

CENTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA - CULT
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

CRIATIVIDADE E TRABALHO
NO CENÁRIO MUSICAL DA BAHIA

RELATÓRIO PARCIAL

Coordenação: Profa. Goli Guerreiro &
 Prof. Milton Moura

Participação: Armando Castro
 Carlos Barros
 Cibele Nunes
 Luiz Chateaubriand
 Marilda Santana

Apoio institucional: Organização Internacional do Trabalho

Salvador. Maio de 2004

SUMÁRIO

	Apresentação	1
	Introdução	3
1	Música, Identidade e Trabalho em Salvador	5
	1.1 A Relevância das Práticas Musicais na Construção da Sociedade Soteropolitana	5
	1.2 Dados Censitários	10
2	A Formação do Músico Profissional	23
	2.1 O aprendizado da música profissional	23
	2.2 Dois Casos de Formação Profissional em Música	26
3	A Produção Musical	30
	3.1 A Diversidade no Âmbito da Música Profissional	30
	3.1.1 A noite como contexto	30
	3.1.2 O contexto da axé music	40
	3.2 A Experiência Baiana de Gravação	43
	3.3 Uma Breve Tipologia dos Agentes do Contrato	48
4	Mecanismos de Divulgação e Captação dos Públicos	52
	4.1 A música no balcão de vendas	52
	4.2 O Direito Autoral	56
	4.3 A Pirataria	
5	Políticas Culturais no Âmbito da Música	
6	Conclusão:	60
7	Referências Bibliográficas	

APRESENTAÇÃO

Este Relatório apresenta os resultados preliminares da pesquisa *Criatividade e Trabalho no Cenário Musical da Bahia*. Solicitamos do prezado leitor a atenção para alguns aspectos:

- Nem todos os itens da pesquisa estão cobertos com a mesma generosidade. Colocamos a seguir os resultados que apresentam, já, consistência suficiente para a exposição;
- Os dados censitários, colhidos junto à PED, serão completados ainda. Foi preciso enxugar, dos questionários colhidos na primeira extração, aqueles que não ofereciam segurança de manipulação; outras deduções estão sendo realizadas e vão constar no Relatório Final, bem como uma conexão mais efetiva entre esses dados e as análises qualitativas;
- As informações relativas às práticas musicais profissionais dispostas nos diversos capítulos serão completadas progressivamente até o fechamento do texto. A diversidade dessas práticas em Salvador - que não corresponde de forma alguma aos estereótipos que correspondem, inclusive, ao delineamento da cidade como produto turístico – comparecerá com certa desenvoltura no Relatório Final;
- Em alguns pontos do texto, colocamos observações do tipo *completar aqui* ou *checar isto com...* Soa mais interessante que elidir a lacuna;
- Alguns itens do capítulo *Mecanismos de Divulgação e Captação dos Públicos* que correspondem a concernimentos especiais do conjunto das pesquisas encomendadas pela OIT, como a *pirataria* e os *direitos autorais*, serão consideravelmente complementados;

- O capítulo *Políticas Culturais no Âmbito da Música* é o menos desenvolvido neste Relatório. Os dados até agora obtidos não estão batendo como gostaríamos. É preciso retomar alguns contatos ou construir, até o mês de julho, um conjunto relativamente coerente de informações sobre as diversas estratégias governamentais no sentido de promover as atividades musicais em Salvador.

Obrigado pela atenção,

Goli Guerreiro & Milton Moura

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é o mapeamento da cadeia da produção do sucesso no cenário musical baiano. Pretende-se traçar as conexões entre os diversos mecanismos profissionais, envolvendo desde a gestação desta música / coreografia, passando:

- por uma reflexão inicial sobre a relação entre música, identidade e trabalho em Salvador, problematizando algumas acepções convencionais sobre as práticas musicais nesta cidade mediante a colocação de alguns dados quantitativos (capítulo 1);
- pelos primeiros passos na direção de uma profissionalização (iniciação musical), destacando as formas de aprendizado (capítulo 2);
- pela configuração destas práticas artísticas na forma de desempenho profissional; pela produção e gravação local da música baiana (capítulo 3);
- pelos canais de circulação e distribuição dos suportes e outras formas de consumo, seja em escala local, seja em escala nacional e internacional; pela rede de relações que se estabelecem com os diversos tipos de públicos, considerando as diversas estratégias de captação desses públicos (capítulo 4);
- pelas estratégias de política cultural no âmbito da música (capítulo 5).

Trata-se, enfim, de identificar e analisar os elos da cadeia de produção do sucesso musical na Bahia, aos efeitos de contribuir propositivamente para a melhoria das condições de trabalho neste cenário.

Para alcançar esses objetivos, a equipe se propôs:

- rever os itens mais relevantes da bibliografia recente sobre o cenário musical de Salvador.
- examinar os dados quantitativos disponíveis sobre o emprego no setor musical/coreográfico em Salvador, discutindo as possibilidades reais de sua utilização na pesquisa, aos efeitos de um cotejamento com os dados qualitativos.
- realizar entrevistas com diversos atores deste cenário:
 - o músicos de diferentes estilos e modalidades de atuação, sobretudo;
 - o produtores;

- o profissionais da divulgação e circulação;
- o técnicos e empresários de gravação e produção de suportes; e
- o desenvolver pesquisa de campo nos espaços mais significativos das práticas musicais / coreográficas de Salvador.

O roteiro deste produto proposto no início foi um pouco alterado, no sentido de dispor de forma mais fluente os diversos elementos do Relatório.

1 MÚSICA, IDENTIDADE E TRABALHO EM SALVADOR

1.1 A RELEVÂNCIA DAS PRÁTICAS MUSICAIS NA CONSTRUÇÃO DA SOCIEDADE SOTEROPOLITANA

A produção musical de Salvador é um dos pólos mais expressivos da cultura local. Além de ser um dos principais elementos divulgadores da imagem da Bahia tanto no Brasil quanto no exterior, ocupa um lugar de destaque na cena das mídias e alimenta um importante mercado artístico. A partir do processo de modernização / urbanização / industrialização que arranca lentamente dos anos cinquenta, crescendo nos anos setenta e ostentando ares de consolidação nos anos setenta, pode-se dizer que...

Salvador viveu um processo de transformação da cultura em mercadoria que surgiu da música afro-baiana, que por seu lado começou a encontrar eco no Carnaval, mas que em pouco tempo se transformou numa presença econômica de importância fundamental (Dantas, P.260).

Para Paulo Miguez (1998), a partir da efervescência da produção cultural baiana,

apoiada fundamentalmente nos elementos da conjunção musical afro-elétrico-Carnavalesca e na sua rica dimensão multicultural, passa a existir uma complexa e extensa rede de produtores de bens e serviços simbólico-culturais, que, inserida tanto no setor formal como informal da economia, alimenta um mercado praticamente permanente que extrapola os limites da cidade e do seu ciclo de festas de verão” (p. 45).

É inegável o dinamismo desse mercado, que desafia a hegemonia do eixo Rio-São Paulo e vem sendo chamado de “indústria axé”.

Desde os anos 70, Salvador se mantém no imaginário nacional como um criativo pólo de produção artística, berço dos criadores do Cinema Novo, da Bossa Nova, da Tropicália. A partir dos anos 90, sua notoriedade se expandiu e a cidade tornou-se referência artístico-musical no Novo Mundo, com a invenção do samba-reggae pelos blocos afro, o desenvolvimento da Axé music e a ascensão da percussão no mundo da música, através da world music.

Um dos elementos centrais dessa imagem da Bahia é o trio elétrico, engenhoca musical inventada em 1949 por Dodô, Osmar e Temístocles Aragão. Em 1969, Caetano Veloso compôs a

canção *Atrás do trio elétrico* e popularizou o “frevo baiano” em todo o país. A partir da década de 70, o estilo vai se fortalecer com a formação do grupo *Novos Baianos*.

Os *Novos Baianos*¹ se vincularam ao universo musical trieletrizado e estavam fortemente influenciados pela *Bossa Nova* e pelo *Tropicalismo*, faziam a fusão de vários gêneros musicais, misturando, por exemplo, samba e rock. Além disso, tocavam o *ijexá* dos *afoxés* e o *frevo*. Com a participação ativa do grupo nos *Carnavais de Salvador*, a música trieletrizada, além de ampliar sua diversidade rítmica, passou a ter letras, pela vocação poética de alguns de seus integrantes. *Moraes Moreira* compôs canções hoje consideradas clássicos do repertório *Carnavalesco*. Estas canções colocaram o *Carnaval baiano* no imaginário nacional.

Podemos dar o ano de 1987 como um marco para o meio musical baiano. O panorama sonoro de *Salvador* estava se transformando. A produção de música percussiva saía das periferias da cidade (das quadras dos blocos afro) para ocupar um lugar de destaque no meio musical de *Salvador* e no mundo da música no Brasil. Muitos artigos de jornais e revistas traçavam paralelos entre o movimento percussivo e os movimentos anteriores que haviam transformado a música brasileira, como a *Bossa Nova* e a *Tropicália*, também liderados por baianos como *João Gilberto*, *Caetano Veloso* e *Gilberto Gil*.

A força da música percussiva, produzida pelos blocos afro passa, no final dos anos 80, a influenciar a musicalidade dos trios elétricos, que, movidos pela atenção que a percussão despertava, empreenderam a apropriação dos ritmos negros. Essa apropriação implicava trabalhar a base rítmica com os recursos da instrumentação eletrônica, adicionando a harmonia do teclado, baixo e guitarra, e eletrizar as canções carregadas de conteúdos anti-racistas produzidos nos «guetos» da *Bahia*. Nasce a *axé music*.

A *axé music* é o encontro da música dos blocos de trio com a música dos blocos afro (*frevo baiano* + *samba-reggae*). É um estilo mestiço, cuja linguagem mistura sonoridades harmônicas e percussivas. Esta mesclagem foi concebida inicialmente pelas bandas de trio, atraídas pela visibilidade e inovação musical do *samba-reggae*.

Além do encontro das sonoridades percussivas e harmônicas, os blocos de trio gravavam as canções dos blocos afro, carregadas de conteúdos anti-racistas, produzindo uma espécie de *samba-reggae pop/eletrônico*. O ritmo produzido nas periferias de *Salvador*, a partir desta fusão

¹ Sobre os *Novos Baianos*, ver *Luiz Galvão, Anos 70 : novos e baianos*, São Paulo, Editora 34, Col. Ouvido Musical, 1997.

harmônico-percussiva, alcançou os consumidores de classe média/alta que ignoravam a música dos blocos afro e preferiam correr atrás dos trios elétricos.

A axé music inaugura um novo estilo no meio musical de Salvador. O fundador e guitarrista do Bloco Cheiro de Amor comenta o processo: “Os estilos foram mudando porque antigamente era mais instrumental, depois a gente começou a usar essa coisa de raiz, de cultura africana, fazendo a fusão do frevo, salsa, com o samba-reggae. A partir daí muitas bandas começaram a gravar. Aquela coisa percussiva com os instrumentos de harmonia, ficou muito legal, deu certo, e é isso que está aí até hoje”. Este modelo mestiço que se consolida como estilo musical é responsável pela ampliação do mercado música da Bahia em escala nacional.

A ascensão da *world music* enquanto tendência de consumo no mercado fonográfico internacional² implica uma mudança de posição da música produzida na periferia do "Atlântico Negro", que passa a alimentar os mercados musicais mais importantes do mundo como o dos EUA, França e Inglaterra. Esse fluxo global, que coloca a música negra em posição de destaque, repercute fortemente em Salvador, que a partir dos anos 90 deixa de ser um centro produtor de matéria prima para ser um centro exportador de musicalidade afro.

A produção de samba-reggae, genericamente denominada de axé music, ou seja, uma produção local, se insere em um fluxo de globalização do mercado que privilegia uma musicalidade "étnica" na qual esta produção se encaixa como uma luva, na medida em que recria sonoridades africanas, mesclando-as com ritmos brasileiros e caribenhos.

Este tipo de exotismo musical passou a ser tão interessante para os mercados fonográficos internacionais que o maior prêmio destinado à música, o Grammy americano, criou uma categoria específica de premiação. Alguns artistas baianos chegaram a disputá-lo, Olodum (Neguinho do Samba), Margareth Menezes e Gilberto Gil³. Toda essa movimentação que envolve produção musical (shows, discos, FMs), etnicidade e imagem criou um importante mercado local, que é o tema deste trabalho.

A toda esta corrida em busca do sucesso e a todo este movimento de permanente reconstrução de um texto identitário regional, ao mesmo tempo plugado no global, corresponde uma cultura

² No mercado fonográfico internacional, a venda de música clássica cai em 12,7 % nos primeiros 9 meses de 95. Em diminuição constante desde 90, ela se estabilizou em menos de 8% no mercado de disco. A WM crece no mesmo período. Fonte: *Le Monde de la Musique*, n. 195, jan. de 1996.

³ Entretanto, não se pode dizer que a música baiana seja um sucesso internacional, pois os artistas dificilmente se sustentam nos mercados estrangeiros por muito tempo, e na maior parte dos casos, se apresentam para platéias compostas por brasileiros que vivem fora do país.

urbana, popular e tradicional que tem na música um de seus eixos mais vigorosos. Não se trata de dizer, como às vezes lamentavelmente ocorre, que Salvador e outras cidades têm “mais cultura” ou são “mais musicais”. Esta postura poderia ser classificada como uma folclorização ou uma grosseira substancialização. Trata-se, sim, de reconhecer que o ethos soteropolitano, de modo geral, privilegia o fazer musical como uma linguagem e uma metalinguagem. Ou seja, a música elabora a vida social de forma vibrante, contínua e impactante na Bahia.

Desta forma, não poderia surpreender que a formação de um mercado musical a partir dos anos setenta, e mais vigorosamente a partir dos anos oitenta, vem se continuar com uma teia complexa e variada de práticas musicais que permeia todo o tecido da cidade. E isto nos leva a situar o presente momento, também, em continuidade com aspectos da própria história secular da cidade. Não tendo se especializado jamais em produzir uma mercadoria, antes, em operar como praça religiosa, militar, administrativa, comercial e financeira, a cidade do Salvador se especializou, nos últimos anos, a produzir narrativas que organizam sua identidade de forma palatável a um público consumidor que a demandam, seja na própria cidade, seja em outras regiões.

Enfim, não seria novidade afirmar que as representações sobre a cidade do Salvador e sobre a Bahia de modo geral passam quase sempre por códigos musicais. Afinal, Salvador é emblemática do passado escravista do Brasil, bem como da ancestralidade africana da nossa nacionalidade. A forma como a tradição dos orixás se reconfigurou constantemente para tornar-se, nos nossos dias, uma segunda religião oficial do Estado, aponta a importância da linguagem musical nos processos religiosos e a presença interpelante da dimensão religiosa nas práticas musicais. Pode-se dizer que, ainda que alguém não esteja invocando os orixás mística ou ritualmente, a remissão às divindades de origem africana recoloca, na pauta, a questão e o drama da afrodescendência.

