



---

## VIVENDO DA NOITE: relatos e experiências de profissionais da música em Campina Grande - PB

*Tiago Fernandes ALVES<sup>1</sup>*

### Resumo

Ao contrário da noção de música como atributo divino ou dom, o trabalho musical não escapa das relações de exploração laboral e dos preconceitos regentes da percepção do senso comum. Inflação dos cachês, instabilidade laboral e econômica, falta de direitos trabalhistas, má formação e desvalorização, além do sucateamento de políticas públicas que atendam as reais necessidades da profissão são algumas das muitas questões envolvidas na vida musical. Objetiva-se, portanto, um diálogo crítico ao reducionismo sociológico da arte como estratégia de distinção social a exercer violência simbólica partindo de uma análise da realidade empírica da música como profissão. Para fins metodológicos utilizou-se coleta de relatos de músicos e musicistas paraibanos através de participação observante. A experiência como músico por parte do pesquisador permitiu acesso privilegiado ao campo de pesquisa utilizando seu capital social e cultural. Foi possível não apenas coletar dados, mas participar diretamente das sociabilidades nos bastidores do trabalho de palco, ensaios, negociações de shows além de entender as políticas e economias que regem um mundo muitas vezes obscurecido pelos excessivos holofotes. Como conclusão foi proposto um novo olhar a partir da realidade cotidiana profissional com a música, apontando as dificuldades, estratégias e táticas dos agentes que buscam a vida na madrugada adentro.

**Palavras-chave:** Arte. Música. Músicos e musicistas. Trabalhadores musicais.

## LIVING FROM THE NIGHT: reports and music professional experience in Campina Grande - PB

### Abstract

Contrary to the notion that sees music as a divine gift, working with music does not imply that one can escape from labour exploitative relation and the prejudice that there is in the perception of the common sense. Inflation paychecks, labour and economic instability, lack of labour rights,

---

<sup>1</sup> Graduação e Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Doutorado em sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

poor training and depreciation in addition to the public policy of scrapping that meet the real needs of the profession are some of the many issues involved in the musical life. My goal with this research is to present a critic dialogue with the sociological reductionism of arts as a distinguishing strategy to perform symbolic violence observing the analysis of the empirical reality of music as a profession. I will make use of my own experience as a musician and explore the contact I have had with professionals of the kind. I will describe situations dealing with backstage, rehearsing moments, contracts, political and economic aspects, all of which compose the obscure musical universe rather than the over-spotlighted one. To conclude, I propose a new look to the daily professional life of a musician, pointing out the difficulties, sociabilities and the strategies of the individuals who try to a make a living out of it throughout nights of work.

**Keywords:** Art. Music. Musicians and Musicians. Musical Workers.

## INTRODUÇÃO

Ser músico/musicista é ser tomado pelo senso comum como “alguém que nasceu pra aquilo”, ou que “tem a música nas veias, no sangue”. O músico/musicista é um ser muitas vezes tomado como possuidor de um dom natural, ou até mesmo espiritual, um inatismo que ora trafega pelo essencialismo das forças naturais e genético-biológicas, ora por uma capacidade dada pelo divino. Ser músico/musicista é ser visto como alguém que trabalha com o que gosta e que, portanto, não exerce nenhuma atividade além daquela que não possa atrelar-se ao gozo, ao prazer. Ao subir no palco, sob os olhares da plateia e dos holofotes, o músico/musicista ganha ares de um ser distinto dos demais, como alguém que se alça para além do caráter de humano comum.

O músico/musicista é visto como louco, como “doídera”, expressão típica campinense. Por ser baterista é comum escutar a expressão (falsa, por sinal) de que “todo baterista é doido”. Nas palavras de Canclini (2012), essa noção de loucura, pobreza e sofrimento é uma das ferramentas pelas quais os produtores culturais e os especuladores da arte utilizam para agregar valor às obras. Autores como Beethoven, Van Gogh, Frida Khalo, Mozart são muito mais rentáveis se suas obras contiverem por trás trágicas histórias de superação, ou de ostracismo, preconceito, machismo.

A essencialização do artista causa a distorção de uma realidade que muitas vezes escapa aos olhares do público, sedento apenas do espetáculo. O trabalho nos bastidores e, principalmente, no cotidiano de ensaios e estudos técnicos diários, é sobrepujado pelo show, pelo concerto tomado pelo fervor das massas, pela ânsia da performance. O músico/musicista é, nesse momento,

transformado em artista. Deixa de ser um trabalhador e passa a ser alguém além do normal, quase um cumpridor de um dever que lhe foi designado pelas mais profundas forças sobrenaturais.

Contudo, para a sociologia, o músico, a musicista e a própria música são analisados pela vertente social, moldando-os, dando-lhes forma e conteúdo de acordo com os fluxos culturais sócio-históricos. Crítica do essencialismo, tanto do senso comum quanto de proposições filosóficas que evocam o inatismo, – do platonismo ao kantismo, diga-se de passagem – a sociologia buscou seu lugar ao sol no que tange a vida social em seu processo de construção histórico, deixando para trás o psicologismo e a essência humana. Dessa forma, a arte é vista como reflexo e produtora da própria realidade social, uma energia que nasce do indivíduo, mas que, de certa maneira, evoca todo arcabouço da vida coletiva, suas tensões, conflitos, status quo, classe, economia, religião, símbolos. A arte não pode ser separada daquilo que lhe dá tom, cor, pois cada traço artístico revela as linhas retas, precisas e tortuosas do mundo social e a forma como a coletividade se representa esteticamente.

É neste sentido que, como músico e sociólogo, busco neste trabalho apresentar algumas reflexões acerca da realidade empírica do/da trabalhador(a) da música na cidade de Campina Grande, estado da Paraíba, Brasil. Para tanto, objetivo um diálogo crítico entre concepções sociológicas construídas ao longo dos anos por modelos teóricos alicerçados em análises pautadas em diletantismos relativos à prática musical, ao seu reducionismo atrelado à noção de campos autônomos, às forças das chamadas indústrias do entretenimento, e como práticas de distinção social e de classe.

Apresentarei, portanto, relatos do cotidiano de vários músicos e musicistas em seu dia a dia de ensaios, estudos, negociações de shows e eventos em seus bastidores, a vida nos camarins como dados pertinentes à (re)formulação de perspectivas da vida com a música a partir de sua realidade empírica.

Não discutirei aspectos referentes ao processo de composição de músicas autorais, tampouco a vida como arranjador. Ficaré para outro trabalho. O mais importante aqui é relatar experiências vividas ao longo dos anos como baterista e percussionista, dedicando horas diárias à prática instrumental, montagem e desmontagem dos instrumentos, quilômetros viajados em vans e noites sem dormir em uma dedicação a uma vida que exige paixão e, acima de tudo, coragem.

