para que aconteça a inserção no mercado. Comentou a esse respeito:

Durante esse tempo, o que aconteceu com meu trabalho com arte? Expus na Bahia, na Bienal do Recôncavo Baiano, em Santos, em Piracicaba, numa galeria de arte, onde se vende pouco. A gente tem muito gasto pra fazer, precisa de suporte pra conseguir as coisas. E esse investimento não é um bate-volta, não é que expondo você vai vender tudo. Quando expus nessa galeria, vendi poucos trabalhos. É difícil... Se o jovem não acreditar no trabalho, não vai.

Um fato importante diz respeito às trocas diretas que se dão em espécie, como forma de pagamento. Trocam-se trabalhos diferentes mas complementares entre si. O produto de um trabalho artístico torna-se a moeda de troca por outra obra que está no centro das negociações. Nesse sentido, mantém-se a relação de compra e venda sendo a mediação realizada pelo produto resultante do trabalho artístico. Troca-se, por exemplo, um quadro por um texto escrito para o catálogo de uma exposição; troca-se uma pintura pelo local de exposição, ou por um patrocínio, ou mesmo pelo material a ser usado na construção de uma obra.

Vou arcar com os convites, a abertura da exposição, o mail e uma parte do catálogo. Se o catálogo precisar de algum texto, tenho que chamar alguém pra escrever. Muita gente troca o texto por uma obra. Vou chamar um crítico, e não tenho dinheiro pra pagá-lo. Então, pago

com o meu próprio trabalho. Muitas vezes a galerista banca o catálogo e você lhe dá uma obra. A galerista acaba lucrando mais que a gente. O que a gente pode fazer quando não tem dinheiro e quer expor?

Essa forma de “escambo” de certa forma encobre, embora não elimine, o valor monetário da obra que entra na transação como forma de pagamento. No entanto eu queria saber como se atribuía o preço em dinheiro a uma obra, ou como se define o preço para um trabalho artístico. Essa definição compreende desde as formas mais elementares pautadas pelo valor do material usado para a realização da obra quando se calcula o custo material e acrescenta-se um pequeno percentual equivalente ao valor monetário para o trabalho envolvido, sendo, via de regra, menor do que o preço médio no mercado. Justifica essa atitude no fato de ser ainda uma jovem artista:

No começo eu calculava assim: “Gastei xis em papel, xis em tinta, em matéria-prima, gastei tanto com caixinha, viajei. Então vou acrescentar só um pouquinho a mais para meu trabalho manual. E ficava menor em relação aos outros. Mas eu era uma jovem artista, começando...” Durante muito tempo, foi assim que pensava.

Com o passar do tempo e a partir de sua inserção mais efetiva na produção artística, passou a considerar formas mais sofisticadas ao atribuir preço às suas obras, considerando também os custos para sua formação profissional contínua e a própria qualidade do trabalho realizado. Passou a considerar então viagens, livros, cursos, filmes etc., além do capital simbólico, que compreende o valor do nome de um artista que aparece nos meios de comunicação social como estímulo à circulação no “mercado das artes”. A jovem artista percebeu que precisava da alimentação e da garantia do acervo de livros para a produção artística, além dos gastos com a

própria reposição da produção artística. Como ela disse: “Isso não é petulância, é o processo de profissionalização”.

Já estou nesse mercado de arte: meu nome sai nos jornais, na Folha, no Estado, em mapas das artes. Tenho gastos, preciso viajar, montar minha exposição, comprar livros. Tenho um gasto para meu pensamento, para eu ter referências. Fico lá estudando, pesquisando... Tem o arroz pra comprar (risos).

A única, dentre os jovens entrevistados, que teve a instituição escolar como deflagradora e responsável pela escolha e pelo exercício profissional foi a jovem atriz. Não é a única que trabalha com arte-educação, mas é a única que circunscreve na escola a sua trajetória profissional. A sua primeira oportunidade foi um emprego em uma escola técnica de formação de atores. Os locais de trabalho podem, portanto, variar: escola de teatro, centro cultural, Organização Não-Governamental ou escola da rede oficial de ensino. O seu modo de inserção ocorre, contudo no âmbito educacional. Nota-se, por exemplo, que a jovem entrevistada, no seu primeiro emprego, chamou atenção para o fato de estar trabalhando com adolescentes. Ao considerar essa experiência como um “bom do trabalho” põe os educandos no centro do processo educacional, pois a eles se destinam o ato de ensinar. Esses sinais apontam a sua preferência pela prática educativa, que vai nortear toda a sua experiência profissional. Essa jovem pode ser considerada, portanto, uma artista educadora. Assim ela contou:

Começaram a aparecer atividades de teatro-educação. Trabalhei num curso de preparação de atores, dava aula de interpretação. No outro semestre, dei aula de história do teatro para adolescentes. Era um curso técnico de teatro, chamado William Shakespeare. Esse colégio era meio falido, eles não me pagavam (risos). Até hoje tenho lá uns salários atrasados.

Trabalhou também na construção de um centro de informações para a mulher, o Consulado da Mulher. Nesse momento afloraram suas preocupações com as relações sociais de gênero, quando se divulgaram, através do uso da internet, várias informações dirigidas especialmente às mulheres. A falta de financiamento e o conseqüente “enxugamento” do quadro de funcionários da ONG fez com que se voltasse, mais diretamente, para as atividades de teatro e educação. Essa jovem atriz tem vários locais de trabalho, além de troca de interlocutores, porém a ação educacional e o método usado nas artes cênicas se mantêm. Ao sair do emprego no Consulado da Mulher, inseriu-se no trabalho com portadores de sofrimento mental. Contou a jovem entrevistada:

Foi bom eu ter sido demitida, porque eu enfoquei o teatro mesmo. Eu dei uma oficina aqui no Centro Cultural, para portadores de sofrimento mental. Eram esquizofrênicos, psicóticos, pessoas que tomam medicamentos, que foram internadas. Foi um trabalho super interessante com eles. No final do ano passado...

Quando concedeu a entrevista, estava trabalhando com crianças de 6 a 8 anos e de 11 a 14 anos de idade. Nesse local, ela deu aulas de teatro de bonecos, demonstrando forte entusiasmo. Estava trabalhando com uma turma de 11 a 14 anos da qual gostava muito porque os considerava criativos e conscientes. Criatividade, improvisação e capacidade de lidar com o imprevisto são, para uns, qualidades, para outros, nem tanto, principalmente quando o assunto é sexualidade. Pode parecer perversão. Mesmo que seja a expressão natural de uma fase da vida desses jovens. Não importa. O que pudemos aferir do seu depoimento é que existe um forte antagonismo entre a linguagem teatral e a linguagem escolar, que muitas vezes dificulta a interação da escola com o teatro. A linguagem teatral é a linguagem da expressão de sentimentos, de desejos e da intuição.

Na linguagem teatral a dicotomia entre o bem e o mal costuma ser relativizada. A escola, ao contrário, enfatiza a referida dicotomia e desenvolve a linguagem do controle dos sentimentos, dos desejos e, muitas vezes, da intuição. Essa é uma contradição de linguagens dificulta a relação do teatro, em particular, e as artes em geral, com o universo escolar, tal como ele está estruturado. Assim relatou a jovem:

E tem sido uma experiência superlegal. A gente teve que fazer uma apresentação de teatro de bonecos. A meu ver o processo tinha sido ótimo, porque eles são supercriativos, superconscientes... Eles são demais (risadas). Só que surgiram as improvisações deles com temas super-sexualizados. Achei natural pela idade deles... Foi considerado um escândalo. A coordenadora e a diretora vieram falar comigo: “Como você deixou passar isso? Se as patrocinadoras tivessem visto teria sido horrível”.

Além do trabalho nas organizações não-governamentais, a jovem atriz também participou de um projeto desenvolvido pela Prefeitura de Guarulhos, dando aulas de teatro às crianças da rede municipal de ensino. O caso desse trabalho demonstra uma distinção porque o projeto de ensino de teatro é realizado na rede oficial de ensino, nas escolas municipais. Embora o projeto se desenvolva como matéria extra curricular ocorre no interior das escolas públicas que não deixa de ser um passo no sentido de enfrentar a contradição de linguagens a qual me referi. O que se percebe na jovem atriz é que sua inserção nas atividades artísticas está cada vez mais inserida na interface entre teatro e educação. Assim, as escolas formam um mercado de trabalho e emprego para jovens artistas, além de indicar uma possibilidade real de se ampliar os currículos escolares.

Agora estou também nas escolas públicas de Guarulhos, dando aula de teatro para crianças. Lá a prefeitura comprou um projeto do qual faço parte. É um projeto com várias pessoas formadas em teatro pela

ECA, pela EAD. O coordenador vendeu esse projeto para a Prefeitura de Guarulhos. É um projeto à parte do currículo.

Os vínculos entre arte e educação na vida profissional do jovem *rapper*, na da jovem artista plástica e na da jovem atriz são estreitos. Apesar das diferentes linguagens artísticas e do processo de formação de cada um, todos à sua maneira têm nas instituições educacionais locais efetivos de trabalho e de emprego. Trabalharam em escolas, museus, centros culturais e recreativos, em ONGs. No entanto, a inserção no mundo da produção artística ocorre de maneira distinta. No caso do jovem *rapper* suas atividades educativas e a música coexistem e se alimentam mutuamente. Uma depende da outra para continuar, desde que uma não leve à asfixia da outra. Segundo esse entrevistado, se uma morrer a outra não sobrevive.