Associado a este traço, temos a evidência da ostentação estetizada da afrodescendência no plano da sensualidade. O crescimento dos movimentos musicais entre a maioria da população negra dos bairros populares, sobretudo, acarretou, nas faixas etárias mais jovens, uma retomada notável da auto-estima. Poderíamos chamar, a isto, de “espetacularização da identidade” ou mesmo “espetacularização da afrodescendência”. A forma como esta ostentação se coloca sobretudo nos meses do verão vem inclusive constituir Salvador como um dos produtos mais procurados no âmbito do turismo sexual no Brasil, em especial, nos últimos anos, do turismo gay.

Percebe-se, então, um amálgama ou uma imbricação das dimensões étnica, religiosa, sensual, etária e histórica, organizadas numa narrativa de forte apelo estético e turístico.

Entretanto, um olhar cuidadoso e crítico vai detectar elementos que não correspondem linearmente a esta tradição representacional.

Como poderíamos, então, falar desta cidade que soa, para fora e, em certa medida também para dentro, como uma sede da axé music, do samba, da música do Carnaval, da alegria, da sensualidade? Que cores, sabores e odores oferece o universo de suas práticas musicais? O que fazem seus músicos? O que tocam e cantam? Como trabalham? Em que tipo de emprego se situam? Como aparecem nas tabelas dos levantamentos estatísticos? Como se situa a profissão de músico no âmbito do trabalho?

A tentativa de oferecer algumas pistas de resposta a estas questões nos levou a compor um quadro da profissão de músico que não somente desmente os estereótipos reiterados acerca da cidade do Salvador, como apontam para uma complexidade e uma riqueza nem sempre evidenciadas nas representações amplamente divulgadas.

A próxima seção aporta algumas informações estatísticas sobre uma amostra até certo ponto representativa da profissão de músico. Trata-se, ao longo deste Relatório, de procurar estabelecer algumas conexões entre dados, questões e encaminhamentos de resposta, no sentido de contribuir para a melhoria das condições de trabalho e renda do setor.

Uma conexão mais completa entre esses dados e as análises do conjunto do Relatório comparecerá ao Relatório Final da Pesquisa.

1.2 DADOS CENSITÁRIOS

A base empírica de dados do estudo é a Pesquisa de Emprego e Desemprego (PED), realizada pela Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia / Secretaria de Planejamento, Ciência e Tecnologia, Secretaria do Trabalho e Ação Social, Universidade Federal da Bahia, SEADE e DIEESE, com metodologia desenvolvida pelas duas últimas instituições.

A base de dados foi formada com os questionários relativos ao período que se estende entre janeiro de 1997 e dezembro de 2003. A área geográfica da pesquisa inclui todos os domicílios dos municípios que formam a Região Metropolitana de Salvador – RMS (Salvador, Camaçari, Candeias, Simões Filho, Lauro de Freitas, São Francisco do Conde, Itaparica e Vera Cruz).

O plano amostral da PED foi construído tendo como base de referência os dados censitários sobre a População Economicamente Ativa residente nos setores censitários, de acordo com os Censos Demográficos. A amostra é, portanto, aleatória e estratificada por composição da PEA nos setores censitários. Escolhidos os setores censitários que conformariam os painéis amostrais, são feitas novas listagens dos domicílios existentes de modo a evitar-se o viés do crescimento urbano no período.

O número de domicílios onde os questionários são aplicados mensalmente, envolvendo indivíduos com ocupação, é de cerca de 2,6 mil. Os dados coletados passaram por uma checagem automática de 25% dos domicílios e outra que abarcava todos os questionários recusados pela crítica. Após essas checagens, os questionários passam por vários testes de consistência, incluindo testes de consistência lógica.

O questionário aplicado está organizado em seis blocos com 63 questões articulados entre si com as seguintes atribuições: Bloco A - Identificação do domicílio; Bloco B - listagem dos moradores por família(s); Bloco C - Caracterização do domicílio e da família; Bloco D - Dados de controle; Bloco E - Atributos pessoais; e Bloco F - Situação ocupacional.

A apresentação dos dados seguintes objetiva contextualizar a pesquisa em termos estatísticos. Refere-se aos dados quantitativos disponíveis sobre o emprego no setor musical em Salvador. Trata-se de uma investigação exploratória dos dados quantitativos disponíveis sobre o trabalho e sobre os trabalhadores do segmento, visando a construção de um conhecimento confiável, pela elaboração de hipóteses explicativas acerca da estrutura e da dinâmica do setor e pela confrontação dos elementos do senso comum e da literatura sobre o trabalho dos artistas.

A escolha da Pesquisa de Emprego e Desemprego da RMS deveu-se:

- à própria orientação da pesquisa, que dedica atenção especial à captação das situações ocupacionais precárias e instáveis;
- à qualidade dos dados, garantida pelo rigor da coleta e do tratamento e pela quantidade de informações colhidas.
- aos fatores econômicos, representados, entre outros motivos, pela possibilidade de acesso à base de dados.

A investigação exploratória orientou-se no sentido da construção de um perfil dos trabalhadores do segmento, através da observação dos seus atributos pessoais e da análise dos postos de trabalho do setor.

Este perfil dos trabalhadores foi construído a partir da observação das variáveis: sexo, idade, cor, escolaridade, condição migratória e da posição na família. Para a caracterização dos postos de trabalho, consideraram-se as jornadas de trabalho, o rendimento do trabalho, a existência de outra ocupação secundária, as relações de trabalho, o recolhimento de contribuição social e o tamanho da empresa empregadora.

A amostra compreende 285.941 casos de pessoas na População Economicamente Ativa – PEA, sendo 885 classificados como cantores, compositores e músicos. Foram devidamente enxugados da amostra aqueles questionários que não ofereciam segurança de manipulação⁴.

Devemos ter em conta a relativa representatividade estatística dos resultados na classificação das ocupações na PED. Tais resultados não podem ser considerados estatisticamente representativos para qualquer fim, devido à quantidade modesta de indivíduos que indicaram as ocupações selecionadas. Deve-se manter em vista que a pesquisa está orientada para a captação das situações ocupacionais e não para a caracterização das ocupações. Outra observação inicial é que, devido à extensão considerável do período de coleta, podem estar embutidas mudanças estruturais no mundo do trabalho que não se manifestam nitidamente a partir dos dados.

Estabeleceu-se arbitrariamente o número **de XX** (completar aqui) casos como mínimo representativo. Julgou-se que esse nível de ocorrência era aceitável numa análise exploratória com as características da atual.

⁴ Por exemplo, o termo *instrumentista*, no contexto do questionário, podia indicar ocupação em laboratório cirúrgico ou de análises clínicas, e não atuação musical.

A Pesquisa de Emprego e Desemprego (PED) captura as ocupações relacionadas à atividade musical na questão 25 do Bloco F, onde o *trabalhador ocupado* é inquirido sobre sua ocupação atual, na questão 51, onde o desempregado é questionado sobre a sua ocupação no último trabalho ou na questão 58, dedicada aos inativos que realizaram bico como músico nos últimos meses.

Passemos, então, a um delineamento do perfil desses trabalhadores músicos.

(é preciso corrigir alguns valores e checar a análise mais adiante).

Embora o mundo do trabalho da Região Metropolitana de Salvador registre uma forte presença de mulheres, superior, inclusive, à de mercados com relações de trabalho mais marcadamente capitalista, como o da área metropolitana de São Paulo (SANTOS, 1998), as ocupações relacionadas à atividade musical são domínio quase exclusivo dos homens. Com efeito, nove em cada dez trabalhadores do segmento são homens.

**DISTRIBUIÇÃO POR SEXO DOS MUSICOS E DEMAIS TRABALHADORES DA PEA. RMS
1997-2003**

		GÊNERO		Total
		MASCULINO	FEMININO	
Músico	% Na linha	90,7%	9,3%	100,0%
	% Na coluna	,5%	,1%	,3%
Demais Trabalhadores	% Na linha	52,3%	47,7%	100,0%
	% Na coluna	99,5%	99,9%	99,7%
Total	% Na linha	52,4%	47,6%	100,0%
	% Na coluna	100,0%	100,0%	100,0%

Fonte: Pesquisa de Emprego e Desemprego - PED RMS - SEI/SETRAS/UFBA/DIEESE/SEADE.

Os dados da pesquisa sugerem que pardos e pretos encontram-se sub-representados entre os trabalhadores do segmento. Os pretos, que representam 25,5% dos trabalhadores na PEA ampliada respondem por 23,2% dos músicos e os pardos, respondem por 59,3% e 57,2%, respectivamente. Com isso, os brancos que são 15,3% do conjunto dos trabalhadores representam 19,5% dos músicos.

DISTRIBUIÇÃO POR COR DOS MÚSICOS E DEMAIS TRABALHADORES NA PES. RMS 1997-2003

		COR			Total
		BRANCA	PRETA	PARDA	
Musico	% Na linha	20,0%	23,1%	56,9%	100,0%
	% Na coluna	,4%	,3%	,3%	,3%
Demais Trabalhadores	% Na linha	15,3%	25,5%	59,3%	100,0%
	% Na coluna	99,6%	99,7%	99,7%	99,7%
Total	% Na linha	15,3%	25,5%	59,3%	100,0%
	% Na coluna	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Fonte: Pesquisa de Emprego e Desemprego - PED RMS - SEI/SETRAS/UFBA/DIEESE/SEADE.

Outro traço muito visível da população no mundo do trabalho da RMS é a juventude. A idade média dos “demais trabalhadores” é de 33 anos, enquanto no caso dos trabalhadores ligados às ocupações musicais é de 28 anos. Esse perfil predominantemente jovem dos músicos se evidencia também nos fatos de que:

- metade desses trabalhadores têm menos de 25 anos de idade;
- os menores (com idade de 10 a 17 anos) representarem 8,1% dos indivíduos e (c) os jovens, com 18 a 24 anos responderem por quase dois quintos (38,9%) do total.

O dados da tabela seguinte apontam diferenças entre as distribuições de idade entre os trabalhadores ligados às atividades musicais e os demais trabalhadores da RMS. A comparação entre as pirâmides mostra uma maior concentração de jovens entre os músicos até os 24 anos, equivalência na parcela dos que têm entre 25 e 39 anos, os jovens maduros e uma menor concentração entre os que têm 40 anos de idade ou mais. Esta última classe tem, entre os músicos, cerca da metade da expressão que tem entre os demais trabalhadores.

(Comentar diferenciais nas médias de idade de brancos e negros, homens e mulheres etc).

DISTRIBUIÇÃO POR CLASSE DE IDADE DA PES. RMS 1997-2003

		PEA		Total
		Músicos	Demais Trabalhadores	
10 a 17	% Na linha	,4%	99,6%	100,0%
	% Na coluna	8,6%	6,6%	6,6%
18 a 28	% Na linha	,5%	99,5%	100,0%
	% Na coluna	38,3%	23,9%	24,0%
25 a 39	% Na linha	,3%	99,7%	100,0%
	% Na coluna	40,0%	40,3%	40,3%
40 e +	% Na linha	,1%	99,9%	100,0%
	% Na coluna	13,0%	29,1%	29,1%
Total	% Na linha	,3%	99,7%	100,0%
	% Na coluna	100,0%	100,0%	100,0%

Fonte: Pesquisa de Emprego e Desemprego - PED RMS - SEI/SETRAS/UFBA/DIEESE/SEADE.

Outra característica da estrutura ocupacional da RMS é a baixa escolaridade requerida nos postos de trabalho. Cerca de dois quintos dos trabalhadores (41,5%) não frequentou escolas⁵ ou sequer concluiu o 1º grau (atual curso fundamental) e apenas 8,3% concluiu o curso universitário.

Embora o quadro da instrução não seja muito diferente entre os trabalhadores ligados à atividade musical, eles se apresentam mais escolarizados que os demais trabalhadores da PEA ampliada. Esse fenômeno pode ser observado nos seguintes aspectos:

- a parcela de trabalhadores sem escolaridade ou com instrução equivalente ao 1º grau incompleto é expressivamente menor entre os trabalhadores do segmento musical que entre os demais trabalhadores (26,5% e 41,6%, respectivamente), apesar de que um trabalhador em cada quatro esteja nessa condição;
- a fração com instrução entre o 1º grau completo e 3º grau incompleto, onde estão cerca da metade dos demais trabalhadores (50,2%), responde por dois terços dos trabalhadores das ocupações ligadas à música.

⁵Trabalhou-se com o conceito de acesso ao sistema formal de ensino utilizado pela Pesquisa de Emprego e Desemprego e que difere da taxa de analfabetismo, tradicionalmente utilizada no Brasil. Aqui se trabalha com a presença do indivíduo nas escolas e não com a habilidade para a escrita e a leitura.

Então, apesar de que, entre aqueles que têm ocupações ligadas à música, a parcela com o curso universitário seja menor que entre os demais trabalhadores (7,1% e 8,3%, respectivamente), pode-se dizer que esses trabalhadores se apresentam no mercado de trabalho da RMS mais instruídos que o conjunto dos trabalhadores.

(Observar quem são os mais instruídos segundo sexo, idade, cor)

Escolaridade por Setor de ocupação. RMS 1996 - 2003

		SETORES		Total
		MUSICOS	OUTROS TRABALHADORES	
S/ ESCOLAR 1o INCOMPLETO	% Linha	,2%	99,8%	100,0%
	% Coluna	26,5%	41,6%	41,5%
1o COM 2o INCOMPLETO	% Linha	,5%	99,5%	100,0%
	% Coluna	27,3%	18,3%	18,3%
2o COM 3o INCOMPLETO	% Linha	,4%	99,6%	100,0%
	% Coluna	39,1%	31,9%	32,0%
3o COMPLETO	% Linha	,3%	99,7%	100,0%
	% Coluna	7,1%	8,3%	8,3%
Total	% Linha	,3%	99,7%	100,0%
	% Coluna	100,0%	100,0%	100,0%

Fonte: Pesquisa de Emprego e Desemprego - PED RMS - SEI/SETRAS/UFBA/DIEESE/SEADE.

Um em cada cinco trabalhadores da RMS (20,0%), acumula presença no mercado de trabalho com frequência à escola. O esforço representado pelo investimento em escolaridade é ainda maior entre os músicos; um em cada quatro trabalhadores (25,8%) está simultaneamente no mercado de trabalho e nas escolas.

Frequencia às escolas dos trabalhadores. RMS 1996-2003

		SETORES		Total
		MÚSICOS	OUTROS TRABALHADORES	
FREQUENTA ESCOLA	% Linha	,4%	99,6%	100,0%
	% Coluna	25,8%	20,0%	20,0%
NÃO FREQUENTA ESCOLA	% Linha	,3%	99,7%	100,0%
	% Coluna	74,2%	80,0%	80,0%
Total	% Linha	,3%	99,7%	100,0%
	% Coluna	100,0%	100,0%	100,0%

Fonte: Pesquisa de Emprego e Desemprego - PED RMS - SEI/SETRAS/UFBA/DIEESE/SEADE.

A idade da população trabalhadora é uma variável interveniente importante nesses resultados. A maior presença relativa dos músicos entre os que acumulavam estudo e trabalho se deve, em parte, à expressão dos jovens entre os trabalhadores, mais, principalmente, pela maior disposição em investir em educação por parte dos jovens músicos com 18 a 24 anos de idade, 60,2% dos quais acumulam trabalho e escola. Entre os demais trabalhadores, esse contingente é de 48,9%.

