

7.

A indústria cultural e a profissão de músico hoje

7.1.

Principais questões relativas à indústria cultural

O movimento musical que ficou conhecido como *sambajazz* representou um período especial na música brasileira. Ele foi o resultado do acúmulo de uma rica cultura musical que se desenvolveu durante a chamada *era do rádio*, plena de excelentes instrumentistas, cantores, maestros, arranjadores, compositores e orquestras. Esta cultura radiofônica vinha sendo continuamente elaborada desde os anos 1930, com as “estilizações” pioneiras de músicos como Pixinguinha, que adaptou as práticas ainda próximas do folclore e amadoras do samba e do choro para as orquestras profissionais da rádio nascente como projeto comercial.²²²

Esta profissionalização que veio com a *era do rádio*, ainda que tenha se dado de forma insatisfatória²²³, foi se consolidando gradativamente ao longo dos anos 1940 e 1950 a ponto de criar condições sociais para o surgimento dos músicos praticantes do *sambajazz*, em fins dos 1950, que se caracterizavam pelo alto nível profissional e artístico de sua produção musical²²⁴.

Como consequência deste acúmulo, diversos instrumentistas e compositores do movimento, como Sérgio Mendes, Airto Moreira, Baden Powell, Moacir Santos e Raul de Souza, construíram carreiras internacionais sólidas, sendo conhecidos hoje ao redor do mundo como importantes representantes da

²²² Segundo CALDEIRA: “Em 1931 havia cinco emissoras no Rio de Janeiro, 21 no país. A organização do veículo foi feita pelo Estado, depois da Revolução de 1930. Em 1931, o governo definiu o rádio como ‘serviço de interesse nacional’ e, no ano seguinte, pelo Decreto-lei 21.111, autorizou a veiculação de propaganda paga.

Com essa modificação, alterou-se radicalmente o caráter da programação. O novo objetivo das emissoras – vender publicidade e ter lucro – fez com que o caráter do rádio fosse basicamente de diversão, para atrair o máximo de ouvintes. Por essa porta entrou a música popular. Com ela, aumentavam o público, as vendas de aparelhos, o número de emissoras e o tempo de transmissão. Criava-se uma nova relação entre o ouvinte e os autores da música.” (CALDEIRA p. 35, 2007)

²²³ Ver Ortiz (1999). Segundo José Roberto Zan: “Do início dos anos 30 até meados dos 50, os meios de comunicação ainda não apresentavam, no Brasil, um nível de desenvolvimento e de organização sistêmica que permitisse defini-los como indústria cultural.” (ZAN p. 109)

²²⁴ Me refiro a estas condições no mesmo sentido que Norbert Elias lhes dá em seu estudo *Mozart – sociologia de um gênio*: o surgimento de uma indústria cultural com solidez e extensão suficientes para gerar um ambiente profissional entre músicos. (ELIAS, 1995)

música brasileira²²⁵. Esta geração de músicos representada pelo sambajazz pôde transformar, de maneira mais efetiva que nunca, o fluxo centro-periferia da indústria cultural, invertendo ou complexificando a rede de “influências” em jogo neste grande rizoma²²⁶ que é a música das Américas no século XX. Eles apresentaram ao mundo um Brasil “moderno” e competente através de sua produção musical.

Se esta geração foi evidentemente tributária de toda uma rica cultura que floresceu durante a *era do rádio*, por outro lado ela apresentou-se como um movimento de modernização da música brasileira que presenciou o nascimento da *era da televisão*. Uma vez consolidada esta nova fase, a indústria cultural nacional, através dos seus líderes, executivos de gravadoras e produtores de TV, interessada no nicho de mercado voltado para o *público jovem*, despertado pelo *rock* que surgia atraindo massas de consumidores pelo mundo, considerou que tanto o sambajazz quanto a bossa nova não seriam capazes de mobilizar as grandes vendas que surgiam em seu horizonte comercial²²⁷.

O sambajazz se apresenta, assim, como um entre tempo, situado entre estas duas grandes eras da indústria cultural brasileira. Surgem então algumas questões sobre a relação do sambajazz com a indústria cultural de seu tempo.

²²⁵ Estes músicos são possivelmente mais conhecidos no exterior que alguns símbolos nacionais, como Pixinguinha e Chico Buarque. O seu sucesso pode ser observado das mais diversas formas. O sociólogo inglês Paul Gilroy cita, por exemplo, o trombonista Raul de Souza no prefácio de *Atlântico negro* como um músico que foi muito importante para ele em sua juventude. O pianista Sérgio Mendes foi o único brasileiro indicado ao *Grammy Award* em 2014, talvez a mais prestigiosa premiação em música popular no mundo.

²²⁶ Conforme o conceito de Deleuze e Guatary em *Mil Platôs* (2009).

²²⁷ A autobiografia de André Midani, um produtor musical que foi o diretor da gravadora Odeon, traz um relato proveniente do interior da indústria cultural. Ele se pergunta por que um cantor “desafinado” como Orlando Dias, em fim dos anos 1950, vendia mais que os respeitadores cantores pré-bossanovistas como Sylvia Telles ou Lúcio Alves, ainda que “com todo o esforço de promoção” que a gravadora fazia por eles. Segundo Midani:

Comecei, então, a entender que o que o cantor e sua música diziam não era tão importante quanto a maneira como o diziam, e como o que diziam dependia da genuinidade do sentimento que vinha do fundo da alma. Quando o público carregava um sentimento similar, identificava-se com o cantor através do inconsciente coletivo. (...) Anos mais tarde, deixaria aos meus diretores artísticos e seus talentosos produtores o cuidado de avaliar a estética das melodias, das poesias e das vozes, cabendo a mim o cuidado de penetrar na personalidade do artista e avaliar seus atributos de narcisismo, de sofrimento, de raiva, de doçura, de ódio, de ternura, de agressividade, de determinação, de ambição, de liderança. A compreensão desse meu papel iria se tornar cada vez mais preponderante na condução da estratégia da(s) companhia(s) que eu viria a dirigir ao longo dos anos. (MIDANI, 2008, p.87, grifo meu)

Como os músicos do sambajazz puderam emergir como solistas, arranjadores e compositores em esquemas de produção de LPs da indústria cultural de então sem que seus valores musicais exigentes fossem deixados de lado em sua produção “comercial”?

Como se abriu esta possibilidade para estes instrumentistas, cantores e compositores entre estas duas grandes fases da indústria cultural – grosso modo, uma *era do rádio* de profissionalização ainda incipiente e uma *era da televisão*, em que a indústria cultural se consolidou no país – permitindo-lhes participar como solistas, arranjadores e compositores no mercado fonográfico de então?

7.2.

O sambajazz entre a *era do rádio* e a *era da televisão*

O período em que floresceu o sambajazz, compreendido entre meados da década de 1950 e meados de 1960, marca a transição entre duas grandes fases da indústria cultural no Brasil: a *era do rádio* e a *era da televisão*. O *samba moderno*, categoria que englobava o *sambajazz* e a *bossa nova*, pôde irromper de forma intensa após esta fase inicial de formação da indústria cultural no Brasil e anteciper esta segunda ordem diferenciada que se inicia em fins dos anos 1960 e que significou também um avanço significativo na profissionalização do mercado cultural. Este se expandiu consideravelmente, incorporando consumidores de uma parcela muito maior da população ao incluir gradativamente as classes mais baixas, como parte de um processo maior de industrialização do país. Segundo Renato Ortiz:

A consolidação de um mercado cultural somente se dá entre nós a partir de meados dos anos 60, o que nos permite comparar duas situações, uma, relativa às décadas de 40 e 50, outra, referente ao final dos anos 60 e início dos anos 70. Creio que é possível falar, neste caso, de duas ordens sociais diferenciadas, e ao contrapô-las, captarmos algumas especificidades da atualidade. A indústria da cultura pode, desta forma, ser tomada como um fio condutor para se compreender toda uma problemática cultural. Fruto do desenvolvimento do capitalismo e da industrialização recente, ela aponta para um tipo de sociedade que outros países conheceram em momentos anteriores (ORTIZ, 1999, p.8)

A *era do rádio* no Rio de Janeiro representara o domínio da *Rádio Nacional* durante as décadas de 1940 e 1950. Neste período a industrialização e a urbanização do país eram ainda incipientes e a Rádio Nacional era muito ligada ao

Estado Novo, de Getúlio Vargas. Neste contexto, a função do rádio era mais a de atuar como mediador entre o Estado e a população urbana do que de estabelecer uma cultura de massas integradora. Segundo Zan, tratava-se de um “modelo populista de formação de cultura de massa” que entra em crise em meados dos anos 1950, marcando um período intermediário – em foco nesta tese – que se estende até o final dos anos 1960.²²⁸

Mas em meados dos anos 1960 chegara ao fim este período da indústria cultural, e preparava-se a era em que a televisão ganhou hegemonia no país, junto a um pequeno número de *majors*, como eram chamadas as grandes gravadoras de discos. Para que se tenha uma ideia da concentração do mercado nesta área, no ano de 1976 apenas sete grandes gravadoras detinham 88% do mesmo²²⁹. Não que isto fosse anormal no Brasil, pois no período compreendido entre o início da década de 1930 e a Segunda Guerra Mundial praticamente toda a produção fonográfica estava a cargo de apenas três gravadoras: *Odeon*, *RCA Victor* e *Columbia*²³⁰. Neste período inicial, no entanto, o mercado era consideravelmente menor em comparação com o período posterior.