No caso da jovem artista plástica, o trabalho educacional foi um momento da sua vida profissional, enquanto oportunidade de emprego com a arte. Em função disso, sua participação em projetos educativos diminuiu na medida em que participou mais de exposições de arte.

No caso da jovem atriz, a atividade educacional foi sua forma de inserção no mercado de trabalho artístico, podendo ser considerada uma atriz educadora.

Quando o jovem músico da Orquestra Sinfônica, questionado sobre o modo de inserção na vida profissional, falou sobre sua preferência pela orquestra em detrimento do seu trabalho como músico solista, argumentou que essa escolha relacionava-se com a questão dos rendimentos, pois a atividade artística como solista oferecia poucas possibilidades nesse sentido. Logo, o músico solista, além de razoável talento, necessitava de condições econômicas para pagar os gastos com a sobrevivência. As mesmas observações foram feitas por uma jovem violinista entrevistada

neste estudo, que escolheu a carreira solo. No entanto, esses jovens pertencem a segmentos sociais diferenciados. A jovem violinista não depende dos rendimentos obtidos com a atividade artística para sua sobrevivência. No primeiro momento o jovem músico atrelou o modo de inserção no mercado de emprego às origens sócio-econômicas. Disse ele:

Particularmente, preferi seguir carreira como músico de orquestra à carreira como músico solista... Fiz alguns sons, já toquei sozinho, mas é uma carreira que exige muito mais tempo, e no Brasil o retorno disso, para quem vem de uma família pobre, é muito difícil. Na verdade é quase impossível você se manter.

No desenrolar do seu depoimento, apontou para outros aspectos de sua prática de trabalho e de emprego, como a equipe do teatro ao vivo, em contato com as ondas sonoras produzidas a cada instante. Para ele, o trabalho em equipe e ao vivo transpassa o corpo, atingindo a alma. O trabalho em equipe não se dá apenas pela somatória dos esforços individuais, mas pelo resultado do trabalho coletivo. O produto do trabalho que é de cada um, mas que ao mesmo tempo é de todos, caracteriza a prática de trabalho em uma orquestra. Assim ele contou:

Quando você vai num teatro ao vivo, aquelas ondas sonoras dos instrumentos, por serem instrumentos diferentes, são muito mais profundas, vão à alma. Por isso, é interessante fazer a comparação de você escutar um CD e ir ao teatro ouvir a mesma música. O teatro vai ser uma experiência inesquecível. Você tem em uma orquestra 32 violinos, e cada um tem som diferente. Não existe um violino igual ao outro... A somatória disso é que faz a orquestra ser fantástica.

O jovem entrevistado tem claro que a música produzida pela Orquestra Sinfônica atinge um pequeno número de espectadores. Embora a maioria das orquestras seja mantida pelo Estado, o número de orquestras ainda é pequeno. Assim, as poucas orquestras restringem ainda mais o

público ouvinte. Além disso, lamentou o comportamento avassalador de quem controla o mercado musical, atuando como rolo compressor imposto pelos meios de comunicação social para fabricar “sucessos”. Mas nem por isso acredita que a música clássica deva viver independente do mercado musical. Sonha e acalenta utopias. Disse ele:

Estamos no mercado, mas a sensação é de que somos uma coisa e o mercado é outra. Geralmente, pensam que quem toca violino só escuta música erudita, mas não é assim. Adoro jazz, música popular brasileira, gosto de rap, de todos os tipos de música. Mas acredito que existe um grave problema: A mídia fabrica o sucesso. Isso está muito distante do que a gente acredita que seja a função social da música, da cultura de maneira geral. Acho que um caminho muito bom seria, ao invés de a TV passar o Gugu, transmitir um concerto, um balé... Mas é utopia.

Perguntei-lhe, provocativamente, se sua utopia seria a substituição de uma cultura de massa por uma cultura erudita. Se assim fosse, teríamos a massificação da alta cultura que tiraria dela a sua complexidade. Sem cair nessa minha provocação, o entrevistado descartou a visão hierárquica entre a cultura de massa e erudita. Na sua opinião, a possível qualidade encontrase nas várias formas de expressão musical. Comentou ele:

É que as pessoas estão acostumadas com a cultura de massa, que não é a cultura erudita. Dentro da cultura popular, têm coisas boas, que também não estão na mídia. Então, a questão não é se é erudito ou popular. É uma questão do que vende e do que não vende, segundo os olhos de quem tem dinheiro para lançar músicos no mercado. Não acho que todos os grupos de música sertaneja sejam ruins. O que discuto é a desproporcionalidade do talento com o sucesso que têm.

O que está em jogo, portanto, seria a “fábrica” de sucesso que implica em certa medida “ganhar bem”. Esse pode ser o caso do jovem baterista que inicia sua trajetória profissional em uma igreja evangélica, tocando nos cultos, participando de gravações e apresentando-se em *shows*

no meio da música *gospel*, gênero vinculado ao público evangélico. Depois de um tempo, rompeu essas barreiras e diversificou sua atividade profissional, passando a tocar vários gêneros musicais.

Hoje, graças a Deus sou um músico realizado profissionalmente. Falta tocar com um artista forte, que pague bem... Já toquei rock, pop, heavymetal, pagode, samba, sertanejo, forró, gospel, erudita, instrumental. Faço muito workshop. Já toquei todos os estilos, só falta mesmo tocar com artista que pague o mesmo que os caras ganham.

Nesse sentido, estaria “realizado” na medida em que se tornou, como ele diz, um “músico forte”, ou seja, que recebe bem. Ganhar como “os caras ganham” significa chegar onde os caras estão. Para tanto, o caminho e o percurso são longos. Na ascensão profissional, o objetivo é galgar um lugar no topo da carreira artística musical. Esse lugar desejado não é um topo vago. Estar no topo da carreira profissional, ser um músico profissional realizado, significa obter rendimentos altos como reconhecimento pelo trabalho realizado. Uma atitude desprovida de culpa. Quando pedi que falasse um pouco mais sobre sua forma de inserção no mercado de trabalho, o jovem entrevistado referiu-se às adversidades da profissão de músico e às estratégias que adotou para superá-las. Para isso, valeu-se da metáfora das vacas gordas e das vacas magras. Ou seja, há períodos em que se trabalha mais e se ganha mais, enquanto em outros a procura escasseia-se, e também os rendimentos. No entanto, o seu receio seria que, nesses momentos, se configure a visão de que é impossível ganhar a vida com música, e assim de abandonar aquilo de que gosta. Sua inserção no mercado relaciona-se com a estratégia de combinar múltiplas atividades -- *shows*, gravações e a escola de música. Assim, tenta enfrentar as adversidades, além de manter a poupança financeira, conforme sugere as formigas à cigarra cantora, na fábula de La Fontaine.

Quem ainda se ilude com o espírito desprendido como marca indelével dos artistas descarta essa fantasia nas soluções adotadas pelo jovem baterista. Seu sonho de viver da música implicou criar condições objetivas para que esse sonho se realizasse. Ganhar o que os caras ganham, poupar, investir na formação contínua, ter acompanhamento sistemático de um fisioterapeuta profissional, para evitar lesões por esforços repetitivos são medidas que sua prática de trabalho acarreta. São estratégias para que o sonho perdure. Enfim, esse jovem parece uma cigarra com espírito de formiga. Assim ele contou:

No começo, não tinha tanta experiência: vinha a época da vaca gorda, tinha muita gravação, shows, e eu não guardava dinheiro. Começou a vir a época da vaca magra, sempre em março, abril, em que não tem muito trabalho. Na primeira vez tive muita dificuldade: não tinha dinheiro nenhum, não tinha trabalho. O que segurou as pontas foram os alunos. Todo mundo falou que música não dá dinheiro, achei que ia desistir. Mas, graças a Deus, tinha os alunos. Duas vezes aconteceu isso. Vou me organizar para quando acontecer isso de novo ter um dinheiro guardado, para não passar dificuldades.

Procuramos, portanto, mostrar a múltiplas formas de inserção no mercado de trabalho e emprego na produção artística. Veremos, a seguir, os significados que os jovens imprimem aos seus trabalhos.

Significados do trabalho na produção artística

Os significados do trabalho na produção artística, assim como em quaisquer outras formas produção, são atribuídos por quem o executa. Por isso as práticas de trabalho e/ou de emprego podem apresentar múltiplos significados, revelando o contexto social no qual se desenvolveram. Os significados atribuídos ao trabalho na produção artística são elaborados na interconexão das práticas de trabalho individuais com expectativas de

realização e exigências enfrentadas na vida cotidiana. Nesse contexto sociológico, trabalho e/ou emprego estão inseridos. Como sugere Pais (2001): “não existem experiências isoladas. Qualquer experiência ocorre em determinado contexto” (p. 93).

Todos os jovens entrevistados nesse estudo têm como objetivo obter rendimentos através de suas práticas de trabalho, ou seja, poder, por intermédio do trabalho e/ou emprego, satisfazer às necessidades básicas de sobrevivência humana. Esse sentido emerge com graus e intensidades variados nos depoimentos individuais dos jovens entrevistados. No entanto, todos imprimem também significados ao trabalho e emprego que vão além da obtenção de rendimentos. Assim, a partir dos depoimentos coletados, podem-se notar múltiplos significados atribuídos ao trabalho e/ou emprego, tais como: liberdade, estilo de vida, experimentação, sonho, prazer da criação, conscientização social ou tradição de um povo.

