

CADERNOS DO MIS
16

fim de baile, músico a pé.



no compasso do
capitalismo musical

Selma Baptista

CADERNO DO MIS nº 16 - dezembro/1990

FIM DE BAILE, MÚSICO A PÉ.

NO COMPASSO DO CAPITALISMO
MUSICAL.

texto de SELMA BAPTISTA

editor: VALÊNCIO XAVIER

editoração: CLÁUDIA BRITO

ilustrações: SOLDA

montagem: ALLENS EDILSON DE CAMPOS

CID Fco. ALONSO PIERIN JUNIOR

capa: ALLENS EDILSON DE CAMPOS

ilustração de capa: SOLDA

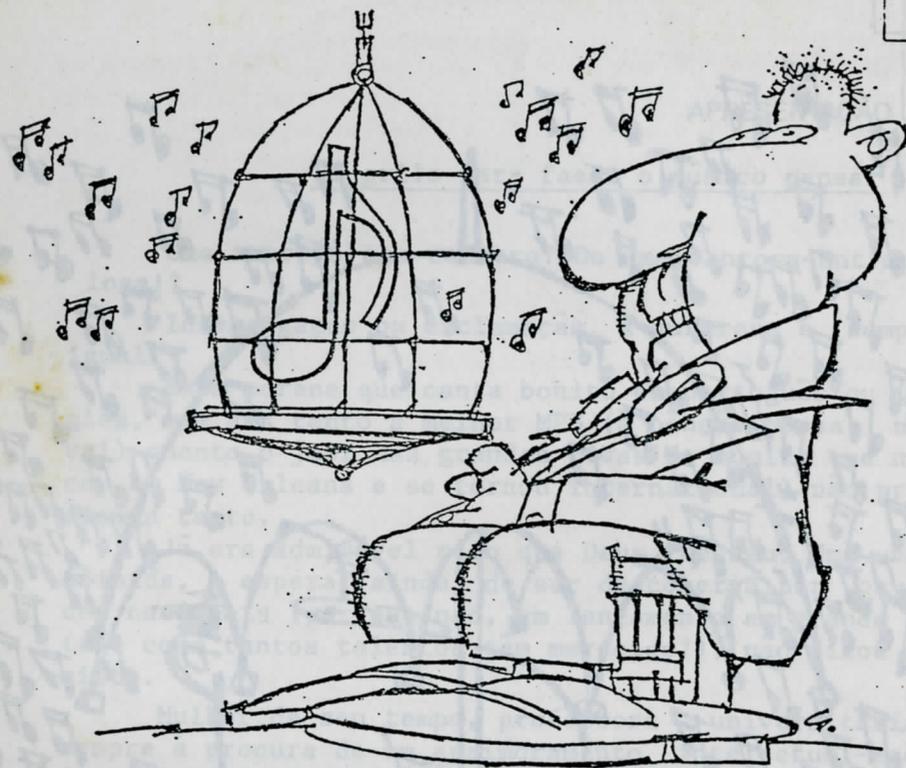
RODADO NA CENTRAL DE REPROGRAFIA DA SEEC

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO PARANÁ

Rua Barão do Rio Branco, 395

Fone: (041) 232-9113

CEP : 80 010 - Curitiba - PR



Meus agradecimentos sinceros ao amigo Aramis Millarch, responsável pela idéia de publicar este trabalho.

Ao Museu da Imagem e do Som, na pessoa acolhedora do Valêncio Xavier, que o concretizou.

À Fátima e à Cláudia, pelo incentivo tão generoso.

Ao Solda, pela incrível arte de tornar a música exatamente como se queria: simplesmente tudo!

Selma Baptista

Um grilo para fazer o músico pensar

Uma antropóloga-cantora? Ou uma cantora-antropóloga!?

Interrogação ou exclamação, a surpresa é sempre igual.

Esta morena que canta bonito em português ou inglês, que ama tanto a melhor MPB (ã bênção bossa nova!) quanto o jazz das grandes divas da música que nasceu em New Orleans e se tornou internacional, não precisava tanto.

Já era admirável pelo que Deus lhe deu. Uma voz afinada, a espera (ainda) de ser descoberta por ouvidos nacionais (por que não, um lançamento em grande estilo como tantos talentos têm merecido?), não ficou só nisto.

Mulher de seu tempo, professora universitária, sempre à procura de um aprimoramento intelectual-profissional, faz agora (1990) seu doutorado na UNICAMP, em busca de novos títulos em sua carreira no magistério superior enquanto leciona Antropologia e Sociologia na Pontifícia Universidade Católica do Paraná, nesta Curitiba que - para felicidade nossa - adotou ainda adolescente, quando seus pais aqui chegaram.

Selma Baptista é mulher emoção/ação. Não fica apenas na bonita voz, na cantora elegante, assim como a admiração não se esgota apenas na contemplação da sua bela imagem - para quem a conhece. Há a presença intelectual e, sobretudo a profissional da voz que, mesmo não tendo podido assumir integralmente a carreira artística - dividindo-se, assim, com o magistério superior para garantir o aluguel nosso de cada mês - soube, como poucas artistas, lutar pela conscientização/politização do músico.

Uma operária do som, integrada democraticamente



a quase todos os movimentos musicais que já fizeram em Curitiba nestes últimos anos, Selma - sem falsas bandeiras, siglas e ismos - é, ao seu modo, um grilo falante, martelando nas consciências (adormecidas!) de tantos e tantos colegas que, mesmo sofrendo a penalização de um mercado mínimo, cruel, desumano e desonesto, continuam em seu comodismo.

Com este pequeno/grande ensaio em que levanta questões relacionadas à (falta de) ideologia do músico, à necessidade de se despertar para uma conscientização do papel do artista dos sons, que faz menos cinzento nosso mundo, Selma oferece uma contribuição válida e importante - e que em boa hora o Museu da Imagem e do Som do Paraná publica.

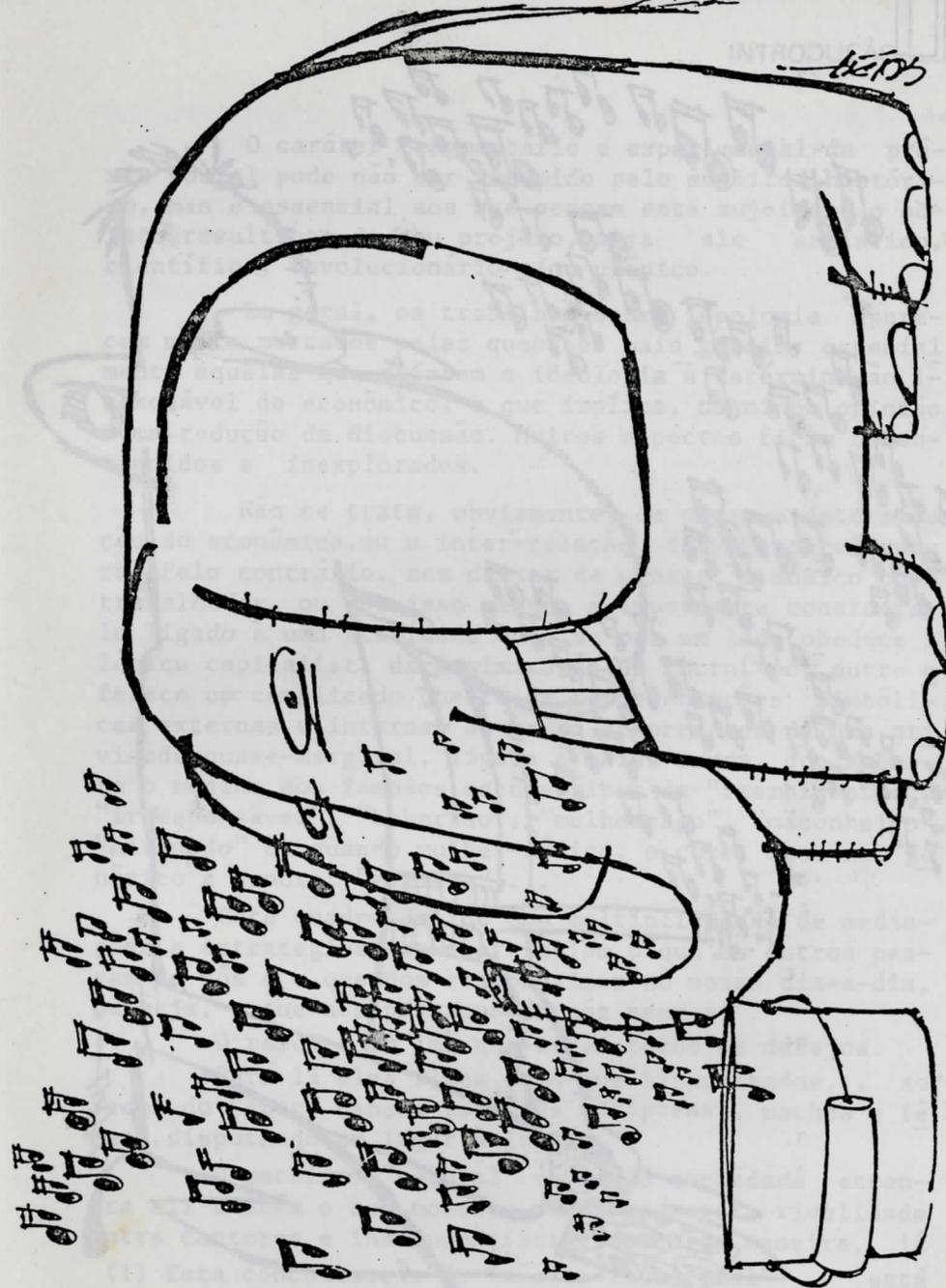
A leitura deste ensaio de Selma Baptista, cantora, profissional e sobretudo mulher do seu tempo e (cons)ciente de seus direitos (e da classe de músicos da qual faz parte) sacode a poeira da inércia e mostra que nem só de seus belos scats e improvisos vocais, nos mais belos temas bossanovistas/jazzísticos, está o seu talento.

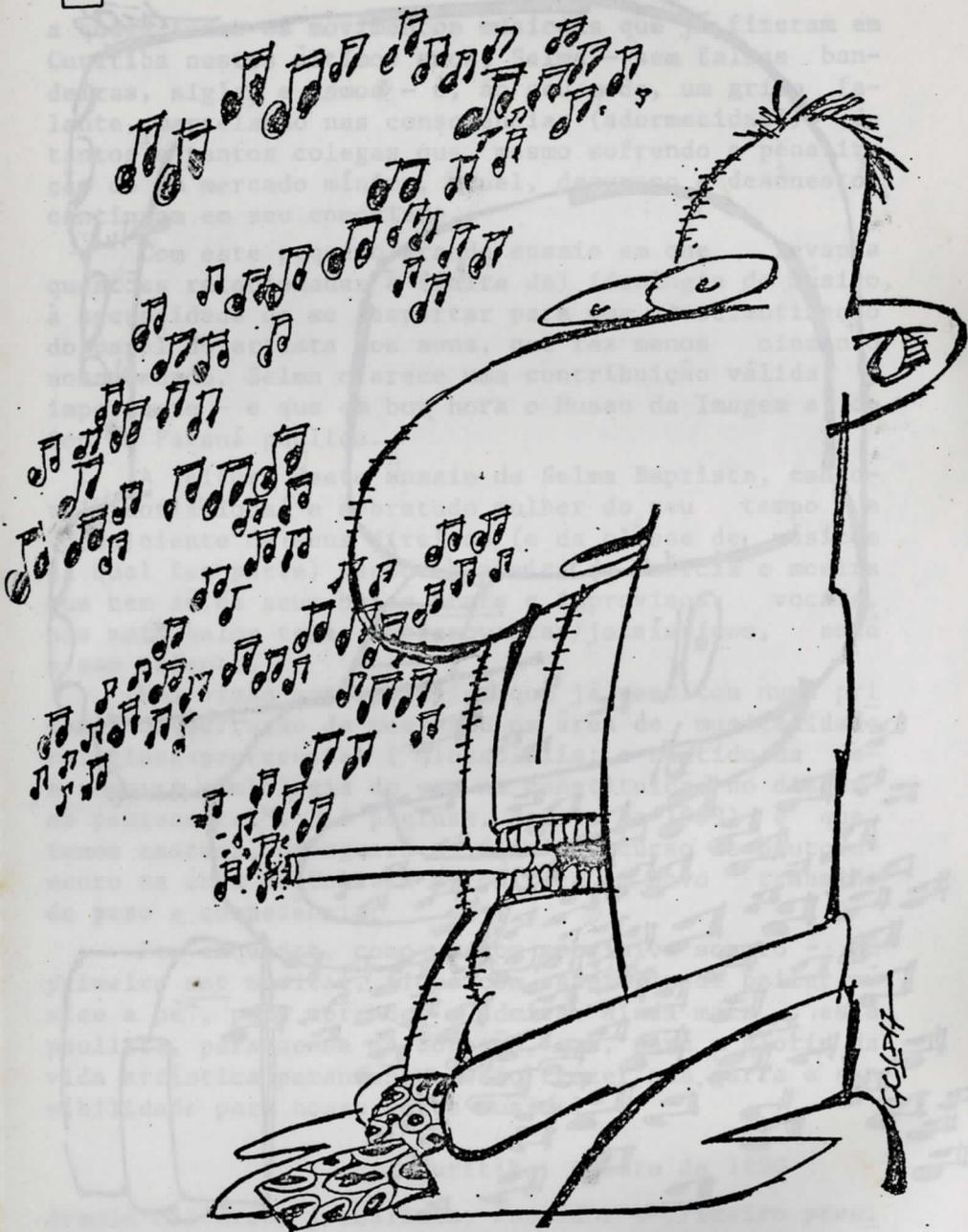
Uma visão antropológica que já resultou numa primeira dissertação de mestrado na área de musicalidade religiosa pentecostal ("Glossolalia: o sentido da desordem. A simbologia do som na constituição do discurso pentecostal", 315 páginas, agosto de 1989) e que, temos cesteza, desaguará ao final do curso de doutoramento na área de Cultura e Política em novo trabalho de peso e competência.

Por enquanto, como um bom aperitivo sonoro - ou primeiro set musical, fique com este "Fim de baile, músico a pé", para aprender a admirar ainda mais esta paulista, paranaense de coração, que, para a glória da vida artística paranaense, veio trazer sua garra e sensibilidade para nossa noite musical.