Nesta nova ordem, a televisão passaria a desempenhar um papel central na chamada *MPB* (música popular brasileira) a partir de fins dos anos 1960. Inicialmente, em fase de transição ainda bastante ligada à cultura do rádio, a inserção da música na TV se daria através dos programas de auditório como *Esta noite se improvisa*, onde Chico Buarque e Caetano Veloso fizeram sua fama inicial²³¹, ou nos *festivais da canção* onde as gravadoras podiam antecipar o gosto

²²⁸ “De meados dos anos 50 até o final dos 60, situa-se um período marcado pela crise do modelo populista de formação da cultura de massa.” (ZAN, 2001, p.111)

²²⁹ “mercado que, ainda em 1976, consumia principalmente LPs e **era monopolizado em 88% pelas sete maiores gravadoras em operação no país.**” (MORELLI, p.51, 1991, grifo meu)

²³⁰ ZAN p.110, 2001

²³¹ Segundo Caetano Veloso: “Naquela mesma noite eu estreava na TV e a partir de então meu conhecimento de letras de canções brasileiras e minha memória se tornaram lendários. Chico Buarque era o meu maior competidor, com uma vantagem: seu repertório era extenso como o meu e sua memória igualmente fresca, mas ele era ainda capaz de inventar na hora canções tão bem-feitas que pareciam jóias da nossa tradição aos ouvidos dos responsáveis pelo programa. Ganhámos vários automóveis Gordini -- que vendíamos automaticamente sem averiguar se perdíamos alguma coisa nessa venda -- nos meses que se seguiram à minha estréia. **E eu fiquei, além de famoso, rico, para os meus padrões.** Passei a ir quase semanalmente a São Paulo.” (2002, p.139, grifo meu)

do público através de artistas que surgiam a partir desta nova mídia²³². O período de formação da TV então coincide com o da formação da MPB, sendo fundamental estudar esta nova mídia para se entender a música brasileira que surge no prenúncio da década de 1970. Esta foi a primeira geração da música televisiva que conduziria posteriormente ao advento dos *vídeo-clipes* e da *MTV* (*Music Television*), nos anos 1980. TV e MPB no Brasil, portanto, são fenômenos imbricados em alto grau, ligação que mereceria uma tese. Segundo Morelli:

A importância da televisão no crescimento do mercado de discos no Brasil pode ser avaliada indiretamente através de dados relativos à crescente participação da gravadora Sigla, da TV Globo. Lançada em 1971(...), em 1977 a Sigla despontaria como líder do mercado brasileiro de discos. Dois anos depois, sua participação nesse mercado seria avaliada em 25%, confirmando-se assim sua liderança até o final da década de 70. (MORELLI p.70, 1991)

7.3. A Indústria Cultural no “ritmo do aço”

O conceito de *Indústria cultural*, proposto por Adorno e Horkheimer (2002) na década de 1930 se tornou tão amplamente conhecido que não é difícil reconhecer sua vulgarização nas críticas mais cotidianas à música popular comercial que músicos ou público tecem regularmente às canções que lhes parecem “comerciais demais” ou de má qualidade. Uma demonizada “indústria cultural” trabalharia visando apenas ao lucro imediato, baixando o nível cultural da música que difunde, e influenciando negativamente o gosto popular.

Este conceito se funda sobre a ideia de que os diferentes empreendimentos do setor cultural, como a indústria fonográfica, a indústria do rádio, da televisão, a cinematográfica e a imprensa formam um “sistema” integrado, ao qual podemos chamar de *Indústria cultural*. Este sistema por sua vez está, segundo estes autores da *Escola de Frankfurt*, submetido à própria economia capitalista, cujo interesse pelo lucro em detrimento a valores artísticos e sociais que seriam desejáveis nas obras de arte, conduz a uma produção “alienante”, baseada na standardização das

²³² “A importância da televisão no crescimento do mercado de discos no Brasil pode ser avaliada indiretamente através de dados relativos à crescente participação da gravadora *Sigla*, da *TV Globo*. Lançada em 1971(...), em 1977 a *Sigla* despontaria como líder do mercado brasileiro de discos. Dois anos depois, sua participação nesse mercado seria avaliada em 25%, confirmando-se assim sua liderança até o final da década de 70.” (MORELLI p.70, 1991)

músicas populares urbanas²³³. Estas são transformadas em mercadoria fetichizada, a exemplo do que ocorre em diversas outras áreas da produção capitalista.

Toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se. Os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. **O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia.** Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (ADORNO, 2002, p.8, grifo meu)

A crítica de Adorno e Horkheimer (2002) aos novos meios de produção artística que surgem no século XX se funda principalmente sobre a ideia da *repetição*, considerada alienante por eles: através da indústria cultural, que se caracteriza por seus novos meios técnicos de reprodução²³⁴, as massas seriam submetidas à repetição incessante de músicas apenas aparentemente diversas, pelo rádio. Estas músicas, no entanto, seriam em tudo semelhantes entre si, seja na forma, seja nas harmonias e nas melodias, seja no “ritmo do aço”²³⁵ - conforme estes intelectuais entenderam o tempo metronômico regular que ganhou hegemonia na música ocidental a partir desta *era do rádio*.

Assim a repetição alienante da música popular se daria em três níveis. Primeiro no nível interno das músicas, onde as frases musicais são reapresentadas (por exemplo, com um *ritornelo* no fim da parte A, indicando sua repetição) e pequenos motivos rítmicos são sempre reiterados pela seção rítmica a fim de constituir a “levada”²³⁶. Mas a repetição se daria também em um segundo nível, *entre* as músicas. Pois estas são apresentadas como novidade – “a música da

²³³ “A dependência da mais poderosa sociedade radiofônica em relação à indústria elétrica, ou a do cinema aos bancos, define a esfera toda, cujos setores singulares são ainda, por sua vez, co-interessados e economicamente interdependentes” (ADORNO, p.11, 2006)

²³⁴ Ver Walter Benjamin, também um membro da *Escola de Frankfurt*, e seu texto fundador *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2000)

²³⁵ “**A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si.** As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço” (ADORNO, 2006, p.7)

²³⁶ A *levada* convida à dança ou, no mínimo, ao batucar com o dedo sobre a mesa. O termo “levada” tem vários sinônimos como “batida”, ou o “groove”, ou “swing” - os nomes são muitos - e consiste em um procedimento rítmico largamente usado, comum a toda música popular urbana do século XX, onde se repetem motivos de acompanhamento pelos instrumentos da seção rítmica, como bateria, percussões, baixo, violão e piano, eventualmente. É a levada que denota mais explicitamente o gênero, de critério sempre rítmico, de uma música, como *samba* ou *salsa*.

moda” - pela indústria cultural, mas na verdade seriam mera repetição, ou “mais do mesmo” produto de sempre, apresentado e reapresentado ao consumidor. Por fim haveria um terceiro nível de repetição, que seria uma uniformização geral da sociedade tomada pelo capitalismo, para a qual a indústria cultural contribui apenas parcialmente, mas de forma ativa.

Não deixa de ser uma ironia que um conceito extremamente crítico à massificação da cultura e da arte na “era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2000) tenha se tornado tão amplamente popular, conforme se afirmou antes. Ainda que Adorno nem sempre seja diretamente citado, suas ideias são regularmente levantadas até mesmo por quem defende músicas intrinsecamente ligadas à indústria cultural, mas que ganharam maior respeitabilidade e o status social de obra de arte com o passar dos anos, como as gravações de bossa nova, sambajazz ou de MPB, dos anos 1950 aos 1970. Assim, críticas que Adorno fez pioneiramente às músicas populares norte-americanas, que não diferem muito dos estilos brasileiros citados do ponto de vista do uso sistemático da repetição e da relativa estandarização da produção, são usadas também para defendê-las contra novas produções da indústria cultural que ainda não ganharam status de “arte” ou de “boa música” na sociedade. O alvo destes críticos que, muitas vezes sem o saber, se transformam em adornianos vulgares, passou a ser os gêneros mais recentes da indústria cultural, como o *axé*, o *pagode*, o *sertanejo* ou o *funk*, nos quais se vê apenas a “repetição” emburrecedora e a “alienação” de um público apassivado em oposição a estilos onde se supõe um valor artístico elevado, ainda que gerados na mesma indústria cultural em uma fase anterior.

Muitos intelectuais mais ou menos otimistas com a cultura *pop* internacional se insurgiram contra esta mentalidade “adorniana”, que condena a música da indústria cultural. Caetano Veloso, por exemplo, escreveu em sua coluna dominical em *O Globo*, em 26/08/2012: “Possivelmente por causa de Adorno, somos sempre lembrados de que nossas alegrias são suspeitas, nossa

possível felicidade, criminosa. Grande parte das excitações tropicalistas tem origem no movimento íntimo para confrontar esse mandato.”²³⁷

O conceito de indústria cultural tem sofrido relevantes críticas que, de maneira geral, apontam nele um entendimento idealizado e apassivado do consumidor. Dentre as numerosas críticas que tem sido feito ao longo de décadas, destaco aqui três que parecem ser especialmente pertinentes a esta pesquisa.

Os escritos de Adorno despertaram o interesse de muitos músicos que, de maneira geral, tenderam a criticar a rigidez de sua perspectiva sobre a arte²³⁸. Esta lhes pareceu por demais restrita, os objetos artísticos forçados em categorias sociológicas excessivamente generalizantes e com pouca base empírica; e que são estranhas às múltiplas leituras e usos a que se presta uma peça musical. Seria preciso especificar sobre quais músicas de massa se exerce esta crítica indiscriminada à uma grade indústria cultural, conforme o compositor erudito Luciano Berio (1981). Seria sobre os Beatles, que marcam a chegada de uma indústria cultural mais pesada na segunda metade do século XX? Ou sobre George Gershwin, compositor que nos primórdios da era do rádio empreendeu uma pioneira “estilização” do jazz negro, gênero que apreciava e que quis apresentar em *Rapsódia em Blue* da forma mais atraente possível ao público da sala de concerto? Conforme o compositor italiano Luciano Berio:

Desconfio que as classes e as categorias de Adorno, descritas de maneira tão circunstanciada e específica, não existem mais e que – nas formas de alienação paroxística analisadas por ele – jamais existiram. Assim como não existe nem jamais existiu o significado sociologicamente específico de uma obra musical, que implícita e moralisticamente ele propõe. (...) (Adorno) investe contra toda a música de consumo e comercial e não, digamos contra Gershwin ou Beatles. Preocupa-se com categorias tão gerais que parecem escapar a toda dinâmica de transformação, esquecendo que um dos aspectos mais enganadores e interessantes da música de consumo, dos *mass media* e, no fundo, do capitalismo, é sua fluidez e sua incessante capacidade de transformação, de adaptação e de assimilação. A sociedade de Adorno é uma sociedade unânime no mal (...) (BERIO, 1981, p.16)

²³⁷ Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/moral-da-historia-5897376#ixzz3LlgrYPzn>. Acesso em 13/12/2014.