Para a jovem artista plástica entrevistada nesse estudo, o fato de experimentar, criar e inventar algo a partir de suas próprias referências, sem se prender às exigências do mercado, consistiria, de seu ponto de vista, um dos principais significados do seu trabalho na produção artística. É importante ressaltar que nunca teve dúvida a respeito de sua intenção em trabalhar nas artes plásticas. No entanto, não estava esperando ganhar um prêmio no primeiro concurso de que participou. Por estar em início de carreira e se sentir “crescendo” com seu trabalho artístico, não esperava ganhar dinheiro imediatamente com sua produção. O estar “crescendo” significa também estar interagindo com sua obra, ao interferir na matéria, modificando-a por intermédio de sua prática de trabalho. Também se sente modificada por interferência do resultado de sua criação. Nesse sentido, ela se sente crescendo. Não que a jovem não soubesse que poderia ganhar um prêmio como resultado de seu trabalho artístico, mas, como estava tomada

pela relação de mútua interferência com a sua obra e ainda em início de carreira, surpreendeu-se ao ganhar o seu primeiro prêmio em uma exposição obras de arte. Assim ela contou o ocorrido:

Eu não estava esperando que ganhar o dinheiro do meu sustento com esse trabalho, porque eu tinha consciência também de que eu estava crescendo. O primeiro de que participei foi em Santos e já ganhei um prêmio, e falei: “Nossa! Ganhei um dinheiro aqui com isso: mil reais. Dá pra ganhar dinheiro com isso”.

O prêmio recebido por ter ganho o concurso realizado na cidade de Santos fez com que se revelasse na jovem artista sentimentos ambíguos. Por um lado, a surpresa e a alegria de ver seu trabalho reconhecido por especialistas em artes e de ter recebido um prêmio em dinheiro e constatar que poderia viver da sua produção artística. Por outro lado, o receio de tornar-se refém do reconhecimento e do dinheiro conquistado, o que a faria desistir das possibilidades das atividades de experimentação que estava imprimindo à sua produção artística. Uma obra entra na relação de compra e venda, mas tem um significado diferente para o artista. Um prêmio em dinheiro refere-se à seleção de determinada obra que, em geral, apresenta certa originalidade. Se o artista tenta refazê-la estaria quebrando o princípio que orientou a produção da própria obra, ou seja, a experimentação. Disse a jovem:

Ganhei um prêmio esse ano. No dia seguinte tinha alguém falando: “Você não quer fazer uma individual aqui no ano que vem? Não é assim, não sou uma padaria. Essa foi uma exposição que já acabou e eu estou pensando em fazer outras coisas. Esse trabalho é do ano passado. Vou ficar fazendo esse mesmo trabalho durante a vida inteira? Tem gente que faz. Eu não faço. Prefiro passar sufoco a ficar fazendo (...) trabalho encomendado para galerista vender pra madame”.

A jovem entrevistada tem clareza de que precisa “ganhar a vida”, mas mostra-se disposta a não se render a esse objetivo de forma absoluta, mesmo sabendo pode passar “sufoco”. Pior do que isso seria entregar-se ao trabalho fácil destinado ao “consumo imediato” como apenas objeto decorativo. Na sua concepção, esse fato, restringe, tirando a possibilidade de experimentar, de renovar-se com seu próprio trabalho e de manter contato, ou, como diz, de “lidar com as pessoas por meio das artes”.

Por sua vez, o jovem baterista, apesar de receber o apoio familiar na sua escolha profissional, sempre se interrogou: seria possível viver da música? Em que medida um estilo de vida pode tornar-se um meio de “ganhar a vida”? Nada é fácil, diz ele. E o peso da dúvida é grande. Mas o jovem entrevistado acredita que, quando se tem um sonho, tem que se lutar pessoalmente por ele. O sonho, tal como a experiência, é intransponível. Cada um vive o seu. E o dele é trabalhar pela sua realização. Mas quando ele fala sobre a interferência de sua mãe que, como ele diz, “pegou no seu pé pra que ele fosse trabalhar como *office-boy*” em um escritório de contabilidade no centro da cidade de São Paulo, podemos observar que, ainda sendo profissional na área musical, “escorrega” na concepção de trabalho. Para ele, que queria mesmo ser músico, diz que “trabalhar não deu certo”, referindo-se a sua atividade de *office-boy*. Nos capítulos anteriores mostramos que esse jovem entrevistado saiu do seu emprego como *office-boy* quando percebeu que as aulas de música lhe permitiam ganhar mais.

A dicotomia entre trabalho e não trabalho está introjetada no imaginário social até mesmo em quem trabalha com arte e tem quase certeza que o que faz é trabalho. Talvez essa visão se relacione com o fato de que apesar de ganhar a vida com a música, mesmo sendo trabalho assalariado, ainda ocuparia o campo dos sonhos ou dos jogos. Em outras

palavras, não é uma prática de trabalho para valer, não é séria, ao contrário do trabalho sugerido por sua mãe. Cabe lembrar que sua mãe insistia para que ele tivesse a carteira de trabalho assinada porque se a atividade musical não desse certo como profissão ele teria, com a carteira assinada, registrada, seu começo de vida profissional. Apesar dessa pressão, o seu lance, como diz, sempre foi a música. Por isso, deveria correr atrás do que desejava com garra e determinação.

Muitos, hoje, falam que não trabalham com música. Você tem que ter uma faculdade, estudar outra coisa. Mas, se você tem um sonho, você tem que correr atrás. Se você não correr atrás, não vai ser o vizinho ou o seu irmão que vai correr atrás por você. E eu corri atrás. Como eu disse, minha mãe pegou no meu pé pra eu trabalhar, só que não deu certo. O lance era música mesmo, já tava no sangue.

Para explorar melhor a sua opinião sobre o trabalho com música, perguntei-lhe se, então, consideraria a música como diversão ou lazer. Como o próprio explica, não se pode estabelecer uma separação entre trabalho e diversão:

Não é só diversão, nosso lance, tanto músico como jogador de futebol é diversão junto com trabalho.

A atividade artística recoloca claramente a interrelação ludicidade e trabalho, retirando-lhe o caráter idílico que muitas vezes a idéia de diversão sugere. Dessa perspectiva, é possível entender as dificuldades em associar emprego ou trabalho assalariado e atividades artísticas. Apesar das adversidades a serem enfrentadas, muitos entrevistados admitem que podem ser amenizadas frente ao fato de fazerem o que gostam.

Em música não dá pra falar que é só diversão porque muitas pessoas não gostam de tocar sertanejo, pagode, e tão tocando por dinheiro. Mas, por outro lado, você está trabalhando com aquilo que você gosta que é tocar.

A busca para realização de sonhos e experimentações implica, portanto, enfrentar dificuldades, inclusive, em “ganhar a vida”.

O sentido do trabalho artístico em teatro para a jovem atriz entrevistada relaciona-se com o prazer de criar uma obra. O que, no seu caso seria poder se identificar com trabalho que realiza, com os personagens que interpreta, com os autores que escolhe para trabalhar. E ainda, ter um palco, que é o espaço da expressão e um público, que é a quem seu trabalho se destina.

O prazer de fazer arte é a razão de eu estar na profissão, tenho muito prazer em fazer teatro. O palco é uma das coisas que me motiva, é essa possibilidade de dizer para o público aquilo que acredito, e de pensar o que será que eu quero dizer pra esse público?

Apesar desse prazer decorrente do seu trabalho de atriz, reconheceu que nem sempre pode sentir isso. A prática de trabalho em artes cênicas requer certas condições como por exemplo, que são contrários aos interesses comerciais. Para ela, quanto maior o ganho financeiro, menor é a possibilidade criativa.

Quero dizer isso, e já é um pensamento de teatro de grupo, porque se eu tivesse só procurando fazer trabalhos mais comerciais, talvez eu não tivesse esse caminho.

Essa observação assemelha-se muito com a visão acima referida do jovem baterista. No entanto, fica claro que esses jovens buscam satisfazer as necessidades de sobrevivência atendendo ao sonho de desenvolver atos criativos que são mais evidentes no trabalho com artes.

Fazer a sua arte chegar ao povo, seria o principal significado atribuído pelo jovem músico da Orquestra Sinfônica à sua prática de trabalho. É importante essa observação porque denota, em primeiro lugar, o público bastante restrito que sua arte musical atinge, no Brasil. A mesma parcela que como ele pode ter acesso ao acesso a teatro, aos recitais de música erudita, e as exposições de artes plásticas, etc. Em segundo lugar porque almeja a democratização do acesso aos bens culturais produzidos individual e coletivamente. Essa seria a função social da arte, conforme diz:

O que gosto mesmo é quando a arte chega para o povo, o que me toca é isso. É o que acho fantástico!!!

Se o público dá sentido ao produto do trabalho artístico, é fundamental garantir o seu acesso, promovendo a ampliação do interesse, por exemplo, pela música erudita.

Querer tocar para o povo é do artista, pelo retorno que o povo dá. Essa é a função social da música.

Desse modo, lembra que ele próprio despertou para a arte musical, quando teve a oportunidade de assistir a um concerto de cordas.

Uma vez estava tocando em um lugar, e era um lugar simples, e o interessante é que uma menina pediu um autógrafo para mim. Foi fantástico. Fantástico não porque ela pediu autógrafo. De repente, essa menina, que viu a gente tocando, pode despertar a vontade dela, assim como foi despertada a minha, quando vi um grupo de quarteto de cordas tocando. Eu disse: “quero fazer isso”.