Curitiba, agosto de 1990

Aramis Millarch, jornalista, fundador e primeiro presidente da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira.





O caráter fragmentário e experimental da prática social pode não ser assumido pelo sujeito histórico, mas é essencial aos que pensam este sujeito e o objeto resultante do seu projeto, seja ele artístico, científico, revolucionário e/ou utópico.

Em geral, os trabalhos sobre ideologia aparecem muito marcados pelas questões mais gerais, especialmente aquelas que referem a ideologia à determinação inextricável do econômico, o que implica, na minha opinião, numa redução da discussão. Muitos aspectos ficam subentendidos e inexplorados.

Não se trata, obviamente, de negar a determinação do econômico, ou a inter-relação infra/superestrutura. Pelo contrário, sem deixar de pensar o músico como trabalhador, ou por isso mesmo, é importante considerá-lo ligado à uma atividade que, se por um lado obedece à lógica capitalista da maximização do lucro⁽¹⁾ por outro o ferece um complicado quadro de representações simbólicas externas e internas ao grupo decorrentes de uma atividade quase-marginal, ligada à baixa renda, que submete o músico aos famosos estereótipos de "trambiqueiro", "irresponsável", "beberrão", "mulherengo", "maconheiro", "alienado" e, quando mulher-músico, o coro ecoa num genérico e sonoro: "galinha"!...

Este quadro define uma multiplicidade de mediações e estratégias que rearticulam o que os outros pensam de nós e o que nós reproduzimos no nosso dia-a-dia, ou seja, o que nós pensamos de nós mesmos.

O palco é um ímã que atrai todos os desejos.

Para lá eles fluem como que hipnotizados... ao redor do "spot" dançam todas as mariposas, machos e fêmeas, disputando um lugar à luz...

O machismo "natural" da nossa sociedade encontra ali também o seu momento, reforçado pela rivalidade entre cantores e instrumentistas, de certa maneira, já

(1) Esta conceituação de "música-industrial" está no trabalho de Cavalcanti & Jardim, citada na bibliografia.

paradigmático no meio musical. Alguém me disse certa vez que, como o (a) cantor(a) não "carrega" nada, não teria o mesmo valor que o instrumentista, ficando sujeito às decisões dos que realmente "carregam" alguma coisa...

Ao que parece, "carregar instrumentos" faz parte de "ethos" musical.

A ética capitalista está tão entranhada nas nossas representações que, da mesma maneira como em outros setores da vida social, ter é ser, ou seja, só é músico quem tem instrumento para carregar...

O fato do(a) cantor(a) ter seu instrumento "embutido"... não ter todo aquele trabalho de montar e desmontar equipamentos e, ainda por cima, na hora do espetáculo receber os aplausos que parecem todos dirigidos só a ele(a), satisfaz a necessidade que o público tem da relação empática e catártica com o intérprete, mas cria um "drama" interno ao grupo!

Muitos músicos instrumentistas se esquecem desta responsabilidade, difícil, cujo desempenho pode, também, levar às vaías... e prejudicar o grupo todo.

Não é uma situação generalizada, mas os próprios músicos menosprezam suas colegas de profissão. Agressões verbais, em certos ambientes, são comuns. Contudo, o menosprezo, em geral fica evidente nos comentários que justificam o sucesso de algumas pelo uso da sedução em lugar do talento.

Não nego a possibilidade destas situações em que as mulheres se utilizem de recursos nada artísticos... Apenas remeto o uso destas críticas para escamotear um conflito, que é inegável. Por outro lado, quando a mulher é instrumentista, o respeito comedido vem junto com comparações e restrições sutis...

Dos estilos praticados por aqui, e, em alta atualmente, o jazz é o tipo de música em que a rivalidade é menor, não só porque há uma tradição de cantores (as) norte-americanos já sedimentada, e o estilo da um

certo status e padrão de comportamento, mas, fundamentalmente, porque todos têm seu momento de improviso, de satisfação do ego, o que coloca o(a) cantor(a) numa situação mais harmônica perante os instrumentistas.

Não estou aqui fazendo críticas pessoais, mas tentando retratar uma situação. Na realidade, toda esta imagem de conflito é gerada pelo contexto social em que vivemos, porque o que creio mesmo é que a música é uma arte coletiva, ninguém é nada sozinho.

Estas considerações, entre outras que poderiam ser feitas, sugerem a importância de se considerar o grupo como um todo vendo-se suas particularidades em termos das representações externas e internas a ele, ou seja, aquelas referentes à sua inserção no processo de produção capitalista, bem como às outras que dizem respeito às estratégias particulares de sobrevivência e como estas (re) articulam nossos projetos de vida, nossas justificativas, nossa ideologia de "classe", enfim.

É, sem dúvida, uma situação-limite, geradora de questões ricas e fascinantes, de personagens que colocam em cena um "script" desempenhado como se tudo fosse "natural"...

Os atores de teatro sabem que a situação que representam é falsa, mas eles a tornam verdadeira, representando-a. Nós, os atores deste drama que é a vida, fazemos o contrário: vivemos o falso como se fosse verdadeiro...

E é justamente nos momentos de crise, em que os valores entram em cheque-mate, é que aqueles que se dedicam a observar o comportamento humano retiram suas deduções, arriscam seus palpites, que, no meu caso, não são desapaixonados. Pelo contrário, revivo as emoções quando escrevo sobre este assunto. Procuro apenas relativizar os valores, duvidando de mim mesma.

A subvalorização do músico popular é crescente e paradoxal, especialmente quando observamos o poder da música nos meios de comunicação de massa.

Com isso, cresce a angústia existencial daqueles que trabalham hoje para comer amanhã.

Sem horizontes e pressionados pela crise econômica que vivemos, cresce a disputa, a rivalidade, a divisão daquilo que alguns chamam de "classe dos músicos", e a maioria dos patrões tripudia em cima desta situação. Afinal, este é um país onde, pelo que parece, todos querem "tirar vantagens"...

Mas que vantagem pode tirar um profissional que, com um trabalhador de fábrica, e não há nesta afirmação nenhuma intenção de desvalorizar o trabalho do operário, ganha um cachê miserável pelo trabalho diário, que não é suficiente nem para repor eventuais danos no seu instrumento?

Como um relógio sem dono, espera pelo desgaste geral, tanto do seu instrumento quanto do seu próprio corpo, para parar. E sua família, como fica?

Afinal, como os músicos realmente se pensam?

Falo essencialmente daqueles que vivem da música.

Discutir isso é buscar a nação de "sujeito" existente e disfarçada nas representações cotidianas.

E é esta noção de sujeito, ou seja, como cada um de nós colocamos, nos vemos dentro desta "realidade" que permite uma leitura, uma discussão acerca do pacto que há entre o músico e as cadeias de dominação do mercado e dos meios de produção; permite indagar sobre a possibilidade, ou não, de uma mobilização política objetivando uma efetiva sindicalização; pode também buscar os recortes internos ao grupo tomando como "classe" e aí buscar semelhanças e diferenças a nível de produção e consumo, bem como as correlações no que se refere às estratégias de sobrevivência desenvolvidas pelos seus produtos; pode enfim, procurar a exis-

tência, ou não, as possibilidades, ou não, de uma consciência de classes segundo Engels ou Lukács.

Todas estas questões poderiam estar contidas, até certo ponto, na discussão geral do "projeto" e/ou "trajetória" de vida dos informantes(2), objetivando sempre apreender a dimensão simbólica, evitando cair em explicações mecanicistas de causa-e-efeito, reduzindo as complexidades e descontinuidades das representações, das visões de mundo que variam muito até mesmo dentro de um mesmo grupo, às determinações econômicas.

Por outro lado, a noção de "projeto" e/ou "trajetória" de vida não pode ser entendida fora do processo histórico, e isto significa ter necessariamente que colocar este sujeito-músico contra o pano-de-fundo, no mínimo, do movimento musical brasileiro. Mas é claro que isso envolve todo o processo cultural, e com ele, as considerações sobre o social, o político e o econômico.

Nada se dá por acaso, embora o aspecto ideológico da questão esteja, justamente, em fazer com que cada músico se perceba como ser "único", alguém ou além das determinações históricas.

Na realidade a música é mesmo um objetivo de difícil aproximação no mínimo por duas importantes razões. Ela não apenas compõe um campo privilegiado para as especulações estético-filosóficas e, como tal, constitui-se na maioria das vezes num ponto de desencontros e subjetivismos, com faz parte do substrato antropológico que age sobre e sofre profundamente as consequências da estrutura emocional das pessoas em função dos (re)ordenamentos sociológicos.

Já dizia Jean-Jacques Rousseau no seu belo Ensaio sobre a Origem das Línguas, de 1762, que "os frutos não fogem das nossas mãos, é possível nutrir-se de-

(2) conforme Gilberto Velho no seu trabalho Individualismo e Cultura, Zahar RJ, 1981.

les sem falar; acoessa-se em silêncio a presa que se quer comer, mas para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis porque as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas..." (Rousseau, J-J. 1983;164).

Essa idéia nos remete à questão do ritmo enquanto manifestação do sujeito através da língua, dos sons e, conseqüentemente, da música.

O ritmo de que se está falando não é aquele codificado pelas variações estilísticas musicais, mas aquele mais primordial, que nos torna seres sociais, agentes e pacientes de todo um movimento ou fluxo da sociedade. São os gestos e as palavras repetidos, as pausas e os silêncios comunicados. Tudo isso é ritmo social, e, portanto, individual também.

Outro autor, mais atual e munido de outros conceitos não só linguísticos mas também antropológicos, discutindo o ritmo na linguagem enquanto crítica do sentido, diz o seguinte; "...se o sentido é uma atividade do sujeito, se o ritmo é uma organização do sentido no discurso, o ritmo é necessariamente uma organização ou configuração do sujeito no seu discurso..." (Meschonnic, H., 1982:71). Isso equivale a dizer que o uso da linguagem é em si mesmo um ritmo, entendido como a atividade do sujeito-falante. Esta seria uma teoria do ritmo dentro do discurso, ou seja, "a atividade do sujeito na e contra uma história, uma cultura, uma língua"(op.cit.:71).

A música é a organização dos sons, produzindo sentidos.

Outro autor, Jacques Attali, analisando os "sentidos" produzidos por esta organização diz o seguinte: "... nos códigos que estruturam os ruídos e suas mutações, anunciam-se uma prática e uma leitura teórica nova: esta-

belecer as relações entre a história dos homens, a dinâmica da economia, e a história desta codificação dos ruídos: prever a evolução de uma pelas formas da outra; interpenetrar a economia e a estética; mostrar que a música é profética e que a organização social é aí um eco" (Attali, J., 1977:11). Como diz ainda o autor, "... escutar a música, é escutar todos os ruídos e se dar conta de que sua apropriação e seu controle é o reflexo do poder, essencialmente político..." "... uma teoria do poder exige portanto, atualmente, uma teoria da localização do ruído e da sua formalização..." "... e porque o ruído é fonte de poder... escutar, censurar, registrar, vigiar, são armas do poder" (op.cit.:13,14).

Dentro deste enfoque é fácil, portanto, perceber a importância da tecnologia do som, do seu registro, da sua apropriação, reprodução e transmissão.

Durante séculos nossas sociedades estiveram preocupadas com a questão do ver. Ver significava conhecer, e o poder se definia então pela posse e/ou desfrute da arte visual: pintura, arquitetura, escultura. Com o desenvolvimento das sociedades de massa, controlar o som, é controlar o sentido. Som no seu mais amplo sentido: tanto enquanto palavra como enquanto qualquer elemento sonoro capaz de comunicar um significado. Aprisionar o som, eis a estratégia do poder. O som só pode ser liberado para as massas depois de censurado. O Estado pode amplificar o som, mas só depois que o discurso estiver encapsulado no sentido instituído.

Entre todas estas possibilidades, a música surge como objeto central deste desejo de poder, e, fundamentalmente, como mercadoria. Transformá-la em mercadoria e controlá-la, eis uma tarefa essencialmente política.

Por esta razão é que não se pode ser ingênuo quando se trata de discutir a produção musical. Não é apenas uma questão de talento. É uma questão política.

Enquanto produto e produtora, causa e manifestação, a música pode mostrar-se tanto reflexo das determinações sociais como um eficiente "espelho mágico" capaz de responder à sua própria e terrível pergunta: "espelho, espelho meu, diga se há no mundo alguém mais enganosa/engana da do que eu?"...

Não há, neste sentido, nenhum preconceito intelectual em relação à arte. Tampouco faço aqui uma delimitação questionando se esta música/mercadoria é ou não arte. Ela é, e isso basta.

Se existe uma manifestação musical procuro apreendê-la a partir de uma Antropologia da Performance, ou seja, partindo do fato de que para realizar esta música os executantes são tomados como sujeitos, ou seja, enquanto categoria jurídica e política, realizando uma economia.

Como diz Jacques Attali, "a música é mais que um objeto de estudo: ela é um meio de perceber o mundo. Um instrumento de conhecimento" (Attali, J., 1977:9). O sujeito-músico, através da sua prática, elabora um conhecimento sobre a realidade. Este conhecimento, por sua vez, está mediado pelo sistema produtivo como um todo, e pelo músical, em particular.

O que a abordagem científica pode fazer é, justamente, uma leitura desta prática, revelando seus possíveis condicionamentos.

Se a música, como diz Jacques Attali, é uma codificação sonora da dinâmica social, e esta dinâmica se realiza através da experiência concreta das pessoas, então este é o campo em que uma Antropologia da Performance pode legitimamente se exercer: "cada tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia é uma explicação. E explicação da própria vida..." (Turner, V., 1982:13).

Isso significa que uma Antropologia da Performance, segundo Turner, procuraria apreender a performance

(no sentido de execução) como um processo profundamente enraizado na experiência, como o próprio "finale" a través do qual o significado, esquecido e encoberto no dia-a-dia, emerge na emoção.

Cabe agora uma indagação, no mínimo, desconfortável: como capturar esta dimensão tão especial em atividades que, embora tenham a aura do "espetáculo", não escapam à rotinização do trabalho?