²³⁸ Caetano Veloso escreveu em sua coluna dominical em *O Globo*, em 26/08/2012: “Possivelmente por causa de Adorno, somos sempre lembrados de que nossas alegrias são suspeitas, nossa possível felicidade, criminosa. Grande parte das excitações tropicalistas tem origem no movimento íntimo para confrontar esse mandato.” Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/moral-da-historia-5897376#ixzz3LlgrYPzn>. Acesso em 13/12/2014.

Berio reforça a crítica comum ao trabalho de Adorno: suas categorias rígidas perdem a fluidez que caracteriza o mundo contemporâneo capitalista.

A crítica de Paulo Puterman a Adorno e Horkheimer se anuncia desde o título do livro em questão, *Indústria cultural, a agonia de um conceito* (1994). Neste trabalho ele analisa os relançamentos em CD (*compact disc*) das sinfonias de Beethoven gravadas integralmente pelo regente Herbert von Karajan como uma estratégia de promoção desta mídia nascente nos anos 1980, e também o lançamento do primeiro disco de Elvis Presley. O autor critica especialmente o conceito de “massa” utilizado por Adorno e Horkheimer que seria por demais “monolítico” e “desumanizado”, fruto de um modelo analítico que não encontraria correspondência empírica nem mesmo no momento histórico em que o conceito de indústria cultural foi cunhado. Segundo o autor: “Adorno e Horkheimer raciocinaram como se a indústria cultural de massa instalasse para todo o sempre uma coletividade monolítica, destituída de raciocínio crítico e uniformizada pelos mesmo gostos” (PUTERMAN, 1994, p. 21)

Por outro lado Puterman acusa no conceito uma suposição também equivocada de que “haveria em todas as sociedades uma tendência à uniformização do saber” (1994, p.20) como consequência da rápida difusão das técnicas de comunicação e reprodução.

Richard Middleton (2006), por sua vez, aborda especificamente um ponto central em Adorno, a crítica da repetição excessiva e alienadora que ele identifica na cultura de massas. Conforme este autor, a crítica da repetição se dá de forma dupla, tanto musicalmente, ou seja, no nível interno da peça, como em um nível externo, onde ocorreria uma “estandardização” dos produtos da indústria cultural. Middleton assinala a complexidade do assunto, mostrando que, mesmo no nível interno da peça, podem ocorrer diversas formas de repetição:

Dentro de uma música em particular ou de uma canção individual, a existência, o papel e a natureza da repetição é um importante instrumento de discernimento para a análise, ajudando a indicar diferenças sincrônicas que acontecem em relação a outras músicas e canções, e também ajudando a marcar mudanças históricas nos estilos musicais. Mas fazer a diferenciação não é uma questão fácil. A importância das repetições está intimamente ligada ao seu papel na estrutura

sintática total. Ou seja, está ligada à natureza do que é repetido e com a relação da repetição com outros processos presentes²³⁹ (2006, p.16)

A repetição, portanto, não pode ser entendida de forma unidimensional, pois ela depende do contexto musical/social em que se insere. Assim, se na tradição erudita europeia a repetição foi frequentemente entendida como alienante, ou ainda, por demais corporal e dançante, de caráter circular e inebriante e negadora de uma visão discursiva linear, desviando o indivíduo da razão, nas músicas da tradição afro-americana a repetição desempenha um papel diverso. A repetição ali, muitas vezes, faz parte de um jogo de “fases e defasagens”²⁴⁰, de superposição de pequenos motivos rítmicos de matriz talvez idêntica, mas que frustram ou recompensam o ouvinte, que espera mais uma repetição. Este jogo sobre a expectativa da repetição, que poderia ser novamente reiterada ou modificada (através de, digamos, a adição de uma unidade de pulso a mais na célula rítmica) é um dos pontos principais onde reside o interesse e a sofisticação a um tempo corporal e intelectual destas músicas das Américas ditas “populares” ou “negras”.

Midleton tipifica dois procedimentos básicos de repetição no interior das músicas: a repetição “musemática”, onde pequenas células rítmicas são repetidas (e modificadas, eventualmente) e a repetição “discursiva”, onde frases maiores são reapresentadas, como quando ocorre um *ritornelo* em uma das partes da música²⁴¹. A repetição de pequenas “unidades rítmicas” está presente em grande parte da música popular das Américas, e é central na tradição do samba, sendo facilmente observável na ação do tamborim, em uma batucada. Este instrumento, no samba, alterna pequenas células de dois ou três tempos que vão se encaixando de diversas formas no tempo regular representado pelo bumbo, em pulso binário.

²³⁹ “Within a particular music or individual song, the existence, role and nature of repetition is a major distinguishing tool for analysis, helping to indicate synchronically existing differences in relation to other musics and songs, and also helping to mark out historical changes in musical styles. But to do the distinguishing is no easy matter. The significance of repetition is closely bound up with its role in the total syntactic structure. – i.e., with the nature of what is repeated and with the relationship of the repetition to the other process that are present.” (2006, p.16)

²⁴⁰ Ver WISNIK (1989).

²⁴¹ “First I would like to differentiate between what I shall call musematic repetition and discursive repetition. Musematic repetition is the repetition of short units; the most immediately familiar examples – riffs – are found in African-American musics and rock. Discursive repetition is the repetition of longer units, at the level of the phrase. The effects of the two types are usually very different, largely because the units differ widely in the amount of information and the amount of self-contained ‘sense’ they contain, and in their degree of involvement with other syntactic process.” (MIDLETON, 2006, p.17)

Este tem a função de marcar o compasso de forma regular, embora acentuando o segundo tempo, e não o primeiro, como na rítmica tradicional europeia²⁴².

Podemos identificar este procedimento tanto na estilização do samba promovida por Édison Machado à bateria, onde o tamborim tradicional do samba é transposto para o prato de condução, originando o samba do prato quanto na “batida” da bossa nova de João Gilberto ao violão, onde o polegar, mais grave, executa a linha rítmica correspondente ao surdo do samba, enquanto a os demais dedos executam a parte aguda, dos tamborins estilizados.

Técnicas musemáticas, como um dispositivo básico de estruturação, apareceu pela primeira vez em grande forma, em shows de massa de música popular, no trabalho das bandas de swing dos anos 1930 (sob a forma de *riffs*). Onde exatamente na história da música esta técnica teve origem é difícil de dizer, **mas, no fim, é menos importante identificar fontes específicas do que localizar a técnica na prática (oral) cotidiana generalizada na cultura negra**²⁴³. (MIDDLETON, 2006, p. 18)

Midleton destaca a pluralidade de leituras sobre a repetição musical nas músicas da *indústria cultural* – termo aqui empregado no singular graças a Adorno, mas que é melhor compreendido enquanto uma rede plural, constituída de indústrias culturais diversas que podem ser apreendidas em seu conjunto apenas para efeitos de análise, mas que são incapazes de serem exauridas conceitualmente ou de explicar de forma total as músicas ou sociedades em que se inserem. É preciso observar o “ponto em que vários grupos de determinação se cruzam” para gerar o sambajazz:

Eu gostaria de entender a extensão e natureza da repetição em uma determinada música como sendo produzida e localizada no ponto em que vários grupos de determinação se cruzam: a ‘economia política’ de produção, a economia psíquica

²⁴² Podemos identificar este procedimento tanto na estilização do samba promovida por Édison Machado à bateria, onde o tamborim tradicional do samba é transposto para o prato de condução, originando o samba do prato quanto na “batida” da bossa nova de João Gilberto ao violão, onde o polegar, mais grave, executa a linha rítmica correspondente ao surdo do samba, enquanto a os demais dedos executam a parte aguda, dos tamborins estilizados.

²⁴³ “*Musematic techniques, as a primary structuring device, first broke through in a big way, in mass-audience popular music, in the work of the 1930s swing bands (in the form of riffs). Where exactly in music history this technique originated is difficult to say, but in the end it is less important to identify particular sources than to locate the technique in general everyday (oral) practice in black culture*” (2006, p. 18).

dos indivíduos; os meios musico-tecnológicos de produção e reprodução; e os efeitos das tradições histórico-musicais²⁴⁴ (MIDLETON, 2006, p.16)

7.4.

O músico profissional no contexto da indústria cultural

O “samba moderno” representado pelo *sambajazz* e pela *bossa nova* – categorias que se confundiam à época, conforme foi demonstrado, foram vivenciados, tanto pelos músicos como pelo público, como uma necessidade de modernização da tradição representada pela música brasileira. Esta modernização tinha um sentido não apenas estético, mas significava concretamente também a inserção do músico dentro de um mercado musical mais profissionalizado, e que tendia a crescer. No entanto, este crescimento mais acentuado do mercado deu-se a partir do ano de 1968, ano crucial na história brasileira, de edição do AI-5, que marca o estreitamento da ditadura militar e que também pode ser considerado como o ano do desaparecimento quase total da produção do *sambajazz*, uma antecipação da década de 1970. Segundo Morelli, em *Indústria fonográfica, um estudo antropológico*:

Os anos iniciais da década de 1970 foram marcados por um crescente aumento da produção e do consumo de discos no Brasil. (...) houvera um crescimento de 400% nas vendas do setor entre 1965 e 1972, sendo que desde 1970 as taxas tinham sido de fato progressivas, superando-se o recorde de 18,5% de 1971 logo em 1972, quando o mercado chegou a crescer 34,5%. (1991, p. 86).

Este crescimento do mercado, que se dá mais acentuadamente a partir do período que sucede o *sambajazz*, ia de encontro ao desejo, por parte dos músicos que são objeto desta tese, de que a profissão que abraçaram pudesse lhes garantir maior estabilidade financeira sem que fosse necessário recorrer a um segundo emprego, como faziam muitos instrumentistas da *era do rádio* a fim de se sustentar.