O texto encontra-se estruturado partindo de uma breve discussão teórica de conceitos fundamentais sobre arte e percepção artística, principalmente os desenvolvidos pela chamada Escola de Frankfurt e Bourdieu. O intuito é contrastá-los com a descrição de minhas experiências

individuais e as vivências e relatos de outros/outras trabalhadores(as) da música, estabelecendo aproximações e distanciamentos entre estas elaborações teóricas e a vida laboral do artista. Neste sentido, apresento, logo em seguida, uma série de situações e contextos que envolvem o mundo da música não contemplados por muitos dos teóricos da sociologia da arte. Descrevo os locais de trabalho e suas condições, as situações que envolvem o trabalho com a música e os interesses que estão envolvidos. Ao final concluo de forma a criticar o discurso criado em torno da arte e do artista, discursos gerados a partir de um diletantismo e de um academicismo que, muitas vezes, leem a realidade a partir de dados estatísticos, mas não contemplam a realidade prática musical. O objetivo é ir além do plano conceitual, apontando o cotidiano e as dificuldades de viver da música em regiões de parco investimento cultural, como no caso paraibano, onde os artistas têm que se submeter, muitas vezes, ao mercado cultural como única saída plausível, estabelecendo uma relação de puro exercício laboral em um mercado de trabalho informal, sem direitos garantidos e que se torna palco fértil da exploração econômica e da produção de megaespetáculos.

## 1 DO INFINITO AO ZOOM

A dança (não poderia escapar a essa analogia) entre o essencialismo e o sociologismo nos dá uma ideia de como o diletantismo de ambos os lados nos deixou legados muitas vezes intransponíveis. A crítica da ciência social ao essencialismo é justificável pelos excessos que essa visão atribui quando mira para a realidade social – inclusive material – e a enxerga como mero reflexo de uma essência imutável, como uma forma torpe que só percebemos pelas sensações, ora empíricas, ora intuitivas. O essencialismo nos deixou a ideia de que a realidade não é “real”, de que esse mundo não passa de sensações derivativas da “verdadeira” realidade, só perceptível pela inteligência. O artista, portanto, é alguém capaz de atingir uma forma de representação (falsa, nesse caso) da realidade, porém movido por forças que desconhece, que o comanda pelas mãos do demiurgo. É desse pensamento que se alimentou o senso comum, transformando o artista em um ser especial, dotado de um dom presenteado pela divindade eterna e que possui habilidades que nenhum outro ser humano tem. Essa ideia também é derivação da lógica religiosa, principalmente cristã, que afogou-se no sistema filosófico de Platão na fundamentação de sua lógica de negação do plano material terreno, como bem disse Nietzsche (1991), em prol de um mundo espiritual eterno, imutável e perfeito: o céu divino.

Tomarei como timão cronológico a análise proposta por Lipovetsky & Serroy (2015) na qual podemos entender a estetização da vida a partir de quatro fases históricas: a primeira é a da arte atrelada ao divino, aos rituais que tinham por função ligar o mundo coletivo ao espiritual; a segunda é a da arte como representação do poder político no período dos grandes impérios; a terceira é a arte pela arte pelo advento do capitalismo e o surgimento do indivíduo como ponto de inflexão das antigas estruturas sociais; a quarta e última é a arte como mercadoria – mercadoria estetizada –, onde indústria e estética se unem para constituir o que eles designam de capitalismo artista.

Neste sentido, observamos as duas primeiras fases do fazer artístico como funcionalidades coletivas, seja religiosa, seja política. Mas o artista como profissão nasce das transformações burguesas do mundo social, procurando viver de sua arte independentemente das amarras sociais antes em vigor, tomando a nova classe em ascensão como nicho de mercado.

É da terceira fase que nasce a reflexão da Escola de Frankfurt ao perceber a lógica massificante da produção artística pela perda de sua aura consequência de sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1975), ou a redução das capacidades sensíveis pela infantilização das estruturas harmônicas e melódicas repetitivas, em que o processo comunicacional artístico perde sua potencialidade ao nada dizer, apenas a arte como entretenimento (ADORNO, 1975); (ADORNO; HORKHEIMER, 1975). A arte passa a ser vista como produto massificado e simplificado a ser facilmente consumida pela mão de obra fabril exaurida após horas de trabalho repetitivo. A arte continua como fantasmagoria das relações de produção, uma subestrutura que se ergue das questões fundamentais do processo de produção capitalista (MARX, 1981).

Apesar das fundadas críticas aos frankfurtianos que surgiram ao longo dos anos, frutos das transformações do modelo capitalista e das inovações comunicacionais, ainda podemos falar de indústria cultural sem incorrer em graves erros. As músicas que surgem como sucessos do próximo verão e do carnaval são gestadas por um articulado plano de marketing que lança no mercado um conjunto de acordes simples, uma melodia repetitiva com uma batida igualmente previsível, porém dançante, com uma letra que muitas vezes não diz nada com nada, apenas sílabas que se referem a atos sexuais ou a lógica do indivíduo contemporâneo do *carpe diem*. Sucessos das chamadas duplas sertanejas que são lançadas a diário pela empresa de entretenimento Som Livre dizem “Eu quero tchu, eu quero tchá...”, ou “ilarilariê, ô, ô, ô”, sucesso da famosa cantora “rainha dos baixinhos”, são bem próximas da alcunha de infantilização e regressão da audição presentes no ácido ensaio de Adorno. O mais novo sucesso do carnaval brasileiro deste ano, “As que

comandam vão no trá”, em que o “trá” sugere o som de uma rajada de metralhadora, deixa claro que, além de nossa compulsão por violência, assistimos um consumo crescente de mercadorias sonoras (VALENTE, 1999) que tocam exaustivamente nos meios de comunicação, em celulares, *ipods* e *iphones*. Diferente de uma produção centralizada e controlada como na época dos frankfurtianos, os novos meios de comunicação permitem o surgimento de sucessos de internet ao permitir que qualquer pessoa grave ou filme a si mesma produzindo material que pode se tornar “viral”, que esteja “bombando na internet”.

Contudo, na época das análises sobre a indústria cultural, pode-se afirmar que o controle sobre o processo de produção artística fixava-se em pontos exclusivos, centralizando decisões que permitiam a gestão da cadeia produtiva de mercadorias sonoras. O advento de novas tecnologias da comunicação, computadores, sintetizadores, compressores de voz, mesas digitais, softwares de programação e gravação, captação de microfones, salas de estúdio com isolamento acústico com materiais especiais unidos aos avanços da engenharia acústica, possibilitam total controle sobre cada som em sua textura, altura, timbre, velocidade rítmica, afinação, distorção, mistura. As gravações são digitalizadas em formatos diversos, cada pista de gravação em separado amplia as possibilidades quase infinitas de manipulação de cada instrumento e voz. Ao contrário das gravações e captações de áudio feitas em princípios da década de 1930, em que os instrumentistas tinham que gravar todos ao mesmo tempo, pois o processo era dispendioso e a tecnologia limitada – ou seja, se ocorresse um erro de execução da música o erro ficaria registrado – a tecnologia atual permite corrigir os erros e falhas, afinar um trecho da linha de voz e gravá-las várias vezes sobrepondo-as. Há o que podemos chamar de uma divisão do trabalho social quando se pode gravar um disco inteiro com pessoas de todas as partes do mundo sem que nenhuma delas precise de fato se encontrar. E ao contrário da repetibilidade de uma linha de produção fordista, as músicas de hoje buscam a criatividade, novas roupagens e sonoridades mais adaptadas a um novo capitalismo mais dinâmico e individualizado, um capitalismo artista (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

Nesta fase também podemos situar a já clássica análise de Bourdieu (1996) sobre a gênese do campo literário e artístico, assim como sua análise sobre o capital cultural como estratégia de distinção de classe (BOURDIEU, 2011). Entendendo a arte como sendo um campo autônomo e de regras próprias, o autor deixa claro que a obra artística só pode ser lida através da compreensão das normas que regem o campo, as práticas relativas ao seu funcionamento, assim como a relação entre ortodoxia e heterodoxia que exprimem as disputas internas políticas e os processos de

acumulação dos diversos tipos de capital (BOURDIEU, 1989). A crítica ao dom e ao caráter de genialidade do artista permitiu a Bourdieu desvencilhar-se das aporias que governavam a leitura do artístico como essência mitificada, avançando, e muito, a discussão sob uma perspectiva de uma sociologia contestante das relações desiguais de distribuição, não só dos bens econômicos, mas também dos bens culturais.