Relendo Howard Becker, conhecido antropólogo-músico norte-americano, percebo agora, depois de um bom tempo de vivência e convivência musical, como as pessoas que atuam juntas realmente produzem o que ele chamou de "o drama da ação coletiva" (Becker, H.S., 1963).

Como o próprio autor diz, já PhD. e tocando em espeluncas na rua 63 em Nova Iorque, "... as pessoas que entram em cooperação para produzir uma obra de arte não decidem as coisas a cada ocasião em que elas surgem. Ao contrário, baseiam-se em acordos anteriores que se tornaram habituais... assim, as convenções ditam os materiais a serem utilizados, como quando os músicos concordam em basear sua música em notas contidas num conjunto de sons, nas escalas diatônica, pentatônica, ou cromática, com suas respectivas harmonias. As convenções ditam as abstrações a serem utilizadas para transmitir idéias ou experiências particulares..." (op. cit.:212)

Assim, a idéia de drama da ação funcionaria como o "script" de uma encenação e, enquanto tal, existem momentos nesta ação prolongada em que a experiência adquire uma profundidade maior, o caráter de evento dentro de uma estrutura.

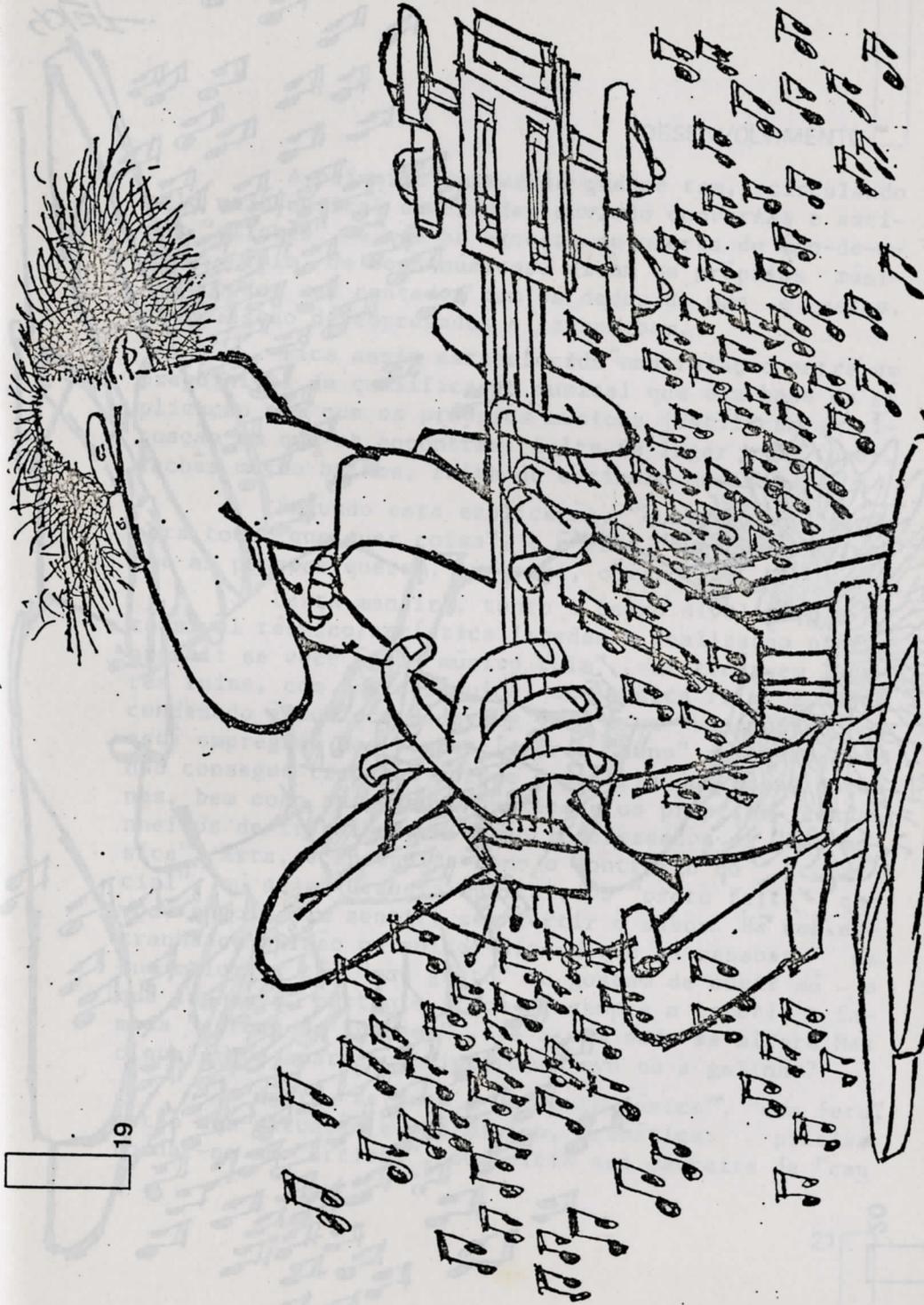
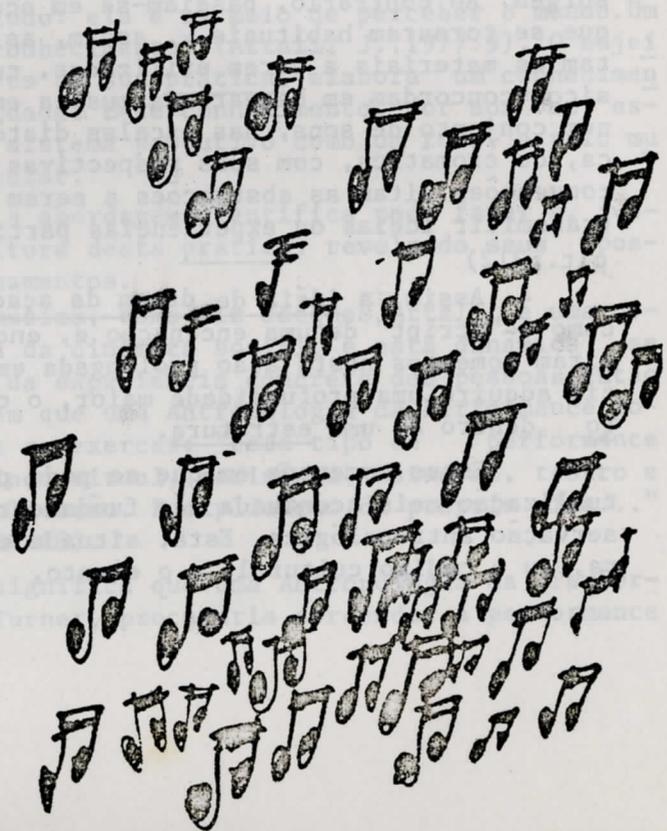
Estes momentos em que se pode perceber uma ritualização mais acentuada são fundamentais para a observação antropológica. Esta, situada entre a estrutura, ou o código cultural, e o evento, ou a irrupção

dramática, formula suas próprias premissas interpretativas baseada, justamente, no que aquele "ritual" produz de significação.

Mas como atribuir significados a este ou aquele evento?

Assim como na música o sentido jazzístico é dado, entre outros atributos, pela região intervalar, ou seja, pela "blue note", o significado de uma prática precisa ser buscado, também, numa região intervalar, ou seja, entre o "script" (o que se deve fazer, segundo um padrão) e a performance (o que é, realmente, feito).

E, para perceber este intervalo é preciso vivê-lo. Exatamente o que propõe a metodologia antropológica e o que eu procurei fazer. Por curiosidade intelectual, certamente, mas sobretudo por ser profissional da música e por ter necessidade de refletir mais longamente sobre questões que nos atingem enquanto grupo.





A primeira impressão que se tem, circulando pelo meio musical da cidade, ouvindo conversas e antigos "clichês", é que há excesso de oferta de mão-de-obra... ruim. Os bons músicos, dizem os próprios músicos, podem ser contados com os dedos da mão e estes, nunca estão desempregados e ganham bem.

Fica assim estabelecida uma relação entre em prego/nível de qualificação musical que é a base da explicação com que os próprios músicos justificam a situação em que se encontram: falta de lugar onde tocar, cachês muito baixos, falta de estímulo musical.

Segundo esta explicação, "qualquer um serve para tocar qualquer coisa", e é essa "qualquer coisa" que as pessoas querem, em geral, ouvir.

Desta maneira, tanto o baixo nível como o alto nível técnico/artístico impedem a realização profissional: se você é um "músico ruim", vai tocar em lugares ruins, com músicos ruins, uma música ruim. E está condenado à mediocridade. Se você é um "bom músico", ou está empregado nos poucos lugares "bons" da cidade, ou não consegue trabalho porque a maioria das casas noturnas, bem como as pessoas/público e os próprios companheiros de trabalho não estão interessados na "boa música". Esta, é entendida como o contrário do "comercial", ou seja, daquela música tipo "prato feito" que você engole sem sentir, sem curtir o sabor. Há uma estranha compulsão na noite: diz-se que as pessoas, na sua maioria, têm "mau gosto" ou gostam de ouvir só o que conhecem, portanto, fica-se sempre a repetir a famosa "garota de Ipanema"... e assim nada se altera. Mas o que é que apareceu primeiro, o ovo ou a galinha?

Agora, se você é um "puta músico", "uma fera", então sua situação é, no mínimo, dramática: precisa tornar-se um "artista", ou inicia sua carreira de "can

jeiro", conhecido e admirado nos pequenos grupos, no limite do esquecimento, no limite do profissional/amador.

De maneira geral, portanto, há dois tipos de abordagem para tentar explicar a relação mencionada entre capacitação profissional e obtenção de emprego:

a. a falta de emprego deve-se a certas características individuais;

b. a falta de emprego está ligada à estrutura da sociedade: à desorganização do mercado consumidor (esta "desorganização" cobre desde a escassez de casas noturnas até o "gosto" musical dos consumidores de música ao vivo) e à inadequação pertinente à classe que, no dizer de muitos profissionais respeitados "ao invés de ajudar, atrapalha o exercício da profissão"...

Tomar, de saída, a primeira opção explicativa, seria mergulhar num labirinto de casos particulares sem ter um fio condutor da reflexão, dado por uma visão mais abrangente do campo em questão.

Afinal, o que é que se está querendo explicar?

A falta de emprego para o músico profissional? A sugerida (in)capacidade profissional? A escassez de bons músicos? A desorganização do mercado consumidor? O excesso de profissionais incompetentes e baratos?

Talvez tudo isso ao mesmo tempo.

Na realidade existem "explicações" em conflito. Vários discursos disputam a hegemonia da "verdade": o institucional, produzindo pelo órgão representante da classe, a O.M.B. (Ordem dos Músicos do Brasil /nível Federal e Estadual), para o qual o músico é sempre o "marginal", o "irresponsável", aquele que para ser protegido precisa ser vigiado e punido. Outros tantos provêm de um universo profissional nada homogêneo. E há ainda este que está sendo produzido aqui, que se pretende "meio de fora, meio de dentro", "quase acadêmico", "meio-profissional", "antropológico". A idéia fundamental do meu discurso sobre este universo é, justamente, procurar aquela região

intervalar através da minha própria vivência, ou seja, não apenas músico, nem só antropólogo. Uma experiência de conjugação.

Na primeira etapa das minhas investigações, há alguns anos atrás, a primeira pergunta que fiz a mim mesma foi se estaria havendo excessiva oferta de mão-de-obra para um mercado local tímido.

Socióloga recém-formada e dando meus primeiros passos como músico profissional, as questões de profissionalização e sobrevivência atingiram-me em cheio. Em busca de evidências a esse respeito, fiz alguns levantamentos de inscrições/carteiras profissionais fornecidas pela O.M.B. durante um certo período ao mesmo tempo em que comparava com o percentual de bares e restaurantes com música ao vivo, fornecido pela SUNAB. Percebi logo que esta análise não me levaria a lugar algum. Impossível controlar o ritmo dos famosos "barzinhos" que, já naquele tempo abriam e fechavam num movimento meteórico.

Por outro lado, durante estes levantamentos, o número crescente do "músicos práticos" colocou em discussão uma outra questão que me pareceu, na época, o centro do problema: os critérios de profissionalização.

Este critério de profissionalização (músico prático), para o qual não havia necessidade de habilitação em teoria musical, proveio de uma portaria do Conselho Federal dos Músicos, datada de 22 de janeiro de 1971.

Naturalmente, os músicos que mais se beneficiaram com esta decisão foram os cantores, os ritmistas e os músicos sertanejos. Embora revogada a partir de 1982, 10 anos de prática intensiva criaram um modus operandi difícil de romper, além, é claro, de acostumar o mercado a um padrão performativo reprodutor e repetitivo.

Esses critérios, por sua vez, assumem uma com

plexidade maior quando analisados dentro de um processo mais abrangente. Na realidade, o conflito não está na legislação em si, esta apenas reflete uma inadequação frente às práticas e exigências concretas. Desde a criação da O.M.B., a legislação procurou orientar-se por apenas um critério: o da habitação teórica. O "músico prático" sempre foi uma anomalia decorrente da prática. Enquanto categoria "de transição", torna-se estratégica para o sistema produtivo musical, ou seja, fornece mão-de-obra barata porque desqualificada, mantém a máquina musical funcionando e, a nível jurídico, embora provisoriamente, estabelece critérios de profissionalização que sancionam e legitimam uma origem social de classe: os músicos de uma classe social melhor situada vão estudar desde mais jovens, enquanto os mais pobres são quase sempre "intuitivos"... (3)

A partir daí o conflito de duas situações de classes antagônicas, sutilmente disfarçado numa legislação ambígua, estabelece-se ao nível da prática em termos do confronto/conflito entre a habilitação teórica e a capacitação prática. Como os "formados", na sua maioria provêm de uma classe social melhor que os "intuitivos", a dimensão ideológica começa a aparecer muito mais nitidamente, colando-se à questão da sobrevivência, do emprego, etc...

Por isso, uma análise sociológica que estivesse preocupada apenas em explicar a realização profissional a partir de dados estatísticos e de uma macro-análise, perderia esta dimensão ideológica que aparece em distinções discursivas sutis e cotidianas:

(3) "intuitivo" aqui está sendo usado no sentido de "tocar de ouvido", porque há outro uso desta palavra, no sentido mais positivo, que é a de forte componente do talento, tomado no sentido mais completo; técnica e emoção.