O significado principal da prática musical para o jovem *rapper* aqui entrevistado estaria na relação entre arte e conscientização social e política,

ou seja, a possibilidade os jovens da periferia da cidade de São Paulo das amarras históricas que condicionam a sua vida. Nisso reside não só o sentido de sua arte mas do movimento hip-hop do qual a sua arte deriva. Essa dimensão militante é um dos componentes do movimento hip-hop que em outros contextos sociais, pode apresentar outras características.

Não tenho só a preocupação em querer mostrar a minha arte, tenho também como preocupação, que aquilo que estou desenvolvendo possa reverter em alguma forma em benefícios para a minha comunidade.

Nesse caso o objetivo seria alcançar, através das suas práticas de trabalho artístico, a provocação de melhorias nas condições de vida dos jovens moradores na periferia da cidade de São Paulo com os quais ele se identifica.

O jovem *rapper* assim como o jovem sambista entrevistado nesse estudo procuram exaltar a cultura popular reconhecendo as agruras das condições sociais em que se encontra a maioria da população negra residente nos grandes centros urbanos, como, por exemplo, a cidade de São Paulo. No entanto, o jovem sambista ressignifica essas condições diferente do jovem *rapper*, ao mostrar a importância das heranças culturais africanas na forma da cultura popular brasileira.

Procuramos manter aquela identidade dentro da nossa tradição. A gente decidiu cantar só a música puramente brasileira, samba puro mesmo, de interpretar a música, o cenário, as roupas. É que nem o Noel (Rosa) falava que a língua portuguesa já virou brasileira, “tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia é brasileiro, já passou de português”.

Um sambista, como ele se identifica, seria antes de tudo, um dos representantes da arte “genuinamente” brasileira. A busca das tradições

consiste no principal sentido que imprime as suas práticas de trabalho artístico.

No decorrer desse capítulo tentei mostrar qual o significado a partir das práticas de trabalho na produção artística, sob a ótica de que as executam, quer dizer *como* alguns jovens artistas vivenciam e percebem individual e coletivamente as suas rotinas de trabalho; as formas de inserção no mercado de trabalho e os significados que imprimem ao trabalho que realizam bem como ao emprego desses jovens trabalhadores artistas, apesar das diversas linguagens artísticas. Todos os entrevistados enfrentam uma rotina de jornada de trabalho flexibilizadas que, como já dissemos, não correspondem aos pressupostos “pós-fordistas”, mas fazem parte, propriamente, das atividades artísticas.

Todos vendem os produtos do seu trabalho, embora em algumas situações também vendem a sua força de trabalho, a fim de obter renda, contudo as práticas de trabalho e as de emprego fogem do modelo de organização fabril.

Como sugere Arendt (1981), ao dizer que “o que quer que façamos, devemos fazê-lo a fim de ganhar o próprio sustento, é o veredito da sociedade, e o número de pessoas que poderiam desafiá-lo, especificamente nas profissões liberais, vem diminuindo consideravelmente. A única exceção que a sociedade está disposta a admitir é o artista que, propriamente falando, é o único ‘trabalhador’ que restou numa sociedade de operários” (p. 139). Os entrevistados declaram que o significado do trabalho e/ou emprego extrapola a obtenção de rendimentos, referendando, assim, sua condição de trabalhadores-artistas.

Considerações finais

Nas escolhas profissionais, confluem uma gama de fatores e circunstâncias, em que nenhum deles pode ser considerado, de imediato, como determinante na decisão individual em direção a determinada profissão.

A própria escolha profissional está vinculada, como mostramos no capítulo três, ao processo de socialização. Portanto, essa escolha é resultado de múltiplas influências nas quais atuam diversos agentes sociais, tais como família, escola, rua, amigos, igreja, bares etc. Ocorre assim no contexto cotidiano em que se desenvolve. Nesse sentido refuta-se a idéia de determinação, quer geracional, quer de classe social quer familiar, ou mesmo das mudanças contemporâneas na gestão da produção e da força de trabalho.

As influências desses agentes podem manifestar-se por de assimilação ou por conflito, ou até por assimilação e conflito, simultaneamente. Podem ainda interferir diretamente e às vezes interconectada. Essa interconectividade entrecruzada com o processo de socialização ocorre em tempos policromáticos e monocromáticos. A família, escola e igreja, são algumas das instituições que compõem os tempos monocromáticos enquanto a convivência com os amigos, a rua, as atividades chamadas por lazer compõem os tempos policromáticos à medida que ampliam as formas de sociabilidades. No entanto, essa separação não é estanque, pois as instituições e as formas de sociabilidade misturam-se, portanto, mesmo que residualmente. Vejamos: a escola é uma instituição que pertence aos tempos monocromáticos porque pressupõem horário de aulas, disciplina dos alunos, hierarquia etc. O mesmo ocorre na família e na igreja. No entanto, a escola nunca deixa de aparecer como um

espaço para a sociabilidade entre colegas e amigos, quando possibilita a troca de informações e de muitas impressões. Mas não seriam essas influências dos tempos policromáticos? Nesse sentido, várias instituições e ambientes são principalmente monocromáticos ou policromáticos, mas não absolutamente.

Existem escolhas que, ao se realizar, assimilam influências recebidas diretamente da família, como, por exemplo, ocorreu com o jovem músico da Orquestra Sinfônica de Repertório. Outras escolhas indicam influências interconectados de agentes distintos – por exemplo, advindas da igreja e da família, como é o caso do jovem baterista. Trata-se, portanto, tanto em um caso como no outro, de assimilação de influências -- num deles de forma direta, no outro de forma interconectada, advindo dos tempos monocromáticos.

Outras escolhas revelam a assimilação de influências de forma única, advindo dos tempos policromáticos. É, por exemplo, a escolha do jovem *rapper*, que assimila diretamente as influências provenientes das ruas. Outras ainda revelam a assimilação interconectada de influências advindas simultaneamente dos tempos monocromáticos e policromáticos, como é o caso do jovem *designer*/publicitário que declara receber influências das ruas e da família.

Alguns casos permitem a assimilação e o conflito alternativamente, ora assimilando, ora refutando as influências recebidas de duas instituições interconectadas de tempos monocromáticos, como é o caso da jovem artista plástica, que recebeu influências da escola e da família. Nesse caso, convém observar também que a influência da escola foi assimilada e redirecionada para outra forma de expressão artística como, por exemplo, no momento em que a jovem artista plástica declara ter entrado na escola

de música e se tornado artista plástica por influência das matérias alternativas oferecidas por essa escola.

E por fim existem aqueles que rejeitam as influências advindas de tempos monocromáticos -- por exemplo, a família -- e assimilam influências advindas dos tempos policromáticos -- por exemplo, a rua. É o caso do jovem percussionista que se tornou músico a partir das rodas de capoeira.

Os processos de socialização detêm um papel relevante, como relatam os depoimentos coletados neste estudo, envolvendo os jovens na sua vida cotidiana, e, portanto, interferindo, mais diretamente na escolha e no processo de formação profissional, de jovens ingressantes no mercado de emprego.

Essas características se acentuam se o processo de socialização estiver compondo várias vivências e possibilidades, conhecimentos e saberes advindos de lugares e momentos diversos da vida cotidiana, possibilitando a incorporação de capitais diversos. Assim, ganha relevo especial o papel que cada instituição ou espaço de sociabilidade tiveram no processo de formação profissional desses jovens artistas -- por onde passaram, com quem e como aprenderam, como cada um ressignificou a presença e a ausência que as instituições ou os espaços de sociabilidades tiveram em sua formação.

Tendo, portanto, o processo de formação profissional entrecruzado com o processo de socialização, abre-se, necessariamente, o debate sobre a aprendizagem escolar e a aprendizagem não-escolar e a possibilidade de seu entrelaçamento. O jovem artista, por exemplo, teve uma aprendizagem escolar e não escolar simultaneamente. Antes de refletir sobre a distinção entre aprendizagem escolar e não escolar, seria necessário apresentar uma distinção entre a aprendizagem escolar e não escolar em relação à

aprendizagem formal e informal. O que, a meu ver, se convencionou chamar de aprendizagem formal é aquela vinculada à rede oficial de ensino, composta por escolas de educação infantil, de ensino fundamental, de ensino médio e de faculdades ou universidades, quer da rede pública, quer da rede privada, que cumprem certas formalidades necessárias às garantias de ensino-aprendizagem, orientada, por determinada política educacional e supervisionada e autorizada para funcionamento pelo poder público. Informal, portanto, seria todo o sistema de aprendizagem que estiver fora da rede oficial de ensino.

Quando me refiro à educação escolar tenho em mente um sistema de ensino-aprendizagem sistematizado, transmitido por escolas, que pode ou não estar vinculado ao sistema oficial de ensino. Não estando vinculada a esse sistema, considera-se uma aprendizagem informal, embora seja uma aprendizagem escolar. Vejamos. Muitos dos jovens entrevistados neste estudo tiveram uma formação profissional mediada pela aprendizagem universitária -- por exemplo, os jovens designers, os jovens violinistas, o jovem baterista, a jovem artista plástica e a jovem atriz. Porém, todos os músicos e a artista plástica tiveram uma passagem pelas escolas do ensino formal do sistema oficial de ensino e por escolas ou professores particulares que lhes propiciaram aprendizagens sistematizadas e específicas de atividades artísticas, mas que se encontram no campo da informalidade. O interessante, nisso tudo, é que a única forma possível de alcançar o ensino escolar formal em nível universitário é obtendo-se uma aprendizagem informal, porque a aprendizagem formal não possibilitaria a entrada no ensino formal universitário.