O problema decorre do esforço assombroso que muitos realizam para entender a realidade brasileira a partir da perspectiva bourdieusiana, uma vez que nossa sociedade não funciona segundo os padrões analisados pelo sociólogo francês. O grande problema foi, segundo Lahire (2002), a transferência de um esquema de sistema de disposições de uma sociedade pouco diferenciada (Cabilia) para analisar sociedades complexas e de extrema diferenciação. Ainda que Bourdieu tenha dado margem às transformações do *habitus* e do próprio funcionamento dos campos, ele os trata como desvios, como incongruências dos processos de socialização. Nesta perspectiva, Setton (2009) em defesa de Bourdieu, prefere o conceito de *habitus* híbrido, ou sincrético ao enxergar as socializações no contexto brasileiro como conjunções entre várias realidades culturais, mas nem por isso plurais e/ou incoerentes, como sugere Lahire. Ainda que a realidade seja complexa os resultados das socializações dos indivíduos seriam fatos sociais totais, pois um compêndio híbrido da totalidade coletiva.

Podemos perceber que a questão se refere à tentativa de encaixar a realidade ao plano teórico. Ainda que sua análise seja fundamental para a compreensão de nossa sociedade de um modo geral, há lacunas e problemas quando o plano empírico é brasileiro. Na contemporaneidade é problemático falarmos de reprodução de *habitus* primário em um contexto onde os indivíduos são constantemente atravessados por uma série de signos, reapropriando-os, ressignificando-os, dando-lhes novos usos e sentidos (RIBEIRO, 2008). As mídias locativas e os novos espaços de socialização por meio de redes *wi-fi* (BROTAS, 2012) nos trouxeram uma significativa mudança no que tange a formação de indivíduos permeados por signos culturais do outro lado do globo mesmo sem sair do seu quarto. A nossa casa não pode mais ser visto como um ambiente encerrado onde imperam os laços sociais familiares da década de 1970, onde muitas vezes (diria raras vezes nos dias atuais) pais/mães e filhos/filhas sentam à mesa pra jantar enquanto bocas silenciosas e cabisbaixas teclam compulsivamente a tela do celular, fotografam o prato de comida que esfria enquanto aguardam ansiosos pelos comentários nas redes sociais. A grande questão impera sobre os usos equivocados e excessivos das categorias bourdieusianas de campo, capital cultural, *habitus* em um frenesi explicativo de toda e qualquer realidade social.

Em tempos de uma sociedade de estética da imanência “na qual nenhum relato organiza a diversidade em um mundo cuja interdependência leva muitos a sentirem falta dessa estruturação”, a arte é atravessada – se não construída – por uma série de questões que estão além de sua jurisdição, além do que as noções de campos e de distinção social poderiam abarcar (CANCLINI, 2012, p. 26). Também ao contrário dos tempos dos frankfurtianos, em que havia uma produção e reprodução centralizadas por parte da indústria cultural, na quarta fase do processo de estetização o que assistimos é a descentralização dessa produção justamente pelo fim da passividade do espectador (THOMPSON, 1995) que agora interage com os meios de comunicação pelas mais variadas plataformas virtuais, assim como se tornou coprodutor de seu próprio espetáculo. Tampouco a noção de sociedade do espetáculo em que a fantástica caixa de imagens chamada TV nos condicionava modos de percepção desvirtuados (DEBORD, 2003) nos revela o hiperespetáculo que se tornou o mundo do capitalismo artista, onde fazemos espetáculo do espetáculo, produzindo nossa própria mídia simultaneamente lançada nas redes sociais em busca de curtidas e compartilhamentos (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Agora postamos fotos, comentamos matérias jornalísticas, debochamos de políticos e celebridades. O mundo virtual é uma construção midiática de nós mesmos, produzindo e lançando nossas imagens, músicas, preferências e opiniões. Somos nosso próprio espetáculo.

## **2 A CARNE MAIS BARATA DO MERCADO É A CARNE NEGRA**

Em bares de Campina Grande como Banana Beer, Chopp Time, Dr. Chopp, Picanha 200, Boteco, Bar do Cuscuz, entre outros mais, e em João Pessoa como o Barril 21, Dona Branca, Bessa Grill e Bessa Brasil, a proposta de violão e voz é muito comum. São locais que funcionam tanto como bares quanto como restaurantes. Atendem um público variado e possuem estrutura de funcionamento similar. Um palco que pode variar de tamanho e que permite até apresentações de grupos musicais maiores, como no caso do Bar do Cuscuz e Picanha 200 em Campina Grande, e do Bessa Grill em João Pessoa, está presente em todos esses ambientes com capacidades que variam entre dezenas até centenas de pessoas. A maioria desses bares em João Pessoa se encontra na orla marítima, setor de maior movimento turístico e apto para realização de shows e eventos na praia. Em Campina a maioria dos bares citados se encontra no bairro do Alto Branco, na Avenida

Manoel Tavares. Os demais estão dispersos em vários outros bairros, ou nas proximidades do centro, Açude Novo e Açude Velho.

Em geral o violão e voz é um arranjo simplificado e de baixo custo para os donos de bares e restaurantes que propõem/vendem um ambiente “aconchegante e agradável” ao som de “boa música”. Nesse caso o violão e voz é uma proposta de oferecer aos clientes uma paisagem sonora (SCHAFER, 1991) ideal para um “bom papo com os amigos”, ou para um jantar junto à família, com sua namorada, namorado. Neste caso a música tocada é de conhecimento comum, geral, ou seja, músicas tocadas nas rádios, nos programas de televisão onde cantores e cantoras competem para saber quem é a “voz do Brasil”, nas telenovelas dos diversos canais oferecidos ao público em geral. A paisagem sonora desses ambientes é a ideologia neoliberal tornada som.

Não há como não se referir a Bourdieu (2011) quando os marqueteiros e as propagandas desses locais falam em “bom gosto”, “estilo e sofisticação” como referências a uma elaboração estética com caráter de distinção social por meio de capital social e cultural. Neste caso as propostas do Campina Grill e do Picanha 200 em sugerir a sua clientela um ambiente diferenciado com “o que há de melhor da música popular brasileira” deixam claro que um determinado tipo de música é sinônimo de separação entre aquilo que é “ruim” e aquilo que é “bom”, onde seus clientes se sentem confortáveis junto dos seus pares em plano de igualdade intelectual (capital cultural) e poder aquisitivo (capital econômico).