"...é muito importante saber ler, escrever música, mas o conhecimento às vezes atrapalha!..."
"... o músico de partitura não tem molho..."
"... o músico de gravata toca muito direitinho..."
"... que é que adianta tocar com um papel na frente? Se tirar o papel não é mais músico.."

Todos reconhecem a importância do estudo, do preparo teórico, mas a alta valorização do dom remete imediatamente à oposição entre frio/quente, conhecimento/inspiração, saber/fazer, técnica/dom, constituidora da dimensão ideológica, fundamental para uma compreensão mais profunda deste campo em questão.

Na realidade, o que eu havia percebido já naquela época foi se concretizando numa relação bastante lógica entre a alta valorização do "dom" em relação a critérios de profissionalização até hoje muito flutuantes.

Mas, antes de pensarmos especificamente nos tais critérios de profissionalização é importante ter clareza de que não se trata de um campo profissional homogêneo. Na verdade há músicos diversos assim como há diversas "músicas"...

Sem falar nos diversos estilos, numa primeira aproximação já teríamos uma classificação clara e abrangente: há uma música legítima pelo "sucesso", à qual se dedicam os "artistas", e há aquela de todo-o-santo-dia, mergulhada no anonimato dos barzinhos e restaurantes.

Estes músicos desta música, os chamados "da cozinha", "proletários do som", trabalham a semana toda como qualquer empregado, sempre esperando por um ou outro show, ou, de uma outra "casa" que pague melhor.

Nestes dois campos, que não estão em oposição, pelo contrário, são complementares, espalham-se os diversos estilos, com consumidores específicos. Em cada um deles haverá, então, o "artista" e "o proletário do som", com critérios de profissionalização específicos e ideologias correspondentes, criando e recriando um mer-

cado profissional adequado às determinações da indústria de aparelhos eletrônicos, da tecnologia de ponta, do processo de produção musical tomado no seu sentido concreto, material, histórico enfim.

Portanto, de uma preocupação inicial bastante direcionada para a questão da sobrevivência do músico condicionada pelas condições de trabalho, minha própria experiência como músico e, posteriormente antropóloga, foram permitindo um aprofundamento das interrogações. De sorte que o que parecia uma sobredeterminação às condições de vida foi sendo visto como uma condição de produção do sistema como um todo. Ou, dito de outra maneira, o que parece à primeira vista como uma imposição de fora para dentro do grupo, passa a ser compreendido como algo gerado, de dentro para fora.

Isso significa dizer que qualquer iniciativa para mudar a situação do músico em Curitiba ou em qualquer lugar do país terá, antes de mais nada, que confrontar-se com os próprios músicos, pois o processo de produção musical produz, ao mesmo tempo, ideologias que legitimam a situação existente.



Um dos aspectos ideológicos mais fortes e legitimadores da situação em questão, ou seja, do estatuto de "artista" e de "proletário do som", é a ideologia do dom. Dizer que isso se constitui numa ideologia não significa dizer que não exista, verdadeiramente, algo como o dom. Todos nós sabemos que o dom existe: algumas pessoas tem uma inclinação inata para certas atividades e não outras. Não é isso que está em discussão. A questão é transformar esse "dom", ou a possível existência dele, em justificativa que venha encobrir outras determinações.

Como vimos, em termos de critérios de profissionalização existem "os que lêem" música (habilitação teórica) e os "intuitivos" (os que tocam de ouvido, por cifras, no "grito"). No discurso corrente dos músicos populares é evidente que o preparo teórico está sendo cada vez mais valorizado, mas a mística do dom, do astral, do molho, continua a imperar, dissimulada ou não.

O valor do músico se estabelece no mercado, como qualquer outra mercadoria, no momento da troca. Ora, este momento, que é prática cotidiana, também chama de a "escola da vida", permite ao músico da noite uma sensibilidade maior, um "jogo de cintura" melhor para perceber e produzir o que este consumidor genérico gosta de ouvir: o que se ouve mais é o que se gosta mais, e vice-versa. Neste sentido, a "noite" seria o domínio exclusivo do popular, do intuitivo, do prático. E certamente o é, pois a proporção de apresentações de música erudita e shows com artistas famosos é irrelevante perto do quanto de música popular e ao vivo se espalha por todos os cantos da cidade. São os famosos "bares e bailes da vida"...

No entanto, o valor do popular, do intuitivo, do molho e do astral não se estabelece senão em relação à habilitação teórica. Se um músico é "tão bom tecnicamente" é porque o parâmetro já foi estabelecido nos ter

mos de uma sociedade onde o saber, altamente valorizado, culmina na técnica do erudito.

Os músicos, em geral, não admitem claramente a oposição entre erudito e o popular: "tudo é música". No entanto esta conciliação ocorre apenas no nível discursivo. Na prática, quando se questiona isso ou aquilo em termos de legitimidade do talento, surge logo a questão do "dom": "Eu não estudei, mas tenho "dom"...ele estudou, mas não tem molho..."

Em primeiro lugar, o investimento, em termos de tempo e dinheiro, é maior na formação do músico que lê. Dentre estes, há um número menor ainda que chega ao nível de solista, maestro, ou compositor. Dentre estes ainda, apenas no caso do compositor há uma apropriação do produto do trabalho pelo músico/produtor. Todos os outros recebem um pagamento pela execução, pelo ato de tocar, que é consumido naquele momento. Embora possa cobrar muito pela sua apresentação, dependendo da sua fama, este "artista" não é dono do que produz. Se ele não tocar, não ganha. Ele é um trabalhador.

Daí a oposição entre o "artista" (o compositor) e o músico assalariado (o que executa a música dos outros). Entre o cantor/compositor e o intérprete. Em geral, o intérprete "vale" menos que o compositor, com exceção dos grandes nomes, daqueles que fazem as músicas "ao seu estilo", como os jazz-men que praticamente reescrevem o tema, improvisando.

Em termos gerais, portanto, o músico instrumentista ou vocalista, trabalhando nos mais diversos lugares, os mais diversos estilos, está, sem sombra de dúvida, vendendo sua força de trabalho. De certa maneira o compositor também, pois seu produto constitui-se em mercadoria e, como tal, sofre um processo de expropriação e apropriação pelos empresários da indústria fonográfica: gravadoras e editoras musicais, às quais está subordinado.

Não se pode, por isso mesmo, pensar o músico como uma categoria profissional homogênea porquanto se todos se definem da mesma maneira frente ao capital, as mediações que se estabelecem dentro do sistema de trocas varia grandemente. Assim como variam, também, as maneiras como se percebem e são percebidos pelos demais.

Por estas razões, o que encontramos quando refletimos mais demoradamente, é um grupo dividido internamente, quase sem nenhuma estruturação, debatendo-se e agonizando num emaranhado de leis e códigos impostos sobre a "classe", aparentemente sem nenhuma reflexão mais profunda sobre o processo de produção musical. São leis destinadas a ajustar um produto, ou um trabalhador às leis do mercado. Deixados ao sabor desta contingência, é compreensível que frutifiquem e se enraizem cada vez mais as inúmeras justificativas, sempre a nível pessoal, sobre a situação "do músico". E mais, esta situação parece estar sempre sendo definida em função de uma ideologia do "sucesso": ninguém quer assumir sua condição de trabalhador... todos são "artistas" em potencial. Por isso, parece "carente" este "papo de política..."

Nesse sentido, o músico erudito tem dificuldades bem menores no processo de auto-afirmação e legitimação profissional/pessoal. Seu status, embora muitas vezes também não sobreviva da música, é bem melhor em primeiro lugar devido à sua origem social, em segundo porque a sociedade produz a ideologia maior, aquela que coloca uns como os que sabem, e outros, como os que fazem: Ora, o músico erudito não precisa produzir sua própria ideologia no sentido de que já está do lado dos que sabem.

Como o modo de produção capitalista valoriza extremamente o saber, e dificulta o acesso a ele, produz-se, não ingenuamente, e simultaneamente, um excesso de mão-de-obra desqualificada e barata, o que aumenta o lucro do empresário.

Como tentei mostrar, a contrapartida é, justamente, a "ideologia do sucesso", a extrema valorização do "don", e o famoso "culto à autonomia", à "personalização", ao "indivíduo", o que gera uma dificuldade quase intransponível de organização da "classe", se é que podemos chamar assim...

Profissionalização é, portanto, uma questão de classe social também. É claro que nem todos estão condenados a esta situação, mas numa análise como esta, falo no aspecto geral. Mas é justamente porque alguns, por características pessoais, conseguem vencer esta barreira e que se reforça a ideologia do "sucesso", fazendo com que qualquer tentativa de unir os esforços numa luta pelo esclarecimento e conscientização pareça "papo furado"... (4).

A ideologia maior da sociedade, a mesma que produz a distinção e oposição das classes sociais, controla também os critérios de profissionalização. Estes, flutuam em relação às condições estabelecidas no mercado consumidor de bens artísticos/simbólicos, mas também dos meios de produção, ou seja, da aparelhagem que realiza todo o processo de produção musical.

Estes critérios são estratégias desenvolvidas em conjunto, por todos os envolvidos, os possuidores e os despossuídos, cada qual buscando o que lhe cabe nesta partilha: os que ganham muito mais, justificando que assim tem que ser porque os bens de capital, ou seja, toda a aparelhagem para a realização do produto, formam um grande investimento que precisa ser pago. Os que ganham menos, lutando cada um por si, mistificam a situação, constroem explicações pessoais que jamais levarão a lugar algum.

(4) Para uma compreensão maior da "ideologia do Sucesso", indico a leitura de Roberto da Matta, o delicioso ensaio "Você Sabe com Quem Está Falando?" em Carnavais, Malandros e Herois, Zahar, RJ., 1980: 139/193

É um mundo complexo.

Nele se entrelaçam e entrechocam os "artistas" de sucesso (os que acertaram no jogo de pactos), os "proletários do som", que vendem sua força de trabalho em troca de salário, e ainda, os que se situam numa relação ambígua: na impossibilidade (por inúmeras razões) de entrar no sistema de trocas, estabelecem, ao que parece, um pacto consigo mesmos de "não fazer concessões ao sistema", fechando-se sobre si mesmos, mistificando sua relação com os outros e com o mundo, enclausurando-se na "ideologia da criação livre"(5).

Vejamos esta "criação livre" mais de perto.

Se pensarmos que o processo de produção musical em nada difere de qualquer outro dentro do sistema capitalista, estaremos nos referindo à música "dependente", na qual, o músico desempenha o papel de vendedor da força de trabalho mediante cachê, salário ou contrato comercial.

De uma maneira geral os papéis estão assim distribuídos: a gravadora, enquanto dona dos meios de produção, compra a força de trabalho do músico instrumentista, vocalista, regente ou arranjador, mediante cachê ou salário; compra a força de trabalho do "artista" intérprete ou compositor mediante contrato comercial e; através da mediação da editora, adquire o direito de explorar, com exclusividade, a obra musical. Este papel da gravadora se delinea, portanto, como o de um empresário capitalista que compra a força de trabalho e se apropria do produto.

(5) Segundo Pierre Bourdieu, a "ideologia da criação livre", fundada na inspiração inata, aparece como "revide à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística..." (vide Bourdieu, P., 1980:104).

O papel da editora equivale ao do corretor: o compositor, ao editar sua música, faz uma cessão de direitos sobre sua obra, mediante contrato por determinado tempo durante o qual a editora goza da exclusividade para negociar tal obra, pagando ao autor um percentual sobre o montante da transação, quantas forem as vezes em que tal obra for regravada.

A segunda possibilidade refere-se à chamada produção "independente". Neste caso, os papéis dos agentes de produção musical assumem características diferentes: a gravadora continua sendo proprietária dos meios de produção, locando-os ao produtor (músico), apropriando-se apenas da renda proveniente desta locação, o que equivale a dizer que o músico assume o papel de arrendatário. Neste caso, não é alienado do seu produto, negociando-o diretamente com o mercado consumidor. Da mesma forma, assume o papel de empresário na contratação de músicos instrumentistas, vocalistas, arranjadores, etc...

Quanto mais despojada for a produção, ou mais completo for o artista menos gastará. Além disso, como é de praxe, muitos companheiros músicos costumam "dar uma força", participando da gravação "na faixa", ou seja, de graça.

A especificidade da produção musical "independente" reside, justamente, na forma de apropriação do produto e na determinação do seu valor: o valor das horas de trabalho é determinado pelo próprio produtor que terá que vender seu produto por um preço que cubra o custo da produção e dê algum lucro.

Considerando as dificuldades de colocação do produto no mercado, devido à concorrência com as cadeias de divulgação diretamente relacionadas com as gravadoras, o músico "independente" tende, necessariamente, a subestimar o valor das suas horas de trabalho, sem falar nas alterações que tantas vezes tem que fazer, sacrificando características pessoais em função de um certo gosto mais popular, a fim de tornar-se conhecido, poder mos-

trar seu trabalho e ganhar algum espaço.

Contudo, eis o grande engano.

Produção "independente" só tem funcionado efetivamente, até hoje, para os já conhecidos, pois o valor de consumo é estabelecido no mercado, ou seja, o valor se dá na troca e o "independente" está fora, justamente, da cadeia de trocas. Este esquema funciona mais ou menos assim: só se compra um disco ou se vai a um show, depois de ouvido e gostado, ou, só depois que a crítica especializada, ou os comerciais de TV, rádio e revista, falam dele. Como a música "independente" está fora desta cadeia, perde quase todo o seu valor de mercado. A produção alternativa é válida, certamente. Não estou questionando seu valor enquanto arte, muito pelo contrário. O que argumento é que, infelizmente, é um mercado paralelo, e bem mais restrito.

Houve um tempo, que culminou com as duas Festas Nacionais do Disco (1982/3) em que este tipo de produção ganhou um acentuado cunho ideológico. Assim, levantaram esta bandeira "independente" não apenas os bons principiantes sem acesso às gravadoras, mas "artistas" conhecidos resolveram dar um "basta" à alegada exploração por parte das gravadoras e editoras transformando o processo numa grande "auê", disparando contra tudo e todos.

Debaixo deste "casse-tête" generalizado cabiam as associações de classe (!), a O.M.B., o ECAD, outros músicos, o "sistema", os críticos, etc...