Por outro lado, todos aqueles que tiveram uma aprendizagem profissional não escolar passaram pelo sistema oficial de ensino, ou seja, tiveram uma aprendizagem formal, nas escolas fundamentais e médias. No

caso do jovem *rapper*, que tem formação universitária foi totalmente desvinculada da sua formação profissional nas atividades artísticas. E, por fim, vale sinalizar que muitos jovens que tiveram ou não formação ligada ao sistema oficial de ensino estão trabalhando em escolas, como vimos no capítulo cinco, desenvolvendo projetos extracurriculares, o que confere à escola certa informalidade.

Feitas essas considerações, retomo a idéia de entrecruzamento entre formação profissional escolar e formação profissional que advém das relações sociais. Isso caracteriza um tipo híbrido de formação profissional, como ocorreu com os jovens *designers*. O jovem *designer* que trabalha em uma revista de modas dizia articular, na sua formação profissional, conhecimentos advindos da rua, adquiridos pelas atividades de grafiteagem, com conhecimentos adquiridos na universidade, no curso de *designer* digital, articulação de conhecimentos revelada por sua prática de trabalho. A jovem *designer*, por sua vez, que trabalha como editora de imagens, dizia articular conhecimentos adquiridos no estúdio de gravação, nas atividades de editora de vídeo com conhecimentos adquiridos na universidade, também revelados por sua prática de trabalho.

Por fim, ressaltamos a formação profissional que se constitui, fundamentalmente, nas relações pessoais. Esse é o caso, por exemplo, da formação do jovem sambista que aprendeu a tocar cavaquinho em sua casa com um amigo de seu pai e que desde muito novo participava de cantorias e rodas de samba patrocinadas por sua família e amigos. Com o passar dos anos, ele e o irmão se dedicaram à pesquisa da discografia da música popular brasileira, com a qual aprofundaram sua formação musical, e conseqüentemente sua formação profissional. É o caso, também, do jovem *rapper* que desde os treze anos de idade está inserido no movimento hip-hop, de onde retirou todo o seu aprendizado artístico. E, ainda, chamo

atenção para o jovem percussionista que se tornou músico a partir da rodas de capoeira na Bahia. Essa forma de aprendizagem, como sugeriu Pais (2004), “parece ser um campo que gera potencialmente fortes doses de motivação para os jovens aprendizes, porque aumenta a probabilidade de que seus projetos biográficos de aprendizagem adquiram maior significado subjetivo” (p. 84).

Nesse sentido, pudemos notar ao longo deste estudo certa valorização pelo conhecimento adquirido e pela forma com que foi apreendido. Mais que isso, percebemos que esses jovens têm consciência de que, se sua aprendizagem não se desse pelas relações sociais, não encontrariam outra maneira de realizá-la. O que eles aprenderam só existe nas relações sociais, nas ruas, na família, nos bares, no movimento social etc.

A diversidade de locais e rotinas de trabalho, diferentes do emprego fabril, foi outra revelação que chamou a atenção no desenvolvimento deste estudo. Não é só a formação profissional que deriva de uma variedade de locais e de relações sociais. Essa tendência também se observa nas práticas de trabalho, na variedade de locais em que essas práticas se efetivam. Alguns locais já foram consagrados como locais de trabalho dos artistas, o que não deixa de ser confirmado por nossas observações. Para a atriz, o palco. Para o músico, a orquestra, o palco, o estúdio de gravação, o salão de festa, os bares, nos movimentos sociais. Para a artista plástica, a galeria. Para o *designer*, a revista. Mas vimos também que para a atriz, a escola. Para o músico, uma ONG com objetivos educativos. Para o músico, a rua. Para a *designer*, o estúdio de edição de imagens etc. Percebemos, portanto, que os locais e os modos de inserção no mercado de trabalho e de emprego se multiplicam e permitem grande variação, apontando para a interconexão dos locais consagrados para a prática de trabalho artísticos com as novas

possibilidades de inserção no trabalho. Porém, o que mais chamou a atenção foi o entrecruzamento da arte com a educação. Confirmou-se a premissa abordada anteriormente de que a educação pode estar sendo profanada pelas artes.

A aprendizagem intensa, contínua e infinita ao longo da vida, que caracteriza um alto investimento pessoal e social na formação do profissional é um aspecto de fundamental importância para essas considerações finais. A formação é intensa porque, embora jovens, todos, invariavelmente, dedicaram à sua formação longos anos da vida -- quer a formação seja escolar e sistemática, como foi o caso dos jovens violinistas, do jovem baterista, da jovem artista plástica, matriculados em escolas de artes ou com professores particulares, desde antes dos sete anos de idade, quer por uma formação não escolar e assistemática, como é o caso do jovem que toca cavaquinho ou do jovem percussionista, que começaram a aprender a tocar seus instrumentos por ensinamento de familiares ou da sociabilidade na rua desde antes dos sete anos. Também o jovem *rapper*, com 28 anos de idade, acumula quinze anos de “bagagem”, como ele diz, que equivale a mais do que a metade de sua vida.

Sem dúvida, tanto pela via escolar, quanto pela via não escolar, denota-se grande intensidade no processo de aprendizagem. A formação é ainda contínua e ao longo da vida, pois a interrupção significa perda da técnica. Retomo aqui a expressão do jovem violinista quando disse que “se você abandona seu instrumento, seu instrumento te abandona” em uma clara alusão à necessidade de praticar a sua arte. A prática da atividade artística articula as capacidades emocionais, mentais e corporais, e a atrofia de qualquer uma dessas capacidades afeta sobremaneira a qualidade da obra. Nesse sentido, a formação profissional não se restringe a um certo

momento do fazer artístico, pois, permanece no decorrer das práticas efetivas de trabalho e ou de emprego.

A análise do fazer arte em suas diferentes linguagens deixa evidente a distinção entre a venda do produto final pelos produtores desse fazer e a venda da força de trabalho para outrem, ou seja, da venda por um certo período da capacidade, física, mental e intelectual dos artistas. Nas duas situações a venda visa obter rendimentos para acesso ao mercado de consumo. Trabalho define-se fundamentalmente pela venda do produto final e emprego ou trabalho assalariado está pautado na venda da força de trabalho. Assim, a jovem artista plástica refere-se à venda dos seus quadros, mantendo o controle do tempo necessário para o fazer artístico e a definição de um plano para a execução das suas obras. Por isso, percebe-se como proprietária dos produtos do seu trabalho que inclusive são colocados à venda.

No caso da jovem editora de vídeo que tem um contrato de trabalho através do qual garante uma remuneração prévia condicionada pela entrega do serviço contratado. Para tanto, pode estabelecer para si mesma as horas que serão dedicadas para a realização desse produto que por sinal, não lhe pertence. O rendimento obtido relaciona-se com o pagamento pelo produto resultante do seu trabalho, mas não das horas trabalhadas.

As mudanças nas formas de gestão da produção e da força de trabalho nas grandes empresas onde se destacam a implantação do flexitempo fazem parte do cenário histórico que se configura nas sociedades contemporâneas.

Frente às tendências históricas apontadas pela flexibilização, queria chamar a atenção para a discussão sobre a “flexi-guridade” que aparece no quinto capítulo desse estudo. A “flexi-guridade” sintetiza o pressuposto de flexibilização da gestão da produção com a seguridade social que

caracterizou as conquistas dos trabalhadores no período fordista de gestão da produção. A idéia condensada de flexi-guridade apresenta, por um lado, a importância da flexibilização do tempo da jornada de trabalho, tanto para aqueles que vendem a força de trabalho, mas principalmente para aqueles que vendem o produto do trabalho. Nessa perspectiva, a flexibilização realizaria a máxima da liberdade, em que o trabalhador seria o principal gestor das suas práticas de trabalho. Isso incorre, portanto, nos riscos apontados por Sennet. O primeiro seria a invasão do tempo livre pelo tempo do trabalho em que essa liberdade não passaria de vã ilusão. O segundo seria o fim do longo prazo, em que todas as sensações seriam vividas no tempo presente.

Assim, qualquer desejo de segurança no futuro, seria sinônimo de estagnação ou morte. Por outro lado, a “flexi-guridade” considera a demanda, fundamentalmente humana, de segurança e proteção, principalmente quando não se têm mais forças para o exercício profissional, revertendo porém o desdém com que os amantes da flexibilização tratam a segurança, sem, contudo, dar conta da referida invasão do tempo do trabalho sobre o tempo livre. Vale o registro, porém, de que o debate sobre a vinculação da flexibilização do tempo da produção com a seguridade e proteção social começa a extrapolar o mundo acadêmico e se verifica como possibilidade efetiva de políticas públicas em alguns países europeus, que tem a Holanda como percussora.