Todavia, o violão e voz, assim como as demais formações, permanecem como arautos da lógica do acúmulo de capital por meio da exploração do trabalho dos músicos e musicistas de duas maneiras: se paga o serviço musical por meio de um cachê pré-estabelecido entre o contratante e o/a prestador(a) do serviço; ou se paga por meio do *couvert*, ou seja, o pagamento do trabalhador é relativo à quantidade de pessoas que comparecerem ao estabelecimento. Neste último caso tanto o prejuízo quanto o lucro<sup>2</sup> são divididos entre os prestadores do serviço musical

---

<sup>2</sup> Na verdade o lucro nunca é compartilhado, pois ao tomar para si adiantados 30% das entradas o dono/dona do estabelecimento garante abocanhar sempre o maior montante da renda, pois ainda lhe são somados os ganhos com a venda de comidas e bebidas, e é aí onde reside a maior fatia da arrecadação. Em bares e restaurantes como o Picanha 200, o *couvert* cobrado no ano de 2015 chegou a 15 reais por pessoa. Com um aforo de 150 pessoas (rotativas, então podemos falar em até 200 pessoas, ou mais) se pensarmos em uma consumação média de 25 reais, somam-se 40 reais por pessoa, totalizando 6000 reais. Desse montante apenas 1575 reais iriam para os músicos (um grupo com 4 componentes receberia 393, 75 reais cada um, um bom cachê para os padrões de Campina Grande e João Pessoa), dois terços da arrecadação com o *couvert*, e não da arrecadação total. Contudo, se a arrecadação com o *couvert* não for bem, os músicos compartilham o prejuízo (por exemplo, uma arrecadação que daria menos de 90 reais por músico). Mas isso não quer dizer que a casa não tenha tido um lucro maior do que se estivesse lotada, pois o que conta é a consumação média no estabelecimento, que não entra na “conta musical”.

e o contratante, mas, ainda assim, o contratante recebe 30% da bilheteria, ou do *couvert*. Dessa forma, mesmo com o cachê, os músicos e musicistas dividem o prejuízo, mas nunca o lucro, uma vez que o contratante, além da terça parte do arrecadado com a lotação da casa ainda lucra com a consumação, que, obviamente, não é repartida.

A prática do cachê, ainda que mais segura para os músicos e musicistas, deixa muito a desejar. Em dez anos praticamente não houve reajuste adequado à desvalorização da moeda brasileira em relação ao dólar, uma vez que o preço de boa parte dos instrumentos e equipamentos variam de acordo com essa moeda, e tampouco reativo à inflação e demais encarecimentos de consumo. O mesmo cachê que variava entre 70 e 100 reais hoje varia em torno de 100 a 150 reais. Ou seja, em muitos lugares ainda se paga o mesmo cachê de uma década atrás.

E a realidade das bandas não é muito diferente. Muitos músicos de bandas de forró, estilo predominante na região Nordeste, ainda recebem o mesmo cachê de dez anos atrás e, em outros casos, até menos. No caso de bandas como Magníficos, Mastruz com Leite, Capital do Sol, Cavalo de Pau, que são mais antigas, o cachê pago era de 200 reais por show, em média. No período junino um músico de uma banda como Magníficos poderia receber até 4 mil reais – ou mais –, algo em torno de 30 salários mínimos. Mas a realidade hoje é diferente. Bandas como Aviões do Forró, por exemplo, uma das bandas de maior sucesso na atualidade, paga o equivalente a um salário mínimo por mês e um valor de 40 reais por show, algo em torno de 1200 reais em média.

Essa prática de assalariamento dos músicos deu-se início há uns 15 anos, quando os empresários perceberam que o pagamento em cachê aos músicos era dispendioso e poderiam aumentar a margem de lucro. Os músicos de bandas de forró começaram deixar as bandas diante da precarização das condições de trabalho e dos baixos cachês. Os poucos que permaneceram recebem quantias baixíssimas e se submetem aos ditames dos empresários, pois estes baixaram os pagamentos com a certeza de que há um exército de reposição (MARX, 1980). E é neste ponto que é necessário uma análise mais técnica em relação à prática musical.

No ano de 1998 os músicos da banda Magníficos abriram uma empresa jurídica a fim de assegurar os direitos trabalhistas em risco no início do processo de terceirização musical. Para se ter uma ideia geral dos valores pagos outrora e os vigentes hoje, façamos um exercício matemático simples. Em 1998 o dólar valia (em média) algo em torno de 1,11 reais. O valor do salário mínimo na mesma época era de 130 reais. Ou seja, o salário mínimo comprava 117,11 dólares. Hoje, em tempos de forte crise econômica, onde a moeda americana alcançou elevados índices, o

salário mínimo compra 221,1 dólares, com sua cotação em 3,98 reais e um salário mínimo de 880 reais. Neste sentido, quando o músico ganhava 200 reais por show há 18 anos, ganhava mais de um salário mínimo por apresentação, o que lhe dava alto valor de compra frente aos baixos preços dos produtos em comparação com os dias atuais pelo retorno inflacionário e desvalorização da moeda<sup>3</sup>. A questão que se impõe refere-se ao cachê pago pela mesma banda na atualidade – que é de 100 reais – corresponder à praticamente 1/9 do salário mínimo atual. O poder de compra do músico caiu demasiadamente, sem falar no aumento do valor dos produtos básicos em relação a 1998.

No grupo de Ogírio Cavalcanti, por exemplo, em finais da década de 1970 e década de 1980, os músicos recebiam um valor proporcional ao valor do contrato pelo evento. Recebiam 10% do valor total, o que lhes permitia participar das flutuações dos valores de mercado. Ou seja, um grupo com sete integrantes angariava um montante de 70% do valor total do contrato, onde o dono dos 30% restantes ainda pagava o motorista e os dois ajudantes<sup>4</sup>.

Os cachês foram paulatinamente sendo substituídos por salários, diminuindo o ganho líquido dos músicos em períodos de muitos shows e aumentando os lucros dos empresários. Essa prática iniciou uma debandada geral dos melhores músicos que se dirigiram a outros segmentos: bandas baile, de eventos, de festas particulares e recepções. A cada vez mais baixa necessidade técnica necessária à execução das músicas de bandas de forró permitiu – e ainda permite – aos empresários o provimento de mão de obra barata e abundante.