Com toda esta polêmica, a palavra "independente" passou a encher a boca de muito músico "de uma só música", literalmente espantando outros tantos que ficaram no meio do caminho, desacredita-se na idéia, decepcionados com a superficialidade do processo.

Lembro-me bem que a II Festa Nacional do Disco, em Canela, representou, na minha opinião e numa leitura a posteriori, uma reversão neste pseudo-processo-revolucionário... a proposta de um encontro "independente" a-

cabou sendo uma grande "convenção", no melhor estilo norte-americano...

Este Encontro de 1982, que eu acompanhei fazendo uma análise do material jornalístico(6) e que custou a proximadamente 30 milhões de cruzeiros, foi totalmente financiado pela EMPROL (um grupo de promoções), pelo grupo Caldas Jr. e alguns outros patrocinadores além, é claro, do Hotel Laje de Pedra, de propriedade da HABITASUL, onde realizou-se o encontro.

Foram quatro dias em que se alternaram shows e debates, dentro de um clima de "independência", pois como definiu Fernando Vieira, organizador do encontro, "todas as pessoas que aqui estão são convidados e, portanto, podemos manter total independência..."

Assim, foram levantadas as mais variadas questões: a explosiva, dos direitos autorais, como a presença do Presidente do Conselho Nacional dos Direitos Autorais; problemas envolvendo os lojistas, os criadores de capas de discos, os produtores, as gravadoras e os "independentes".

Houve até uma proposta de paralização total da execução de música no país, em protesto pela falta de solução para o problema dos direitos autorais, em conjunto com outra que insitava os artistas a se desligarem das diversas associações de intérpretes e autores e filiarem-se a uma só, a AMAR (que já existia), a qual estaria incluída numa maior, a ANAI, Associação Nacional dos Artistas Independentes.

Houve, como se vê, uma aproximação de um problema antigo e aparentemente insolúvel, que é o dos direitos autorais, à questão da produção "independente" que na época aparecia como solução definitiva para o grande mal, a exploração do artista.

(6) Este material foi gentilmente cedido pelo jornalista e crítico musical Aramis Millarch, que muito tem contribuído com meu trabalho, tanto intelectual como musical.

Até mesmo uma leitura mais superficial dos textos jornalísticos da época mostrava claramente o caráter de "convenção" do evento, onde interesses comuns, paralelos e até antagônicos como no dos artistas e das gravadoras, fundiram-se numa grande festa, pontilhada com declarações do tipo: "...o que mais absorvi foi o encontro maior com as pessoas.. troca de experiências, planos, músicas e letras, impressões sobre a vida e o amor... acrescenta muito para nós, artistas. "(Elba Rammalho); "...a Festa significa o local ideal para um lançamento de discos, convivência de músicos, intercâmbio..." (Wagner Tiso); "...esta realização é muito válida. Ainda é cedo para uma avaliação, mas a pelada foi sensacional, assim, como a integração de todos.." (Morais Moreira); "...a Festa do Disco é um barato... cada vez mais se fortalece, com novos prestígios, novas idéias, gerando filhotes..." (Erasmus Carlos). Finalmente, Chacrinha considerou o Encontro "...excelente para desmistificar a propalada crise de disco", considerando, diz o repórter da notícia, que foram distribuídos troféus de campeões de vendagens, demonstrando que o povo continua consumindo música".

Na minha opinião, o único depoimento citado que realmente coloca a questão no seu devido lugar foi a do "velho guerreiro", embora ele mesmo não estivesse vendo como eu a estou analisando agora: o encontro como um estímulo comercial. Ou melhor, sem o posicionamento crítico que assumo.

Assim, no mesmo Encontro em que foi redigida a "Carta dos Independentes", em que surge a ANAI, aparecem também profundas contradições: os artistas pretendendo desvincular-se das gravadoras ao mesmo tempo em que são distribuídos troféus de vendagens, e todos, unanimemente, afirmando a necessidade da continuidade dos eventos e sua grande contribuição para a música popular brasileira. Artistas destacam o convívio e os debates travados como da maior significação para a arte, enquan-

to as gravadoras pensam em investir mais no certame (sic!), programar um número maior de promoções paralelas ... além da realização da III Festa, em 1983..."

Uma outra questão digna de nota foi a intenção da ANAI: a busca de representatividade suficiente junto ao Governo Federal para reivindicar incentivos culturais e garantir, inclusive para cantores e compositores famosos, a gravação e comercialização de discos (grifo meu)...

Hoje é possível perceber com maior clareza que esta proposta, inserida naquele Encontro, bem como os encontros em si, foram uma útil união entre gravadoras e artistas para reorganizar o mercado diante da "ameaça independente"... para ambos.

A estratégia foi clara desde o início: não se lutou contra os "independentes". Ao contrário, foi proposta a "independência" geral, de todos aqueles que jamais foram e jamais seriam independentes! Mas, se todos se "independentizassem", qual seria a especificidade daquela produção, inicitmente autêntica porque propunha um outro modelo de produção musical, guiada pelas mãos dos mesmos detentores do processo de produção musical?

Esta ameaça de quebra do pacto enquanto movimento comercial durou pouco porque artistas e gravadoras logo acertaram novos pactos, colocando a iniciativa "independente" no seu devido lugar, ou seja, insignificante comercialmente, e ideológica para alguns "artistas" que, de vez em quando, resolvem posar de "engajados", "intelectuais", etc... Os grandes nomes como Milton Nascimento, Chico Buarque e Caetano Veloso, por exemplo, não precisam ser "independentes" para terem trabalho de qualidade dito "não-comercial". Esta era uma área disputada pelos iniciantes que foi logo diluída na proposta de independentização geral. É claro que naqueles momentos isso tudo não estava claro. Por isso dizemos que é uma questão ideológica.

Hoje não se fala mais como naquela época em

produção "independente".

Mirraram os projetos, as gravadoras andam à caça de novos talentos, o pensamento social se embotou, o idealismo anda de bolso vazio pelas ruas, prá que ser "independente"? Falta o desejo de dizer alguma coisa nova que certamente ninguém quer ouvir. Vivemos outros problemas em termos de produção musical: as idéias estão de muletas, e o "sistema" não teme os aleijados... talvez, se viesse uma nova "primavera", um novo "maio de 68", uma nova forma de recusa ao que aí está, viesse junto o desejo de mudança. Bem, mas isso tudo não faz parte do trabalho. Foi um desabafo. Vamos em frente.

Naquela Festa Nacional do Disco, persistiu o anonimato de todos aqueles músicos "da cozinha", que gravam os play-backs, que sempre acompanham os grandes "artistas". Apesar disto, o encontro foi caracterizado como um "movimento da classe".

Mas que classe?

Diante de tantas particularidades, seria possível, à luz do conceito de classe social, definir o músico em geral como pertencente a uma determinada classe quando se tem, lado a lado, músicos que são empregadores de músicos?

Conforme nos ensina Marx, as classes sociais existem como efeito de determinados modos de produção nos quais existe a instituição da propriedade privada dos meios de produção. Os meios e as relações de produção têm sua origem e seu campo de ação na infra-estrutura, ou seja, na matriz de todo modo de produção.

O caráter de um modo de produção em que existam, simultaneamente, proprietários e não-proprietários dos meios de produção gera, necessariamente, antagonismo entre ambos. Este aspecto é imprescindível para que se comece a discutir o conceito de classes sociais.

No caso dos músicos, em que há da mesma forma uma apropriação privada dos meios de produção musical, este antagonismo entre proprietários e não-pro-

prietários só aparece mais claramente quando opomos os donos dos meios de produção aos absolutamente desprovidos de condições de entrar na cadeia de trocas, ou seja, os músicos "da cozinha", os "proletários do som", aqueles que trabalham em troca de cachê ou salário, que ganham o sustento cotidianamente, que sentem na carne a angústia de nunca ter qualquer reserva para qualquer emergência e, se perderem um dia de trabalho, aquele dinheiro vai fazer falta no dia seguinte.

Os possíveis "independentes", embora possam viver na mesma situação de carência, vão direcionar seus esforços para tentar apanhar as franjas do mercado, através da locação dos meios de produção, ou seja, vão tentar entrar no sistema de trocas pela porta lateral. Em consequência de um projeto e de uma trajetória de vida diferentes, têm uma ideologia compatível, em geral de um profundo descaso pelas questões de dinheiro, não são consumistas, em geral naturalistas e místicos. É interessante observar como a própria maneira de inserção no mercado, ou seja, pela porta lateral, e sem fazer muito barulho, produz uma ideologia meio "hippie", desligada das questões políticas, a favor da não-agressividade, do amor liberal e liberado, do uso de alucinógenos em preferência às bebidas alcóolicas, do jeito meio andrógino com cabelos longos e roupas soltas que não marcam a masculinidade. O sorriso constante e a crença no valor positivo das pessoas leva, em geral, a uma não-combatividade muito adequada ao sistema produtivo em vigor, ou seja, os "independentes" nunca serão uma ameaça ao sistema insituído.

Por outro lado, os "artistas" estão, justamente, no limite entre proprietários e não-proprietários. Eles fazem a intermediação, geram o fluxo, legitimam o sistema. Eles são a garantia de que o "esquema" funciona... Por isso, na Festa Nacional do Disco, eles levantaram a bandeira da confraternização usando o discurso da "rebeldia", ou melhor, da "falsa" rebeldia...

Esperar que eles tenham uma "consciência de classe", como vemos, é pedir demais. Primeiro porque a existência de uma "classe" é discutível. Segundo, porque se ela realmente existir, sua situação será, no mínimo, muito difícil... Não me refiro aqui, aos que já detêm uma posição segura dentro do "star system", como diz Heloísa Buarque de Hollanda. Falo dos que estão a meio-caminho. Estes são os mais contaminados ideologicamente: como lutar contra o seu próprio desejo de sucesso?

Portanto, partir a priori de uma caracterização dos músicos como classe social, dentro da teoria marxista, seria forçar um ângulo de visão que pode, por isso mesmo, perder os limites de uma categoria profissional cuja ação e representações podem nos revelar muitos aspectos importantes sobre o modo de produção capitalista em geral, e sobre o processo de produção musical, em particular.

É importante não esquecer, contudo, que o estudo da consciência de classe não deve ser rigidamente delimitado, ou fechado, constituído a partir de um tipo ideal de consciência, conforme Lukács.

A questão da consciência de classe precisa ser contextualizada, isto é relacionada diretamente com o momento histórico em que se encontra. Assim, é possível perseguir ou questionar um determinado conceito de consciência de classe que pode traduzir uma situação de classe, sem ser o tipo ideal racional, o tipo revolucionário, e, contudo, revelar a dinâmica social.

Assim, o músico envolvido no evento A Festa Nacional do Disco, não precisa e não pode ser pensado como um réplica do operário, como vimos. Mas sua "rebeldia" pode ser entendida dentro de um processo gerado pelo próprio processo capitalista de produção, que se apresenta como uma reivindicação de uma maior participação nos lucros gerados pelo seu trabalho.

Mas o "proletário do som" também não pode ser pensado como réplica do trabalhador operário das indústrias, o tipo ideal, como queria Marx.

A consciência real deste tipo de dominação concreta e ideológica é muito problemática porque se encontra sempre muito permeada de traços burgueses e pequeno-burgueses. A não-conscientização das verdadeiras determinações das suas "explicações" da realidade é um dado concreto raramente levado em consideração nas famosas reuniões para discutir os problemas "da classe"...

O importante, creio, é nós pensarmos dentro de certos limites de uma condição de classe atual, isto é, sem perder o seu caráter histórico. Penso, portanto, que os conflitos sociais surgem a partir de uma premissa básica que é a propriedade privada dos meios de produção, mas eles manifestam-se de maneiras não claras como gostaríamos...

Assim, produtores e proprietários podem, eventualmente, "unir-se" quando seus interesses convergem para um ponto comum: sob a bandeira de "incentivos culturais", por exemplo, ambos desejam maior participação do Estado no patrocínio de espetáculos, criação de "espaços culturais", ampliando o mercado de trabalho. A nível de prática, fica claro o reconhecimento de uma verdadeira situação de classe, mas demonstra, também, uma certa e incurável ingenuidade quanto ao verdadeiro papel do Estado numa economia capitalista de mercado, ou seja, sempre do lado dos interesses do mais forte.

Uma outra questão evidente no evento da "Festa Nacional do Disco" foi a preocupação central com os direitos autorais, ou seja, a insatisfação com suas formas de arrecadação e distribuição. Mas, em momento algum nota-se a existência de uma posição mais clara quanto à estrutura e funcionamento do sistema de produção musical. Tentaram o tempo todo deixar bem evidente que não estavam "concorrendo" com as gravadoras. Segundo entendo, não existia e não existe ainda, a consciência de que a

produção "independente" tem raízes na construção fundamental entre músicos e proprietários dos meios de produção: as gravadoras!...

Os músicos participantes do Encontro de Canela já se denominavam de "classe".

Sabemos, no entanto, que além dos diversos estilos em que se divide a produção musical, há uma enorme diferença entre o "artista" e o "pessoal da cozinha", os acompanhantes desta grande orquestra capitalista que trabalham anonimamente nas gravadoras, nos bares, nos bailes. Estes, não foram a este Encontro... na sua maioria, foram substituídos por play-backs.

No ano seguinte, 1983, escrevi um outro trabalho, refletindo sobre a representação das eleições e do exercício do voto dentro da categoria profissional dos músicos de Curitiba, objetivando perceber os contornos ideológicos de uma possível "consciência de classe".

O PIPA, Projeto Independente Paranaense, surgiu em outubro/novembro de 1982, como uma reação de alguns músicos contra uma decisão, parte de um projeto da Secretaria da Cultura e Esportes, que pretendia enviar alguns representantes da "música paranaense" a uma Feira da Cultura em São Paulo.

Aí começou o problema.

Num Estado onde praticamente inexistem grandes nomes artísticos (e não é por falta de talento...), onde a grande maioria da categoria é "da cozinha", e os "independentes" vivem de porta-em-porta procurando financiamentos, a discórdia não podia deixar de aparecer, pois todos se sentem "artistas" em potencial... Não há possibilidade de consenso.