Estes músicos também esperavam um crescimento profissional ao longo da carreira, conforme se pode esperar de outras profissões mais estáveis, onde os profissionais mais experientes e bem sucedidos obtenham ganhos financeiros e

²⁴⁴ “I would like to see the extent and nature of repetition in a given music as produced by and located at the point where several sets of determination intersect: the ‘political economy’ of production; the ‘psychic economy’ of individuals; the musico-technological media of production and reproduction; and the effects of musical-historical traditions” (2006, p. 16).

respeitabilidade maiores ao longo do percurso profissional. Ganhar o status de “solista” tem um significado importante na hierarquia musical, conforme se observou no caso de Paulo Moura. Músicos mais bem sucedidos financeiramente e socialmente se destacam em shows e álbuns como solistas, conforme ocorreu a muitos músicos do sambajazz. Isto não os impedia de atuar eventualmente também como “acompanhadores” de cantores de sucesso ou de outros músicos. No entanto, a pretensão destes músicos de maior profissionalização junto ao crescente mercado cultural brasileiro, de maneira geral, foi frustrada a partir de fins dos anos 1960, o que ocasionou uma imigração em massa de músicos para o exterior, conforme se viu anteriormente.

7.5. A segmentação de mercado

Um fato importante no período estudado é a segmentação do mercado que se operou então. Com o *rock'n roll*, que no primeiro mundo havia se tornado um fenômeno de vendas com grupos como os *Beatles*, e que no Brasil ficou conhecido como *iê-iê-iê*, consolidou-se no país, na segunda metade dos anos 1960, o segmento de mercado “jovem” da indústria fonográfica brasileira. Segundo José Roberto Zan:

Em meados dos 60, o rock transformou-se no *iê-iê-iê* da Jovem Guarda. Concebido pela empresa de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi, o programa musical Jovem Guarda, que foi ao ar pela primeira vez em setembro de 1965 pela TV-Record, representou o maior empreendimento de marketing, relacionado à música popular, já registrado no Brasil. (ZAN, 2001, p.114)

Este segmento poderia ter sido inicialmente identificado ao público da bossa nova e do sambajazz, música de jovens “modernos”, como Elis Regina e Jair Rodrigues que apresentavam o programa *Dois na bossa*, rebatizado depois de *O fino da Bossa*, ao migrar para a TV Record em 1965. Mas foi a Jovem Guarda quem de fato ocupou este nicho, a partir do sucesso do programa de TV homônimo, que foi ao ar de 1965 a 1969, também na TV Record, com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. A audiência deste programa de TV superou em muito a do programa rival de Elis Regina e Jair Rodrigues, conforme Nelson Motta, em *Memória musical*:

O programa de Roberto, Erasmo e Wanderléa era o mais popular, mais que o popularíssimo Dois na bossa de Elis Regina e Jair Rodrigues, onde cantavam as duas tendências em que haviam rachado a Bossa Nova: o jazz-bossa “americanizado” e “alienado”, e a MPB “politizada” e “nacionalista” (1990, p.28)

A citação de Motta deixa entrever também que a cisão entre o jazz-bossa dito “alienado” e a MPB dita “politizada” era uma cisão interna de um grupo maior cuja oposição principal se dava contra a Jovem Guarda e o *rock’n roll*. O sambajazz, que era frequentemente acusado de ser americanizado, agora estava na posição oposta, contra o avanço do que parecia aos músicos o fim de qualquer pretensão artística e o apogeu da “concessão comercial”, simbolizados pelo iê-iê-iê.

O sucesso da *Jovem Guarda* na TV foi acompanhado do lançamento de diversos produtos em outros segmentos com a marca. O surgimento do *rock’n roll* e esta nova fase onde a indústria fonográfica nacional atingiu a quinta posição no mercado mundial em vendas, estão intimamente ligados ao fortalecimento da televisão no país²⁴⁵.

Posteriormente os artistas de MPB também buscaram ocupar este nicho “jovem” do mercado fonográfico embora a maior parcela de consumo desse público fosse inicialmente de lançamentos internacionais:

Nos anos iniciais da década de 70 o mercado brasileiro de discos não era ainda jovem em sua maioria – e, justamente em seu segmento jovem, consumia principalmente música estrangeira (...) E a formação de um grupo de artistas nativos, capaz de se constituir numa alternativa permanente aos grandes astros da música jovem internacional, parecia ser ao mesmo tempo imprescindível para garantir uma estabilidade maior dos mercados nacionais a longo prazo, através da

²⁴⁵ Segundo o Relatório *Música independente - estudos de mercado*, do SEBRAE/ESPM 2008:

“A década de 60 foi marcada pela consolidação da televisão, o que causou grande impacto junto ao rádio e à indústria fonográfica. (...) **Se, nos Estados Unidos, coube ao rádio fazer explodir o fenômeno do rock and roll, no Brasil sua popularização se deu por meio da televisão, alavancando o até então incipiente mercado jovem.**

Alavancado pelo chamado “milagre econômico” – época de crescimento sem precedentes da economia brasileira – houve o crescimento do consumo de bens duráveis, como eletrodomésticos, aparelhos eletroeletrônicos e TVs. Neste contexto, a partir de 1968, o cenário da indústria fonográfica começou a mudar: entre os anos de 1967 e 1980 ocorreu um crescimento de 813% na venda de toca-discos. No período de 1966 a 1976, o crescimento acumulado da venda de discos foi de 446%; este fenômeno estava ligado ao contexto político e à fertilidade do mercado brasileiro de música, que favoreceu a pluralidade das manifestações nacionais, como a bossa nova, a jovem guarda e o tropicalismo. **Estes números alçaram o Brasil ao quinto mercado fonográfico do mundo.**”

Disponível

em:

[http://bis.sebrae.com.br/GestorRepositorio/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/CFF7CAF03E4C061E832574DC0046E89F/\\$File/NT0003908E.pdf](http://bis.sebrae.com.br/GestorRepositorio/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/CFF7CAF03E4C061E832574DC0046E89F/$File/NT0003908E.pdf). Acesso em 08/12/2014.

conquista definitiva dos seus segmentos jovens. Ora, no Brasil, como vimos, identificava-se esse grupo de artistas com os jovens compositores-intérpretes universitários que faziam a chamada MPB nos anos 60 (MORELLI, 1991, p. 69)

As grandes gravadoras investiram então nos artistas da MPB “universitária”, com o intuito de fazer crescer as vendas dos produtos nacionais realizados pelas subsidiárias brasileiras destas multinacionais, como a *CBS*, a *Phonogram*, a *Odeon*. A *Continental* era a única grande gravadora com capital exclusivamente nacional. Estas quatro empresas se uniram em 1965 formando a *Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD)*²⁴⁶.

O produtor André Midani, então o diretor da *Philips-Phonogram* no Brasil concedeu uma entrevista em 1971 onde dizia que “o interesse dos jovens brasileiros por discos, que era também um fenômeno ainda mais recente, fora despertado justamente pela bossa-nova, nos anos finais da década de 1950” (MORELLI, 1991, p.68). Estes músicos, no entanto, ainda segundo Midani, eram semi-amadores, fazendo música por “diletantismo”. Os compositores surgidos mais recentemente, entre eles Gilberto Gil, seriam exemplares quanto à “seriedade profissional”, como o seriam também os artistas da *Jovem Guarda*. (Idem)

Podemos acompanhar no caso do contrabaixista Sérgio Barrozo o surgimento do *rock’n roll* como atividade profissional para músicos, junto ao surgimento da televisão que era “ao vivo, não tinha VT (vídeo tape)”, segundo ele. Barrozo relata em entrevista para esta tese que tocava em bandas de rock, além de atuar como músico de sambajazz, e que chegou a participar do programa de televisão *Hoje é dia de rock*, de Carlos Imperial. Gravou também alguns álbuns dos “baianos” à época, como se refere a Gilberto Gil e Caetano Veloso. Nestas ocasiões tocava o contrabaixo elétrico, e não o acústico, como nas gravações de sambajazz.

Esse *baianos* todos eu gravei (Gilberto Gil e Caetano Veloso). Eu me lembro deles chegando no Rio, pareciam *hippies*, com aquelas sandálias de pneu. Eram *hippies* mesmo.(...) Eu cheguei a tocar com a *Jovem Guarda*, agora que eu tô

²⁴⁶ “atuavam aqui quatro grandes empresas: a americana CBS, a Phonogram (ligada à holandesa Philips), a Odeon e a Continental (a única com capital 100% nacional). Em 1965, estas empresas se uniram para criar a Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD), cujo objetivo é defender os interesses do setor.” Disponível em: [http://bis.sebrae.com.br/GestorRepositorio/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/CFF7CAF03E4C061E832574DC0046E89F/\\$File/NT0003908E.pdf](http://bis.sebrae.com.br/GestorRepositorio/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/CFF7CAF03E4C061E832574DC0046E89F/$File/NT0003908E.pdf). Acesso em 08/12/2014.

lembrando. Eu cheguei a fazer um disco 45 rotações, com um grupo que a gente tinha, *Os Belmontes*. Eu me lembro que a gente foi pro estúdio e eram dois caras fazendo vocal, baixo, bateria. O Waltel Blanco tocou guitarra. Ninguém tinha prática, foi a primeira vez que eu entrei num estúdio. O cantor imitava o Elvis Presley, o disco era hilário! Eu tenho guardado isso aí, eu não sei aonde. Era uma capa que tem a gente com uma roupa igual, cabelo não sei o que, a gente fazendo pose. Depois tinha um programa do Carlos Imperial na TV Tupi *Hoje é dia de rock*, eu cheguei a tocar nesse programa com um grupo de rock. A TV era ao vivo, não tinha VT não.

O sambajazz e a bossa nova, nascidos no período intermediário desta virada da indústria cultural, foram, portanto, considerados incapazes pelos executivos das grandes gravadoras e das emissoras de TV de representar este novo nicho mercadológico que foi ocupado por jovens mais adaptados às demandas da música via televisão, como *Gilberto Gil* ou a *Jovem Guarda*. O episódio do *Concerto de Bossa nova no Carnegie Hall*, em 1962, que foi sentido como um fracasso por muitos pode ter contribuído para que essa impressão de amadorismo dos músicos de então se propagasse. Mesmo que nem todas as apresentações daquele concerto tivessem sido tão amadoras, e ele tenha favorecido músicos que, a partir daí, tiveram grande êxito a nível internacional a partir da indústria cultural norte-americana. Mas o sambajazz e a bossa nova eram por demais ligados ao jazz, que era entendido então como a música de uma época anterior.