A música massificada, em geral, é de fácil execução, logo, de fácil audição. As estruturas harmônicas, melódicas e rítmicas são repetitivas e de conteúdo bastante simplificado para atender a uma ode ao consumo em massa. Adorno (1975) deixou claro em seu escrito sobre o empobrecimento do ouvido que a perda da capacidade da música massificada em transmitir conteúdo de qualidade se dá justamente pelo que ele designou de infantilização. A música de massa seria algo próximo de músicas para crianças com refrãos repetidos ao extremo, melodias pobres e simples que qualquer iniciante em prática instrumental poderia executar. É nesse ponto

---

<sup>3</sup> Não entrarei aqui em detalhes sobre as questões macroeconômicas referentes à época da implantação do Real, o controle inflacionário e valorização da moeda em relação ao dólar em toda sua conjuntura. Tampouco tenho por intuito descrever a situação de crise atual que é muito mais política que de fato econômica. Cito brevemente estas considerações para embasar minha argumentação de desvalorização do trabalho artístico que acompanha as lutas trabalhistas contemporâneas diante dos abruptos avanços das forças neoliberais em dismantelar os serviços públicos em prol de um sistema plenamente privado. Segue-se, portanto, uma batalha contra as aspirações terceirizantes e de flexibilização do mercado de trabalho artístico.

<sup>4</sup> Não foi possível interar-me dos valores específicos dos ajudantes e do motorista, tendo em vista as dificuldades de entrevistar o dono do grupo.

que se constitui o exército de reposição outrora citado. Uma vez que músicas massificadas do chamado forró de “plástico” são de fácil execução, não é muito difícil encontrarmos jovens garotos instrumentistas sedentos de tocar em uma banda e fazer sucesso. Bandas como Forró Bakana, Conde do Forró, Forró do Chefe, Forró Ostentação são geridas por empresários que conseguem mão de obra musical barata em bairros mais humildes da cidade. Jovens músicos que querem iniciar a vida musical são contratados a baixos salários e cachês e se submetem a todo tipo de humilhação e exploração: viajar horas em vans e ônibus compartilhando espaço com os instrumentos, comendo em restaurantes de beira de estrada a comida mais barata, tocando sob condições que não escolhem.

É do conhecimento de todos que prefeituras gastam milhões em eventos patrocinados com dinheiro público. Bandas de forró e, nos últimos tempos, as duplas e cantores sertanejos, juntamente com os baianos do axé music e cantoras gospel, são as atrações mais visadas nas festas regadas a muito álcool com a massiva presença monopolística de empresas de bebidas como a Ambev (Skol), Coca-cola e Pepsi em eventos como Garota Vip, o São João em Campina Grande e Caruaru, e o Fest Verão em João Pessoa. Eventos desse porte possuem uma estrutura capaz de comportar dezenas de milhares de pessoas, gerando rendas capazes de pagar os contratos que podem chegar facilmente aos seis dígitos. Contudo, os músicos e musicistas, dançarinos e dançarinas, e toda equipe de montagem de palco, iluminação e segurança ficam aquém das fortunas geradas por esses eventos, recebendo quantias irrisórias pelo serviço prestado.

Um segurança, por exemplo, pode receber em torno de 40 reais em um evento desse porte. O pessoal responsável pela produção técnica, os chamados *roadies*, os que “pegam no pesado” carregando toda tralha, montando palco, as torres de som e iluminação, recebem em torno de 80 reais – estou sendo generoso, pois presenciei casos em que *roadies* receberam não mais que 40 reais, mesmo sendo os que mais trabalham, pois chegam antes para montar todo o equipamento e ficam até depois do evento para o desmonte –. O fato é que os eventos são verdadeiras máquinas de acúmulo de capital, pois usufruem do dinheiro público e privado, com retorno social na forma de entretenimento.

### 3 O QUE AS PAREDES PIXADAS TÊM PRA ME DIZER?

Os contratos são fechados com empresários que estão em conluio com as gestões políticas da situação. Um evento de grande porte dificilmente possuirá muitos empresários envolvidos, assim como possui poucas empresas patrocinando, monopolizando o consumo de bebidas. Os mesmos empresários possuem várias bandas que são alocadas dependendo do tipo de evento e do estilo de música que está em voga no momento. Assim, cantores como Capilé, em Campina Grande, e Roberta Silvana em João Pessoa e, mais recentemente também de João Pessoa a cantora Lucy Alves, uma das finalistas do programa televisivo *The Voice Brasil*, ao mudar seu estilo (ou simplesmente tocando todos os estilos) e possuindo contatos políticos (capital social), se dão ao luxo de estar sempre na cena local, participando dos shows e festivais realizados nos entornos das cidades. Eventos como o Festival de Inverno, São João, Rock Campina, Festival de Jazz, Projeto 7 Notas e as Quartas Musicais são encerrados em si mesmos, onde o vínculo político e pessoal permite aos mesmos artistas e cantoras se revezarem ao longo dos anos. Todo músico e cantora de Campina Grande sabem bem como funcionam os bastidores e as regras que regem o sistema de aprovação e reprovação dos projetos analisados por uma pretensa comissão julgadora que, ao final de tudo, são os próprios pares.

Várias foram as tentativas de se lançar uma proposta sindical a fim de profissionalizar e fiscalizar a profissão musical. A Acorde, Clave de Sol e mais recentemente os chamados Coletivos tiveram por intuito uma saída aos desmandos e incompetências da gestão da Ordem dos Músicos do Brasil que, ao final, só se preocupa com o recebimento de suas mensalidades sem nenhum retorno aos associados. Ainda que a realidade no sul do país seja outra, com cachês mais adequados às demandas da profissão, em nossa região ainda sofremos com as intervenções políticas, os conchavos público-privados e, conseqüentemente, os conluios entre músicos e artistas que se apropriam de secretarias de fomento à cultura como seus próprios quintais.

Neste sentido, o que temos é uma produção cultural que se fecha em si mesma e que dá pouca ou nenhuma visibilidade aos que são de fora do circuito. O que determina o que toca e quem toca não parte de uma lógica de classe que se estrutura como mecanismo de distinção social, mas sim uma fórmula de arranjos sociais por meio de capital social, de pares, não importando o estilo e tampouco a qualidade/competência do instrumentista, musicista, artista. Não há uma reprodução do capital cultural enquanto instrumento de distinção social, mas uma artealização das relações econômico-políticas.

Quando me refiro à qualidade, neste caso, não trato de uma relação qualitativa de disputa de classe entre o que é bom e o que é ruim, mas de uma análise da competência musical do

instrumentista e sua capacidade de execução técnica em um determinado trabalho. Ou seja, nem tudo que é simples é ruim, e nem tudo que é complexo é bom, o que importa, no mundo da profissão musical, é como esse simples e esse complexo são tocados<sup>5</sup>. Dessa maneira, o que desejo debater é o fato de que uma música de fácil execução técnica, como a massificada, tende a empobrecer o amplo e infinito mundo das expressões musicais a meros três ou quatro acordes, em uma sucessão preocupante de letras que se repetem em tediosas melodias levadas por um ritmo igualmente genérico. Essa sucessão de monotonias repetitivas distancia, e muito, o caráter artístico da música. Algo pode ser música, mas nem por isso será arte (VALENTE, 1999). O que temos é, portanto, mercadorias sonoras, produzidas em série para comporem um espetáculo que se desenrola como pano de fundo ao consumo de bebidas e a “pegação”, dos espetáculos da política como festa carnavalesca, das inaugurações de lojas como verdadeiros eventos e dos festivais de música locais como apadrinhamentos entre compadres e comadres – quantas vezes mais teremos em Campina eventos musicais homenageando Elis Regina, Tom Jobim, Luiz Gonzaga, Chico Buarque? –. A música se torna uma mercadoria, produzida em série – ainda que artealizada com o crivo de criatividade e inovação como nas de agências de propagandas, ou o conhecido prêmio Inovare promovido pela TV Paraíba para premiar os profissionais que mais inovaram para a mídia publicitária local – proporcionando baixa qualidade enquanto obra artística de expressão de ideias. O músico se torna um apêndice mecânico ao exercer uma única função, como no sarcástico e brilhante filme de Chaplin, *Tempos Modernos*, em que o trabalhador fabril expropria a si mesmo, desvanecendo seu corpo e sua mente em um movimento cíclico de estupefação do homem máquina. Tocamos os mesmos quatro, cinco acordes durante todo o show, a bateria faz o mesmo ritmo sem variação de tempo – vejamos o caso de cantores de vertente sertaneja, a “sofrência”, cantando as mesmas melodias e acordes em um ritmo repetitivo por ser trabalho de um teclado –, as melodias juntamente com as letras reforçam a percepção de que naquele tipo de música pouco há de inspiração.