Frequencia à escola segundo situação ocupacional. RMS 1996-2003

SETORES				FREQUENCIA A ESCOLA		Total
				SIM	NAO	
MÚSICOS	IDADE	10 a 17	% Linha	87,0%	13,0%	100,0%
			% Coluna	27,5%	1,4%	8,1%
		18 a 24	% Linha	39,9%	60,1%	100,0%
			% Coluna	60,2%	31,4%	38,9%
		25 a 39	% Linha	7,6%	92,4%	100,0%
			% Coluna	11,9%	50,4%	40,4%
		40 e +	% Linha	,8%	99,2%	100,0%
			% Coluna	,4%	16,8%	12,6%
		Total	% Linha	25,8%	74,2%	100,0%
			% Coluna	100,0%	100,0%	100,0%
OUTROS TRABALHADORES	IDADE	10 a 17	% Linha	82,8%	17,2%	100,0%
			% Coluna	27,5%	1,4%	6,6%
		18 a 24	% Linha	40,8%	59,2%	100,0%
			% Coluna	48,9%	17,7%	23,9%
		25 a 39	% Linha	9,6%	90,4%	100,0%
			% Coluna	19,4%	45,5%	40,3%
		40 e +	% Linha	2,9%	97,1%	100,0%
			% Coluna	4,2%	35,4%	29,1%
		Total	% Linha	20,0%	80,0%	100,0%
			% Coluna	100,0%	100,0%	100,0%

Fonte: Pesquisa de Emprego e Desemprego - PED RMS - SEI/SETRAS/UFBA/DIEESE/SEADE

Posição na família segundo ocupações. RMS 1996-2003

			OCUPAÇÕES		TOTAL
			MÚSICOS	DEMAIS TRABALHADORES	
	CHEFE	% Linha	,3%	99,7%	100,0%
		% Coluna	34,8%	39,5%	39,5%
	CONJUGE	% Linha	S.R.	100,0%	100,0%
		% Coluna	S.R.	18,9%	18,9%
	FILHO	% Linha	,6%	99,4%	100,0%
		% Coluna	51,3%	30,3%	30,3%
	OUTRO PARENTE	% Linha	,4%	99,6%	100,0%
		% Coluna	9,4%	7,6%	7,6%
	OUTROS*	% Linha	S.R.	99,5%	100,0%
		% Coluna	S.R.	1,2%	1,2%
	DOMÉSTICO E PARENTES**	% Linha	,00	100,0%	100,0%
		% Coluna	,00	2,4%	2,4%
	Total	% Linha	,3%	99,7%	100,0%
		% Coluna	100,0%	100,0%	100,0%

FONTE:

* Outros incluem os classificados pela pesquisa como agregados, pensionistas e outros.

** Empregados domésticos e seus parentes.

Número de entrevistados por ocupação segundo posição na família

Count

			SEXO		Total
			MASCULINO	FEMININO	
MÚSICOS		CHEFE	308	22	330
		CONJUGE	13	13	26
		FILHO	446	40	486
		OUTRO PARENTE	83	6	89
		OUTROS*	10	6	16
		DOMÉSTICO E PARENTES**			
	Total		860	87	947
DEMAIS TRABALHADORES		CHEFE	85906	26676	112582
		CONJUGE	2095	51878	53973
		FILHO	47292	39004	86296
		OUTRO PARENTE	11551	10204	21755
		OUTROS*	1784	1695	3479
		DOMÉSTICO E PARENTES**	272	6637	6909
	Total		148900	136094	284994

Pea ampliada por sexo segundo posição na família. RMS 1996-2003

			SEXO		TOTAL
			MASCULINO	FEMININO	
MÚSICOS	CHEFE	% Linha	93,3%	6,7%	100,0%
		% Coluna	35,8%	25,3%	34,8%
	CONJUGE	% Linha	50,0%	50,0%	100,0%
		% Coluna	1,5%	14,9%	2,7%
	FILHO	% Linha	91,8%	8,2%	100,0%
		% Coluna	51,9%	46,0%	51,3%
	OUTRO PARENTE	% Linha	93,3%	6,7%	100,0%
		% Coluna	9,7%	6,9%	9,4%
	OUTROS*	% Linha	62,5%	37,5%	100,0%
		% Coluna	1,2%	6,9%	1,7%
	DOMÉSTICO E PARENTES**	% Linha			
		% Coluna			
	Total	% Linha	90,8%	9,2%	100,0%
		% Coluna	100,0%	100,0%	100,0%
DEMAIS TRABALHADORES	CHEFE	% Linha	76,3%	23,7%	100,0%
		% Coluna	57,7%	19,6%	39,5%
	CONJUGE	% Linha	3,9%	96,1%	100,0%
		% Coluna	1,4%	38,1%	18,9%
	FILHO	% Linha	54,8%	45,2%	100,0%
		% Coluna	31,8%	28,7%	30,3%
	OUTRO PARENTE	% Linha	53,1%	46,9%	100,0%
		% Coluna	7,8%	7,5%	7,6%
	OUTROS*	% Linha	51,3%	48,7%	100,0%
		% Coluna	1,2%	1,2%	1,2%
	DOMÉSTICO E PARENTES**	% Linha	3,9%	96,1%	100,0%
		% Coluna	,2%	4,9%	2,4%
	Total	% Linha	52,2%	47,8%	100,0%
		% Coluna	100,0%	100,0%	100,0%

No que diz respeito ao posto de trabalho, obtivemos o seguinte:

Posição na ocupação dos entrevistados. RMS 1996-2003

Count

		OCUPAÇÕES		TOTAL
		MÚSICOS	DEMAIS TRABALHADORES	
	DESEMPREGADOS E INATIVOS COM BICO	241	78184	78425
	ASSALARIADO PRIVADO C/CART	18	67308	67326
	ASSALARIADO PRIVADO S/CART	88	23748	23836
	ASSALARIADO SETOR PÚBLICO	18	31143	31161
	AUTONOMO PARA O PÚBLICO	226	38945	39171
	AUTONOMO PARA EMPRESAS	316	8811	9127
	EMPREGADOR	24	8405	8429
	DOMÉSTICOS		21652	21652
	OUTROS	16	6798	6814
Total		947	284994	285941

Posição na ocupação. RMS 1996-2003

			OCUPAÇÕES		Total
			MÚSICOS	DEMAIS TRABALHADORES	
	DESEMPREGADOS E INATIVOS COM BICO	% Linha	,3%	99,7%	100,0%
		% Coluna	25,4%	27,4%	27,4%
	ASSALARIADO PRIVIVADO C/CART	% Linha	,0%	100,0%	100,0%
		% Coluna	1,9%	23,6%	23,5%
	ASSALARIADO PRIVADO S/CART	% Linha	,4%	99,6%	100,0%
		% Coluna	9,3%	8,3%	8,3%
	ASSALARIADO SETOR PÚBLICO	% Linha	,1%	99,9%	100,0%
		% Coluna	1,9%	10,9%	10,9%
	AUTONOMO AO PÚBLICO	% Linha	,6%	99,4%	100,0%
		% Coluna	23,9%	13,7%	13,7%
	AUTONOMO A EMPRESAS	% Linha	3,5%	96,5%	100,0%
		% Coluna	33,4%	3,1%	3,2%
	EMPREGADOR	% Linha	,3%	99,7%	100,0%
		% Coluna	2,5%	2,9%	2,9%
	DOMÉSTICO	% Linha		100,0%	100,0%
		% Coluna		7,6%	7,6%
	OUTROS	% Linha	,2%	99,8%	100,0%
		% Coluna	1,7%	2,4%	2,4%
Total		% Linha	,3%	99,7%	100,0%
		% Coluna	100,0%	100,0%	100,0%

No decorrer dos capítulos seguintes, vamos então discutir aspectos qualitativos e quantitativos da relação entre os conteúdos desses dados e as reflexões apresentadas no item 1.1.

2 A FORMAÇÃO DO MÚSICO PROFISSIONAL

2.1 O APRENDIZADO DA MÚSICA PROFISSIONAL

O aprendizado profissional de música, em Salvador, deve ser compreendido na mesma perspectiva da complexidade e diversidade dessas mesmas práticas musicais. Nesta seção, procuramos oferecer um painel de alguns tipos de iniciação musical.

Costuma-se dizer, sem respaldo em observação, que os jovens e adolescentes do meio popular são normalmente bons percussionistas. A linguagem do senso comum repete, com frequência, que esta habilidade está “no sangue” e que “faz parte da cultura baiana”. Convém observar que o percussionista profissional deve apresentar uma perícia, uma versatilidade e, enfim, uma competência que excedem, em muito, às práticas corriqueiras entre os jovens e adolescentes dos bairros populares de Salvador.

Da mesma forma, não é automático que os jovens e adolescentes do sexo masculino que integram comunidades de candomblé venham a se tornar percussionistas profissionalmente. Mesmo no âmbito de um terreiro, apenas aqueles melhor adestrados e escolhidos ritualmente podem tocar os instrumentos sagrados. Ou seja, há uma seleção dos meninos e rapazes para esta função. A esta seleção, corresponde um aprendizado exigente, que requer persistência e muita escuta. Neste sentido, pode-se afirmar, sim, que um terreiro de candomblé é uma escola de percussão. Entretanto, este tipo de agência pedagógica tem especificidades que não deveriam ser omitidas.

A música praticada ritualmente não é a mesma que se pratica como entretenimento ou diversão. Normalmente, o bom percussionista de um terreiro se adentra em ambos os desempenhos. Contudo, a distinção é fundamental. E isto se torna muitas vezes delicado quando se trata de apresentações profissionais em casas de espetáculo. Os turistas gostam de ver “a dança dos orixás” como entretenimento. Registramos uma polêmica aguda entre aqueles que consideram estas apresentações um meio de divulgar e enaltecer o candomblé e aqueles outros que, por sua vez, criticam esta forma como banalização e, às vezes, como sacrilégio.

Há uma ampla interseção entre ser percussionista profissional e ser alabê (tocador ritual de atabaques sagrados). Contudo, muitos percussionistas de pagode jamais tocaram em liturgias de

candomblé, embora o declarem em entrevistas, “para dar aquele charme do afro, você tá entendendo?” Neste caso, o aprendizado se faz quase sempre no âmbito da rua, das barracas de praia da Orla Marítima e da Baía, bem como da Ilha de Itaparica, ou mesmo na observação dos profissionais. Observa-se assim, mesmo no âmbito da percussão, uma variedade considerável de caminhos.

Para os outros tipos de desempenho, encontramos diversas formas de aprendizado.

A Escola de Música da Universidade Federal da Bahia pode ser considerada um celeiro de instrumentistas de todos os gêneros. Vários dos artistas de bandas de sucesso estudaram aí, tanto nos cursos convencionais quanto nos cursos livres. Isto acontece tanto no âmbito das cordas como dos sopros. No caso da música percussiva, a presença da Universidade é mais modesta. Por outro lado, estes músicos costumam tecer críticas quanto à lentidão com que a Escola responde aos novos desafios. Isto acontece tanto no âmbito das cordas como dos sopros.

A quantidade de artistas profissionais que passaram pela universidade é impressionante. Enfim, há uma formação acadêmica que acaba sendo utilizada na noite, a despeito da orientação mais erudita da formação musical na própria Escola. Percebe-se um certo mal-estar nos músicos acadêmicos que dizem trabalhar com canções populares, como se isso representasse um demérito ao seu estado de músico. Em contrapartida, há também aqueles que divergem desta postura, como é o caso de Tuzé de Abreu, ao afirmar que muitos músicos bons saíram da EMUS e tocam no cenário do axé, por exemplo.

O axé abriu espaço e mercado para esses músicos trabalharem. Mesmo que não façam a música dos seus sonhos, estão fazendo música, que para mim é a combinação de sons, independentemente de ser erudito ou popular. Há popular muito bom e erudito muito ruim, assim como o contrário (Tuzé de Abreu, flautista e compositor).

A complementaridade entre a formação acadêmica e outras formas de aprendizagem é bem visível no depoimento de alguns músicos.

Estudei teclados na Universidade Católica. O bandolim eu comecei a aprender desde criança, mas não tinha curso profissionalizante, nem na Federal, nem na Católica. Desenvolvi isto mais no bloco Traz os Montes, quando o Chiclete saía no trio do bloco. Fomos convidados a formar uma banda com o nome do bloco. Fui fazer a campanha política em Minas Gerais e São Paulo. Isso no ano de 1980. Aí não parei mais. Levei três anos na Traz os Montes. A turma do Chiclete tinha saído, prá ir pro Traz a Massa. Missinho inclusive. Logo depois disso, fui convidado para o Pinel, onde toquei com Ricardo Chaves e Durval Lélis (Duda Veloso, bandolinista).

O aprendizado de música instrumental de cordas e sopros é bem diferenciado. Em muito poucos casos, o instrumentista aprendeu em casa, na família ou com amigos. Esses instrumentistas de cordas e sopros costumam ressaltar, mais que o conjunto dos músicos, a importância da abnegação. Como são poucas, em Salvador, as casas que promovem show de música instrumental, transformam-se em referências muito especiais. É o caso do French Quartier, que promove o jazz, o Salvador Pub e alguns eventos no Teatro Vila Velha.

Os cantores e violonistas que perfazem grande maioria dos músicos que se apresentam na noite, em estabelecimento de pequena classe média, consideram sua formação contínua à própria socialização desde adolescência. Uma regra quase geral é a iniciação em diversos estilos, até a preferência por uma via que mais agrada. A partir de um determinado momento, o candidato ao sucesso é chamado a estabelecer prioridades. Ou seja, começa a selecionar os lugares que frequenta, os suportes que adquire e os colegas com quem ensaia.

Os músicos de voz e violão recorrem muitas vezes às revistas cifradas e aos *song books*. A maioria aprendeu violão no ambiente originário, seja na família, seja na turma de amigos, seja com os colegas de escola. Os tecladistas, muitas vezes, recorrem às mesmas revistas e *song books* mediante adaptações. Praticamente todos os instrumentistas se referem ao aprendizado e ao ensaio como tarefa árdua, que se executa muitas vezes em intervalos de outras tarefas.

Normalmente, os cantores e instrumentistas vão se compondo em relações que se desenvolvem no âmbito da intimidade, da camaradagem, da vizinhança, da amizade. É preciso ensaiar muito, e então costumam se confundir ou mesmo identificar os locais de trabalho e moradia.

Com o tempo, delineiam-se duas tendências diante das quais o músico tem que se decidir. Alguns preferem realizar um trabalho mais simples do ponto de vista técnico, sem uma preocupação maior com a qualidade da execução. Neste caso, o que importa é executar um repertório que agrada, que já esteja consensualmente no imaginário e na memória dos clientes das casas em que se apresentam. Por exemplo, o tema de um personagem de novela ou a canção de uma banda que está fazendo sucesso. Em alguns espaços, entretanto, se são frequentados por músicos e pessoas relativamente dotadas de capital simbólico mais elevado, o aspecto técnico é mais requerido. Destaca-se, aí, o músico que apresenta um trabalho mais apurado, de técnica mais sofisticada. Este profissional deve ensaiar mais no sentido de aprimorar seu produto. Trata-se de uma escolha difícil, muitas vezes. Vejamos dois depoimentos contrastantes:

No começo, eu pensava em ser um artista mesmo. Ensaiaava muito o repertório de Djavan, queria tocar Chico Buarque, Jobim, aprendi boa parte do repertório da Bossa Nova. Cheguei a

cantar em inglês, também. Depois, fui perdendo o entusiasmo. Enchendo o saco mesmo, entendeu? Você ensaia aquilo numa boa e na hora o público quer o tema da novela e a música que faz sucesso na FM. Hoje, eu toco o que eles querem e pronto. Levo já no disquete o arranjo. Eles gostam, eu me canso mas não me desgasto tanto. De vez em quando, eu canto prá mim mesmo, ou com meus amigos. Aí dá prá caprichar mais (Luciano Guedes, vocal e violonista).