Não concordando com os critérios de seleção (músicas gravadas? Número de shows? Avaliação da qualidade do trabalho, mesmo inédito?...), sugeriram que, ao invés de usar esta possível "verba" com alguns, usas

sem-na, aqui, realizando um Encontro para e entre os nos-
sos músicos, com shows. Nada mais lógico dentro da situa-
ção como estou tentando caracterizar.

Nesta fase das discussões, o grupo se reunia
na Biblioteca Pública do Paraná, conduzido por duas re-
presentantes da Secretaria da Cultura do Estado. Diante
do encaminhamento de uma nova proposta, afastam-se as re-
presentantes, o grupo se desloca para a Secretaria da
Cultura, com direito a cafezinho e telefone. Assim nas-
ceu o PIPA, um projeto autenticamente "independente" e
contra o Estado, gerado nas salas institucionais, com to-
do o conforto devido a tão importante inseminação... Nes-
tas altura, O PMDB já estava no poder.

Por outro lado, a motivação política manifes-
tada por aquele grupo, sugeria mais uma participação de
fundo negativo do que positivo, ou seja, não se colocava
como uma vontade proveniente de uma conscientização do
grupo como sujeito da sua própria situação. Não havia um
projeto revolucionário, ao contrário, objetivava sua pró-
pria institucionalização, ficando na "beiradilha" do po-
der, garantindo sua produção.

Durante estes dois meses, portanto, trabalhan-
do com o grupo na intenção de elaborar um documento soli-
citando do Governo Estadual e da administração municipal
o compromisso de criar uma Comissão Permanente de Músi-
cos para avaliar os projetos musicais dos órgãos de cul-
tura, cheguei à conclusão de que não se havia formado u-
ma identidade partidária. Na verdade, havia uma expecta-
tiva de legitimação do grupo pelo Estado, independentemente
do Partido.

É bem verdade que este apartidarismo poderia
ser visto como um certo anarquismo que, olhando do alto,
reconheceria a inutilidade afiliações ardentes, incoeren-
tes e, quase sempre, frustrantes. E, neste sentido, conte-
ria um elemento revolucionário ao estilo do Maio de 68
francês!...

Mas estavam longe as "barricadas do desejo"..

Pegar a rabeira do caminhão "burocrático" na-
quele momento em que vivíamos o período de transição
"pós-ditadura/primeira eleição para governadores" foi,
realmente, e sem romantismo, uma ampla e confusa retoma-
da de lugares.

Neste espaço todo, recém-aberto, aqueles músi-
cos pretendiam marcar posições estratégicas que pudes-
sem garantir o processo de produção musical, gerenciado
pelo Estado.

E é este o ponto que não encaixa...

Não pode haver uma "consciência de classe" na
simples troca de "padrões", ou de novos "gerentes"...

Não há nada de reprovador na minha conclusão.
Apenas procuro retratar e ressaltar o que me pareceu u-
ma "ingenuidade" desta prática e, junto a ela, um in-
consciência política oriunda do próprio processo de pro-
dução capitalista. Quer dizer, é preciso desconhecê-lo
para pretender a legitimação pelo Estado.

Na realidade, as forças que atuam e definem o
campo intelectual e artístico encontram-se numa arena
para um espetáculo cujo espectador privilegiado é, jus-
tamente, o Estado: (7)

Convém, também, neste momento, esclarecer mi-
nha posição pessoal em relação ao grupo.

Aqueles que estão lendo este trabalho, músi-
cos ou não, devem estar pensando: "mas, afinal, qual é
a da Selma? A favor? Contra? Espiã dos russos? Arnaquis-
ta? Mal-amada? Qual é que é, meu irmão?"

(7) Para uma discussão da constituição do campo intelec-
tual e artístico no Ocidente, recorrendo a leitura de
Pierre Bourdieu, "Campo Intelectual e Projeto Criador",
in Problema do Estruturalismo, Zahar, R.J., 1968.

Eu diria que minha posição é, no mínimo, desconfortável... mas já estou me acostumando aos "ossos do ofício" de antropólogo! Na falta de uma exótica aldeia nos mares do Sul, venho pesquisando aqui mesmo, na nossa tribo (Salve! Salve!) E, como vamos aprendendo, o mais difícil ainda é pesquisar aquilo que nos é familiar. É complicado questionar a própria prática, procurando pelos condicionamentos mais encobertos; aqueles que compõem a ideologia.

Para conseguir isso, é preciso viver no limite. Ser capaz de se entregar e manter a lucidez. Passar das fronteiras e não perder a trilha de volta. Manter o corpo fervendo enquanto a cabeça trabalha, através dele.

É claro que as coisas não se dão assim, nesta rigidez lógica. Perde-se, muitas vezes, a estribeira... Mas o exercício da pesquisa vai nos deixando mais ligeiros para pegar o mais significativo nas asas do vento das experiências.

E uma experiência como a minha, de conjugação entre a prática artística e a reflexão intelectual, é como ir a uma festa; pra curtir, não dá pra ficar pensando durante, mas, a cada passo, a gente marca momentos com uma sensação especial, e são estas sensações que vão dar o trajeto inteiro, no final. Um trajeto lembrado por quem o viveu, diria Walter Benjamin a respeito de Marcel Proust... (8)

Emoção e razão não são antagônicas. Elas se completam.

Quanto ao ser "advogada do diabo", é preciso entender que não falo de "fora" sempre. Falo de um lugar "dentro-fora": eu me movimento entre estes planos na busca de uma compreensão subjetiva que possa ser objetiva através da minha visão, parcial por certo, mas inteira em

(8) Ver Walter Benjamin. Obras Escolhidas., Brasiliense, SP, 1985.

si mesma. Não acredito, como profissional e como pessoa, em explicações não vividas.

Portanto, quando em alguns momentos me expreso com o famoso "eles", não estou totalmente ausente. "E a necessidade discursiva do afastamento para a reflexão (no sentido mesmo de espelhamento) e para a sugestão de uma verdade. Mas, antes, estive lá".

Na realidade, minhas preocupações na época eram mais abrangentes do que o PIPA em si mesmo. Procura entender como o discurso político do PMDB pretendia viabilizar a produção cultural do Estado do Paraná discutindo, assim, a questão da produção cultural como um todo e tentando ver, ao mesmo tempo, a possibilidade concreta de participação ou exclusão de um grupo produtor de cultura, no caso, os músicos populares. E tudo isso dentro daquele momento histórico de mudança política, crise econômica e, obviamente, de produção do discurso-padrão da democracia participativa.

Sem dúvida nenhuma, as eleições, entendidas como um momento dentro deste processo, representou um marco nas representações ideológicas dos indivíduos envolvidos com o PIPA: um momento de fusão entre:

- a) as frustrações pessoais e coletivas tanto no aspecto de sua exclusão das possibilidades de ascensão social,
- b) quanto de outras iniciativas de movimentos de "classe", frustradas.

O primeiro aspecto fica bem evidente quando se leva em consideração os "projetos" e "trajetórias de vida daqueles que observei, convivendo.

A noção de "projeto", conforme desenvolvida por Gilberto Velho, está intimamente relacionada com a idéia de um indivíduo/agente empírico que desenvolve ações com algum objeto pré-determinado (Velho, G., 1981)

No texto em que são discutidas estas idéias,

o autor questiona até que ponto se deve entender esta noção de "projeto" como algo individual, na medida em que os projetos surgem em contextos sócio-culturais específicos: "...os projetos são elaborados e construídos em função de experiências sócio-culturais, de um código, de vivências e interações e interações interpretadas..." e ainda, dentro de um "campo de possibilidades", ou seja, "circunscrito história e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes (op. cit.:9).

Estas idéias sugerem, portanto, que o "projeto", e mesmo a "trajetória" de vida das pessoas, no caso, dos músicos, não é um fenômeno puramente subjetivo. É socialmente definido, e muda, acompanhado a dinâmica da sociedade. Há projetos de vida formulados na década de 60, por exemplo, que se frustraram diante da violenta mudança do processo de produção musical posterior.

Enfim, quando se pretende compreender uma movimentação como a que ocorreu com o PIPA, é preciso pensá-la exatamente como propôs TURNER: com um momento dramático, em que tanto as frustrações pessoais como as coletivas encontram uma válvula de escape. (TURNER, V., 1982:13).

Assim, declarações como "é preciso abrir um espaço para a classe... usar o poder como ele tem nos usado até agora...", e tantas outras, refletem o aspecto subjetivo, por certo, mas dentro de um nível mais coletivizado, de reação ao processo como um todo. É, certamente, diferente de um evento como a Festa Nacional do Disco.

Além disso, o PIPA serviu como recurso metodológico na medida em que permitiu um corte neste universo, criando a possibilidade de comparação entre as representações simbólicas dos músicos que estavam envolvidos com o movimento e as dos que não estavam, ou não estiveram.

Esta comparação me pareceu importante, e ainda o é, na medida em que mostra um universo simbólico di-

vidido, uma prática social fragmentada, relacionados diretamente às condições materiais de sua produção.

Houve uma nítida relação entre as eleições e a emergência do movimento, assim como entre estas e a criação de um discurso "político" e um projeto de interferência no real, embora não se possa dizer que este projeto tenha sido revolucionário, pois, como vimos, não contestou a processo de produção vigente, mas, objetiva sua própria institucionalização sob a forma de uma comissão permanente sob a guarda do Estado.

Diante da nova proposta de produção cultural, veiculada pelo PMDB, este pequeno grupo, através de uma leve insubordinação inicial, saiu em busca da sua própria identidade. Mas esta posição não foi uma verdadeira vanguarda, principalmente porque a criação de uma nova linguagem pode partir de uma crítica ao "status quo", mas não pode prescindir de uma relação com o público. E isso não havia.

É certo que, ao buscar um espaço nesta máquina estatal, de alguma forma se previa outra relação com o "mercado de público" (Sanguineti, E., 1982:261/9). Mas, novamente, a ingenuidade se fez presente porquanto o desenvolvimento das forças produtivas, da tecnologia do som especificamente, faz com que o processo de produção musical também não esteja nos espaços institucionais.

Pensar hoje nesta produção musical implica em pensar numa linguagem que se cria a partir da técnica, da performance, da posse e domínio do instrumento, enfim. Não deixa de ser uma linguagem de e do poder. Mas não do Estado. O poder dos meios de produção, altamente desenvolvidos.

A questão cultural enquanto formulação de "políticas" é, fundamentalmente, uma questão institucional. É o incentivo à participação comunitária, às manifestações provenientes de um povo organizado nos seus bairros, nas escolas, nos movimentos e reivindicações.

Não é, em princípio, uma estratégia de formação de mercado do consumidor, nem de distribuição, e muito menos de produção no sentido capitalista.

A criação de "espaços" para shows (centros culturais, teatros, etc...) é, por certo, um estímulo, mas ligado a um fazer cultural que não chega nem perto da grande máquina que agita o mercado consumidor de música popular. É outro tipo de produção "alternativa" que cola o selo de cultura nos seus produtos, legitima sua própria política, mas ainda não profissionaliza o artista. Pode até funcionar como uma "seleção prévia" na qual as grandes gravadoras não querem e nem precisam investir. Mas não atinge a questão existencial do músico em busca de uma identidade profissional que passa pela legitimação do mercado consumidor. Mesmo porque é esta legitimação que lhe dá a sobrevivência e a possibilidade de reinvestir em equipamento, instrumento, etc.

Como é que o discurso da democracia participativa tem lidado com estas questões desde aquela época?

Numa primeira aproximação eu diria que, no mínimo, de uma maneira contraditória. Apóia seu discurso naquilo que chama de cultura popular cuja essência nunca foi bem definida: cultura de resistência? Cultura artesanal? Cultura despojada?

Parece que vivemos, profundamente, o impasse criado pelo grande avanço das forças produtivas e a tão discutida inadequação das relações de produção, tanto no seu nível econômico quanto no jurídico e institucional.

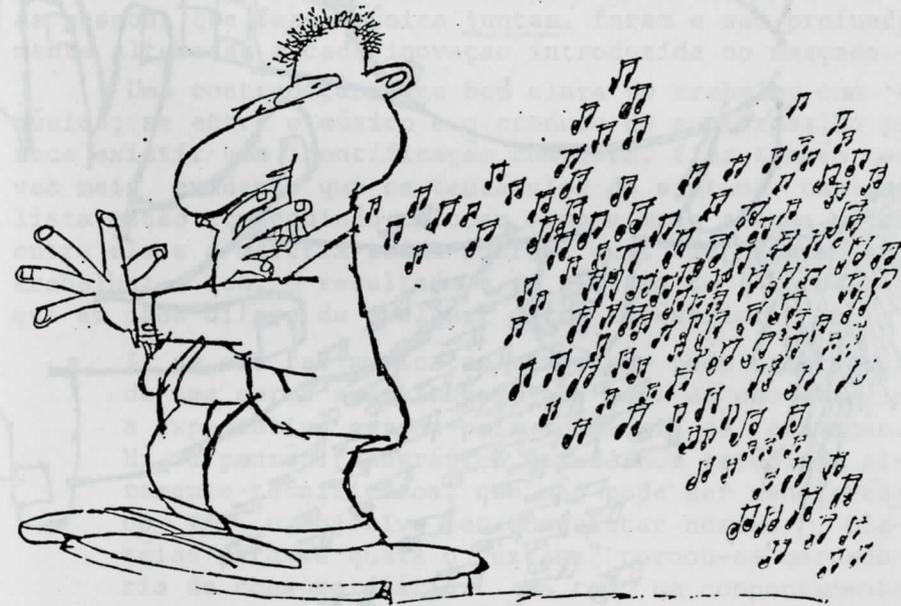
Esta situação se complexifica com o êxtase do aperfeiçoamento da informática e do processamento áudio-visual. As estratégias capitalistas que estimulam e mantêm a cultura popular (lato sensu) para fins comerciais e ideológicos estão cada vez mais sofisticadas.