O mais interessante é que não há diferenciação entre o tipo de capital cultural consumido por um professor universitário e um ajudante de serviços gerais, entre um negro da periferia e um branco do condomínio fechado. As mesmas bandas de forró e as mesmas duplas sertanejas, assim como o novo estilo do momento, a “sofrência”, são consumidos por uma vasta gama da

---

<sup>5</sup> Podemos falar também de uma baixa qualidade das composições e o modo como elas refletem igualmente as repetições por estarem atreladas aos ditames da produção musical que se tornou uma profissão quase tão essencial quanto à de compositor, uma vez que “adéqua” a música ao que “pede” o mercado. Mas isso será objeto de outro artigo.

população em geral, sem que haja diferenciação de classes ou condição social. Diferentemente do que se passou na França analisada por Bourdieu para compor sua teoria sobre a distinção social, em Campina Grande e João Pessoa o diferencial, nesse caso, são os espaços separados pelo preço, as chamadas áreas *vip* e camarotes<sup>6</sup>. Um professor doutor estará na mesma festa que sua faxineira, mas estará sentado numa mesa diante do palco por ter pagado de 150 a 200 reais, enquanto ela estará em pé, a metros de distância de seu artista favorito ao ter pago meros 40 reais. A distinção social não se realiza pelo capital cultural, mas pelo valor econômico do espaço.

Daí a importante distinção entre músico/musicista e artista. A/O artista é a personagem, a figura insubstituível, a estrela. A/O artista é uma criação do gerenciamento empresarial, das forças midiáticas, da especulação das obras de arte, dos *hits* de sucesso, das coerções econômicas sedentas por mercadorias artealizadas (LIPOVETSKY; SERROY, 2015), pelos poderes públicos na espetacularização da política. A/O artista não são as/os produtoras/produtores de arte, são produtos da artealização do capitalismo artista, uma estetização da vida tomada como espetáculo do espetáculo (por isso no palco usam óculos escuros de noite, usam artifícios pirotécnicos, descem ao palco “voando”). A musicista e o músico são os que ficam na penumbra, atrás de todo o espetáculo de dançarinas e dançarinos, trajando roupas elegantemente iguais ou parecidas formando um padrão destoante das vestes do/da artista, fulgurante, iluminado(a), de cabelos esvoaçados por um ventilador gigante.

Há algo particular no público que consome música de massa: ele quer escutar nos bares e restaurantes as mesmas músicas que escutam em casa, no seu carro, na novela e filmes. É o que podemos chamar de “mais do mesmo”, sem novidades que possam dificultar o atributo de uma música de fundo, uma paisagem sonora que não desvie a atenção das conversações à mesa e das garfadas e goladas de cerveja e vinho. Os acordes têm que ser os mesmos, as melodias também, e as letras devem poder ser repetidas como nomes de velhos conhecidos. Assim, nos bares onde há música ao vivo, o/a músico/musicista tem que estar preparado/a para saber tocar as músicas que chegam na forma de pedidos escritos em guardanapos, onde, inclusive, no Banana Beer há um rapaz especialmente contratado para levar e trazer os mesmos. Os pedidos rejeitados pelo instrumentista são mal vistos, pois a plateia deseja escutar as músicas que gosta. Entre os músicos

---

<sup>6</sup> Cf. ALVES, 2013, *A Produção do Espaço no Maior São João do Mundo*. Trabalho apresentado na XII Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão na UFCG, sobre a produção e ressignificação do espaço e os processos de distinção social na festa junina em Campina Grande.

nos perguntamos, em tom sarcástico, quantas vezes tivemos que tocar a música Girassol de Alceu Valença.

#### 4 BRIXTON, BRONX, OU BAIXADA

Em tempos de capitalismo artista, em que tudo pode ser arte e que “todos somos artistas” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 112), no qual o novo em forma de estilo estetizado revela possibilidades inúmeras de se lançar e relançar os mesmos artistas em novas roupagens, a diluição e a descentralização do caráter artístico abre espaço para a proliferação de trabalhadores da música despreparados, sem especialização e, portanto, terceirizados e desvalorizados. A repetição do “mais do mesmo” revela a possibilidade de que “qualquer” um possa subir ao palco para tocar uma música de quatro acordes simples, simplificando músicas que exigem mais domínio técnico retirando-lhes as sétimas, nonas, quintas, tocando-as com acordes naturais e passando por cima dos arranjos rítmico melódicos. É comum encontrarmos nas noites pessoenses e campinenses instrumentistas tocando músicas como Flor de Lis, ou Oceano, ambas de Djavan, com acordes naturais simples ou “atravessando”<sup>7</sup>o tempo em sua outra canção Sina. Isso demonstra o despreparo de muitos músicos e musicistas, pois reflete também a política do “mais do mesmo”, pois não tiram as músicas, e quando as tiram o fazem por meio de revistas e sites de internet de vertente “Toque fácil”, “Aprenda violão de forma rápida e simples”, “Simplificando acordes”.

Em praticamente todas as festas que tocamos (casamentos, aniversários, recepções, formaturas) o repertório é o mesmo: as músicas se repetem em praticamente todos os grupos musicais. Essa repetição possibilita o que no mundo da música campinense chamamos de “mutreta”, ou seja, tocar sem ensaiar, pois os músicos já se conhecem e conhecem o repertório. Ser convidado em cima da hora para tocar por que um dos músicos faltou (deu um “bolo”, ou uma “manga” na gíria musical) é sinônimo de ir tocar sem ensaio ou, como muito, dar uma “passada no repertório” para ver os tons das músicas, entradas e finais. O caráter de “mutreta” dos

---

<sup>7</sup> “Atravessar” o tempo é, entre os músicos, tocar no tempo errado, no pulso rítmico equivocado. Por exemplo, um blues ou jazz possuem pulso rítmico no contratempo. Portanto, seria um equívoco tocá-los a tempo, no “chão”. Algo parecido passa com a pulsação rítmica da música Sina. Por se tratar de um afoxé a pulsação rítmica confunde muitos instrumentistas por tocarem o violão na batida do bumbo da bateria, equivocando-se quando entram cantando terminando por “atravessar” a voz. “Atravessar” também se diz quando o baterista erra o tempo de uma “virada” – frase rítmica – entrando em outro compasso fora do tempo.

muitos concertos realizados em Campina reflete a desnecessária vontade do público em ouvir algo diferente daquilo que já está acostumado.