Logo no início, eu vi que, prá fazer o que eu quero, precisava ralar muito. Já toquei forró, axé, pagode, tudo. Mas cansei de forçar minha natureza. Aí fiquei só com MPB e pop rock. O repertório mais assim da 104.7 FM. Com o tempo, o pessoal foi gostando do meu trabalho e eu já não fico sem tocar. Só que tem uns bares que dá prá fazer isto. Em outros, não. O dono avisa logo: “você tem que tocar o que o pessoal pedir, também”. Nestes lugares, velho, não rola mais prá mim não (vocal e violonista que preferiu não ser identificado).

2.2 DOIS CASOS DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

A cidade do Salvador é um celeiro de projetos de iniciação e ampliação de formação musical que podem conduzir a uma profissionalização. Nesta seção, tomamos dois casos muito particulares que podem aportar elementos para pensar estratégias de formação profissional no âmbito da música: as escolas de percussão e a Eletrocooperativa.

As escolas de percussão investem na formação e/ou aperfeiçoamento do percussionista. A aprendizagem deixa de se dar apenas através de relações informais, ou seja, pela interação com parentes, amigos do bairro, colegas, ou pela participação em situações onde a música está presente. A aprendizagem, promovida principalmente pelos blocos afro, passa a se dar também através do ensino formal, onde os alunos dispõem de um estabelecimento, com horários preestabelecidos e, principalmente, um mestre disposto a repassar seu conhecimento de maneira intensiva e permanente.

A primeira escola de percussão de Salvador se estabeleceu no Pelourinho em 1977. A Oficina de Investigação Musical, fundada pelo músico, pesquisador e fabricante de instrumentos Bira Reis, foi durante os anos 80, a única escola de percussão popular da cidade. Nos anos 90, os blocos afro começam a montar escolas do gênero. No Pelourinho, a Escola Criativa do Olodum, inaugurada em 93, ensina não somente a arte de percutir como também oferece o ensino formal de primeiro grau aos meninos da comunidade. Segundo Neguinho do Samba, ex-organizador da banda mirim do

Olodum, "todos os dias tinha umas 100 crianças fazendo fila na porta da Casa do Olodum, em busca de uma oportunidade".

Para o professor Bira Reis, que além dos cursos em sua própria Oficina também ministrava aulas na Escola Criativa, essas foram as primeiras investidas no sentido de formar percussionistas profissionais. "No início, no Olodum não havia nenhuma noção do que seria uma aula de percussão, as pessoas queriam chegar lá e ir tocando. Então eu levei apostilas que falavam sobre os instrumentos e a partir daí determinou-se uma linguagem". O músico/artesão está ocupado em delinear uma pedagogia musical que inclui sensibilização (que consiste em sentir o ritmo do corpo, distinguir ruídos e silêncios), percepção (diferenciações entre notas musicais), leitura rítmica e prática musical.

O projeto de Bira Reis não é fácil de ser realizado. Séculos de tradição oral no aprendizado da percussão dificultam a tarefa de introjetar um gosto pela teoria musical ocidental nos jovens percussionistas. "No começo do curso eu apresentei um livro simples, um ABC musical que dá noções de leitura rítmica e de dinâmica, a gente vai empurrando teoria, mas há uma certa incompreensão. Eu não consegui dar o curso porque havia muita interferência, as pessoas achavam que não era necessário, o negócio era sair tocando".

De fato, o espaço dedicado à teoria nas escolas de percussão popular em Salvador, varia de ínfimo a inexistente, e para Bira Reis, a forma de aprendizado popular chamado "boca-a-boca", se mantém. "Eu mesmo sou auto-didata. Berimbau eu aprendi olhando o jogo de capoeira; atabaque eu ia p'ro candomblé olhar ou então conhecia um cara que era do candomblé. Em Salvador a coisa é assim". A forma oral de aprendizado se mantém e teoria nativa se reproduz por esta via.

A percussão no meio soteropolitano é ensinada sem preocupação com procedimentos típicos da teoria ocidental como dinâmica e contagem de tempo. Segundo Bira Reis, "quando um cara vai dar aula ele nunca conta o tempo 1, 2, 1, 2, dizendo qual é o tempo forte. Ele diz 'toque'. E além do mais os caras aprendem a tocar muito forte, acham que percussão tem que tocar o pau no instrumento, ninguém trabalha dinâmica, que é uma coisa tão simples, mas o cara que ensina popular não sente que tem que tocar baixo".

Também em 93, Neguinho do Samba amplia suas atividades e funda a Escola de Música Didá. A instituição conta com cerca de 100 alunos matriculados nos seguintes cursos: percussão, cordas, teclado, bateria, canto, teatro, capoeira, dança flamenca e dança afro. Os cursos são acessíveis a camadas mais baixas da população interessadas no aprendizado de instrumentos musicais, pois a

mensalidade cobrada é pelo menos 3 vezes mais baixa do que as outras escolas de música de Salvador. Existem duas modalidades de ensino na Escola, os cursos mistos e as aulas/ensaios da *banda peso*, um grupo de aprendizes composto só por mulheres, que treinam apenas instrumentos percussivos.

O Ara Ketu, inaugurou em 1997, em Periperi, sua escola de percussão, além de cursos de dança, teatro etc. Em 1998, o Pelourinho ganha um novo centro de formação musical, Casa Fundação ABC das Artes, dirigido pelo percussionista pernambucano Naná Vasconcelos e financiado pelo governo da Bahia.

A Escola Pracatum, idealizada pelo percussionista Carlinhos Brown inaugurada no bairro do Candeal, em março de 1999, pretendia atender a 200 jovens do bairro entre 14 e 19 anos, oferecendo além de formação musical, cursos de alfabetização. Para Carlinhos Brown, "o que estamos fazendo no Candeal é uma revolução com elegância"⁶. Orçada em 2 milhões de dólares, a Pracatum conta com o apoio do BNDES, Unicef e Fundação Vitae.

Além das várias escolas de percussão, ligadas aos grupos afro e ao governo do Estado, muitas escolas de música particulares que se ocupavam exclusivamente de instrumentos harmônicos incluem agora o ensino de instrumentos percussivos e as oficinas de percussão, que reúnem aprendizes eventuais, se multiplicam pela cidade. Em todas elas se reproduz um processo de aprendizagem que se dá por imitação. Escutar- olhar- imitar o gesto que produz o som, este é o método que dissemina a linguagem percussiva.

Já a Eletrocooperativa é um projeto de inclusão musical idealizado pela Bamba Music, empresa de entretenimento, que atua em São Paulo e em Salvador. Formada por dois paulistanos, Marcio Zorzella e Dudão Melo e dois baianos Reinaldo Pamponet e Fernando Ferrel, o projeto atua desde 2003 em parceria com o IPAC (Instituto de Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia) através do programa "Jovens em Construção", que prevê a qualificação de jovens carentes para o mercado de trabalho⁷.

A Eletrocooperativa é um centro musical tecnológico permanente com oficinas de Estúdio Digital (carga horária de 200 horas), Disc Jôquei (120 horas) e Música na Internet – mp3 (200 horas). Ele está instalado na casa de nº 34 da rua João de Deus, Pelourinho, tem três computadores

⁶ Carlinhos Brown in *Revista Veja*, 15/7/98.

⁷ O programa "Jovens em Construção" pretende instalar outros projetos como: Escola-oficina de Restauro, Oficina de Cerâmica, Capacitação em Reparador Predial e Capacitação em Atendimento à Rede Hoteleira.

com acesso à Internet, set com dois toca-discos, dois aparelhos de CD, um mixer, caixas de som e outro computador com softwares de produção musical de alta tecnologia.

A casa da Eletrocooperativa foi doada pelo IPAC (responsável também pela doação de metade do equipamento eletrônico em parceria com a Secretaria da Cultura do Estado). O sobrado dispõe de três salas no térreo: uma de entrada para aulas e eventos, outra com pick-ups e aparelhagem de DJ, a terceira com os computadores e equipamentos de gravação.

Na primeira fase da eletrocooperativa, as oficinas que ensinaram aos jovens músicos baianos como manejar equipamentos e softwares foram ministradas por técnicos paulistas da Quanta Music. Elas atenderam a três ou quatro jovens (15 a 25 anos) dos grupos Olodum, Ilê Aiyê, Banda Axé, Didá, Cortejo Afro, Muzenza, Malê de Balê, Filhos de Gandhi e Okambi. Esses primeiros jovens, selecionados pelos próprios grupos afro, treinados como monitores serão agentes-multiplicadores do processo.

Segundo seus idealizadores, a intenção não é mudar a estética musical já existente nos grupos, mas de capacitá-los para produzirem seu próprio material sem depender de gravadoras, já que o eletrocentro tem equipamentos para todas as etapas de gravação do CD, exceto para prensa. Fernando Ferrel explica que “as oficinas não formarão músicos, mas desenvolverão aqueles que já estão no ramo. Não é uma questão de estética eletrônica, mas de ferramentas eletrônicas”. Para Reinaldo Pamponet, a intenção do projeto é valorizar a cultura local: “É o elemento cultural envolvendo o ser humano e potencializando a musicalidade que os grupos já têm, através da tecnologia”.

Representantes dos grupos afro vêm o projeto com bastante otimismo “Os jovens das entidades terão condições de acessar tecnologia de som, o que não havia antes e que agora vai proporcionar a gravação de nosso próprio material e isso sem a participação de gravadoras. Melhor ainda é que depois os grupos terão aprendizado suficiente para montar seus próprios estúdios”, diz Jônatas Conceição, do Ilê Aiyê.

3 A PRODUÇÃO MUSICAL

O traço que aparece nitidamente, na observação do universo das práticas artísticas em Salvador, é sua diversidade. Neste capítulo, tratamos inicialmente desta marca, no sentido de fornecer ao leitor uma visão panorâmica de sua configuração. Em seguida, tratamos da experiência de gravação em escala industrial da música produzida em Salvador. Na última seção, ensaiamos uma tipologia dos diversos agentes envolvidos na contratação, considerando esta cadeia como da maior importância na construção do sucesso.

3.1 A DIVERSIDADE NO ÂMBITO DA MÚSICA PROFISSIONAL

3.1.1 A noite como contexto

Uma observação apurada da noite numa cidade como Salvador pode nos revelar dados tão interessantes quanto surpreendentes. Um traço que chama a atenção reside no caráter de profissionalidade da música tocada nos espaços da cidade. Observa-se uma diversidade musical na noite que muitas vezes contradiz discursos de monopólio da axé music, como se encontra na imprensa e saindo da boca de alguns músicos.

O cenário da noite abriga diferentes tipos de artistas e conseqüentemente de gêneros musicais, revelando uma teia de relações econômicas e simbólicas que trazem à tona as hierarquizações e posições dos agentes musicais no campo da música na zona urbana de Salvador. Neste texto, convidamos o leitor a uma breve e atenta incursão pelas estruturas básicas da noite soteropolitana, em bares, restaurantes e casas de show, onde se realizam apresentações regularmente, com estilos e graus diferentes de interação entre o músico, o empresário, os órgãos oficiais e o público.

Uma diferença que se pode estabelecer prontamente reside na ausência de oficialidade das relações entre artistas e empresários nos bares e restaurantes de Salvador, em comparação com os contratos firmados entre órgãos oficiais e artistas para tocarem em espaços públicos, como é o caso das Praças do Pelourinho. Tal “informalidade” nas casas de espetáculo propicia acordos a princípio

leoninos por parte dos donos de estabelecimentos e possibilita uma aparição dos artistas (geralmente aqueles que dependem dos cachês para a sobrevivência cotidiana) por várias noites, numa continuidade que pode ser interessante para dar conta de seus trabalhos conhecidos. Do mesmo modo, uma contratação por cachê “simbólico” – como afirma Tânia Simões, da Casa do Projeto *Pelourinho Dia e Noite* – pode ser uma via de marketing para o contratado.

Tomemos o caso do *Bando de Uns*, grupo de voz e violão (acompanhados com menos regularidade de guitarra e percussão), que faz uma música mais voltada para a MPB/Pop, trabalha há quase sete meses num bar na Lapinha (bairro de classe média baixa de Salvador, próximo à Liberdade) recebendo um cachê muito abaixo do que se esperaria de uma noite de show de quatro horas. Seu retorno em *capital simbólico*, entretanto, está na constância e na reverberação que acaba por fazer o grupo cada vez mais conhecido entre os públicos das adjacências. Isto pode significar convites e oportunidades para expandir sua oferta no mercado.

No caso de o artista estar interessado em se apresentar no Projeto *Pelourinho Dia e Noite*, uma aparição nas praças do Pelourinho pode significar tanto uma rápida propaganda quanto a possibilidade de ser contratado por outros empresários e quiçá por algum turista mais interessado em música brasileira. No depoimento de Marcos Saback⁸, que faz música instrumental e declara freqüentar assiduamente o Pelourinho desde 1999, *é interessante estar lá, e mostrar outros lados da música na Bahia, que está saturada deste estilo de música baiana*. Deste modo, é interessante fazer contratos em que os valores dos cachês sejam mais modestos a continuidade das apresentações possam render frutos mais duradouros.

Tomemos agora um personagem chave na construção do sucesso. Quem sabe podemos dizer que é o mediador fundamental da produção cultural. Trata-se dos empresários, proprietários, gerentes e administradores de estabelecimentos de pequeno e médio porte. Não costumam terceirizar a contratação. Por isso mesmo, atuando como dono / gerente e como produtor, têm geralmente uma visão muito peculiar sobre a música. Querem agradar seus públicos e parecem agradar a si mesmos também. De alguma forma, seus estabelecimentos são extensões de seus perfis. Suas casas de show ou bares são espaços nos quais permitem que os estilos particulares de cada artista possam florescer, desde que estejam adequados aos padrões estabelecidos pelos públicos freqüentadores e por eles mesmos. Quando indagamos a uma média empresária como seleciona os músicos que se apresentam no seu estabelecimento, ela explicou:

⁸ Todos os artistas, empresários e representantes de órgãos oficiais citados, à exceção dos que forem indicados em contrário, concederam entrevistas ao autor, no período entre 12 de março de 2004 e 18 de abril de 2004.

Depende do lugar em que eu esteja trabalhando, e para que públicos. Eu preciso perceber o perfil dos clientes para contratar os músicos. Não trabalho com pagode porque não atrai um público que consuma o que eu quero para os espaços que administro. Vejo o dia em que coloco cada tipo de artista também, para adequar-se e criar seus públicos (Ana Carla Mota, administradora do Belvedere da Lapinha).