Foi somente nos anos 1990, com o relançamento dos LPs do período digitalizados em CD, que o sambajazz viria à tona novamente como um importante movimento da música brasileira que era necessário resgatar e valorizar. Portanto, foi apenas em torno de três décadas após o fenômeno inicial que a categoria realmente se firmou mercadologicamente e o termo *sambajazz* se estabilizou como um rótulo em CDs identificados à música que Raul de Souza, Édison Machado, Paulo Moura, Sérgio Mendes, Leny Andrade, Tamba Trio, João Donato, Moacir Santos, Maurício Einhorn e tantos outros faziam em fins dos anos 1950 e princípios dos 1960.

7.6.

A profissão de músico no Rio de Janeiro atual em comparação com o período do sambajazz

No ano de 2013 participei da turnê nacional de uma conhecida cantora de MPB como violonista e guitarrista. Mantive um diário de campo desta atividade e

entrevistei três músicos da banda, dos quais dois são abordados aqui²⁴⁷. As entrevistas foram realizadas em hotéis, nas horas vagas durante a turnê. A entrevista de João aconteceu em Fortaleza, sua terra natal, e a de Ricardo, em São Paulo. Somei a elas o depoimento de Roberto, contrabaixista carioca nascido em 1978, que ele me concedeu em sua casa na Glória, RJ, em outubro de 2012. As citações de João, Ricardo e Roberto contidas neste texto se originam destas entrevistas.

João é um dos contrabaixistas mais ativos no mercado musical carioca, e tem feito shows e gravações ininterruptamente há duas décadas. Ele tem “acompanhado” regularmente os “artistas” mais conhecidos da MPB - está sempre “entre as estrelas” - sendo um dos mais requisitados contrabaixistas no campo. Toca contrabaixo acústico e elétrico igualmente bem. Sua importância no meio, bem como sua posição de liderança dentro da turnê que estávamos fazendo (fui chamado por ele para participar da mesma), no entanto, não parecem diminuir sua atitude humilde e, ao mesmo tempo, bem humorada e perspicaz. Atento a todos os envolvidos neste mundo da arte (BECKER, 1977), em um espetáculo itinerante em que participavam mais de vinte profissionais, entre músicos, técnicos de som, iluminadores e roadies, ele demonstrou, nesta entrevista para a tese, estar sempre atento à relação “política” interna ao meio musical: “eu sempre procurei aprender com todos os músicos que eu toquei, sempre querendo aprender com todo mundo de música. E sempre atento ao comportamento social. Naquele grupo, como é o comportamento do grupo. **Você acaba fazendo política!**”.

“Fazer política” aqui não se trata, por certo, da atividade política institucional, mas recua ao seu sentido original, do bom relacionamento com os cidadãos da *polis*. Neste caso, trata-se da *polis* musical, um mundo onde João se movimenta com desenvoltura. Em uma profissão de grande instabilidade, na qual são raros contratos²⁴⁸ ou garantias trabalhistas, o músico profissional bem sucedido é um ser essencialmente “político”: ele deve sempre agradar aos outros

²⁴⁷ Estes músicos são referidos aqui por pseudônimos. São eles o contrabaixista João, então com 50 anos, e nascido em Fortaleza - CE e o percussionista Ricardo, carioca, então com 53 anos.

²⁴⁸ Segundo SILVA (2005b): “Além disso, um músico frequentemente trabalha sem contrato formalizado, oscilando entre fases em que trabalha e recebe e outras em que trabalha sem receber, como no caso de ensaios, shows e gravações em esquemas da chamada produção independente.” (SILVA, 2005b, p.223)

profissionais com quem trabalha, e ter uma boa convivência para que prossiga sendo chamado para outras “gigs”. Se isto ocorre, por certo, em qualquer profissão, na música, dada o alto grau de instabilidade da carreira, este fator é exacerbado. Roberto, um músico mais jovem, usa o mesmo termo que João: “Você como músico é obrigado a trabalhar com muita gente. E você deve evitar ficar mal com as pessoas de quem você depende para ser chamado, né. **Então você acaba sendo às vezes muito político, muito social.**”

Se Becker (2008) caracterizou os músicos com quem convivia como indivíduos que rejeitavam seu público, qualificando-os não sem desprezo de “quadrados”, os músicos do Rio de Janeiro atual poderiam ser adjetivados como principalmente “políticos”. É preciso fazer boa “política” com os colegas e superiores dos quais se depende para ser convidado aos trabalhos seguintes.

Por isso muitos músicos profissionais bem sucedidos são verdadeiros “animadores”, engraçados e falantes, sempre prontos a contar piadas e casos que promovam um ambiente descontraído. Eles se tornam queridos por isto, em meio às risadas de todos. É por vezes muito agradável conviver com estes músicos, cujo sucesso na carreira depende muito da manutenção de uma boa imagem profissional.

João me relatou certa vez, em conversa informal, que um conhecido cantor da MPB procurava um violonista para participar de uma turnê. Foi chamado um profissional altamente qualificado. Haveria uma gravação prévia, que funcionaria como um teste para o violonista convidado: se o cantor o aprovasse nesta gravação o músico seria aceito na turnê a seguir. Segundo João, este músico, como seria de se esperar de um valorizado profissional como ele, realizou a gravação a contento, mas este fato não provocou qualquer reação no cantor-celebridade. Porém quando o violonista contou uma piada que o fez rir, o convite para a turnê veio de imediato, e João pode constatar claramente então que o cantor gostou do músico.

Obviamente “ser político” e divertido não resume tudo, e a competência musical continua sendo fundamental entre músicos profissionais. Estes têm de ser hábeis o suficiente para “resolver” um show ou uma gravação, neste mercado

altamente concorrido. Mas esta competência, por outro lado, não basta. E ela só pode ser adquirida através da prática profissional constante, que por sua vez depende da boa “política” do profissional entre seus pares e superiores.

Portanto, observa-se que a escolha do músico pelo cantor advém não apenas de uma lógica individualista moderna, onde a competência profissional seria o principal motivador, mas também de uma lógica pessoal hierarquizante, em que o músico deve, acima de tudo, agradar pessoalmente ao contratante²⁴⁹. Como mesmo em esquemas comerciais de grande porte os contratos são raros, este músico terá de manter uma boa imagem junto ao superior hierárquico, que pode a qualquer momento substituí-lo por outro que seja mais de seu agrado.

É muito comum que músicos profissionais do Rio de Janeiro jamais se neguem a uma “gig” (trabalho) quando são convidados por seus pares, mesmo quando tem outro compromisso profissional agendado no mesmo dia e horário. Em um mercado instável e penetrado pela conhecida informalidade carioca, é comum que os músicos acumulem compromissos profissionais, aos quais mandam “subs”, isto é substitutos, caso não possam cumpri-los. Estes são chamados muitas vezes “em cima da hora”, às pressas, e devem lealdade a quem lhes convida. É considerada uma traição que o músico prossiga trabalhando naquela *gig* a revelia do colega que o chamou, em seu lugar.

Paulo Moura me disse certa vez: “negar trabalho dá azar”. Muitos destes trabalhos oferecidos aos músicos são mal pagos, pois muitos profissionais, mesmo quando “bem sucedidos”, aceitam eventualmente fazer *gigs* mal remuneradas “na noite”, ou seja, em casas noturnas, caso nada melhor lhes apareça naquele dia. Eles aceitam tocar porque estas são também oportunidades de socialização no meio profissional. Evita-se, portanto, dizer *não* ao músico que o convidou para aquela *gig* mal paga, por que este eventualmente pode chamá-lo para uma outra melhor, inclusive como forma de compensação por sua lealdade. Neste meio, ouvem-se comumente frases como: “tocar na noite é melhor do que ficar em casa vendo televisão” ou “a gig é mal paga, mas pelo menos dá pra fazer uma feira”. Assim estes músicos aceitam “pegar a gig”, ainda que mal remunerada e

²⁴⁹ Ver DA MATTA, 1997, p.225, em especial.

desprestigiada. Eles eventualmente esperam ainda que uma oportunidade melhor lhes apareça no mesmo horário e, neste caso, eles poderiam então mandar um *sub* ao compromisso agendado.

José Alberto Salgado e Silva (2005a) realizou uma etnografia sobre um grupo do qual este pesquisador fez parte, chamado *Garrafieira*²⁵⁰. Neste grupo, que se apresentava regularmente em uma casa noturna da Rua do Lavradio, na Lapa, RJ, também era muito comum a prática de “mandar subs”, conforme observa Silva, pois alguns de nós também tocávamos em espetáculos de mais prestígio, trabalhos de “artistas” que remuneravam melhor, e que eram então priorizados. Conforme Silva bem descreve, esta prática era tão comum no grupo, que ela chegou a ser sentida como uma ameaça à continuidade do mesmo, no caso de um baterista que “mandava subs demais”, e foi preterido por outro mais presente e comprometido com aquele trabalho. Esta prática de “mandar subs”, por certo, não era apenas do Garrafieira, mas é uma constante no mercado musical carioca. Ela pode inclusive vir a atrapalhar a atividade musical, uma vez que os *subs* nem sempre participam de ensaios e muitas vezes desconhecem o repertório a ser tocado, tendo menos intimidade com o show. O acúmulo de *subs* em uma mesma *gig* pode prejudicar um espetáculo. No entanto, dado o caráter rotineiro destas substituições, a prática era sentida por nós, jovens músicos, como algo inerente à nossa “profissionalização”, conforme assinala Silva (2005):

Quando perguntei a Gabriel, antes de sua viagem, como andava o conjunto, ele foi enfático ao dizer que o Garrafieira estava “cada vez mais profissional”, associando esta qualificação ao fato de já terem um sistema bem organizado de substituições, em caso de necessidade. Disse aquilo em resposta a meu comentário sobre sua própria substituição por outro guitarrista, na apresentação subsequente do grupo. “Profissional”, nesta acepção particular, significa permitir substituições e estar estruturado para tal, conforme ele especificou: “as partes agora estão escritas, algumas coisas que antes estavam só de bossa.”