Ao mesmo tempo os músicos campinenses retratam a falta de profissionalismo ao se negarem uma nova proposta musical para o cenário local. Os “mangueiros”, como são conhecidos os músicos que “dão manga”, são personagens icônicos da música campinense, faltando a ensaios, chegando atrasados e até cancelando ou não comparecendo aos shows. Há, portanto, uma relação de retroalimentação entre um público que se contenta com o “mais do mesmo” e os instrumentistas que se acomodam no papel de reprodutores daquilo que é ditado pelos modismos e estilos que surgem a todo verão, novela, carnaval, São João. Mas a realidade também se mostra complexa quando se pretende fazer algo novo no cenário musical da cidade.

O mesmo é relatado por diversos músicos do período do Conjunto Ogírio Cavalcante, Banda Magia, Capilé e Os Vikings. Em muitas cidades do interior do Nordeste as ameaças eram constantes, com sujeitos armados com escopetas e revólveres sentados em cadeiras em frente ao palco. Em alguns relatos coletados dos músicos de Ogírio Cavalcante são constantes as situações de perigo. Houve uma em que tiveram que sair às pressas da cidade, conforme relatos de alguns músicos, pois um dos homens de posses estava furioso porque eles haviam terminado o show sem o seu consentimento, ainda que estivesse completamente embriagado e em outro local.

Em outro evento no bairro da Vila Cabral, em Campina Grande, durante um “showmício” – prática que foi posteriormente proibida pelo TSE – na campanha eleitoral para prefeitura da cidade em 2004, fomos alvejados por pedradas pelo público que ao fundo gritava, “toca forró!”. Essas intimidações, violências físicas e desrespeito para com a vida musical é parte de um mundo social em que o músico e musicista populares são vistos como vagabundos que não trabalham e que passam o dia fumando maconha. Uma piada contada entre os músicos que, se não fosse real seria mais engraçada, é de quando vamos preencher nossos dados em um formulário a pessoa pergunta “qual sua profissão?”, e ao responder “músico” a resposta dada é, “mas você trabalha com o quê?”

Muitas vezes, por se tratar de shows de três, às vezes quatro horas de duração, o repertório em casamentos e formaturas, necessariamente, deve atender a três requisitos básicos. Os primeiros blocos de músicas devem ser mais clássicas, lentas, pois os convidados estão se acomodando em suas mesas e o álcool ainda não foi servido. Nessa primeira fase são os mais velhos que preenchem a pista de dança ao som de boleros, jazz e blues que, segundo eles, “isso sim é que é música boa”. A segunda parte é dirigida ao público mais jovem. Nessa etapa são tocadas músicas mais

“animadas”, pra dançar. É o momento em que os *drinks* já foram servidos e os salgadinhos estão sendo distribuídos sobre as mesas. Nessa etapa são tocadas MPB, pop rock, e os sucessos internacionais, onde os mais jovens se apresentam pra dançar. A terceira fase é o momento das músicas de forró e, pra finalizar, os frevos e músicas disco. Nesse momento o álcool atingiu seu apogeu, as mulheres tiraram suas sandálias de salto alto, os homens dançam sem os paletós e as gravatas estão amarradas na cabeça. Máscaras, perucas e óculos coloridos são distribuídos para dar um colorido especial à festa, como se os próprios convidados fizessem parte do arranjo estético do evento. Os músicos não são exceção. Segundo os relatos e pedidos feitos (a mim diretamente) por parte das cerimonialistas<sup>8</sup>, a banda deve ser “animada”, deve ter um padrão estético “bacana”, “legal”, e os músicos e musicistas devem se trajar de forma apropriada para o evento. Logo, em um momento tal, dependendo do evento, principalmente se for uma formatura, colocamos óculos escuros, perucas e “entramos na onda” dos formandos. Nesses eventos é comum um show particular dos/das alunos(as) concluintes.

O músico nada mais é do que um artifício desse espetáculo, com sua cantora à frente do palco, bela e esbelta, com um vestido longo cravejado de pedras cintilantes, ou com um vestido igualmente luminoso, mas justo ao corpo e curto o suficiente para que sua silhueta seja consumida no show do desejo. Cada evento pede um novo espetáculo ainda maior, mais luminoso e “bacana”. Mesmo essa ânsia pelo novo se torna repetitivo. Agora, nos últimos anos, os noivos e noivas têm feito pedidos específicos em relação ao tipo de música a ser tocada em suas festas, um tipo de pessoalização sonora do evento, dando maior caráter ao espetáculo, onde “aqui só toca o que eles querem”. Ainda sobre o capitalismo artista, a tendência cada vez mais particularizada de se fazer arte remete a uma ampliação das formas estéticas e sua apropriação e consumo por parte do neoconsumidor, ávido consumidor insaciável pela novidade, mas à espera do mesmo repetitivo (paradoxo). Aos instrumentistas resta o trabalho de ambiências que dão novas cores às mesmas músicas. Novos pedais de guitarra e baixo, outros pratos de baterias e *samplers* (músicas pré-programadas) e *tablets* acoplados aos teclados que geram maiores possibilidades sonoras aos mesmos padrões acústicos. Um novo em constante renovação, mas que não escape das mãos dos neoconsumidores.

Nada diferente dos demais trabalhadores em eventos, entramos pelas portas dos fundos e comemos entre a correria dos garçons na parte detrás do palco. Os camarins, quando há, servem

---

<sup>8</sup> Em geral são mulheres responsáveis pela organização dos eventos. Contratam o Buffet, a floricultura, a banda, inclusive solicitam certas músicas em momentos específicos da festa.

melancia, bananas, uvas e água. Em algumas oportunidades são servidas bebidas alcoólicas, todo um luxo, em geral cervejas. Houve eventos de grande porte em que até a água nos foi negada, chegando ao palco pelas mãos de outros companheiros de música que se dirigiram à cozinha. Em outros eventos nos colocam garrafas *pet* recicladas com água da torneira. A comida servida ao final do evento, em alguns casos, são os restos do que sobrou do Buffet. Quando as cerimonialistas ou os próprios contratantes nos são conhecidos, separam a comida dos músicos com antecedência, garantindo, assim, pratos ainda aquecidos.

Outra prática comum é a “vaquinha” entre os músicos (em geral entre cinco e dez reais cada um) para “ajeitar” um garçom para que não falte bebida alcoólica durante o show. O consumo de bebida alcoólica é uma prática comum – e seus excessos também – entre outras substâncias. A vida na noite é cheia de vícios e perigos. Para manter-se acordado depois de uma noite de sexta feira perdida de sono, ter que se levantar ao meio dia para comer e sair novamente para a passagem de som (montagem dos instrumentos e prova de som horas antes do evento, evitando possíveis contratempos) do evento de sábado à noite, é preciso no mínimo uns bons tragos de cafeína.