Os músicos são escolhidos para agradar o público, mas não qualquer público. Esta entrevistada, assim como as senhoras *Ana Paula* e *Dona Iraildes*, responsáveis por bares em estilos muito diversos, também reportam-se aos seus espaços como adequados para certo tipo de público, embora suas escolhas venham de critérios muito pessoais e de gosto calcado numa associação entre bom gosto / refinamento e grupo social (em relação a status).

A proprietária de um bar especializado em seresta, situado no Largo do Tanque, entroncamento viário entre bairros populares, diz gostar muito de MPB e de voz e violão, mas não contrata artistas deste estilo porque *não dá certo, pelo público...* Ainda assim, sua seleção parece bastante criteriosa, pois observa *presença de palco, afinação, diálogo com o público para contratar os cantores (as)*. Além do mais, mesmo com um bar em local francamente popular (de classe média baixa e classe baixa), não admite pagode e reggae no seu espaço⁹.

Se a maneira personalizada como escolhem os artistas pode parecer curiosa e muito centralizadora e autoritária nos administradores de espaços particulares, isso se torna particularmente intrigante quando se trata de órgãos públicos. Vejamos o caso do Projeto *Pelourinho Dia e Noite*:

O critério é mesmo o talento. Uma equipe [refere-se principalmente à figura de Andréa May) seleciona os trabalhos. É preciso levar em conta o espaço onde ocorrem os shows. A decisão final passa por mim (Tânia Simões, Diretora de Ações Culturais do Instituto do Patrimônio Artístico Cultural).

Embora declare que procura atender a todos que têm talento, não parece haver tanta isenção no processo de seleção. A preocupação com a “inclusão social” (também referida como valor) vê-se avaliada em última instância por uma pessoa, que é a própria burocrata. Observa-se uma personalização acentuada nas escolhas. Os espaços públicos são tratados da mesma forma que os espaços privados, com a diferença de que o financiamento público vem de dinheiro público, o que pode gerar uma discussão profunda de gerenciamento de recursos no Estado. Percebe-se a mediação destes administradores no sentido de interferir na visibilidade dos estilos musicais à mostra na noite

⁹ Mais adiante, seguem impressões sobre esta recusa a esses estilos por parte de empresários / administradores.

soteropolitana. Esta ética/estética de distinção mostra-se vinculada a noções de estratificação social orientadoras da organização dos seus espaços, principalmente no âmbito privado.

O pagode e o reggae parecem ser preteridos da noite no centro e bairros adjacentes em locais fechados por serem identitários num grau que não interessa a estes gerentes / administradores. O público que gosta de pagode e reggae parece trazer a olhos (e ouvidos) nus suas marcas identitárias não muito apreciadas no convívio da noite, a menos que nos lugares considerados “apropriados”. A existência de uma praça somente para o reggae no Pelourinho, em local acessível para quem chega de ônibus, mas pouco acessível aos turistas e moradores de classe média, aponta tanto uma atenção especial por parte do Estado como uma guetificação do gênero, praticado nos limites da praça cercada. Esta configuração é radicalmente distinta daquela que se experimentava antes da reforma do Pelourinho, a partir de 1992. Embora se deva levar em consideração que o próprio reggae traz como característica esta identidade-gueto, é conveniente, na racionalidade do planejamento turístico, que os *dreads* e *rastas* “explodam coloridos” em toda parte do Pelourinho também hierarquicamente zoneado.

Para os administradores de bares e restaurantes, à exceção daqueles ligados ao mundo do reggae e do pagode, estes estilos não atraem o público que lhes são interessantes.

O bar e restaurante *Olivier*, por exemplo, no bairro do Santo Antônio Além do Carmo, define-se como um estabelecimento tendente ao *cult*, ou seja, freqüentado por muitas pessoas de estratos mais intelectualizados e ditos refinados, que gostam de uma música que se contraponha ao que é comum e ligado à indústria cultural (na visão vulgar que estes têm de indústria cultural). Os responsáveis pelo espaço demonstram querer o cultivo de um ambiente adequado para se ouvir o que não é música baiana, no sentido remetido à *axé music* e ao pagode. Estes espaços destacam-se como refinados, em oposição àqueles em que a música mais tipicamente popular é ouvida. O *especial* que se reporta a esses lugares somente o é em virtude do que é *comum* aos outros lugares. O *cult* é absolutamente relacional, o que pode ser, cruel e ironicamente, revelador de um ouro de tolo absurdo, pois o que se coloca como *cult* é apenas diferente por agregar experiências estéticas nem sempre tão inovadoras, mas consideradas em consenso, pelo *habitus* dos que se dizem *cult* como tal.

Vamos adiante no sentido de construir uma tipologia da noite em Salvador. Os músicos que são protagonistas deste cenário podem remeter a um quadro múltiplo do que é visto nos becos e bares da cidade.

De imediato, uma distinção que estabelecemos se refere à MPB, tal como tratada desde os anos setenta no imaginário brasileiro e a música considerada mais popular. Chama-se de MPB aos estilos mais voltados para os artistas dos anos setenta, como Caetano, Gil, Chico Buarque, Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia, Milton Nascimento, João Bosco, a Bossa Nova, e o cancionero de antes dos anos cinquenta, elevados à categoria de *música de qualidade*. A música mais tipicamente popular está ligada aos estilos que originam no cenário da noite as apresentações de cantores de *seresta* (com um repertório de dor-de-cotovelo que muitas vezes freqüenta também o universo da MPB, com arranjos diferenciados) e os ritmos sazonais, como o forró, que toma conta da cidade em meados de maio até o final de junho.

Numa amostragem significativa, podemos eleger alguns tipos de músicos da noite soteropolitana que marcam territórios estéticos / representacionais interessantes.

Há uma MPB mais tradicional, com voz e violão, repertório considerado de alto nível pelos freqüentadores e artistas, e que se ouve tanto no centro da cidade quanto em outros bairros, geralmente em horários considerados alternativos (final da tarde, o famoso *happy-hour*) em shoppings, no Pelourinho, em restaurantes considerados mais refinados e principalmente quando se quer atrair um público mais calmo e que queira ouvir uma música e conversar ao mesmo tempo¹⁰.

Vinda do interior do estado e vencedora de festivais de música desde 1994, a cantora Luciana Moreno encarna este tipo nas suas freqüentes apresentações em bares e shoppings da cidade. Faz um estilo voz e violão, acompanhada por Carlos Rocha, e mostra-se muito à vontade no repertório e maneira de cantar que escolhe.

Fiz até trio elétrico em Sergipe antes de entrar na Faculdade de Musicoterapia, em 1996. Foi uma experiência muito boa de lidar com um público grande, mas não repetiria. Gosto da coisa mais intimista, de sentir o repertório que canto. É o que chamo de repertório nostálgico (Luciana Moreno, cantora).

Nas apresentações nos shoppings e bares, Luciana Moreno traz uma maneira de cantar adequada aos seus propósitos. Com voz doce e muito suave, desfia uma música que pode ser ouvida sem necessariamente despertar a comoção de dançar ou acompanhar freneticamente, como é o caso da *seresta* feita pelo *Maestro Valter Santos*.

¹⁰ Ao contratar o Bando de Uns para tocar aos sábados no Belvedere da Lapinha, a administradora Ana Carla Mota justificou a escolha por considerar adequada ao tipo de público do sábado, que gosta de uma música de melhor qualidade, além de querer manter este público como freqüentador do bar.

Este artista estudou em Filarmônica e tocou na Banda da Guarda Civil. É também Sargento da PM e cursou Instrumento e Regência Orquestral na UFBA. Este músico trabalhou na *Pracatum* (escola de música dirigida por Carlinhos Brown), tocou em Banda Baile muito tempo, no Rio de Janeiro em 1969, na Banda União Black, com Tim Maia e Tony Tornado, gravou CDs com um grupo por ele organizado, chamado *Feito para Dançar* (com estilos variados e com o objetivo de fazer as pessoas dançarem muito).

Seu depoimento remete a um tipo de músico muito experiente e que se diz atuante como *profissional da noite*. Tece vários comentários sobre alguns cantores que já acompanhou e mostra-se muito desenvolvido ao falar sobre uma espécie de *ethos*¹¹ do bar em Salvador. Faz uma música que tem receptividade, inclusive adaptando sucessos de um gênero para outro, como a seresta, por exemplo. Foi entrevistado num intervalo de sua apresentação no *Manas' Bar*, no Largo do Tanque, local muito freqüentado por pessoas de baixa renda e que parecem muito agraciadas com este estilo popularmente denominado *seresta*. Suas afirmações podem apontar para o caminho seguido por muitos músicos experientes, que mesmo sem estarem na mídia, negociam (ele, aparentemente sem muito conflito) com seus públicos e com o que se espera de sua posição como *crooner* de sucessos alheios. Um exemplo interessante de diálogo bem sucedido com a noite musical em Salvador.

Na linha da MPB popularizada, as figuras de *Anselmo Terra* e *Duda Menezes* fornecem dados que permitem ver como alguns artistas conseguem fazer da música profissão e transitarem nos estilos ao longo do tempo. Anselmo Terra começou sua carreira no início dos anos oitenta em festivais escolares e hoje canta em formato voz e teclado por que não vem encontrando espaço para voz e violão. Segundo ele, *de cada dez bares, nove querem teclado e apenas um voz e violão, pois nego só quer o arrocha....* Seu depoimento revela outro item importante na análise da música na noite, que é uma espécie de império deste tipo de seresta popularizado por grupos como o Asas Livres, e cantores como Silvano Salles, Márcio Moreno, Nara Costa¹² e Herbert Hakan (este faz um *arrocha* que flerta com o cancionário internacional). O arrocha parece situar-se no campo das modas de ritmos tão comuns na música popular, como o fora em outros tempos a lambada, o merengue, o fricote, o boi de Parintins e outros.

¹¹ Chamo assim ao conjunto de características etnograficamente percebidas / construídas quando se passa a analisar freqüentemente a noite em Salvador. Este *ethos* tem como elementos uma tendência à música com finalidades bem específicas. Se o público quer dançar, o som é dançante. Se o público quer ficar num clima mais intimista, a música é calma e sem muitos arroubos dramáticos. Os artistas vão negociando seus perfis de acordo com os espaços por onde passam, e são chamados para estes espaços de acordo com seus perfis publicizados.

¹² Esta, saída da Orquestra Afro-Baiana, uma orquestra dirigida pelo Projeto Pelourinho Dia e Noite. A sra. Tânia Simões referiu-se à Nara Costa como exemplo de sucesso e como uma artista anteriormente ligada ao Projeto.

Duda Menezes é um cantor/violonista que trabalha elementos de MPB e Pop com o auxílio de uma bateria eletrônica, com a qual mostra muita intimidade, conseguindo mobilizar um público que canta e dança os sucessos de variados artistas em evidência na mídia, como Preta Gil, Jota Quest, Caetano Veloso, Ana Carolina, sempre demonstrando uma atenção imensa ao que está tocando no rádio, que acaba sendo um critério de escolha de repertório para os artistas de bares¹³. Duda Menezes é um exemplo de artista que toca em lugares variados, agradando a diversos públicos de Costa de Sauípe à Lapinha, passando pelo Shopping Center Lapa¹⁴.

O músico Marcos Saback trabalha com música instrumental e diz tocar nos espaços bem específicos para este estilo. Estudou na Escola de Música da UFBA, e devido às influências daqueles ares, passou a compor em estilo de música latina. Começou a tocar aos 12 anos contrabaixo e depois violão. Estudou fora do país e atuou muito...

... espaços alternativos, em eventos, teatros, hotéis, para públicos mais restritos, que gostam de música instrumental, feita para se escutar (...) Há mais espaço para este tipo de trabalho, embora ache que Salvador ainda tem um certo fechamento para com esse estilo. Diferente do que ocorre no Rio, em São Paulo e na Europa. Esta música tem ganho mais espaço como alternativa à massificação da música baiana (Marcos Saback, instrumentista).

Buscando uma sonoridade mais aberta ao hibridismo e reunindo um repertório que vai de Herivelto Martins a Cazuza, o *Bando de Uns* faz um gênero mais MPB/Pop que parece ter um público que se interessa pelas performances de seus intérpretes, e de seus instrumentistas e pela abrangência de repertório – muito deste repertório incomum na noite. Pode-se ouvir, neste tipo de som, desde um samba-reggae estilizado até canções de Cartola. Seu trabalho parece estar num limite entre o som do barzinho e um show nos moldes mais específicos.

Vejamos agora como estas relações costumam acontecer no âmbito das casas noturnas mais caras, que costumam apresentar atrações para os turistas de maior poder aquisitivo e para a classe média de Salvador.

Tomemos o caso de uma casa noturna de certo nome, situada em lugar sofisticado ou na orla marítima. Neste caso, um artista emergente não vai fazer a noite (três entradas de 45 minutos). Vai fazer um show (uma hora, hora e meia). Se vai fazer a noite, são 150 reais tocando e cantando. Se

¹³ Este fato é reconhecido de tal modo que a Universal Music lançou dois discos com artistas consagrados cantando sucessos de Barzinho, os álbuns *Um barzinho e um violão* e *Um barzinho e um violão 2*.

¹⁴ Há um mercado para a música da noite nos shoppings. Quase todos estes buscam seus artistas numa única empresa que cadastra músicos. Os critérios de seleção desta agência também devem ser pesquisados para um melhor entendimento deste mercado.

for só cantar, no *French Quartier*, que tem o jazz como marca, são 100 reais para cada músico. É um valor considerado bom em Salvador. Se ele leva seu músico, como o violonista e o cantor, a dupla provavelmente vai receber 180 a 200 reais. No bar e restaurante *Pedra da Sereia*, de tradicional de classe média, uma cantora já bem conhecida, Noeme Bastos, ganha 150 reais às sextas feiras, dia de grande fluxo. Entra às 23 horas, no pique da noite. Antes, outra atração já se apresentou por pagamento inferior. No máximo 100 reais, voz e violão.

No projeto *Pelourinho Dia e Noite*, que abrange todos os palcos das praças daquela área e, eventualmente, as apresentações no próprio largo do Pelourinho, o cachê varia de 300 a 4.000 reais, se for no palco. Na rotatória ao ar livre, pratica-se uma cotização dos artistas daquele trecho.

No *Complexo Sauípe*, talvez o mais sofisticado e distinto da Região Metropolitana, uma empresa chamada *Magma Produções*, com dois sócios – um baiano e um belga – arregimenta os músicos para tocar nos hotéis. Essa empresa, a depender do tipo do evento e do fluxo de turistas, contrata determinado tipo de banda. O poder desses empresários é dispor de uma variedade considerável de atrações. São chamados os *coringas*. Por exemplo, a cantora Denise Dantas faz MPB. Se se colocar a oportunidade, canta axé music, forró, etc. Se o empresário quer um evento de música francesa, esses intermediários sabem onde procurar.

Enfim, essa dupla, que tem a forma de uma microempresa, com os contratos regularizados, dispõe de músicos que se moldam a todo tipo de exigência do contratante. Na medida em que esses empresários expedem nota fiscal, são o representante legal do músico perante o hotel. São o empresário diante do hotel e o contratante diante do músico. É difícil se desvencilhar desse esquema, mas não impossível. O cantor de voz e violão Cinho da Matta logrou estabelecer contrato diretamente com o hotel. Como músico autônomo, ele conseguiu ganhar bem mais, dispensando a intermediação. Na grande maioria dos casos, contudo, isto não se verifica. Para que o músico alcance prestígio e possa dispor de sua carreira, são necessários vários anos de carreira. Os artistas mais jovens precisam se submeter a esse jogo, na esperança de que um dia possam se autonomizar. Sujeitam-se a essas vicissitudes porque não detêm o controle da cadeia do sucesso.