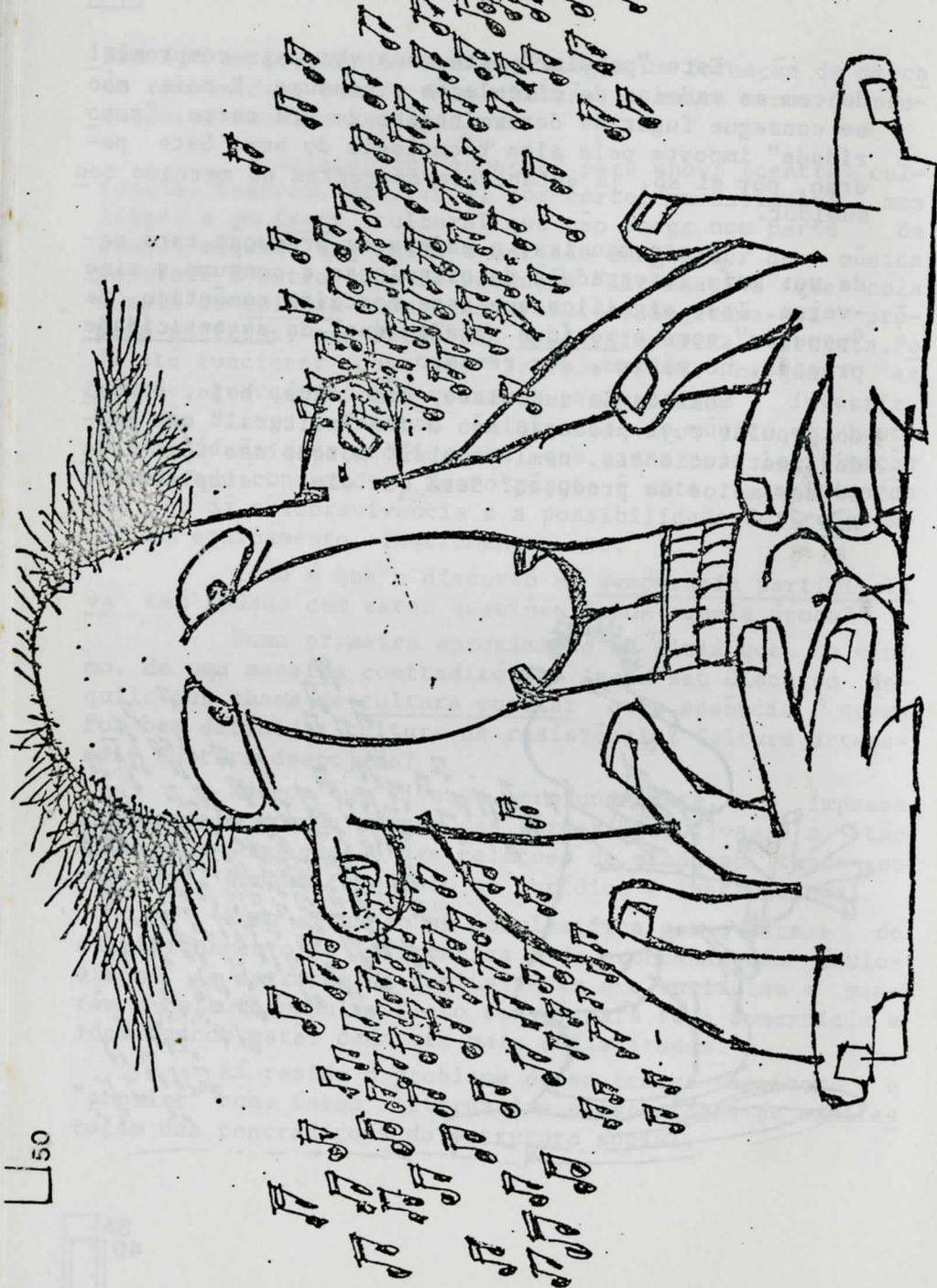
Aí reside o problema de se tentar resgatar o "popular" como forma alternativa e espontânea de manifestação das contradições da estrutura social.

Este "popular" está cada vez mais comprometido com as cadeias de circulação e consumo. E mais, não se consegue fugir às determinações de uma certa, "sonoridade" imposta pela alta tecnologia do som. Este padrão, por si só, já estabelece as regras do mercado consumidor.

Desta maneira, a esfera da produção está cada vez mais integrada à da circulação e consumo e vice-versa. Isso significa que este conceito romântico de "popular" como o resíduo tradicional da autenticidade precisa, no mínimo, ser revisto.

Diante de tudo isso, como fica, hoje, o músico popular cuja produção não é nem "cultural" nos moldes institucionais, nem "popular" porque não tem acesso aos meios de produção? Será que ele simplesmente não é?





Do final da década de 60 para cá, um grande desencanto vem tomando conta dos nossos melhores sonhos nascidos na época dourada dos festivais, alimentados pelas opções estéticas polarizadas, vividos por uma porraloquice saudável porque transformava idéias em canções. Hoje é o contrário, e esta afirmação não é mero saudosismo.

A favor ou contra as guitarras elétricas, a verdade é que havia espaço para os tropicalistas, para o rock tipo "festa do erasmo", para o violão solitário do João Gilberto, para as canções de amor da bossa-nova, para o estilo jazzista do Zimbo, para os trinados americanizados dos Cariocas, para o canto-chão da Bethânia, para o panfletismo do Vandrê e os protestos "littero-musicais" do Chico Buarque, entre tantos outros...

Com o rápido e crescente desenvolvimento tecnológico da indústria do som, as relações de trabalho entre as pessoas que fazem música juntas, foram e são profundamente alteradas a cada inovação introduzida no mercado.

Uma contradição fica bem clara no trabalho com a música; se entre o músico e o produto do seu trabalho parece existir uma identificação completa, fica também cada vez mais evidente que os tentáculos do sistema capitalista estão conseguindo colocar sempre mais alguma coisa entre ele e a matéria-prima sobre a qual ele exerce seu trabalho: o som. O resultado é um sistema de produção que em nada difere de qualquer outra indústria:

1. se ele faz música ao vivo, não pode prescindir de uma certa aparelhagem, sob pena de não atingir a expectativa gerada pela indústria da gravação. Há um padrão fonográfico gerado nos estúdios, altamente tecnificados, que não pode ser menosprezado se o objetivo for conquistar nossas plateias para as quais o "êxtase" tornou-se mercadoria de consumo diário... Há todo um comportamento produzido através da música que precisa, também,

ser reproduzido. Ai estão os anúncios da Coca-cola que não me deixam mentir...

E mesmo os artistas mais "artesanais" como Egberto Gismonti ou Almir Sater, procuram manter um nível acústico, imprescindível às grandes platéias, mesmo que seus objetivos pessoais não estejam vinculados a este tipo de sucesso. Este nível acústico requer sofisticação da aparelhagem eletrônica. Desconhecê-la é condenar-se a ficar tocando no bar da esquina...

2. se, por outro lado, é um músico de gravações, terá que submeter-se aos estúdios e às gravadoras que se caracterizam por serem unidades de produção tipicamente capitalistas. Submeter-se significa ser alienado do produto de seu trabalho (9).

Embora, como vimos anteriormente, o "artista" também passa por este processo de alienação, esta situação é mais clara no caso dos "proletários do som", que vendem sua força de trabalho vocal ou instrumental, arranjadora, de regência ou composição nos "jingles" e trilhas de filmes comerciais, mediante cachê, sem chegar a ter uma visão completa e, acima de tudo, como numa linha de montagem, cada um apertando um parafuso de um carro que jamais será seu...

(9) É preciso esclarecer que há casos de artistas que possuem gravadoras; outros em que, como a junção Lira Paulistana/Continental, há intenção de preservar a liberdade de escolha do repertório. A grande verdade, entretanto, é que a boa música é fruto da força do nome do artista, não uma decorrência do exercício da liberdade criativa popular. E os grandes nomes que até hoje lideram nossas preferências aparecem na década de 60.

Isso significa que o que determina a relação de produção é a obtenção do lucro, e isso está em íntima relação com o custo deste tipo de produção. Assim, devido ao alto custo operacional desta música industrial, são produtos muito caros, envolvem muito dinheiro em orçamentos nos quais o cachê do músico é sempre uma parte irrisória.

O desenvolvimento tecnológico da indústria do som tornou este setor tão especializado que, como se fosse uma ficção científica, os aparelhos passaram a determinar, cada vez mais, a forma como as pessoas se relacionam e, como neste processo, as funções vão se especializando.

É vendo a questão por este lado que nós compreendemos a importância operacional do produtor nos estúdios de gravação. Longe de ser um "artista", ele é uma espécie de "mago" desmistificado do século XX, a ouvir os desejos do bufão publicitário e a decidir o destino das pessoas diante do grande deus MACHINA... Depois, na sua sala secreta, com a ajuda dos fiéis sintetizadores e os invisíveis efeitos "simplificados", muito poucos fazem tudo como num passe de mágica, agradando ao terrível monstro KAPITAL, sanguinário e inclemente, à espera dos lucros, seu alimento preferido...

Diante de um processo produtivo tão especializado e crescentemente excludente, tanto na música industrial quanto na popular, campos de trabalho preferenciais dos "proletários do som", é compreensível que a música ao vivo esteja forçando a abertura de um mercado consumidor maior e, ao mesmo tempo, estabelecendo novos critérios de profissionalização. Estes, apesar de "novos", continuam flutuantes e ambíguos na medida em que estão sempre à mercê da tecnologia e esta, como uma "medusa", possui inúmeras cabeças, além de costumar devorar seus próprios filhos...

Voltamos, assim, ao início deste trabalho, quando foi colocada a questão de flutuação dos critérios de profissionalização.

Estes critérios apontam para uma super-produção, ou seja, muito equipamento e, na maioria das vezes, pouco talento. Mas, por outro lado, especializa a função estética justamente pelo "over-loading", pelo excesso de ruído.

Assim, se excedem os músicos com pouca formação musical e vivência, mas munidos de toda esta parafernália necessária para reproduzir técnica e visualmente os padrões comerciais, demonstrando, muitas vezes, apenas muita técnica e pouca emoção, surgem novos redutos experimentais, reinvestimentos na música acústica, experiências sonoras combinadas, temáticas, líricas, mostrando um significado refluxo.

Não é por acaso o apelo jazzístico (e não me refiro à música norte-americana apenas), nem os repertórios revisionistas de nomes representativos da música nacional e internacional.

Por outro lado, isso não significa dizer que a tecnologia do som e/ou sua pesquisa não conduza a novos caminhos musicais. Muito pelo contrário, pensar esta tecnologia dentro de uma economia da música atual significa, justamente, perceber o significado deste modo operandi, e como esta ambiguidade e flutuação dos critérios de profissionalização fazem parte deste próprio processo de produção musical.

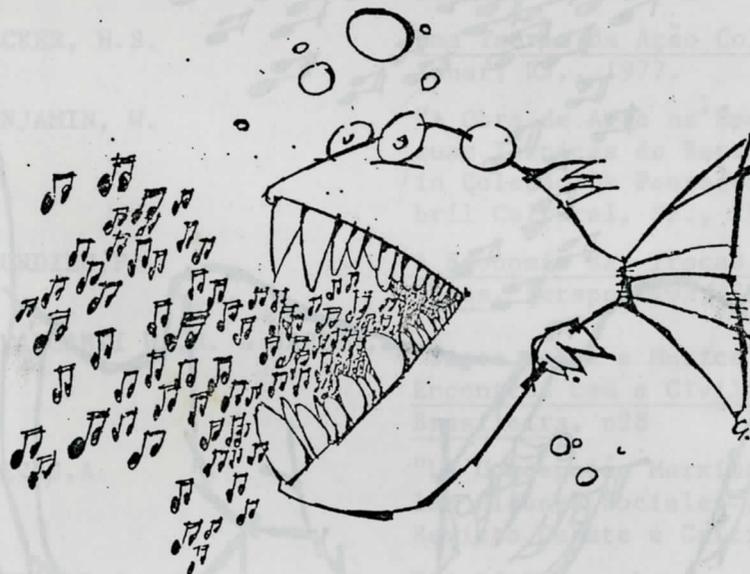
Seria dizer que o problema não é a pesquisa e criação de aparelhos, mas sim perceber o sentido que sua mercantilização produz, procurando não submergir nesta loucura consumista e preservar o sentimento dos pequenos grupos como uma opção de sobrevivência física e espiritual.

Finalizando este ensaio gostaria de lembrar as palavras de Jacques Attali que, muito antes de José Miguel Wisnik, já dizia que a música, enquanto organização do ruído, é uma das formas teóricas novas para falar de novas realidades porque ela reflete a fabricação

da sociedade. Ela é um instrumento de conhecimento e, portanto, não se restringe a um mero objeto de prazer. (10)

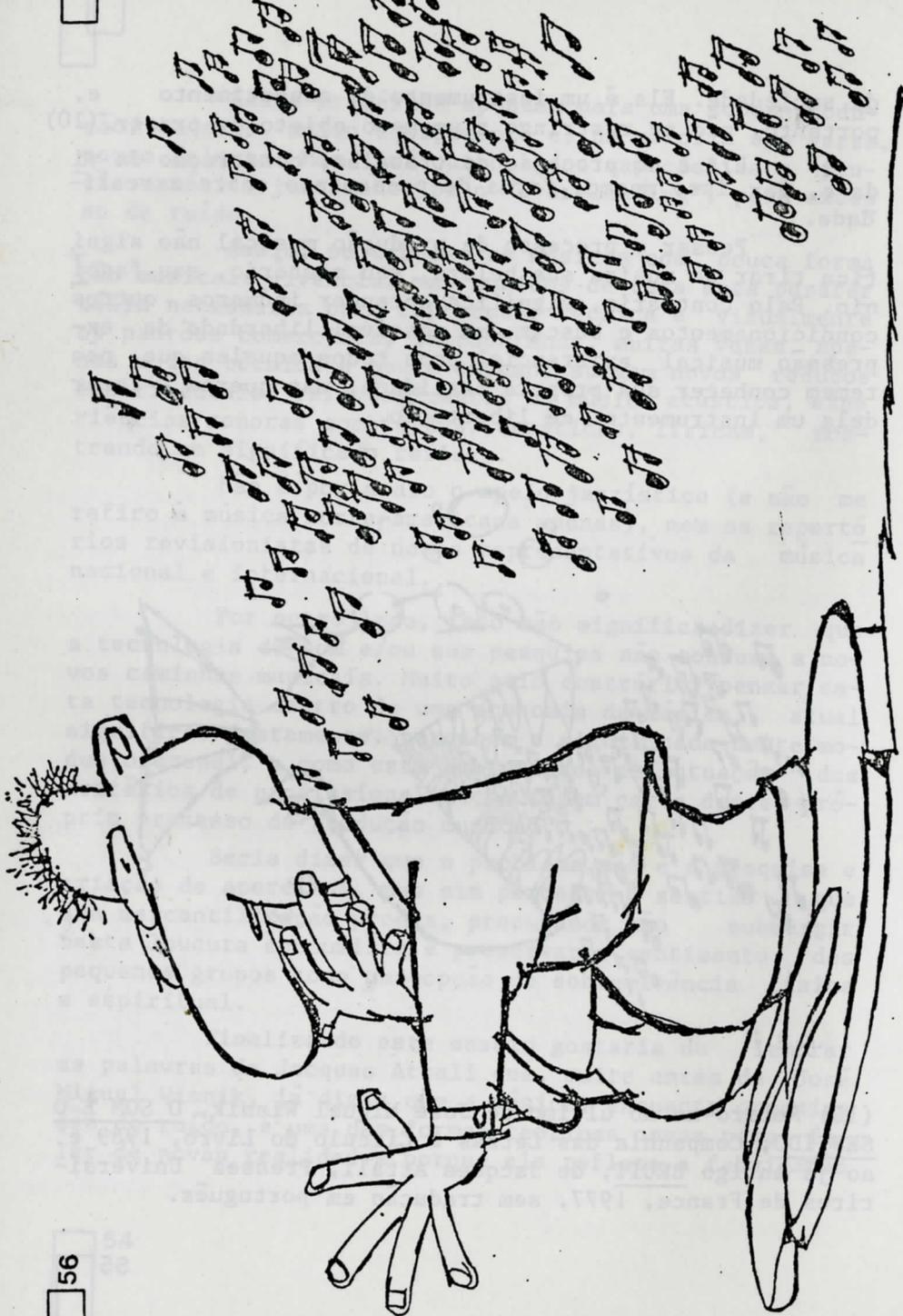
Ela é um processo de trabalho, construção da vida e, por isso mesmo, forma de pensamento sobre a realidade.