Podemos observar nesta fala do músico etnografado (que coincide com este pesquisador), que a prática da substituição, até certa medida, não era entendida como algo contrário à atividade “profissional”, mas era antes uma exigência deste mercado, algo que inclusive qualificava o grupo neste sentido.

²⁵⁰ Publicado em Debates. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, n. 8, p.39-69, 2005.

Este subterfúgio da “substituição”, muito comum no meio musical carioca, é um índice de sua extrema liquidez e da improvisação que domina seus esquemas. O músico então se torna alguém que tem de se equilibrar entre as exigências de um mercado frequentemente mal pago e instável. Isto o obriga a nunca “negar trabalho”, por mais que não possa cumprir com este compromisso e seja obrigado a mandar um “sub” que não havia sido chamado inicialmente para aquela “gig”. Ao fazê-lo, porém, ele incorre em uma pequena falta que, se em outros meios profissionais seria considerada como uma quebra de compromisso, é tolerada entre músicos.

Segundo Da Matta (1997), a figura do *malandro* é um “papel social generalizado e generalizante” (p.262) na sociedade brasileira que, sem nos totalizar, penetra a todos nós. Esta é um palco onde se desenrolam os nossos dramas típicos nacionais, no qual esta é uma personagem importante. Da Matta se vale do mito popular de Pedro Malasartes para caracterizar o malandro, figura que emerge quando “é difícil dizer onde está o certo e o errado, o justo e o injusto” em seu comportamento (1997, p.276). Malasartes é alguém que só possui sua força de trabalho para vender e, em uma de suas histórias, se vê na situação de sustentar seus pobres pais. Ele consegue um emprego, mas seu patrão faz-lhe exigências absurdas, que obrigam o empregado usar de “malandragens” para contentá-lo. Espremido pelas exigências do trabalho e do dinheiro, Malasartes se vê obrigado a pequenas desonestidades com seu patrão cruel e poderoso, a fim de não despertar-lhe a ira e seguir trabalhando.

Da mesma forma, o músico profissional carioca, se vê por um lado, tendo que habitar o mundo moderno do trabalho e dos compromissos profissionais, embora estes, por outro lado, não lhe garantam estabilidade profissional e financeira. Em um mundo fortemente hierarquizado, onde produções de “artistas de sucesso” e produtores chefe de esquemas comerciais dos meios de comunicação não estão acostumados a ouvir um “não” como resposta, o músico equilibra compromissos profissionais sendo sempre “político”, mantendo um sorriso no rosto e a posição infantilizada que consiste em simplesmente aceitar qualquer chamado profissional que provenha de um lugar de prestígio, mesmo que isso ocasione a falta em seus compromissos agendados anteriormente.

Esta situação, portanto, obriga o músico a agir como um malandro, saltando entre a linha do certo e do errado ao assumir compromissos profissionais que não pode cumprir. Ao invés de agir de forma impessoal moderna, em acordo com a ideologia individualista (DUMONT, 1983), recusando o compromisso com os quais não possa arcar e deixando ao empregador a escolha de convidar ou não um outro profissional, ele chama para si, pessoalmente, esta tarefa. Incapaz de negar o pedido de trabalho, que é entendido como um chamado pessoal, ele próprio decidirá quem será o seu “sub” no trabalho preterido, preferencialmente alguém que lhe deva lealdade, e que não procurará tomar seu lugar futuramente, em uma lógica *hierarquizante* que penetra nossa sociedade e também esta profissão (DA MATTA, 1997). Até mesmo a nomenclatura usada, “subs”, deixa ver o caráter hierárquico destes esquemas profissionais.

Ricardo também é um músico igualmente requisitado, tendo trabalhado desde os anos 1980 com os artistas mais importantes da MPB como percussionista ou baterista. Criado no Rio de Janeiro, o músico assim se definiu, no começo da entrevista: “Eu sou o cara da zona sul que nasceu em Ipanema e que toca do seu jeito o samba tradicional.” Ricardo apresenta uma postura ativa intelectualmente, faz psicanálise regularmente, e fala com fluência de suas impressões pessoais sobre as coisas, que incluem muitas observações sobre a profissão de músico.

João e Ricardo demonstram um grande amor pela carreira, nestas entrevistas concedidas a um músico mais novo como eu, que talvez parecesse a eles estar traçando um “plano B” profissional, ao estudar ciências sociais. Embora eu também me identifique sempre como músico e jamais tenha criticado a profissão nas entrevistas, o próprio fato de eu estar fazendo perguntas sobre a carreira de músico talvez seja sentido por eles como uma problematização da mesma, que seria índice de alguma insatisfação minha. Imagino que seja natural que o músico entrevistado pense sobre este pesquisador-músico: se você está satisfeito com a carreira por que não vivê-la simplesmente, ao invés de “estudá-la”? Afinal de contas esta turnê nos hospedava em hotéis 5 estrelas ao redor do Brasil, acompanhando uma das grandes cantoras de MPB e com boas condições financeiras de trabalho. Situa-se, portanto, neste contexto o tom otimista de ambos com a profissão onde são respeitados e estão no topo da carreira de instrumentista

acompanhador de artistas da MPB. Estes músicos não são, por certo, os “músicos comuns” de Perrenaud (2007), mas constituem uma elite no meio musical.

Quando fiz a João, que cria três filhos, uma pergunta padrão da entrevista sobre “Como ser músico afeta sua vida familiar?”, ele me respondeu com uma tocante declaração de amor à profissão e à música de maneira geral:

A música em relação à minha família não atrapalhou em nada. A música no ambiente familiar dá muita tranquilidade, ajuda muito, me lembro do meu pai. **Toda cidade que tem música é uma cidade feliz. A música transforma uma sociedade. A música pode ser um acalanto, pode ser um conforto, pras pessoas que estão sofrendo.** Nas guerras sempre se levou música pros militares, sempre tinha uma banda de jazz. Então não atrapalha em nada. **E minha família vê como é importante o amor que eu tenho pela minha profissão, e junto com esse amor eu levo conforto pra eles.** Meus filhos dizem: - 'Maravilhoso, meu pai é tudo, porque meu pai traz música pra casa, a gente canta, a gente dança, e traz alimento, traz roupa, traz conforto, traz moradia'. **É uma junção maravilhosa do lado profissional com o lado pessoal.**

O contrabaixista Roberto, que tinha 33 anos à época da entrevista, também tem acompanhado grandes cantores da MPB, como Milton Nascimento e Martinália. No entanto, por ser mais jovem, ele não acumula ainda a extensa lista de serviços prestados à música brasileira de João e Ricardo. Vemos nele uma posição não tão otimista sobre a profissão de músico no Rio de Janeiro hoje:

Já estive muito insatisfeito (com a profissão de músico), mas ultimamente eu tenho gostado mais. Quando você vai pegando trabalhos melhores... quando você está *roendo o osso* é duro. Tocar no boteco da esquina pra ganhar aquela miséria, tendo que tocar quatro sets e ainda ouvindo nego reclamar na sua orelha é horrível. Mas daí quando você começa a fazer trabalhos melhores a brincadeira começa a ficar melhor, né. (risos)

Hoje em dia eu curto muito, mas vou ser sincero: eu não penso muito no futuro. **Porque eu sei que o músico um dia fica velho e daí tem algumas dificuldades de trabalhar.** Se a pessoa deixar a peteca cair ela pode ter dificuldade. Ou não, ela pode continuar... mas enfim, você mais velho não vai ter o mesmo gás que uma pessoa mais nova. Você vai começar a não querer fazer algumas coisas, e a exigir mais e enfim, isso vai fazendo com que você seja menos procurado, muitas vezes. Então eu vivo o presente. Eu gosto do que eu faço como músico e eu tento fazer cada vez melhor pra poder estar em gigs melhores.

Tem amigos meus que não conseguiram sair daquele padrão de barzinho e desistiram, foram fazer outras coisas. Quando a pessoa vê que não vai sair daquilo ela vai, sei lá, pilotar helicóptero ou outra coisa qualquer. **Então a música tem essa coisa meio ambígua. Você pode se dar bem ou se dar muito mal. Se dar muito bem é difícil, assim, financeiramente. Mas pelo menos, se você já está em trabalhos bons você ganha razoavelmente bem, paga as contas pelo menos e faz o que gosta.** Hoje em dia eu estou gostando - acho que eu não estou completamente satisfeito não, mas eu estou gostando de ser músico.

Roberto destaca o problema de “ficar velho” em uma profissão em que a grande maioria das contratações, seja por bares e restaurantes, seja por grandes espetáculos da MPB, se dá de maneira informal e, portanto, sem nenhuma garantia trabalhista, como a aposentadoria. Acresce a isto o fato de que, no chamado *show business*, a juventude e a beleza física são valorizadas, o que pode se converter em problema para o músico mais velho, que ocasione que ele “deixe a peteca cair”, tendo um fim de carreira descendente.

Roberto assinala ainda o afunilamento na carreira, que é grande: a maior parte dos músicos não passa da fase de “músico comum” (PERRENOUD, 2007), que tem de “roer o osso” em barzinhos, durante a madrugada, em troca de péssima remuneração e pouco respeito profissional. No entanto, como não há “plano de carreira” na profissão, conforme me disse certa vez um músico mais velho, a ameaça de terminar no barzinho nunca se dissipa plenamente, em uma atividade instável em muitos sentidos, que depende principalmente de relações pessoais, e tem um grau muito baixo de institucionalização.