Por fim, alguns aspectos que permeiam a realização desse estudo desde a idéia inicial e que certamente se confirmou com o desenvolvimento e análises das entrevistas. O primeiro aspecto, a ser destacado é o sonho de realizações diversas que essa prática de trabalho congrega. Afirmamos diversas vezes que os profissionais dessas atividades têm clareza das dificuldades que existem em suas profissões, mas nem por isso deixaram de

sonhar. Foi o que pudemos observar nas aspirações e nos significados que esses jovens imprimem as suas práticas de trabalho. O jovem músico da Orquestra Sinfônica sonha em tocar para o povo, gostaria que a sua arte atravessasse a barreira dos iniciados na música erudita e pudesse alcançar a maioria das pessoas. O jovem baterista sonha em viver de música, buscando “ganhar o que os caras ganham”, que na sua concepção de mundo, significa atingir o sucesso e o reconhecimento do público e do meio artístico. O jovem *rapper* sonha com uma vida digna para o “seu povo”, que significa que esses tenham, por intermédio da formação política intermediada pela cultura maior consciência social. Enfim todos esses jovens artistas sonham e os sonhos são diversos. Porém o que unifica o ato de sonhar é que a sua realização está contida nas suas atividades artísticas, que assinala uma profunda comunhão entre a arte e o sonho. É o sonho do artista.

O segundo aspecto trata da intersecção do trabalho com a ludicidade. Pintar, cantar, tocar, representar, inventar, jogar, são atividades humanas essenciais que estão afastadas, na vida cotidiana moderna, principalmente quando se referem à produção industrial. Assim a divisão de tempo social entre as horas dedicada ao trabalho (assalariado) e as horas destinadas às diversões e entretenimento foi estimulada e propiciada pela prática social do lazer. Essas práticas visão recuperar os trabalhadores (assalariados) da fadiga causada pela jornada diária de trabalho. Daí os programas de recuperação física e mental através da organização sistematizada do tempo “livre”, também chamado de lazer. Mesmo assim, as atividades sociais e as possíveis exigências humanas permanecem cindidas. As práticas de trabalho na produção artística apontam as possibilidades de sua recomposição no cotidiano de trabalho, ao recompor vida e trabalho

dissolvendo a dicotomia entre trabalho e não trabalho criado e imaginado na modernidade.

Referências bibliográficas

ABRAMO, Helena. Cultura não é perfumaria. In: *Relatório 2001 da Comissão Permanente da Juventude da Câmara Municipal de São Paulo*.

ARAÚJO, Lidíce. *Os jovens do Recife. Os lugares de cada um*. Tese de Doutorado, PUC/SP, 2002.

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

A universidade e as profissões. São Paulo, Universidade de São Paulo. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2003.

BECKER, Howard Saul. *Art words*. Los Angeles, University of California Press, 1982.

BEYNON, Huw. "As práticas de trabalho em mutação". In Antunes, R. (org.), *Neoliberalismo, trabalho e sindicatos. Restruturação produtiva no Brasil e na Inglaterra*. São Paulo, Boitempo, 1998, 3ª ed.

BLASS, Leila. "Produzindo o desfile: o trabalho no barracão da escola de samba", *Margem 8*. São Paulo, Educ, 1998.

_____. "Trabalho e suas metamorfoses". In Dowbor, L. (org.). *Desafios da globalização*. Petrópolis, Vozes, 1998.

_____. *Trabalho: lugares e significados*. São Paulo, PUC, 2003.

BOUDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.

_____. *Contrafogos. Táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

- _____. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel, 2001.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo, Iluminuras, 2003.
- _____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais das globalizações*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1999.
- COMISSÃO Gulbenkian para reestruturação das Ciências Sociais. *Para abrir as Ciências Sociais*. São Paulo, Cortez, 1996.
- COORDENADORIA Especial da Juventude. *Mapa da juventude*. Prefeitura de São Paulo.
- COSTA, Jurandir Freire. Perspectiva da juventude na sociedade de mercado. In: *Juventude e sociedade*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo/Instituto Cidadania, 2004.
- CRIADO, Enrique Martins. *Producir la juventud*. Madrid, Istimo, 1998.
- DABUL, Ligia. *Um percurso da pintura*. Rio de Janeiro, EDUFF, 2001.
- DE MASI, D. *A sociedade pós-industrial*. São Paulo, Senac, 1999.
- DURKHEIM, E. *A educação e o processo de socialização*, São Paulo, EDUC 1975.
- ELIAS, N.; DUNNING, E. *A busca da excitação*. Lisboa, Difel, 1992.
- FEIXA, Carlees. *De jóvenes, banda y tribus. De culturas, subculturas y estilos*. Ariel, Madrid, 1998.
- FERREIRA, Vitor; MARTINHO, Teresa; NUNES, João Sedas. *O mundo da arte jovem: protagonistas, lugares e lógicas de ação*. Julho de 2000, ICS (relatório de circulação restrita).
- FRIGOTTO, Gaudêncio. Juventude, trabalho e educação: perplexidades, desafios e perspectivas. In: *Juventude e*

- sociedade*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo/Instituto Cidadania, 2004.
- FUVEST 2004. *Manual do Candidato*. Universidade de São Paulo.
- GRUPO KRISIS. Manifesto ao fim do trabalho. In *Cadernos do Labur*. São Paulo, Laboratório de Geografia Urbana/Departamento de Geografia/Universidade de São Paulo, n. 2.
- GORZ. Elogio ao ócio *Folha de S. Paulo*, 30 de janeiro de 2005, Caderno Mais.
- Guia do estudante e primeiro emprego*. São Paulo, Abril, edição 1, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 2003.
- HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In *Abalando os anos 90. Funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- HIERNAUX, Jean Pierre. *Práticas e métodos de investigação em Ciências Sociais*. Lisboa, Gradiva, 1997.
- KAMPER, Dietmar. *O trabalho como vida*. São Paulo, AnnaBlume, 1997.
- KEHL, Maria Rita. A juventude como sintoma de cultura. In: *Juventude e sociedade*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo/Instituto Cidadania, 2004.
- KURZ, R. *O colapso da modernização*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- LANDER, E. *Da colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Perspectivas Latino-americana, 2000.

- MINARDI, E.; LOUISE, A. *IL lavoro artistico tra crisi di professionalizzazione e dinamiche post-industriali*. Milão, Sociologia Del Lavoro/25, 1986.
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- PAIS; José Machado. *A vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo, Cortez Editora, 2003.
- _____. *Culturas juvenis*. Lisboa, Imprensa Nacional casa da Moeda, 1997.
- _____. *Ganchos, tachos e biscates. Jovens, trabalhos e futuro*. Lisboa, Ambar, 2001.
- _____. *Traço e riscos de vida: uma abordagem qualitativa a modos de vida juvenis*. Lisboa, Âmbar, 1999.
- _____; Ferreira Paulo Antunes, Ferreira, Vitor Sérgio. *Inquérito aos artistas jovens portugueses*. Lisboa, ICS. UL, 1995
- _____. y Pohl Axel. Los dilemas del reconocimiento del aprendizaje informal. In *Estudios juventud*, nº 65, Madri, 2004.
- Projeto juventude. Documento de conclusão. Versão inicial para discussão, complementação e ajustes*. São Paulo, Instituto Cidadania.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires, Perspectivas Latino-americana, 2000.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Por uma concepção multicultural dos direitos humanos. *Revista crítica de ciências sociais*, Coimbra, 1987.
- SENNET, R. *Corrosão do caráter*. Rio de Janeiro, Record, 1999.
- SILVA, Silvio. *Câmara Regional de Desenvolvimento do ABC: Emprego e inclusão social entre o local e o global*. Tese de Doutorado, PUC/SP, 2003.

SPOSITO, Marília Pontes. *Os jovens no Brasil: desigualdades multiplicadas e novas demandas políticas*. São Paulo, Ação Educativa, 2003.

_____. Juventude: Crise, identidade e escola. In *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. Minas Gerais, Editora UFMG, 1995.

STAUBBER, Barbara; KOCHEYA, Siyka; LIESHOUT, Harm Van. *Flexibilidad y seguridad: el supuesto dilema de las políticas de transición*. Madrid, Estudios de Juventud n° 65, 2004.

Bibliografia

ALVES, Natália. *Escola e trabalho: atitude, projectos e trajectórias*.

Relatório ICS.

ANDRADE, Madalena. *O trabalho, o emprego, a profissão*. Lisboa, Instituto da Juventude / ICS da Universidade de Lisboa.

CANNY, Angela. The transition from school to works: an Irish and English comparison. *Journal of Youth Studies*, v. 4, nº 2.

CAVACO, Carmem; CORREIA, Clara; FAUSTINO, Filomena. Relação entre escola e o mercado de emprego envolvente. Uma problemática em permanente evolução. Síntese de um estudo realizado para o Observatório do Emprego e Formação Profissional. *Sociedade e trabalho*, n. 10.

DELCOURT, J. Vers une nouvelle sociologie de l'éducation. *Recherches Sociologiques*, v. XV, n. 1, 1984.

DEMAZIÉRE, Didier e DUBAR, Claude. *Analyser les entretiens biographiques*. Paris, Nathan, 1997.

DOMÍNGUEZ, Iñaki. *Los lugares cotidianos de la cultura y el arte*. Barcelona, Universidade Del Pais Vasco.

GAUTHIER, Madeleine; BERNIER, Léon. *Les 15 a 19 ans. Quel présent? Vers quel avenir?* Quebec, Collection Culture et Société, 1997.

GREFFE, Xavier. *L'emploi culturel. À l' age du numérique*. Paris, Anthropos, 1999.

GUILLAUME, Jean-François. *Famille et contextes sociaux. Les espaces et temps de la diversité*. Lisboa, Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, 1991.