Pensar o processo de produção musical não significa tirar da música sua beleza, seu mistério, seu fascínio. Pelo contrário, significa entender inúmeros outros condicionamentos e buscar uma possível liberdade de expressão musical existencial para todos aqueles que não temem conhecer sua própria realidade, mas querem fazer dela um instrumento de libertação.



(10) Refiro-me ao último de José Miguel Wisnik, O SOM E O SENTIDO, Companhia das Letras e Círculo do Livro, 1989 e ao já antigo BRUIT, de Jacques Attali, Presses Universitaires de France, 1977, sem tradução em português.

- ADORNO, T.W. "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição", in Coleção Os Pensadores, SP., 1980
- AGUIAR, Neuma "Observação Participante e Survey: uma experiência de Conjugação", in A Aventura Sociológica, Zahar, RJ, 1978.
- ATTALI, J. BRUITS: Essai sur l' économie politique de la musique. Presses Universitaires de France, 1977.
- BECKER, H.S. Uma Teoria da Ação Coletiva, Zahar, RJ., 1977.
- BENJAMIN, W. "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução", in Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, SP., 1980.
- BOURDIEU, P. A Economia das Trocas Simbólicas, Perspectiva, SP, 1974.
- CAVALCANTI H., N. & JARDIM, A. "Teses sobre a Música", in Encontros com a Civilização Brasileira, nº8
- CUEVAS, A. "La Concepción Marxista de las Clases Sociales", in Revista Debate e Crítica.
- HATFIELD Jr., C. "Field Research: toward a Model of Mutual Exploitation", in Cultural and Social Anthropology, Macmillan, N.Y., 1975.



LUKÁCS, G.

"A Consciência de Classe", in Marxismo e Política, RJ, 1979.

MARX, K.

"Salário, Preço e Lucro", "A Mercadoria", "Relações de Produção e Relações de Distribuição" in O Capital, Ed. Civilização Brasileira, RJ., s/d.

MESCHONNIC, H.

Crítique Du Rythme Anthropologique historique Du Langage. Verdier - Paris 1982

MILIBAND, R.

"Classe e Conflito de Classe" in Marxismo e Política, RJ., 1979.

MISSE, M.

"Marx e Weber: sobre o conceito de Classes Sociais", in Revista Encontros com a Civilização Brasileira, nº 5

PARANHOS, A.

"Consciência de Classe e Consciência Possível", in Revista de Cultura Vozes, nº 8, 1976.

SANGUINETI, E.

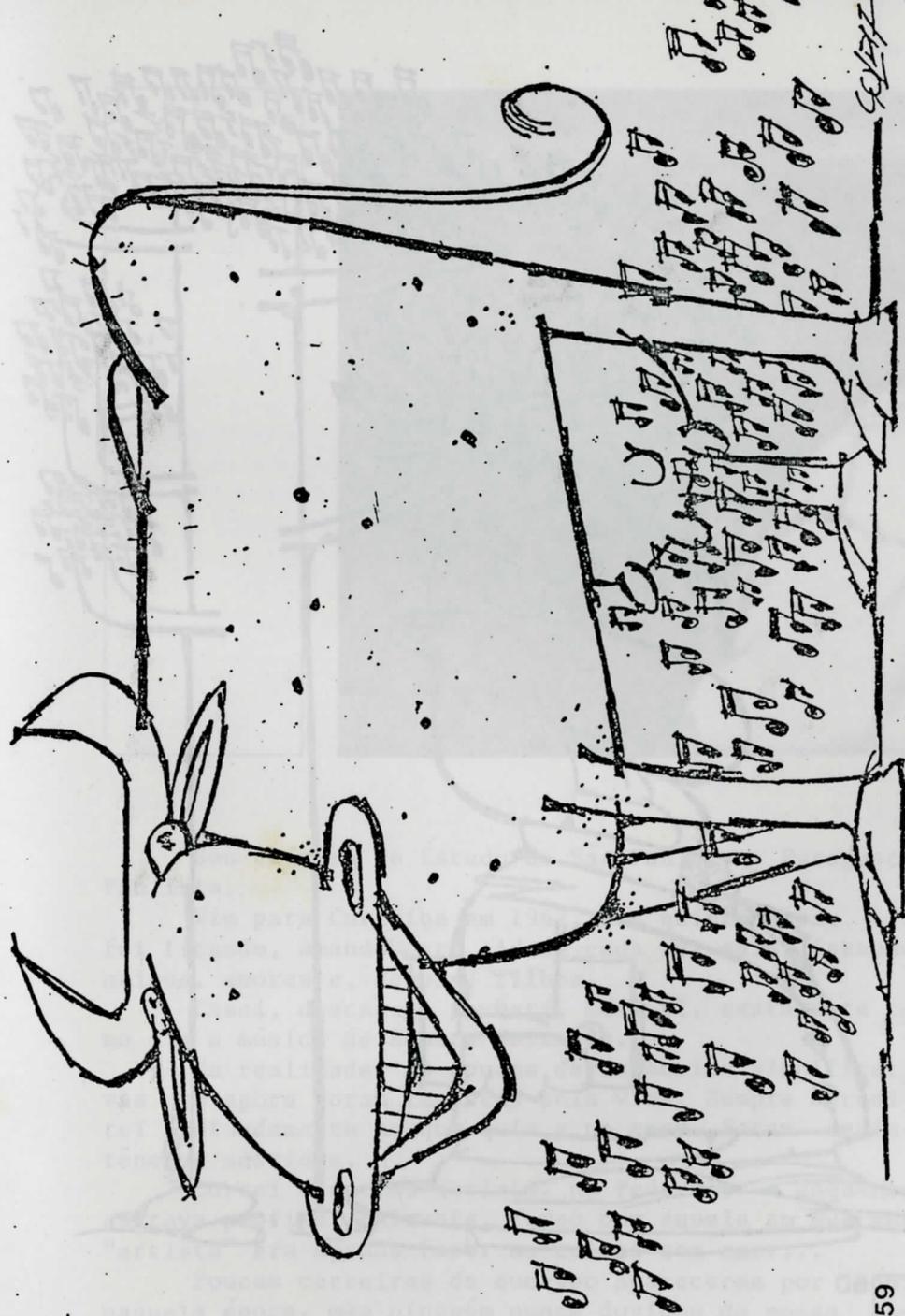
"Sociologia da Vanguarda", in Teoria da Cultura de Massa, RJ., Paz e Terra, 1982.

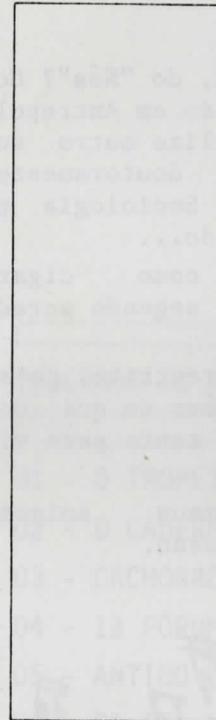
TURNER, V.

From Ritual to Theatre, Performing Arts Journal Publications, N.Y., 1982.

VELHO, G.

"Projeto, Emoção e Orientação em Sociedades Complexas", in Individualismo e Cultura, Zahar RJ., 1981.





Sou caipira do Estado de São Paulo, Paraguaçu Paulista.

Vim para Curitiba em 1962, aos quinze anos, e fui ficando, amando esta cidade cada vez mais, fazendo amigos, amores e, depois, filhos.

Casei, descasei, investi, desisti, exatamente como diz a música de Renato Teixeira.

Na realidade, as poucas desistências significativas até agora foram impostas pela vida. Sempre acreditei profundamente no que quis e no amor. Foram desistências sofridas.

Cursei Ciências Sociais, na Federal, enquanto cantava profissionalmente. Tempo bom aquele em que ser "artista" era apenas fazer as coisas com amor...

Poucas carreiras de sucesso apareceram por aqui naquela época, mas ninguém nunca duvidou do nosso ta-

lento geral...

E era geral mesmo... lembra Lúcia, do "Nós"? Co-
lhi experiêcia, juntei tudo num mestrado em Antropolo-
gia Social na UNICAMP e, no momento realizo outro so-
nho: refletir sobre a música a nível de doutoramento.
Sou também professora de Antropologia e Sociologia na
PUC, além, é claro, de continuar cantando...

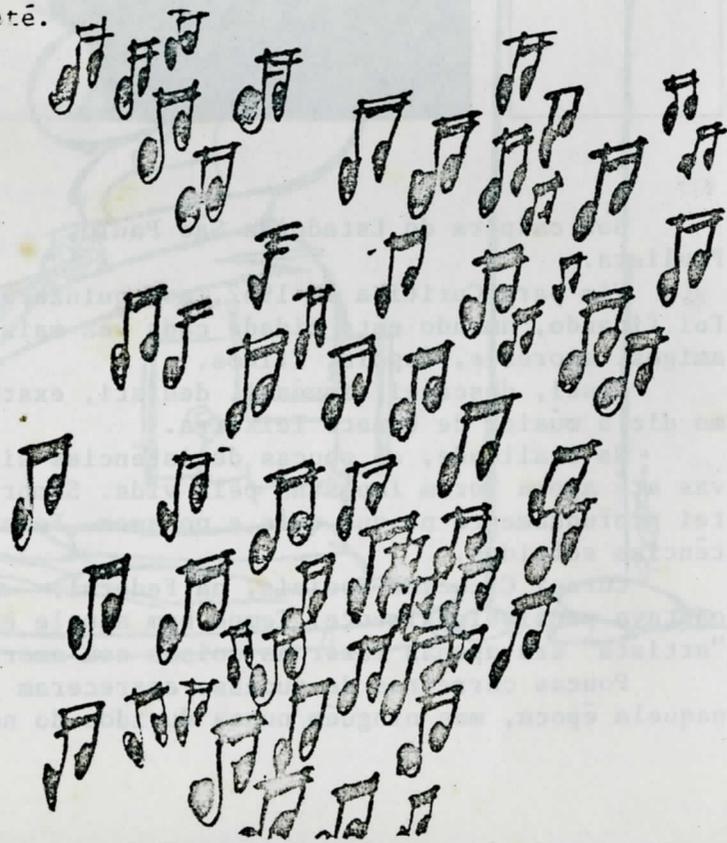
Às vezes como formiguinha, outras como cigar-
rinha, vou escrevendo minha fábula que, segundo acredi-
to, está sempre apenas começando.

Espero que este trabalho, embora restrito, possa
contribuir no esclarecimento das condições em que de-
semparamos aquilo que nos é essencial, tanto para vi-
ver.

Acima de tudo, espero que vocês, meus amigos,
gostem e se envolvam comigo nesta discussão.

Obrigada a todos.

Atê.



CADERNOS DO MIS

- 01 - O TROPEIRO
 - 02 - O CADERNO DE DONA SELMIRA
 - 03 - CACHORRO NÃO! CHICHORRO!
 - 04 - 1ª FÓRUM NACIONAL DE MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM
 - 05 - ANTIGO PRÉDIO DO GOVERNO
 - 06 - CI (S) NE - LÉLIO SOTTO MAIOR JÚNIOR
 - 07 - BENTO FALA SOBRE O PARANÁ
 - 08 - RODOLFO GUERCKE, FOTÓGRAFO
 - 09 - PEQUENO VOCABULÁRIO INDÍGENA - JOSÉ J.C. DA SILVA
 - 10 - TADEUZ MOROZOWICZ
 - 11 - O CADERNO DE DONA ISAURA
 - 12 - FILMES VISTOS E ANOTADOS - FRANCISCO B. NETTO
 - 13 - HELENA KOLODY - POETISA
 - 14 - A HISTÓRIA DA PRB-2 - PROGRAMA RADIOFÔNICO DE
PAULO DE AVELAR
 - 15 - MARIA CONCEIÇÃO DA ROCHA, FOTÓGRAFA
 - 16 - FIM DE BAILE, MÚSICO A PÉ - NO COMPASSO DO
CAPITALISMO MUSICAL - SELMA BAPTISTA
-



A RESTAURAÇÃO DA SEDE DO MIS
TEM O APOIO FINANCEIRO
DA COPEL E DO BANESTADO.

GOVERNO DO PARANÁ

Alvaro Dias

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Renê Ariel Dotti

DIRETORIA GERAL

Wilson Dietrich

COORDENADORIA DO SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS

Vicente Jair Mendes

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

Valêncio Xavier