Esses empresários são quem mais ganha. Em alguns casos, podem ficar até com 50% do valor total. Num cachê de 2 mil reais, eles ficam com mil e dividem com os integrantes o restante. Denise é solista. Ganha 150 reais, prá tocar às vezes 3, 4 horas. Dirige-se ao local (distante cerca de 60 km de Salvador) em uma van que o hotel disponibiliza em pontos estratégicos para os artistas e outros prestadores de serviço. Isto demanda muito tempo do artista. A van os apanha no centro de Salvador umas 3 horas da tarde. Chegam ao hotel Sauípe umas cinco e meia, para entrar às 8.

Antes, fazem a passagem de som. Mesmo se tratando de um hotel de luxo, não há camarim para os músicos de arrumarem e se concentrarem. Devem permanecer num recinto semelhante a um corredor, junto com os outros empregados, e não são autorizados a transitar pelo hall do hotel.

Passemos ao *Casquinha de Siri*, certamente a maior casa de show de Salvador. Tem duas bandas fixas, a Fênix e uma outra. Cada banda tem dois vocalistas, teclado, baixo, percussão, bateria, guitarra, reunindo cerca de sete músicos. Havendo atração contratada especialmente, essa banda sempre toca antes e/ou depois. Em algumas ocasiões, apresentam-se tanto antes quanto depois. A casa dispõe de um camarim excelente, com toda a infraestrutura para o conforto do músico. Paga mensalmente cerca de 1.100 reais cada integrante. É considerado um bom pagamento. Antes, pagava também serviço médico. Com a ocorrência de um problema trabalhista, essa vantagem foi suspensa.

No caso de uma outra atração, eles pagam 1.000 reais, por ser baixa estação. Desse dinheiro, a atração ainda tem que tirar pagamento dos músicos. A cantora Marilda Santana costuma ficar com quarta parte do pagamento, da qual ainda tem que tirar o ensaio no estúdio e o combustível do automóvel. Este não é, entretanto, o procedimento usual.

Uma questão que a equipe desta pesquisa se colocou é a relação entre o pagamento e o amadurecimento da carreira e a publicização que o artista alcançou. Quase todos os informantes concordam em que é a imprensa que, de certa forma, afere o prestígio que o artista tem no mercado. Mesmo que o artista não tenha um grande público, não leva legião de fãs, tem um nome que de certa forma dá um certo status à casa, mesmo que o número de fregueses não seja assim tão alto.

Pode acontecer que, para determinados estabelecimentos, é importante associar o nome do artista ao espaço físico. No caso do Pedra da Sereia, com Noeme Bastos. Ela já se constitui como um patrimônio do Pedra, às sextas feiras. Ninguém vai querer mexer no que está dando certo.

De modo geral, observa-se cada vez menos o pagamento do cachê. A maioria dos empresários de bar só quer pagar couvert. Mesmo assim, eles ficam com uma parte do arrecadado. Além disso, os músicos não têm como controlar essa arrecadação. O couvert é por definição do músico, só que normalmente o dono da casa pode ficar até com 50% do arrecadado. É raro acontecer o pagamento integral do cachê ao músico. É o que acontece no Extudo, que normalmente contrata uma dupla ou voz e violão. Isto decorre do próprio ethos do ambiente, experimentado como alternativo pelos seus frequentadores há muitos anos.

Nos últimos meses, tem-se observado a seguinte modalidade: os músicos pagam o aluguel dos microfones, do palco, do pedal, enfim, de toda a infraestrutura. Então, só recebem o que o cachê exceder aos custos operacionais. É o tipo de contrato escrito praticado pelo Tangolomango, bar/restaurante considerado ao mesmo sofisticado e alternativo, no bairro da Pituba.

Outro tipo ainda de contrato é a garantia de um piso. Diversos artistas e bandas dizem preferir esta modalidade, mas não ocorre com tanta frequência. Por exemplo, o empresário ou o produtor acerta um show com uma banda e garante 300 reais. Se o couvert não chegar até esse valor, a casa completa. E se o couvert ultrapassar esse valor, a casa o repassa integralmente ao artista. Caracteriza-se como um show propriamente dito. O artista vai diretamente ao contratante e propõe um show numa casa de espetáculos. Neste caso, é o próprio artista que faz a divulgação, vai à televisão, ao jornal, manda fazer panfleto, faz telemarketing, aluga o som, etc. O dono da casa lucra com a bebida e a comida e todo o couvert fica com o artista.

A maior parte dos artistas que se apresentam em bares de pequena classe média ganha entre 30 e 50 reais por apresentação, ou por conta do couvert. O contrato quase nunca é escrito. Trata-se de um agenciamento direto entre o dono do estabelecimento, ou um imediato seu, e o artista. Pode ocorrer um agenciamento no mesmo dia, assim como o artista pode ser dispensado porque o tempo está ruim ou porque o empresário já contratou outro para aquela noite.

Estes artistas se apresentam de forma quase episódica. Não têm freguesia estável. Aqueles que se apresentam como primeira atração, ou seja, até as 23 horas, normalmente terminam às pressas o espetáculo, em direção ao ponto de ônibus. Muitos vêm do trabalho para a casa de show e só então se dirigem para casa. Nestes lugares, não costuma haver um local em que o músico possa se refazer do stress do cotidiano, tomar banho, concentrar-se para a apresentação.

Para conseguir realizar algumas entrevistas, a equipe teve que se adaptar à própria dinâmica deste tipo de desempenho. Em alguns casos, foi impossível marcar uma entrevista contínua, em clima de conversa calma.

Não dá não, bicho, na moral. Eu chego da Secretaria às 6 e meia, só dá prá lavar as mãos e já começo a tocar às 7. A gente pode fazer assim: você fica assistindo, tomando sua cerveja, e nos intervalos a gente conversa um pouquinho. Depois não dá porque o último carro de Periperi sai da Barroquinha às 11 horas, aí eu não posso perder (Júlio César, vocal e violonista).

3.1.2 O contexto da *axé music*

No primeiro momento da *axé music*, que corresponde à segunda metade dos anos oitenta, houve uma apropriação da música percussiva pelos blocos de trio elétrico, que passaram a alimentar seus repertórios com o ritmo e as canções dos blocos afro. No entanto, esta musicalidade mestiça era resultado de uma relação desigual entre blocos de trio e blocos afro. Interessados no acesso, em primeira mão, ao repertório dos blocos afro, pessoas ligadas aos blocos de trio começavam a investigar a cena afro-baiana com um ouvido direcionado e passaram a freqüentar os ensaios dos grupos negros, muitas vezes, munidos de gravador, podendo assim repassar para os diretores e produtores de seus blocos/bandas, o conteúdo dos repertórios bem como os nomes dos compositores das canções que estavam fazendo sucesso nos espaços negros da cidade.

De posse destas informações, os produtores das bandas de trio compravam por quantias irrisórias os direitos autorais do compositor e rapidamente registravam as canções afro em discos que, em muitos casos, venderam milhares de cópias. Segundo um ex-conselheiro do Olodum, Zulu Araújo, "as bandas de trio esperavam as músicas estourarem nos blocos afro, pagavam uma merreca por elas e ganhavam muito dinheiro com isso. A gente fazia os festivais e as melhores músicas iam para as bandas de trio, quando a gente via a música já estava na rádio". Isso aconteceu com canções como *Elegibô*, de Rey Zulu e Ytthamar Tropicália, *Madagascar Olodum*, de Rey Zulu, e *Faraó*, de Luciano Gomes dos Santos (gravadas por Margareth Menezes, pela Banda Reflexu's e pela Banda Mel, respectivamente), entre outras, que antes de serem registradas por seus compositores foram gravadas pelas bandas de trio, tendo vendido milhares de cópias. Os blocos afro viram nisso um tipo de exploração, pois produziam os grandes sucessos das bandas axé, sem que isso representasse retorno econômico para eles¹⁵.

No formato da *axé music*, as canções dos grupos negros compunham os álbuns das bandas de trio que chegaram a vender até um milhão de cópias (disco de platina), enquanto os álbuns dos blocos afro alcançavam no máximo, a marca de cem mil cópias (disco de ouro). Para reverter este quadro, alguns dos mais importantes blocos afro passam a adotar os procedimentos musicais das bandas brancas, e o samba-reggae produzido pelos blocos afro sofre transformações estéticas, que resultam do encontro do artefato musical - a percussão como manufatura com os instrumentos harmônicos, através do aparato tecnológico.

¹⁵ Para evitar a gravação de seu repertório durante os ensaios, o Olodum passou a adotar revistas nos freqüentadores que buscavam impedir o acesso à quadra com porte de gravadores e/ou filmadoras.

Os grupos afro aderiram à mescla das sonoridades dos instrumentos percussivos e harmônicos, que implica uma redução do número de tambores da bateria. O volume de som dos tambores abafa naturalmente a sonoridade dos instrumentos harmônicos utilizados pelo samba-reggae, como a guitarra, o baixo, o teclado, o sax. Capturar os diferentes instrumentos através de equipamento eletrônico é, na verdade, a única maneira de conciliar universos sonoros tão distintos. Somente o recurso tecnológico das mesas de som e a habilidade do técnico que as opera, permitem a audição da harmonia ao mesmo tempo em que os tambores rufam. Esta alquimia é realizada pelo equalizador que atenua ou acentua o volume e a frequência de cada instrumento captado pelos microfones, tanto em estúdio quanto no palco. Ele é o meio que garante o diálogo entre instrumentos heterogêneos, permitindo o registro e a performance de formas musicais mestiças.

Este diálogo de instrumentos, realizado pela moderna música africana, passa a fazer parte da linguagem musical do Ara Ketu e do Olodum, nos primeiros anos da década de 90. Utilizando o sax, o trompete, a guitarra, o baixo e o teclado, estes blocos fizeram de suas bandas, um conjunto de recursos percussivos e harmônicos. Este formato dá origem à *banda show* (ou banda principal) dos blocos afro, onde o número de tambores foi reduzido para cerca de dez. É esta banda que vai frequentar os estúdios de gravação e realizar os shows.

O espaço dos ensaios também se transforma para atender às exigências do novo formato. Os pequenos palcos, montados nas quadras dos blocos, que abrigavam os vocalistas, passam a acomodar também os executantes dos instrumentos harmônicos e uma mesa de som que os amplifica, além das caixas de som. Mas a numerosa bateria acústica composta por, no mínimo, 100 tambores se mantêm percutindo no piso da quadra, cercada pelos frequentadores dos ensaios (integrantes e simpatizantes do bloco).

No Carnaval, enquanto a bateria acústica percute no chão, entre os associados do bloco, a banda principal (agora composta de instrumentos percussivos e harmônicos) utiliza um trio elétrico, tal como as bandas brancas. O palco ambulante munido de aparato eletrônico foi adotado primeiramente pelo Ara ketu que o chamou de "trem afro-elétrico" e em seguida o Olodum também constituiu sua *banda show* e adotou o trio como palco. O Ilê Aiyê, o Muzenza e Malê Debalê, mantiveram suas características originais, usando exclusivamente percussão acústica na sua numerosa bateria e uma caminhonete para transportar a rainha do bloco e os cantores, durante os desfiles Carnavalescos.

Estes blocos que não aderiram à mestiçagem estética, ficaram à sombra do Olodum e Ara Ketu, cujos discos elaborados no novo formato, alcançaram maior repercussão e suas bandas principais,

uma maior penetração no mercado de shows¹⁶. O terreno mestiçado da *axé music*, capitaneado inicialmente pelas bandas de trio, ganha força com a adesão de dois dos mais importantes blocos afro da Bahia. E esta mestiçagem, baseada no diálogo entre linguagens musicais distintas, se configura como o elemento definidor da musicalidade soteropolitana, quando, a partir dos anos 90, o formato mestiço se expande em direção aos espaços negros que passaram a conceber sua expressão musical como produto de mercado, a ser negociado nas malhas do *showbiz*. Neste contexto, as bandas produtoras de samba-reggae ascendem comercialmente.

A entrada do samba-reggae no mercado fonográfico e a absorção da estética mestiça transformam o perfil dos grupos negros. O acesso ao mundo das mídias os fez entender que para produzir discos e shows, com direito a contrato e cachê, era preciso ter uma postura empresarial que lhes permitisse ter critérios de editoração, de direito autoral, de distribuição e de lançamento do produto musical. A figura do produtor especializado, antes desconhecido, foi incorporada ao *staff* das bandas afro para intermediar a sua atuação no mercado fonográfico e no mercado de shows.

Este formato *banda* com recursos sonoros percussivos e harmônicos é informado por uma estratégia mercadológica. Quando optam pela formação de bandas menores, com atividade comercial regular, e deixam de se constituir apenas como blocos Carnavalescos, os grupos negros passam a corresponder a uma lógica que permite sua inserção na indústria cultural, garantindo-lhes maior participação no mercado musical e ampla visibilidade midiática.

Outras presenças artísticas podem engendrar novas tipologias, e certamente caracterizadas por vieses diferenciados. Neste momento, o que se coloca aqui são alguns casos que apontam elementos norteadores. A ausência do pagode e do reggae se justifica por que são dois estilos muito particulares, que não são ouvidos na noite como uma música ambiente, que se aprecia enquanto se conversa nas mesas dos bares¹⁷. Merecem, pois, uma aproximação temática diferente.

¹⁶ O tamanho reduzido da banda viabiliza contratos para shows em várias partes do país.

¹⁷ Mesmo a seresta que é feita para dançar, alcançou um status de música mais “adequada” ao espaço da noite como o definimos aqui.

3.2 A EXPERIÊNCIA BAIANA DE GRAVAÇÃO

Vejamos, a seguir, como a maioria destes artistas costumam viver a busca ansiosa pela gravação em dois âmbitos distintos. O primeiro é o mundo da axé music e o segundo é o mundo do pagode, em que se verifica, nos últimos anos, um crescimento considerável da gravação.

A axé music nos estúdios de gravação

Antes de penetrar no mercado fonográfico e ganhar visibilidade mediática, os blocos afro estavam acostumados a tocar o ano inteiro nos ensaios sem ganhar cachê e era comum a prática de permutas¹⁸. Segundo o ex-conselheiro do Olodum, Zulu Araújo, "normalmente o que se fazia com essas entidades era permuta por instrumentos. Os caras iam tocar por prazer, os produtores davam hospedagem, alimentação, crachá, botavam uma graninha na mão do presidente e tava feito". De fato, a não remuneração de percussionistas, os acertos verbais para a realização de eventos e a ausência de registros sonoros, eram características do mundo da percussão afro-baiana.

A partir de 1987, os blocos afro começam a investir numa nova estratégia: a penetração nos estúdios de gravação, que foi viabilizada não só pela sua popularidade, para além dos espaços musicais negros, mas também pelo desenvolvimento de uma tecnologia capaz de registrar o som dos tambores.