- MARQUES, Ana Paula. Antecipação do Projeto Profissional. In *Caderno de Ciências Sociais*, n. 21, 22 junho de 2001.
- MENGER, Pierre-Michel. Artistic Labor Markets and Careers. *Annu. Rev. Social*, 1999.
- MINARDI, Everardo di. *Tempo artístico e vita quotiana: All origine di nuove forme di lavoro artistico*, 1999.
- PAIS, José Machado (coord.). *Gerações e valores na sociedade portuguesa contemporânea*. Lisboa, Secretaria de Estado da Juventude, 1996.
- _____ e BLASS, Leila (coord.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo, Annablume, 2004.
- _____. Éticas e estéticas do quotidiano. In *Análise Social*, v. XXIV, 1998.
- _____. “Transitions et cultures de la jeunesse: formes et manifestations”. In *Riss*, Juin/2000.
- PINTO, José Madureira. Flexibilidade, segurança e identidades sócio-profissionais. In *Cadernos de Ciências Sociais*, n. 19/20, janeiro de 2000.
- PRANDSTRALLER, Di Gian Paolo. La produzione artistica nelle Arti Visive. *Trattato di sociologia dell'organizzazione e del lavoro*.
- REMY, Jean; RUQUOY, Danielle. *Méthodes d'analyse de contenu et sociologie*. Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1990.
- RESSI, Michèle Vessillier. *La condition d'artiste. Regards sur l'art, l'argent et la société*. Paris, Maxima, 1997.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas). *Análise social*, v. XXIV (101-102) 1998.

SCHMIDT, Luisa. Estudos de juventude. A procura e oferta cultural e os jovens. *Quinta Série*, n. 6. ICS/IJ.

SCHMIDT, Luisa. Jovens: família, dinheiro, autonomia. *Análise social*, v. XXV, 1990.

WALTHER, Andréas. *Youth policy and participation. Potentials of participation and informal learning in young people's transitions to the labour market. A comparative analysis in ten european regions.* UE, Technical Annex, 2002.

_____; STAUBER, Barbara. *Lifelong Learning in Europe*, 1999

WYN, Johanna; DWYER, Peter. *Les jeunes et l'éducation: les nouveaux profis de la transition.* RISS, 164/ 2000.

ANEXO 1.

Caracterização dos jovens entrevistados.

Conforme fiz referência na introdução desse estudo apresento neste anexo as características fundamentais dos jovens entrevistados.

1º entrevista. Violinista, sexo masculino, 28 anos, solteiro.

Além de ser músico formado pela USP, é recém formado em economia. Mora com os pais no bairro do Tatuapé.

2ª entrevista. Violinista, sexo feminino, 19 anos, solteira.

Violinista desde criança cursa a Faculdade de Música da UNESP e a Faculdade de Administração de Empresa na FAAP. Mora com os pais no bairro de Pinheiros. Realizou estágio em uma Universidade Norte Americana de música e tem projetos de vir a estudar nesse país.

3ª entrevista. Produtora de vídeo, sexo feminino, 21 anos, solteira.

Recém formada no curso de Designer Digital pela Universidade Anhembi-Morumbí, no momento da entrevista morava com os pais, no bairro da Saúde e atualmente está morando nos Estados Unidos, realizando curso de especialização em sua área de atuação.

4ª entrevista, Designer e Publicitário, sexo masculino, 23 anos, solteiro.

Recém formado em Designer Digital pela Universidade Anhembi-Morumbí, mora com os pais, na Saúde.

5ª entrevista, Atriz, sexo feminino, 23 anos, solteira.

Recém formada pelo curso de teatro da Universidade de São Paulo, mora com os pais na Vila Mariana.

6ª entrevista, rapper, sexo masculino, 28 anos, solteiro.

Estudante de Ciências Sociais, na Escola de Sociologia e Política, mora com os pais na Cidade Tiradentes.

7ª entrevista, Percussionista, sexo masculino, 28 anos, casado.

Estudou até o ensino médio, mantém uma banda musical, e realiza trabalhos em ONGs, como educador, mora com a mulher e a filha em São Miguel Paulista..

8ª entrevista, Baterista, sexo masculino, 23 anos, solteiro.

Estudante da Universidade Livre de Música, mantém uma escola de música de sua propriedade, mora com os pais em São Miguel Paulista.

9ª entrevista, Cavaquinista, sexo masculino, 24 anos, solteiro.

Estudou até o ensino médio, faz parte de um grupo musical de música popular, mora com os pais na região de Santo Amaro.

10ª entrevista, Artista Plástica, sexo feminino, 24 anos, solteira.

Formada em artes plásticas pela UNESP, nascida e criada no interior de Minas Gerais veio para São Paulo para estudar, mora sozinha no bairro da aclimação.

ANEXO 2

Trechos das entrevistas.

Conforme afirmei na introdução desse estudo, nem todo o material coletado, junto aos jovens artistas, poderia ser analisado, em função da escolha temática que norteou a realização das análises. Nesse sentido, em todos os depoimentos coletados continham informações que, embora, não tenham feito parte da análise, propriamente dita, ajudaram a entender melhor o modelo cultural no qual esses jovens estariam inseridos. Por isso, encaminho esse anexo, contendo trechos de algumas entrevistas que ilustram a minha afirmação, ou seja, como a totalidade dos depoimentos fez parte da compreensão do cotidiano vivencial desses jovens. Escolhemos, portanto para compor esse anexo, alguns trechos das entrevistas que tratam do processo de formação profissional da jovem violinista, da produção artística da jovem atriz e das condições sociais do jovem rapper.

Sobre a formação

A jovem violinista estava entre dar continuidade a carreira musical e o ingressar na carreira de administração de empresa, visto que terminaria este curso em breve. A princípio seu argumento para a dúvida era de Carater financeiro. Com qual trabalho poderia ganhar mais? Até que surgiu um argumento que me chamou especial atenção. Ou seja, ter que escolher entre a música e a vida cotidiana. Como nos informa a entrevistada.

Se eu optar pela música eu teria que viajar, viver para música. Família provavelmente, se eu quiser posso até casar, agora filho de jeito nenhum. É totalmente fechado, música casa com música, como meu irmão agora, vai casar com uma menina que faz música, já não planos nenhum para filhos, pra nada, ou então a pessoa é totalmente solteira e viaja o mundo

inteiro. A maioria [dos músicos] que eu vejo é muito sozinho, vem pro Brasil forma uma família e vira um professor muito bom de faculdade, toca numa orquestra? Mas nunca é convidado pra mostrar o trabalho dele, fazer apresentações. Então pra mim que quero ter uma vida mais família, mais amigos, eu tenho que optar pela Administração. Eu acho, que a musica me tira da vida, eu tenho muita preocupação com a minha felicidade, eu vejo muita gente triste, vi lá nos EUA gente trancada no quarto, chorando, chorando, sentia falta da família, sentia falta de tudo, fez a besteira da vida dela, tem um colega brasileiro lá que foi pra lá obrigado pela mãe, não está sendo feliz.

Sobre a produção artística.

Pedi a jovem atriz que falasse um pouco sobre a produção artística em que estava envolvida. Aí ela falou sobre a construção da peça *Cotidianos, imaginários e epígrafes*, que tinha como objetivo demonstrar que a peculiaridade de com o ser humano pode desaparecer no emaranhado da vida cotidiana.

Foi assim, ao longo do processo a gente foi descobrindo sobre o que a gente queria falar, então a gente descobriu do que a gente queria falar, do quanto à sociedade trata as pessoas como número, então você nasce, você tem o número da certidão de nascimento, depois você tem o número do RG, se você vai trabalhar você tem o número da carteira de trabalho, você casa, você tem o número da certidão de casamento, e quando você morre você tem o número da certidão de óbito. A gente queria falar de pessoas que são consideradas números, realmente, não tem notoriedade na sociedade e que são consideradas fracassadas por causa disso,

Então a gente pensou, e se falássemos dos perdedores? a história que a história não conta,, a gente pegou três exemplos para unir essa coisa do nascimento até a morte sendo número. Um era um fracassado no trabalho, e era um cara que trabalhou no restaurante, no Filé do Moraes. Não conseguia acompanhar, o ritmo, necessário do trabalho. E aí ele estava em depressão, até hoje ele é uma pessoa deprimida, tem que tomar remédio, ele tentava acompanhar o ritmo, tentava, tentava e não conseguia, e não conseguia, até que foi demitido, e até hoje ele está desempregado.

Um dia, a gente saiu, pra rua, pra procurar gente, eu e um outro ator, que fez a peça, e a gente tava no Metrô, e eu olhei

pra ele, falei gente, ele tem uma cara.... (risada) de fracassado, e a gente seguiu ele, pela rua, e pediu pra conversar com ele, a gente falou que ia fazer uma peça de teatro e que queria conhecer pessoas diferentes, a história da vida delas, e falar sobre pessoas diferentes, não falou assim, a gente quer falar de fracassados, né (risadas).

Ele começou a contar a vida dele, teve coisas muito simbólicas, ele falou que o sonho dele era ser piloto de avião, só que o curso era muito caro. A gente pegou o telefone dele e continuou encontrando com ele. Num dos encontros ele tava com uma camiseta do super-homem, e as letras todas derretendo, a gente pensou, ele queria ser piloto de avião, ele tem a camiseta do super-homem, é tão simbólico né?, Ele queria ser o super-homem, ser capaz de produzir...Esse foi um dos caras.