Um músico amigo me deu a seguinte declaração durante o ensaio para um show no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, em julho de 2013, que transcrevo a partir de meu diário de campo:

Na velhice ninguém te chama. O músico fica chato, faz reclamação, fica mais lento. Fica mais exigente. Mesmo um músico importante feito o Paulo Moura morreu duro, sem um tostão. A mulher dele teve que pegar um empréstimo alto pra pagar o hospital, porque ele já ia ser despejado pro hospital público! Altamiro Carrilho (flautista e compositor) morreu duro, fudido, não tinha dinheiro sequer pro remédio. Foi o Dudu da flauta que conseguiu os remédios por um ano junto ao laboratório, que era de um parente dele. Como diz um amigo meu: ‘no Brasil músico não morre, sucumbe’.

Sobre este aspecto, diz Ricardo:

Não existe (estabilidade na profissão). É autônomo, é autônomo. É assim. Fotógrafo não tem, bailarino não tem, ator não tem. Eu posso levantar aqui profissões que são muito piores do que a nossa ou iguais a nossa nesse aspecto é o resultado é vinte vezes mais difícil. Entendeu? Um bailarino ou um ator é muito mais corajoso do que a gente. A chance de um ator é muito menor do que a nossa. Então essa é a vida do autônomo. **Isso está incluído na nossa opção: não ter estabilidade.** Ninguém aguentaria. Arranja um emprego como músico que você vai ficar três meses e vai dizer: ah, vou embora dessa merda. Preciso tocar com outras pessoas, preciso tocar outras músicas. Pelo menos eu sou assim.

Tem um grande emprego de músico no Brasil, o melhor emprego, que é a banda do Jô Soares. Aquele é o melhor emprego de música do Brasil: os caras tem carteira assinada, tem seguro de saúde, tem um salário...

Gabriel: Se te chamassem você entraria?

Ricardo: Não! Acho que não. Talvez daqui uns vinte anos...

Ricardo diz que a estabilidade na profissão é algo tão distante da realidade que sequer seria desejada pelos músicos. Tem uma atitude que poderia ser classificada de liberal: a carreira é uma opção pela instabilidade, e quem a escolhe deve saber disso de antemão. Não parece haver desejo algum de que a profissão seja capaz de prover mais estabilidade financeira aos músicos que dela vivem, conforme ocorre em países como os EUA ou França, onde as associações de músicos tem mais força e a categoria é mais regulamentada, com a prática regular de contratos profissionais, raros aqui. Ele assinala ainda um contínuo entre profissões artísticas mais estáveis e mais instáveis, assinalando que, se a carreira de músico oferece esta instabilidade intrínseca às escolhas do “autônomo”, por outro lado ela seria mais estável que outras carreiras artísticas, como as de bailarino ou ator.

O baterista narra um encontro de bateristas promovido na sede *Ordem dos Músicos do Brasil* no Rio de Janeiro, o órgão responsável por regulamentar a profissão no país. Ele acusa o problema da diversidade muito grande das atividades musicais, o que dificulta um entendimento dos músicos enquanto “classe” trabalhista:

O que eu tenho em comum com um baterista que toca numa churrascaria? Nada. Eu toco bateria e ele também. Vou falar isso... Quando começou a ter esse troço de bateria eletrônica me convocaram pra uma reunião na *Ordem dos Músicos* contra a bateria eletrônica. Diziam: porque a bateria vai tomar nosso emprego. Quando eu cheguei lá tava assim: eu, o baterista do clube do baile de São Cristovão, o baterista da churrascaria gaúcha, o baterista do Djavan. (...) Eu falei, meu deus, o que é que nós temos em comum? E realmente, esse cara da churrascaria gaúcha vai dançar semana que vem. Isso nunca foi uma ameaça pra mim.

Comparando essas declarações recentes do baterista e percussionista Ricardo com as de Édison Machado, em entrevista de 1974²⁵¹ podemos notar a diferença de perspectiva. No momento em que concedeu a entrevista, Édison Machado sentia a retração do mercado de trabalho para os músicos do samba

²⁵¹ INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1974.

moderno. Ele, que havia sido talvez o mais importante baterista da bossa nova e do sambajazz, chegou a publicar em 1972, um anúncio no jornal *O Globo*, anunciando seus serviços como músico. Agora, prestes a se mudar para os EUA, onde viveria durante 14 anos, alardeava nesta entrevista que havia vendido sua bateria por falta de dinheiro²⁵². E comentou sobre a situação do músico idoso.

A pior coisa prum artista, um músico, é você ficar com uma idade e ter de recorrer ao INPS mesmo. E você não fica satisfeito porque acha que tua arte, na época dela, dava um dinheiro melhor do que o que você está recebendo agora, já velho. Mas se todo mundo continuasse gravando, o público não esqueceria essas pessoas, que só alguns críticos que viveram nessa época é que lembram.

Vamos estimulá-los, não vamos dizer que eles estão acabados, estão velhos. Não vamos dar aposentadoria pra eles não, porque pra artista isso não existe. Não está Segovia aí nas bocas, Bernstein, tá todo mundo aí. Mas nos Estados Unidos estão músicos brasileiros como o Bola Sete que, eu acredito, se estivessem aqui, estavam aposentados pelo INPS. Tem muita gente que pensa que esse negócio de música é o mesmo que um cara que diz: vamos fazer agora caixote triangular. O outro: triangular? Ele: é, está dando muito dinheiro, vamos fazer. Mas em música, não é isso. Tem que haver, digamos, respeito pelos mais velhos - como, aliás, em todas as artes - as pessoas mais antigas que você, na arte que você quer continuar. Aí, sim, cria o embalo - sabe? - cria a bola, aquela bola de neve que vai crescer, vai virar uma avalanche, vai virar uma montanha. E derrubar uma montanha é muito mais difícil do que derrubar uma bolinha de neve. Mas não houve isso, sabe? Não cresceu, não deixaram crescer. Fizeram um negócio na base: tá dando; não tá dando, então para. (...) Você veja, até cantores como Caubi Peixoto, Orlando Silva, que os hospitais pediam pro homem ir lá cantar, cantor das multidões mesmo. Acabaram, cortaram, tiraram. Então, eu queria que se construísse alguma coisa agora. Ainda está em tempo. (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1974)

Ao contrário de Roberto, que aborda a questão do músico mais velho sob um ponto de vista individual, de sua carreira, Machado adota um tom coletivo, que diz respeito à perspectiva profissional dos músicos brasileiros. A certa altura do depoimento, observa-se que Machado fala na primeira pessoa do plural, quando diz que “nós”, os músicos, deveríamos “estimular” os mais velhos, e não dizermos “que eles estão acabados”. Esta afirmação parece conter uma crítica à esta nova fase da indústria cultural que surgia à época, com a promoção maciça do segmento “jovem”, e o consequente desemprego entre músicos da geração anterior, já abordado aqui.

²⁵² Segundo Machado, em entrevista a Luis Carlos Maciel: “Eu não sei, Maciel, como é que vai ser. Daqui uns três meses em diante, eu não sei como é que vai ser. Por enquanto estou vivendo do dinheiro da bateria. E eu não tenho mais a bateria pra ganhar mais dinheiro (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 1974).

O exemplo irônico do “caixote triangular”, que encarna uma ridícula novidade comercial, valorizada apenas por ser o que “está dando muito dinheiro” é uma crítica ao foco da indústria cultural nos novos produtos deste mercado musical. O caixote triangular encarnaria provavelmente, no entendimento de Machado, o *rock’n roll*, então “trabalhado” pelas grandes gravadoras por ser a novidade que alavancou altas vendas de produtos culturais no recém-descoberto segmento jovem (MORELLI, 1991).

O apelo de Machado pela valorização dos músicos mais velhos, desamparados pela indústria cultural brasileira a cada nova moda que surge – ao contrário do que aconteceria nos EUA, segundo o baterista, onde os músicos mais velhos teriam seu espaço no mercado – não passa, no entanto, pela via da previdência social e do amparo estatal. Este músico não via no “governo”, mas nos músicos e na sociedade civil, uma possibilidade de organização que, ao valorizar os músicos mais velhos, pudesse criar esta “avalanche” de música que atravessaria gerações. Quando questionado pelo entrevistador Maciel sobre o mercado de trabalho da “noite” para músicos, ele responde fazendo menção à já referida diáspora dos músicos do samba moderno. Em seguida, comenta sobre o papel reduzido que caberia ao “governo” em relação aos problemas dos músicos, em seu entendimento:

Maciel - E a noite, aqui, não está acontecendo nada para os músicos.

Edison - Nada, nada, nada. Está todo mundo indo embora. O Juarez foi pra Europa. Outros também. E ninguém faz nada 'Esse cara vai embora?' Não, ele tem de ficar aqui, vamos dar um apartamento pra ele, ele não pode ir embora. Esse cara faz a gente ser gente. É um artista. Segura ele aqui. Mas quem faz isso? Não tem, não existe. Os caras riem de tudo. As coisas acabam e eles riem. Nunca vi coisa assim. Os jornais fecham, os teatros viram bancos, e eles só riem.

M - Quem pode dar um jeito então? O Governo?

E - Não acho que tenha de ser o Governo. O Governo não tem nada com isso. Tem de ser nós mesmos. O Governo é o Governo, é outro negócio. Não foi o Governo que fez a Bossa Nova. Não foi o Governo que levou a Música Brasileira pra América. Governo é outra coisa. O que compete ao Governo é depois fazer estátua pras pessoas que fizeram as coisas.

Esta denúncia da situação do músico brasileiro de então contrasta com as declarações de Ricardo, por um lado, na medida em que Machado acusa a situação profissional desfavorável como algo que mereceria uma ação coletiva por parte dos músicos, embora não por parte do “governo”.

Ricardo, no entanto, quando compara a profissão de músico hoje com os anos 1980, quando entrou no meio profissional, acusa criticamente a grande mudança na carreira ocasionada pelo surgimento dos sítios de compartilhamento de músicas pela internet e a consequente falência dos antigos esquemas comerciais das gravadoras *majors*.