Muitos músicos levam sua própria bebida quando o local não a disponibiliza. Em muitas negociações contratuais o tema bebida sempre aparece como um termo quase inevitável. Contudo, muitos locais tomam as bebidas e comidas como regalias aos músicos, e a lógica é a de que “o cachê é baixo, mas tem comida e bebida grátis”. Muitos foram os shows de pouco público em que o pagamento ao final não dava nem pra pagar a conta da consumação no bar. Em outros tantos o pagamento ficou por conta de uma garrafa de uísque.

## CONCLUSÃO

Nos últimos anos os naipes de metais – assim designados os instrumentos de sopro que tocam em conjunto certos arranjos: trombone, saxofone e trompete – estão sendo, em algumas bandas, substituídos por *samplers*, ficando o músico no palco apenas para encenar o espetáculo visual. Alguns grupos de artistas do segmento pop são conhecidos por não tocarem e cantarem ao vivo em seus shows, preferindo o *sampler* como forma de dar-lhe maior liberdade para dançar as coreografias com saltos e giros que certamente comprometeriam a performance vocal pelos movimentos de contração do diafragma. Mas o uso de *samplers* não é exclusividade das estrelas

pop e do forró. Em minha experiência como baterista em um grupo de banda baile na cidade de Granada, Espanha, tive que “tocar” à base de *samplers*, fato que me levou a questionar ao dono do grupo “qual seria minha função se um computador estava tocando por mim?”.

Empresas como Toshiba, Toyota, Vodafone, Sony têm investido maciçamente em tecnologia robótica, construindo robôs capazes de tocar instrumentos musicais. Alguns shows já foram realizados por robôs “acompanhando” cantoras e até mesmo sozinhos. A questão que me coloco é: a música se tornou tão repetitiva e sem expressão que máquinas podem realizar o trabalho de músicos instrumentistas? Até certo ponto, sim. Da mesma forma que uma máquina substituiu os antigos operários apertadores de parafusos nas linhas de montagem, porque não um robô substituir toda uma banda? Nas palavras do compositor, produtor e engenheiro de som Kenjiro Matsuo, ao ajudar a construir um robô guitarrista de 78 dedos que toca “notas impossíveis” a uma velocidade inumana, “devemos não apenas tocar, mas encantar”, uma vez que “creio que podemos encontrar um novo futuro para a música”<sup>9</sup>. Não se trata mais de tocar nem de compor, mas de encantar a plateia com um espetáculo fantástico por meio de composições feitas através de cálculos matemáticos, em busca de emoções humanas transformadas em algoritmos.

Músicos e musicistas, instrumentistas em geral são trabalhadores desvalorizados, que têm que se submeter aos imperativos de um universo artístico tomado pela estetização econômica, por uma dinâmica pessoalizada do espaço sonoro, pelo controle burocrático efetivado pelo monopólio dos contratos entre agências privadas empresariais e públicas, reproduzindo as músicas de sucesso com obsolescência programada, verdadeiras mercadorias sonoras.

Ao final de um curso superior de música o/a formado/a se questiona “onde vou aplicar isso?”, uma vez que o mercado musical não oferece outra possibilidade que não seja tocar para outras pessoas, pois o acesso às filarmônicas e sinfônicas é limitadíssimo a poucas vagas e por concurso público.

O mercado musical campinense e pessoense é fechado em um ciclo vicioso. Os espaços para realização de eventos independentes da produção cultural são escassos, e as pessoas envolvidas e dispostas a comprar briga com esta aparelhagem sofrem com o descaso do próprio público que, muitas vezes, se nega a pagar de cinco a dez reais para prestigiar um evento de grupos locais de música autoral. Contudo, o cenário mostra sinais de mudança. Em João Pessoa há uma retomada

---

<sup>9</sup> <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/banda-japonesa-formada-por-robos-retoma-debate-sobre-musica-feita-por-cerebros-eletronicos-12455448.html>> Acesso em: 23 out. 2015.

do prestígio de grupos locais nos últimos anos após uma sucessão de políticas públicas de fomento aos artistas “da terra”. Muitos/muitas artistas aproveitavam o fato de estarem de posse da máquina estatal – Secretaria de Cultura – para promover seus próprios shows e de seus paisanos, estratégia essa que agora está proibida por lei. Houve também uma decaída de público em certos mega eventos, encarecidos e de baixa proposta cultural para um público que mostra sinais de desgaste da lógica do “mais do mesmo”.

Mas ainda é necessário por parte dos músicos e musicistas um ganho em termos de consciência de classe, não literalmente nos termos marxianos, mas uma forma de reencontro consigo mesmos, redescobrimo a liberdade de ideias para compor, buscando um piso salarial adequado com os anos de dedicação à prática instrumental, ao gasto com equipamentos, com ensaios, horas investidas tirando e repassando as músicas, tons, ritmos, arranjos. Ao invés de cairmos em uma lógica de competição à la *The Voice* Brasil, ou Superestar, onde cantores, cantoras e grupos musicais competem pra saber quem é o melhor, o mais veloz, o que grita mais alto, deveríamos buscar uma conciliação e entendimento de nossas reais necessidades sem inchaços de Ego perdidos por uma foto em uma reportagem de três linhas no Jornal da Paraíba ou por dois minutos ao vivo no JPB 1º edição.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O Fetichismo na Música e A Regressão da Audição. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1975.

ADORNO, Theodor. & HORKHEIMER, Max. Conceito de Iluminismo. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1975.

ALVES, Tiago Fernandes. A Produção do Espaço no Maior São João do Mundo. Trabalho apresentado na *XII Semana de Ensino, Pesquisa e Extensão*, UFCG, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. Cultura: rebelde e ingovernável. In: *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, p.71-89, 2009.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

\_\_\_\_\_. A conquista da autonomia. A fase crítica da emergência do campo. In: *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A Sociedade Sem Relato: antropologia e estética da imanência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Versão eletrônica Coletivo Periferia. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>, 2003.

LAHIRE, Bernard. Esboço de uma teoria do ator plural. In: *Homem Plural: os determinantes da ação*. Petrópolis: Vozes, p.15-100, 1988.

LYPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jonathan. *A Estetização do Mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Obras Escolhidas*. Vol. 1. São Paulo: Alfa-Omega, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

RIBEIRO, Gustavo Lins. Antropologia da Globalização: circulação de pessoas, mercadorias e informações. Texto apresentado como uma conferência no *Instituto de Altos Estudos Sociais da Universidad Nacional de General San Martín*, Buenos Aires, 16 de maio de 2008. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie435empdf.pdf>

SÁ, Simone Pereira de. Ando meio (des)ligado? Mobilidade e mediação sonora no espaço urbano. *Ecompós*, 14 (2), pp. 1-18. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/ecompos/article/viewFile/666/524>, 2011. Acessado em: 08 out. 2014.

SCHAFER, Murray. *O Ouvindo Pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. (2009). A socialização como fato social total: notas introdutórias sobre a teoria do habitus. *Revista Brasileira de Educação*. Vol.14 no.41. Rio de Janeiro.

THOMPSON, John Brookshire. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

VALENTE, Heloísa. *Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo – SP: Annablume, 1999.

*Recebido em: 31 de agos. 2016.*

*Aceito em: 29 de nov. 2016.*