Teve uma outra que era conhecida da mãe do diretor, que é uma mulher que o marido abandonou porque ela tinha 108 gatos. A gente conversou com ela, ela foi contando a história. A gente foi vendo que quando ela era nova ela era super bonita, e magra e super paquerada, ela casou e o marido foi super sacana, a traía, depois de um tempo já nem dava mais importância pra ela, ela começou a engordar, engordar, engordar, e começou a compor umas músicas e uns poemas, e ela lia pra gente, e era tudo horrível, sabe, ela achava o máximo (risadas), ela cantava as músicas que ela inventava, tinha umas super bonitas que a gente até usou na peça.

E contou uma história muito engraçada também. Ela falou que quando ela era nova, e ela chama Terezinha essa mulher. Ela falou que quando ela era nova, ela tava em São João da Boa Vista, que é a cidade dela e um dia ela tava num baile de carnaval e o Chacrinha foi lá. O Chacrinha viu ela dançando e perguntou se ela queria ser chacrete do programa dele, ela falou não, meu pai não deixa, ele é muito bravo. Ele falou, eu vou lá conversar com ele então. Ele foi pedir pro pai dela, e o pai dela era um italiano bravo e mandou o Chacrinha embora, ficou puto, e o Chacrinha falou, então tá, eu vou encher o saco da sua filha então, na televisão, e daí ele começou a falar na Televisão Terezinha, Terezinha....A gente ficou assim, meu, não acredito, que história.

Só que daí, a gente ficou será que é verdade ou será que é uma piração da cabeça dela. A gente foi até a TV Cultura e conseguiu uma entrevista no VOX POPULI do Chacrinha, que perguntava pra ele, é verdade que a Terezinha foi uma namorada sua, e ele falava assim, é que eu fazia um programa no Rádio e tinha um anúncio de uma água sanitária que chamava Clarinha, e eu falava Clarinha, Clarinha, e essa água sanitária acabou e eu tive que arranjar outro nome e eu pus Terezinha. Olha só! E na peça a gente confrontava os dois

depoimentos, mas deixava em aberto, cada um com a sua versão...

O que agente documentou foi à trajetória de um indigente, de um corpo indigente...porque o indigente não tem nem nome, tem um número que ele recebe no IML, na lápide vai um número, então a gente achou o auge, do que a gente queria falar, a pessoa morre, não tem quem chore por ela, ela é um número. A gente foi atrás, no IML de um indigente (...)

(...) só que aí, no dia que a gente foi no cemitério a primeira vez, tinha toda uma burocracia, não podia fotografar, pegaram a câmera e tiraram o filme, foi muito engraçado, a gente sentiu essa coisa do número na pele, eu não sou nada, não posso dizer que eu sou de um grupo de teatro da USP, que tá fazendo uma peça, não, eu tenho que ter uma autorização, um número tal. Da outra vez que a gente foi no cemitério a gente conseguiu fotografar, a gente fez uma montagem, a gente fotografou uma lápide que o número era 292, e foi o nome da peça. E a gente colocou como se fosse a trajetória desse indigente mesmo, porque na verdade seria, aquela lápide não era dele, mas...

Acho. Então, acho que eu contei toda essa história da peça, para mostrar o porquê de eu estar na profissão, porque foi uma realização incrível, a gente que construiu o texto, e realmente eu senti que era isso que eu queria dizer para o público e eu disse, junto com o meu grupo de trabalho, a gente ficou um ano em processo, fazendo essa peça.

A Terezinha, eu fiz, e ela foi assistir, à peça, e gente tava morrendo de medo, né, porque, por exemplo, essa coisa do Chacrinha falar outra coisa, e mesmo, porque a peça a gente dividiu em três blocos, um era “Cotidianos”, e a gente realmente partiu dos depoimentos deles, o texto era o depoimento deles que a gente transcreveu, e a gente ia mesclando uma realidade com a outra e mostrando a realidade deles.

E no segundo bloco chamava “Imaginários”, a gente piroou em cima do que seria o imaginário deles. Por exemplo, tinha essa coisa do Moacir querer ser super-homem, da Terezinha querer ser uma grande artista famosa, então na peça o Chacrinha chamava ela no programa dele, e ela cantava, a gente pensou o que seria o imaginário dela. O indigente também tava...então, tinha

Cotidianos, Imaginários e o terceiro bloco chamava Epígrafe, que gente mesclou o universo dos três, e gente tava com muito medo dela assistir, e ela foi e adorou, ficou super emocionada, chorou, e foi uma experiência inédita, porque, ela tava assistindo e cada um tinha um monólogo final que era super emocionante, e eu falei o meu monólogo final, que na

verdade era as palavras dela, pra ela, que tava na platéia, então eu tava, ali, falando pra minha personagem, o texto que ela me disse, nossa foi muito emocionante, foi uma das melhores experiências que eu já tive no teatro...

E daí a gente pensou, olha o que a gente fez, a gente colocou em evidência essas pessoas que na sociedade são consideradas como nada, e a gente tava ali tratando da vida delas e tratando elas como seres humanos, nossa, eu achei isso muito legal do trabalho.

Sobre as condições sociais.

Por fim destaco na história do jovem rapper a relação entre a condição social e a condição histórica do negro no Brasil.

Quando chega em 99, mais ou menos, foi um período que eu fiquei desempregado, de 99 até 2001, fiquei dois anos desempregado, e pra mim foi a fase mais difícil da minha vida, porque na minha casa moram 11 pessoas e a única que tava trabalhando era a minha mãe. Eu ficava entre a cruz e espada, eu via os caras no bar, alguns amigos meus, e aí os caras fazendo os esquemas deles, dentro dos movimentos, dentro do crime, fazendo seus esquemas, seus movimentos e tal, tão lá, com dinheiro. E minha família passando aperto, e eu mandando currículo, pegando aquelas filas gigantescas na Barão de Itapetininga. E aí tinha semana que não dava pra procurar emprego porque não tinha dinheiro pra condução. Eu ia de manhã, pedir pra passar por debaixo da catraca, e o motorista, que é o cara que mora no bairro também, que mora ali, sabe qual que é a dificuldade das pessoas que moram ali, fala pra você: “êh, vagabundo, não vou dar carona pra você não, e o cara não dá carona. Você pede pro cobrador, pô véio, cê tá todo arrumado, de social, com o currículo na mão pra procurar emprego na cidade, o cara fala pra você passar por baixo da catraca. Você entende? E você precisando, cê vai lá, meu, tô sendo humilhado, mas eu tô precisando, cê passa, e você vai engolindo aquilo tudo.

E aí foi uma época que tinha uns trabalhos da prefeitura. Eu falei, vou me inscrever nesse negócio, quem sabe rola alguma coisa legal, pelo menos é um dinheiro que entra. É meio período, e eu vou conseguindo ter dinheiro pra condução, pra poder procurar emprego, pra poder, enfim, mandar currículo. Eu me inscrevi, passou um tempo e me chamaram, fui classificado, arrumei emprego na prefeitura. Eu festejando e tal. Cheguei

lá, fui até no Anhembi, no Sambódromo, que era lá a história, fiz o processo de seleção, os caras me encaminharam pra Regional da Sé. Aí chegando lá, ah, beleza, cê é o Wagner, cê vai pra aquele departamento, eu olhei lá, Departamento de Limpeza Urbana. Era pra eu trabalhar como gari. Aí eu falei, mano, não pode ser. Até aquele momento, eu tava com o segundo grau concluído, eu já tinha passado por dois Senais técnicos, não cheguei a concluir, os dois, mas fiz 1 ano em Técnico de Construção Civil, 1 ano em Técnico de Refrigeração em Ar Condicionado, tinha o segundo o grau, conhecimento em informática, tinha vários outros cursos. Vou trabalhar de gari, cara! É digna a parada, mas se eu entrar nesse círculo aqui, pra sair depois é difícil, eu vou entrar num círculo de pessoas que não tem expectativa de vida nenhuma, e como é que eu vou conseguir subir os degraus que eu estou querendo subir?, vai ser difícil porque aqui tá muito embaixo na escada,

E aí foi quando eu falei, vou continuar desempregado. Eu não vou varrer rua, porque se eu entrar nesse círculo eu não saio mais. E aí tudo aquilo que eu sempre tentei quebrar, que é tentar quebrar o ciclo de escravidão na minha família, minha tataravó foi escrava, minha bisavó, nasceu na fazenda, já não era escrava, mas trabalhava na casa do patrão, não ganhava nada pra isso, quando minha vó nasceu, foi trabalhar em casa de família, morou em casa de família, quase que a vida inteira, aí nasceram minha mãe, minhas tias, todas elas, então todas as minhas tias são empregadas domésticas até hoje, as filhas de uma das minhas tias também são empregadas domésticas, minha mãe quebrou o ciclo, ela não foi empregada doméstica, ela trabalhou em fábrica, hoje ela é auxiliar de enfermagem, mas as minhas duas irmãs voltaram, as duas são empregadas domésticas. Uma é formada, ajudante de enfermagem com Corem, mas trabalha em casa de família, doméstica, ganha 200 reais por mês. A outra está lá, faz limpeza, está fazendo curso técnico em hotelaria e turismo e monitoramento, pra recreação, mas trabalha em casa de família. E pra mim isso, com toda a informação que eu já recebi, por toda a formação que eu tenho, a minha identidade, isso bate pesado em mim, porque é o ciclo da escravidão que não se quebra, que passa quatro, cinco gerações e continua trabalhando em casa de patrão, você entende?