Eu acho que essa coisa estranha de hoje em dia, de não se pagar por música, da música ter ficado de graça, como declínio da venda de discos, um declínio da forma como se trabalhava, entendeu? É porque eu não sou um estudioso e sou preguiçoso, mas **a sensação que eu tenho é que estamos vivendo uma época que de alguma forma se assemelha ao fechamento dos cassinos, ao fechamento da rádio nacional. São mudanças, são cortes radicais em que uma porrada de gente se fode, não tem jeito. (...)**

A referência feita ao “fechamento dos cassinos” e da *Rádio Nacional*, que marcam o fim da *era do rádio* é especialmente interessante. Em outro trecho da mesma entrevista, ele afirma:

As coisas estão diferentes. Eu vi o Chico Buarque dizendo, no filme do Vinícius, achei lindo que ele acha que não teria lugar pro Vinícius morar nesse mundo de hoje em dia. E ele tem razão. Essa é a passagem da grande industrialização, entendeu? É aquilo que eu falei, começou a se fabricar muito equipamento. Nos anos 60 não tinha equipamento. (...) Ali é uma passagem muito forte, dos 60 pros 70, dessa industrialização. Da venda de discos, dessa indústria de show e de música.

O músico identifica, portanto, as grandes fases da indústria cultural em que trabalha: assim como a *era da televisão* sucedeu a *era do rádio* anterior, desempregando os músicos das orquestras das emissoras e dos cassinos, a *era da internet* sucede hoje a era da televisão, com prejuízo para os músicos profissionais inseridos nestes esquemas, dentre os quais ele está incluído. É comumente falado entre músicos deste meio que a profissão teve uma grande decadência que acompanhou a queda das grandes gravadoras, como consequência da referida ascensão dos sítios de compartilhamento gratuito da *internet*. Se as gravadoras, chamadas de *majors*, eram poucas, e remuneravam a um número restrito de profissionais através das gravações, quase sempre em esquema *freelancer*, estes podiam ser mais bem pagos, ainda que nesta “bolha” de duração relativamente curta, concentrada em torno década de 1980. Neste período alguns músicos do Rio de Janeiro (cidade que concentra parcela considerável da produção nacional) puderam viver dignamente, ou até mesmo com um padrão financeiro elevado.

Transcrevo abaixo um trecho do meu diário de campo de abril de 2012, onde relato uma conversa sobre este assunto no camarim de um teatro. O diálogo se deu entre os músicos da banda, que incluía Ricardo e João, além do técnico de som, Antônio e do *roadie*, Carlos, todos muito experientes profissionalmente.

Ontem no camarim do teatro, em Recife, conversamos sobre diferenças entre antes (anos 80, 90), quando Ricardo começou se profissionalizar e hoje, nos shows de artistas. Havia longas temporadas de grandes artistas, de um a três meses, no *Canecão* e nos grandes teatros do país. Segundo Ricardo, que foi quem mais falou, as turnês começavam no sudeste e tinham que encher para que depois, devido ao sucesso nesta região, fizessem turnês longas pelas grandes capitais do Brasil. Fazer somente um show em Recife, três em SP e três no Rio, como nós fizemos, era algo incomum. Segundo o técnico de som, Antônio, as viagens pelo nordeste dos grandes artistas de MPB geralmente duravam mais de um mês. Hoje somente Chico Buarque e Marisa Montes, que fazem turnês com mais de cinco anos de espaçamento entre elas, conseguem o mesmo número de shows que “antigamente”, graças à expectativa criada por turnês tão escassas. Eu perguntei: mas pra onde foi todo esse dinheiro? Vocês deviam comprar um apartamento por turnê nessa época. Ricardo respondeu, rindo (todos rindo): não me pergunte pra onde foi esse dinheiro, eu não acumulei nada. No que todos concordam. (Um músico muito bem sucedido me relatou que, com o dinheiro de gravações e shows, nos anos 80, pagou um ano de estudos de música em Boston, coisa que seria impensável hoje, segundo ele próprio. Ele atribui a esta “fatura” mais às gravações que aos shows, diferentemente de Ricardo e do papo no camarim)

Ganhava-se tão bem por apresentação quanto hoje, segundo Ricardo, duas tabelas²⁵³. Perguntei o porquê da decadência no número de shows. Ricardo respondeu em duas partes: primeiro, houve redução do público – estes artistas de MPB com quem trabalhamos não atraíam mais tanto público. Alguém (Carlos?) disse que os ingressos são mais caros e que as casas de show são maiores. Ricardo falou no *Rock in Rio* levantando uma crítica geral à decadência da cultura brasileira: hoje tudo é “evento”. No *Rock in Rio* as pessoas *não* vão para ver um show (assim como em todos os shows hoje). As pessoas vão para um evento, onde tem diversos palcos, com diversas atrações (eu falei em parque temático, *Disney*, e ele concordou). As pessoas não querem mais “pensar”, segundo ele. Os shows são uma saída à noite (Carlos também concordou), um programa. Ricardo critica uma ideia, que seria hegemônica hoje no mundo, de que tudo é “cultura”. Críticas a mercantilização da música, à falta de pensamento.

Ricardo levanta a questão da diminuição da marginalidade desta carreira, um fator que diferencia positivamente o profissional de hoje do músico de sambajazz que atuava antes dos anos 1970. No entanto ele considera que esta diminuição do estigma inflou o mercado de trabalho:

²⁵³ Refere-se à “tabela” do *Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro* que, a época da entrevista, recomendava pouco mais de R\$900,00 reais por show, e hoje recomenda R\$1.190, segundo o site deste sindicato, disponível em: <http://www.sindmusi.org.br/site/texto.asp?iidSecaoPai=11&iidSecaoSelec=25> Acesso em: 24/07/2015.

Então eu acho que ficou muito difícil pro músico (com a decadência das grandes gravadoras). E ainda tem um outro agravante: **a profissão, que era maldita, e que eu acho que até os anos 70**, anos 70 já é um final disso, você escolher ser músico é uma decisão muito difícil. Hoje dia, de um tempo pra cá, tem um *glamour*. Ficou um profissão glamourizada, o sucesso, a celebridade. Hoje tem muita gente que faz música, que a pessoa quer ser famosa. Entendeu, que não é uma necessidade profunda, eu vejo isso. E ficou fácil, é fácil fazer música, mas não viver de música. Eu não acho que a profissão melhorou. **Acho que tem mais gente ganhando muito pouco dinheiro.**

O músico aponta aqui uma cisão geracional. Se Édison Machado era chamado de *Édison “Maluco”*, e chegou a ser preso por alguns dias por abrigar um conhecido, fugitivo da ditadura militar, em seu apartamento na Rua Prado Júnior, em Copacabana, RJ²⁵⁴, o estigma de “maldito” associado aos comportamentos rebeldes dos músicos entrou em franca decadência na profissão. Neste sentido, os músicos das gerações posteriores se aproximam dos “quadrados” de Becker (2008), sendo mais “políticos” que “malucos” em seus compromissos com a música. A frase de um instrumentista, citada por Becker, poderia ter sido dita por um dos músicos de sambajazz, mas soaria deslocada em um músico profissional do Rio de Janeiro de hoje: “Sabe, os maiores heróis no meio musical são os grandes excêntricos. Quanto mais maluco um cara se mostra, maior ele é, e mais todos gostam dele”. (2008, p.96)

Hoje, conforme se viu, ser bem humorado e agregador, ou “político”, se mostra mais importante para a popularidade do músico entre seus pares.

Outro ponto importante de distinção reside na oposição entre *arte* e *comércio*, cara aos músicos do sambajazz, conforme apontado, mas que parece estar em decréscimo entre músicos mais jovens. Segundo José Alberto Salgado e Silva (2005b), nesta etnografia de músicos estudantes de graduação em música no Rio de Janeiro:

A constatação de que a prática musical se manifesta em uma variedade de modos de atuação e profissionalização faz considerar a existência de estruturas organizadoras do campo e, ao mesmo tempo, de certa margem de invenção, nas ações dos músicos-estudantes. Entre eles, a discussão sobre música e profissão mostra complexidade e não cabe nos termos da dicotomia arte-comércio, nem se define puramente por classificação dos papéis que o músico desempenha (professor, arranjador, instrumentista, regente etc.) (SILVA, 2005b, p. 268)

²⁵⁴ Segundo o pianista Alfredo Cardim, em entrevista para esta tese.

Nesta citação observam-se dois pontos de descontinuidade na profissão hoje com relação ao período do sambajazz. O primeiro, já apontado, reside na *não* oposição entre arte e comércio. Esta era uma dicotomia definidora de valores para os músicos do movimento. O segundo refere-se ao aumento do escopo de práticas profissionais do indivíduo. Se a carreira de Édison Machado poderia ser definida como de “instrumentista”, exclusivamente, hoje é raro encontrar músicos profissionais que não sejam também professores de música, arranjadores, “trilheiros” (que fazem trilhas sonoras de audiovisuais), e assim por diante. Isto ocorre em parte devido à diminuição da oferta de shows, comentada na conversa de camarim acima, que obriga o músico a procurar outras saídas que não a de instrumentista.

Neste sentido, os músicos etnografados nesta pesquisa, Ricardo e João, que entraram profissionalmente no mercado a partir da referida “bolha” caracterizada pela boa remuneração dos instrumentistas ligados às gravações de grandes *majors*, são mais próximos de Machado que dos músicos mais jovens, que entraram no mercado já nesta era da internet. Eles podem viver exclusivamente de música, estando bem posicionados no mercado de MPB. Este mercado, no entanto, corre o risco de acabar com o desaparecimento desta geração de artistas, deixando-os desamparados na velhice, conforme Ricardo comenta em outro trecho da conversa de camarim citada acima:

Ricardo pergunta, retoricamente: quem são os grandes artistas de hoje? Quando esta geração morrer (de Caetano e Chico), quem poderemos colocar no lugar, quem serão os grandes do futuro? (...) Com quem trabalharemos quando esta geração da MPB falecer ou for velha demais pra trabalhar?

Mesmo estes instrumentistas que, por sua competência, chegaram aos degraus mais altos da carreira de músico “acompanhante” de artistas famosos, sendo frequentemente requisitados para trabalhos relativamente bem remunerados, parecem temer esta passagem do tempo, com a instauração de uma nova fase da indústria cultural, com novos canais de produção musical que os desempregaria, conforme já ocorreu a parte dos músicos que viveram a profissão nos anos 1980.