Esta tecnologia foi desenvolvida pela WR, a única gravadora de Salvador cujos estúdios confeccionaram cerca de 90% de toda a produção fonográfica que, naquela época, saiu da Bahia para o mercado nacional. Além de ter sido peça-chave na configuração de um mercado fonográfico local, ela é responsável pelo aperfeiçoamento da técnica que permite gravar, em estúdio, a percussão como elemento sonoro central. Por isso, a WR ocupa um lugar de destaque na história da música afro-baiana.

A captura da percussão se deve a um alto investimento do dono dos primeiros estúdios de gravação de Salvador, Wesley Rangel. "Nós começamos a investir num estúdio mais profissional. Tudo era muito difícil, porque os equipamentos de boa qualidade tinham de ser importados e havia uma taxaço muito alta. E a gente teve que ir investindo aos poucos, até chegar ao estúdio de 24

¹⁸ O bloco afro Olodum recebeu seu primeiro cachê em 1987 (oito anos após a sua criação) por um evento realizado em Barreiras.

canais. Aí alcançamos uma estrutura com 5 estúdios, criando um novo espaço de mercado para todos, um mercado geral". O projeto de sofisticação tecnológico de Wesley Rangel trouxe a possibilidade de registrar o som dos tambores ao vivo e a produção musical baiana passou a exibir toda a potência dos seus instrumentos percussivos, com o recurso da amplificação, através de microfones ligados a uma mesa de som.

Wesley Rangel estava empenhado no registro do samba-reggae. Ele mesmo explica o motivo: "eu senti que havia uma nova forma de fazer música de Carnaval, com potencial de mercado". A técnica de gravação foi aperfeiçoada, através da montagem de um espaço que permite o registro dos tambores em salas fechadas, que garantiram uma melhor qualidade sonora. Assim, em 1987, os tambores passaram a ser capturados em estúdios internos e o Olodum e o Ara Ketu entravam na WR para gravar seus primeiros LPs, *Egito*, *Madagascar* e *Ara ketu*, respectivamente, ambos lançados e distribuídos nacionalmente pela então gravadora Continental (hoje Warner). Aqui começa a história da nova música afro-baiana no mercado fonográfico.

Nesse momento, todos os blocos afro trabalhavam apenas com instrumentos de percussão tais como: surdos, taróis, repiques e timbales. A WR dispõe de estúdios de gravação com salas conjugadas que permite o registro simultâneo de uma grande variedade e quantidade de instrumentos como os de uma banda samba-reggae. De modo geral, os surdos maiores (chamados fundos) e os surdos menores (as marcações de uma e de duas) são arranjados na sala maior, na qual também se posiciona o mestre da banda com seu timbales. A esta sala grande conjugam-se duas menores que abrigam os repiques em uma, e os taróis ou caixas, em outra. Desta forma, todos os percussionistas estão voltados para o mestre, enquanto na sala principal onde se encontra a mesa de som, o técnico de gravação e o produtor do disco, são registradas as vozes dos cantores. A qualidade técnica no registro sonoro dos tambores foi a porta de entrada do samba-reggae no mercado fonográfico local e nacional.

A linguagem da axé music é resultado da alquimia realizada com os recursos do equipamento eletrônico dos estúdios de gravação. Este equipamento permite incorporar a base rítmica do samba-reggae, seja através de percussionistas em estúdio ou do sampler (um computador que armazena e reproduz sons por processo digital¹⁹), à qual se adiciona a instrumentação harmônica do teclado, baixo e guitarra, tocados em estúdio.

¹⁹ Esses sons são disparados por tambores eletrônicos chamados *pads*.

Todo esse processo foi viabilizado pelo acesso a toda uma parafernália eletrônica que se instalou em Salvador a partir dos anos 80. A propósito disto, Wesley Rangel, dono da gravadora WR, comenta:

Em 84, quando comecei a gravar o primeiro disco, eram raríssimos os músicos baianos que tinham instrumentos de boa qualidade. Os trios elétricos tinham instrumentos de péssima qualidade. Só existiam duas empresas de sonorização que estavam começando suas atividades. Não existia praticamente nenhuma loja de equipamentos importados na Bahia”.

De lá para cá, surgiram várias empresas na área de sonorização, além de lojas de equipamentos importados, oferecendo o produto na Bahia, imediatamente após o lançamento, atendendo as exigências do mercado. Nos anos 90, surgiram 15 estúdios em Salvador; no entanto, os estúdios da gravadora WR continuam sediando as gravações dos principais nomes da música baiana, em virtude de dispor de tecnologia necessária para uma competitividade em qualquer nível. Hoje, a WR tem condições técnicas para competir com os mercados do Rio e São Paulo, que foram os primeiros a se capacitar tecnicamente para colocar um produto na rádio. A produção local tem compatibilidade técnica com o que aquela experimentada nos EUA, Europa e Japão.

O registro do pagode

No caso do pagode, faz diferença inicialmente se se trata do CD pirata ou do CD de carreira. No caso do CD pirata de pagode, o músico tem que chegar já com o show pronto no estúdio e acionar seu pessoal para gravar. Faz continuamente correções, até o final da gravação. No caso do CD de carreira, normalmente se grava parte a parte. Em ambos os casos, há uma grande preocupação com o produto final. Outra diferença é o preço. O CD pirata sai bem mais barato. No caso do CD de carreira, faz-se uma gravação guia em que alguns instrumentos permanecem, desde que bem executados tecnicamente. Após isso, os demais instrumentos vão sendo acrescentados. O processo do CD pirata é mais rápido, desde que a banda esteja devidamente ensaiada. Após isso, vem a parte de mixagem e masterização.

A mixagem é pra dar equilíbrio entre os instrumentos, fortalecer aspectos de timbre dos mesmos e a masterização é a ocasião para se dar mais volume, mais peso, mais ganho, mais *punch*, entre outros. No caso do CD pirata, não há respeito aos direitos autorais, o que barateia ainda mais o

produto final. No CD de carreira, todos os direitos devem ser respeitados. Entram direitos autorais, direitos morais²⁰, impostos etc. o que encarece o produto.

Há algumas etapas antes da gravação do cd:

- a escolha das canções
- a pré-produção das mesmas, incluindo
- arranjos
- escolha de instrumentos solo
- ensaios

No caso do CD de carreira, há a própria preocupação com a liberação autoral, edição ou liberação direta das obras escolhidas, que consiste em assinar um documento permitindo ao empresário/banda gravar a composição.

São dois casos possíveis:

- obra já editada ou a ser editada;
- obra com liberação direta (o autor não edita, mas autoriza através de documento o registro fonográfico).

No caso da obra já editada ou a ser editada, deve ser feita a solicitação formal à editora interessada, seguindo os parâmetros da mesma. No caso da obra com liberação direta, suspende-se a etapa de solicitação a alguma editora.

Se um compositor ainda desconhecido quer gravar a música para mostrar às bandas, não são necessários muitos músicos. Ele pode gravar em qualquer estúdio, gastando entre cinco e cem reais, levando seus músicos ou até ele mesmo pode gravar, tipo voz e violão, ou voz e teclado, ou voz e guitarra ou até mesmo voz e batoque sobre uma mesa. Se este compositor deseja mostrar sua banda, já deve ser capaz de mais esmero. Normalmente, os profissionais do estúdio demandam dele a qualidade do arranjo, da execução, da comunicação com o público, da afinação e, sobretudo, o carisma do artista.

Ele pode ter o rebolado de Xandy, o corpo de Xandy, mas se não tiver o carisma, não vai a lugar nenhum. Ninguém faz sucesso simplesmente imitando ou querendo aparecer. Até para imitar, se

²⁰ Trata-se da publicização dos nomes dos autores e de, porventura, editoras que administrem essas obras.

todo mundo estiver prestando atenção à imitação, é preciso ter talento. Senão, é o fiasco total. Esse aí não faz sucesso mesmo (Armando, técnico de gravação).

Para o empresário da gravação, o carisma do candidato a sucesso consistiria em falar bem com o público, envergar a aparência convencionalmente tida como boa

O cara tem que ter boa musculatura, olhar sensual e sobretudo aquele olhar... aquele negócio de *vou te lascar em banda*, tá entendendo? A dança, o gingado, o molejo... E o talento. Isso também é talento, no caso do cantor de pagode. Porque o público que vai lá ver ele vai conferir se ele dá conta do recado (Armando, técnico de gravação).

Se o candidato ao sucesso mostrar todos os pré-requisitos que o empresário reconheça como necessários para o sucesso, ele conquista a chance de gravar seu trabalho.

3.3 UMA BREVE TIPOLOGIA DOS AGENTES DO CONTRATO

No caso do contrato de músicos ou bandas que se apresentam em diversos lugares, inclusive fora da cidade, podemos dispor diferentes papéis nos mecanismos de contratação na forma do esquema seguinte.

■ Contratante

Quem contrata, encomenda e/ou paga a banda. Pode ser uma empresa ou um indivíduo. Um político em campanha, por exemplo, é um contratante. Uma agência de publicidade que esteja representando esse político também figura como contratante. Um shopping center que tem uma programação sistemática é um contratante, assim como uma família que quer festejar bodas de ouro...

O show pode ser contratado através de cachê ou participação na bilheteria da festa, desde que se tenha o mínimo garantido. A depender da negociação, você pode fechar com a banda pela participação nos lucros da festa, sem ter de pagar o cachê. Por outro lado, ficar dependente da bilheteria é arriscado, pois o público pode se rarefazer por causa do mau tempo, por exemplo. No caso de a banda ser apenas uma contratada, nada tem a ver com as intempéries. Se o contrato disser que o empresário recebe mesmo se chover, pode acontecer ele não receber, se houver um bom relacionamento entre empresário e contratante. Todas essas transações são realizadas mediante contrato assinado.

Alguns contratantes são parceiros antigos do músico ou da banda. Neste caso, nem sempre se assina contrato, pois é do interesse recíproco a estabilidade e continuidade da relação. O contratante é também quem viabiliza a festa. No caso de outra cidade, é o empresário estabelecido lá. Existem casos de contratante que cobre toda uma micro-região. Boa parte desses contratantes são, na verdade, contratados pelas prefeituras para fazer as festas locais. Cabe a eles olhar pela publicidade da festa. Pode acontecer a banda ser sócia do evento. Nesse caso, os músicos também atuam na divulgação da festa. O contratante deve se preocupar com a festa tendo em vista os seguintes itens: espaço, atrações, segurança, impostos, transporte, hospedagem, divulgação principalmente, ingressos, alimentação, camarim, lugar do almoço da banda...

■ Empresário

O empresário é o profissional que administra a carreira do artista, não só vendendo shows, mas administrando mesmo a carreira do artista. É aquele que aposta e/ou formata um produto musical e artístico. É uma empresa que olha a roupa, a maneira de aparecer na televisão, o jeito de se pronunciar no palco, a conveniência ou não do que revelar em entrevistas, nada escapa do olhar atento do empresário. A depender da envergadura da empresa, podem se estabelecer desempenhos específicos como o diretor de imprensa, o diretor de marketing, o diretor musical, etc. Não é pouco importante o pessoal de apoio, como a secretária que cuida da agenda do artista, o motorista que fica responsável pelo seu deslocamento, etc.

É o caso, por exemplo, da relação de Xandy, do Harmonia do Samba, com o Guig Gheto. Um artista de muito sucesso está apoiando/empresariando uma banda que já existia. A banda quer estourar e ele tem interesse em ganhar com isso, também. Temos também, como outro exemplo, o caso de Oz Bambas. Edilson, jogador do Vitória, montou, formatou o produto. O empresário, às vezes, acompanha a banda. Outras vezes, não. A relação entre o contratante e o empresário se dá assim: o contratante quer organizar um acontecimento e procura um empresário que tenha a atração que ele deseja. Após acertado o valor da apresentação, horário, hospedagem, transporte, alimentação, é redigido o contrato.

■ Agenciador

O agenciador é um vendedor do produto. Pode trabalhar para o empresário, mas normalmente não tem vínculo. Contata o contratante e tenta vender as atrações de que dispõe. A depender da demanda do contratante, o agenciador entra em contato com o artista e zela pela realização do show. Por essa intermediação, o agenciador ganha normalmente 10% do cachê do artista. Não costuma haver contrato, pois o agenciador não acompanha a carreira do artista, não o acompanha no evento, no deslocamento.

■ Produtores de banda

São os intermediários entre o empresário e os músicos. Providenciam os requisitos para a realização do show: lista de som, lista de luz, transporte, segurança, camarim, alimentação, etc. O empresário fecha o show e passa as informações para os seus produtores, que agenciam ônibus, horários, hospedagem, empresa de som. Quem procura o músico é normalmente o empresário. Às

vezes, o próprio produtor. Pode acontecer o empresário precisar de um guitarrista ou um baixista, por exemplo, para completar uma banda; o produtor, que está mais em contato, é quem indica. A indicação também pode ser feita pelos músicos. O produtor é aquele que detém todas as informações e que viabiliza desde a chegada da banda até a realização do show. Outro item importante: é o produtor que supervisiona e gerencia o recebimento do cachê.

O produtor não é necessariamente o empresário, mas acontece o empresário desempenhar, também, o papel do produtor. O próprio empresário pode ter o seu produtor ou produzir ele mesmo, diretamente. Quando o empresário tem diversos produtos para administrar, designa produtores para acompanhar as carreiras desses artistas. Neste caso, o empresário supervisiona o desempenho desses produtores.

Alguns artistas têm a sua própria produtora, que contrata toda a equipe. É o caso de Daniela Mercury e o *Canto da Cidade*, Margareth Menezes e a *MM*, Ivete Sangalo e a *Caco de Telha*, o Chiclete com Banana e a *Mazanas*. É o grande sonho de todo artista: montar sua própria produção, definir os rumos de sua carreira e auferir o máximo de lucro com o seu desempenho.

Quanto aos músicos, por sua vez, podem ser contratados ou sócios da banda. O contrato dos músicos é feito diretamente com o proprietário da banda, que pode ser o empresário. No caso de Oz Bambas, por exemplo, Edilson é o empresário. No caso de Xandy, ele é o empresário da Guig Ghetto, embora não seja o proprietário.

Trata-se de um campo movediço, que pode trazer surpresas de uma hora para a outra. Um contrato pode ser feito em minutos e cada contrato pode ser diferente dos outros estabelecidos entre a mesma banda e o mesmo empresário. No que todos os entrevistados concordam é que não receita infalível para a viabilização da festa.

Temos elementos para afirmar que foi o crescimento e consolidação do trio elétrico como mídia que ocasionou e promoveu a profissionalização do músico. Isto não diz respeito apenas ao cantor e ao instrumentista, como também a diversos tipos de profissional de apoio. Vejamos a seguir alguns tipos de desempenho profissional que costumam acompanhar uma banda, seja na cidade, seja quando se desloca:

- **Pessoal da técnica.** Operadores de som - palco (retorno) e *power amplification* - PA, as caixas de som viradas para o grande público. Quando o show é de maior magnitude,

ganham importância os *roadies*, como são conhecidos os contra-regras. São eles que carregam os instrumentos, que montam os instrumentos no palco, que passam o violão para o músico, que ajeitam um fio, que ficam ligados no show o tempo todo para qualquer eventualidade, que afinam os instrumentos... O artista, quando entra em cena, já encontra o palco pronto. Há também o iluminador, que normalmente fica responsável também pelo cenário.

- **Segurança.** A depender da banda, em cada viagem vão um ou dois seguranças, que não são funcionários da banda propriamente. Quem fica responsável pelo contrato todo é a produtora. O produtor pode sublocar o serviço de uma empresa.

Outros tipos ainda de desempenho profissional que não são pouco importantes para o sucesso de uma banda: o eletricitista, o motorista, o maquiador, o cabeleireiro, etc.

Uma questão importante, neste universo do contrato, é certamente a repartição da renda do show entre a atração vocal e os instrumentistas. Geralmente, em 90% dos casos, o vocal ganha muito mais que os instrumentistas. Somente os instrumentistas consagrados chegam a ser bem remunerados. Vários informantes declararam que, dez ou quinze anos atrás, o tecladista era mais procurado, jamais ficaria desempregado. A concorrência aumentou consideravelmente. Hoje, os percussionistas são os mais procurados, inclusive para excursões ao exterior. Márcio Vítor, vocal principal do Psirico, banda de pagode, toca desde 1997 com Caetano Veloso e tornou-se arranjador de percussão de sua banda.

No universo da música instrumental, quem se emprega melhor são aqueles que conseguem se estabelecer no âmbito do Carnaval, da axé music, do trio elétrico. Atualmente, o sopro ganha espaço. Sempre há oportunidade para um bom guitarrista e especialmente para o profissional do saxofone, da clarineta ou do trombone. Isto se relaciona à própria interface que as bandas e seus músicos construíram entre os estilos e desempenhos musicais. O pagode, hoje, também demanda instrumentos de sopro. Passa a ser considerado impróprio usar o teclado para substituir o som do trompete, do sax. Tanto do ponto de vista acústico como do ponto de vista cênico, o resultado é considerado pífio.

4 MECANISMOS DE DIVULGAÇÃO E CAPTAÇÃO DOS PÚBLICOS

4.1 A MÚSICA NO BALCÃO DE VENDAS

A ampliação do mercado de música baiana é uma das mudanças mais importantes do meio musical de Salvador nos anos 90, pois implica a consolidação da *axé music* como estilo no mercado fonográfico local e nacional e o fim da sazonalidade de seu consumo.

No final dos anos 80, os discos das bandas de *axé music* chegaram facilmente a marca de 400 mil cópias e conseguiram farta execução nas FMs brasileiras, através de um poderoso marketing bancado por gravadoras que controlam a programação radiofônica. Os shows destas bandas baianas levam imensas platéias às casas de espetáculo de todo o Brasil. Assim, a música produzida na Bahia, aparentemente regionalizada, se expande no mercado nacional.

A *axé music* foi durante a década de 90 a grande novidade do *showbiz*. A imprensa do eixo Rio-S. Paulo desembarca em Salvador para investigar o novo movimento musical baiano. Artigos de jornais e revistas traçavam paralelos entre a nova movimentação musical e os movimentos anteriores que haviam transformado a música brasileira, como a Bossa Nova e a Tropicália, também liderados por baianos como João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil. E a mídia televisiva passava a produzir e veicular imagens dos blocos afro de Salvador. Assim, a *axé music* se transformava num fenômeno de mídia e sinalizava sua ascensão comercial.

Os blocos Carnavalescos ampliaram as atividades de suas respectivas bandas e se transformaram em produtoras com sedes próprias e expediente corrente, criando empregos diretos e indiretos durante todo o ano. Segundo Ary da Mata, diretor da Casa do Carnaval, “Quem primeiro apontou para o caminho da profissionalização foram os blocos de trio”²¹. Estes blocos colhem a fatia mais lucrativa desse setor da economia baiana, que atrai para Salvador milhares de turistas no período Carnavalesco. O lucro dessas empresas vem da venda de vestimentas para os associados dos blocos, patrocínios e shows. Os blocos de trio, mesmo competindo pela conquista de novos associados, se unem em torno de interesses comuns e impulsionam a “indústria axé”. O capital que

²¹Ary da Mata in Jornal A Tarde, *A baianização do Brasil*, 30.5.95.

move este mercado vem de todos os lados. A fonte mais conhecida é a dos blocos e seus associados, mas há também o patrocínio para trios e a publicidade veiculada nos caminhões-palco.

Além disso, as produtoras começaram a movimentar dinheiro contratando suas bandas e trios para outros eventos ligados ao Carnaval (além das tradicionais micaretas que se realizam em todo o interior do Estado da Bahia). Amparadas na consolidação do estilo axé, as bandas baianas, a partir de 92, organizam um circuito de festas no Brasil, chamado “carnavais fora de época”, um novo filão do mercado que estende as atividades das bandas, na medida em que promove o consumo desta música e sua permanência nas paradas de sucesso em qualquer época do ano.

Os “carnavais fora de época” foram viabilizados tanto pela popularidade quanto pelo caráter empresarial que as bandas assumiram. Campina Grande, na Paraíba, foi a primeira cidade a contratar bandas baianas para realizar o *Micarande*, uma espécie de mini-Carnaval capitaneado por bandas famosas de Salvador, como Chiclete com Banana, Cheiro de Amor, Eva, Olodum, Ara Ketu, etc. Logo depois, Natal-RN, promoveu o primeiro *Carnatal*, e Fortaleza-CE, o *Fortal*. A partir daí, o circuito foi se expandindo inicialmente em outras cidades nordestinas, até alcançar as cidades do sul e sudeste como Belo Horizonte-MG que promove o *Carnabelô*, e São Paulo-SP onde o *Carnasampa* reuniu em agosto de 95, 80 mil pessoas na Avenida Sumaré²². Atualmente existem cerca de 40 “carnavais fora de época”, que incluem cidades como Florianópolis-SC e a capital do país com o *Micarecandango* que acontece em agosto. A instalação deste circuito de festas representa um novo e importante nicho de mercado que mantém ativa a produção de música baiana durante todo o ano.

Uma outra forma de expansão do mercado são os chamados “blocos alternativos” como o *Nana Banana* do Chiclete com Banana; *Adão* do Eva; *Côcobambu* do Asa de Águia, *Eu Vou* do Pinel; etc, espécies de filiais dos grandes blocos, que mantém a estrutura básica, mas barateia os custos para os associados e não desfilam no circuito central da cidade, e sim no circuito da orla. O bloco afro Ilê Aiyê, colocou neste circuito, apenas no Carnaval de 96, o bloco alternativo *Eu também sou Ilê*, com contava com a participação de associados brancos. O Carnaval de 97 contou com a presença de 36 blocos alternativos no circuito Barra-Ondina, para onde a folia se estendeu nos últimos anos, devido ao aumento do número de foliões trazidos sobretudo pelo turismo.

Um outro braço da atuação empresarial das bandas baianas de trio elétrico, são os *franchises*. Este tipo de negócio, iniciado pelas bandas de grande porte, a partir de 93, coloca os blocos em

²² Folha de S. Paulo, 29.8.95

outras praças e envolve o prestígio da banda e, na maior parte dos casos, na utilização do nome do bloco. O setor de relações públicas da Mazana, produtora da Banda Chiclete com Banana, a primeira a se lançar neste novo negócio, explica suas intenções: “O nosso projeto é estar em cada capital e grande cidade brasileira”²³. Para tanto, a indústria axé movimenta um alto capital financeiro.

Com tudo isso durante os anos 90, a posição do produto musical baiano no mercado fonográfico do país, independente da discussão de qualidade artística, ficou bastante confortável. À época pelo menos dez nomes lideravam o mercado nacional de shows, detendo uma fatia de 30% deste mercado, com cachês que variam entre 30 e 50 mil reais. A música baiana representou 10 a 15% do mercado de discos. Daniela Mercury vendeu em três lançamentos cerca de dois milhões de discos. Netinho chegou a um milhão de cópias no seu disco gravado ao vivo, no Palace- SP, em 1996. A Banda *Eva* vendeu em 97 um milhão e meio de cópias e, em 99, o *É o tchan!* somou em 5 lançamentos dez milhões de discos vendidos. As bandas *Chiclete com Banana*, *Cheiro de Amor*, *Asa de Águia*, alcançam uma média de 300 mil cópias por ano. Outras bandas como Olodum, Araketu, Timbalada, ultrapassaram a faixa de cem mil cópias. As gravadoras nacionais contavam cada vez mais com artistas baianos em seus elencos, e as frequentes aparições em programas de Domingo em redes de televisão concorrentes, aumentam não somente sua audiência como também a vendagem de discos.

O rentável mercado de música baiana reorganizou também o circuito de shows e modifica a posição dos artistas locais no *showbiz* baiano. As bandas afro passaram a sair de seus bairros de origem não somente para realizar ensaios em outros espaços da cidade, mas também para fazer shows frequentemente realizados em clubes que comportam até 15 mil pessoas, através de “shows-dobradinhas”, ou seja, shows com mais de uma banda, atraindo com isso públicos maiores, ecléticos e mestiços. O sucesso desses shows duplos que reúnem bandas afro e bandas de trio, foi tão grande que incentivou a formação de shows múltiplos. Os formatos 3 em 1 ou 4 em 1 foram frequentes, pois eram uma eficiente estratégia para alcançar públicos maiores.

Ao longo dos anos 90, o mercado musical de Salvador ganharia ainda outros contornos: a penetração da produção local no mundo da *world music*²⁴ que provoca uma movimentação musical estrangeira na cidade. A partir de 1994, Salvador passa a sediar eventos de grande porte como o *Fest in Bahia*, anualmente realizado, durante 4 anos, que fez convergir para a cidade as novas estrelas

²³ Jaíra Zeidjen, in *A Tarde*, 31.5.95

²⁴ No decorrer dos anos 90, o festival de Montreux incluiu em sua programação a « Noite Baiana » e vários outros festivais de música da Europa contam com artistas do meio musical de Salvador.

internacionais. Em 1997, ano da última edição do evento, o Festival reuniu artistas de vários países que falam a língua portuguesa. A “diva dos pés descalços”, Cesária Evora, de Cabo Verde, dividiu o palco do Teatro Castro Alves com Gal Costa.

Revistas americanas como a *Rolling Stones* e a *Afro-pop* enviaram jornalistas para cobrir o Festival, garantindo a presença do meio musical baiano em publicações estrangeiras especializadas em música. Além disso, a presença de produtores da Radio Nova da França, especializada em "música étnica" e produtores do Montreux Jazz Festival e do Festival Suíço de Cue, fortaleciam a expectativa de produtores locais que o *Fest in Bahia* servisse como vitrine para o mercado da *world music*.

Também a partir de 94, vem se realizando anualmente em Salvador o *Percpam - Panorama Percussivo Mundial*, o festival organizado por Gilberto Gil e Naná Vasconcelos²⁵, com ampla cobertura da imprensa local, nacional²⁶ e internacional. Segundo Beth Cayres, produtora do evento, “são 200 pessoas envolvidas num trabalho de caráter cultural, que visa transformar definitivamente a cidade em capital mundial da percussão”²⁷. A revista *Veja* afirmou: *Os Tambores da Raça - Reunidos num festival de percussão, negros de todo o mundo molham suas raízes na Bahia. Salvador, do ponto de vista das manifestações culturais é um país dentro do país*²⁸.

Salvador começa a aparecer no cenário mundial, como um pólo de produção musical. Segundo Caetano Veloso, “Salvador fez um esforço por meio de todos nós de se ligar com o mundo desabusadamente. E continua fazendo isso”²⁹. Cresce a presença de estrangeiros interessados em música afro-baiana, sejam eles turistas, músicos, pesquisadores ou produtores. Depois que o músico norte-americano Paul Simon gravou com o Olodum, o percussionista do Zaire Ray Lema, um dos mais importantes nomes da *world music* (ao lado de Salif Keita, Fela Kuti, Yossou N’Dour, pais da moderna música africana), também foi à quadra do Olodum para tocar com o mestre Neguinho do Samba. O produtor norte-americano Creed Taylor esteve em Salvador para gravar um programa especial para a TV sobre o tema. Segundo a diretora Amy Roslyn, “o trabalho é uma sequência da ascensão da música afro-brasileira em todo o mundo”³⁰.

Nos últimos anos os contatos internacionais são cada vez mais frequentes. O grupo Ara Ketu foi entrevistado por David Byrne para um documentário na TV americana sobre música africana, além de

²⁵ Na sua primeira edição (94), o Festival foi organizado por Arrigo Barnabé e Naná Vasconcelos.

²⁶ A *Folha de S. Paulo*, embora conte com agência local (do grupo Folha da Manhã) envia um crítico de música especialmente para cobrir o evento, que dura três dias.

²⁷ Beth Cayres in *Folha de S. Paulo*, *Salvador vira a capital da percussão*, 9.3.95.

²⁸ *Revista Veja*, *Os tambores da raça*, 5.4.95.

²⁹ Caetano Veloso in *Folha de S. Paulo*, *Caetano de novo*, 22.11.97.

³⁰ Amy Roslyn in *Correio da Bahia*, 25.11.95.

ter viajado a Guiana Francesa como representante brasileiro no Festival de Música Negra de Caiena. O Olodum encontrou o cineasta Spike Lee nos EUA durante a primeira turnê norte-americana do grupo, iniciada em Montreal. O Olodum participou também do Festival de Artes de Nova York. Em 97, Michel Jackson, grava cenas para seu *videoclip*, no Pelourinho.

4.2 O DIREITO AUTORAL

A unidade Bahia do Escritório de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais - ECAD arrecadou 6 milhões de reais em 2003, colocando o Estado em sexto lugar no ranking de Direitos Autorais (DA) no Brasil. Segundo o gerente regional do Nordeste e gerente da unidade da Bahia, Gabriel Valois,

...isso certamente se deve ao trabalho de conscientização maciça da necessidade do pagamento do DA que a gerencia de marketing implantada há 3 anos vem realizando, divulgando a lei em todas as associações de classe, nas prefeituras, aos produtores de evento, aos clubes, blocos Carnavalescos, às secretarias de educação (para que seja divulgado nas escolas).

O aumento da arrecadação (que em março de 2004 já corresponde a um aumento de 23% em relação ao mesmo período do ano passado) deve-se também a uma maior clareza da lei número 9610/98, que estabelece o pagamento de direito autoral pela execução da obra musical, eliminando a ambigüidade da lei anterior no quesito lucro direto e indireto que permitia uma grande variedade de interpretações e que levaram o ECAD a muitas derrotas no judiciário. Para potencializar o pagamento do DA, o ECAD tem tentado acordos com a Junta Comercial da Bahia e com o Conselho Regional de Contabilidade, no sentido de que todos os estabelecimentos sonorizados paguem o DA.

A arrecadação, em Salvador, se beneficia do bom cumprimento da lei de 1998 pela Prefeitura, que realiza um grande volume de eventos através de órgãos como a Fundação Cultural do Estado da Bahia e Bahiatursa. A cidade se particulariza também pelo fato de realizar o Carnaval – um evento que arrecada cerca de 90% do que é executado e isso inclui os eventos que estão acontecendo fora dos circuitos principais. Em 2004, o Carnaval foi responsável por uma arrecadação de 500 mil reais.

O ECAD identifica as execuções no Carnaval de Salvador através da gravação diária de 48 bandas diferentes. Os 8 operadores de gravação disponíveis gravam uma banda diferente a cada dia

alcançando um maior universo. A execução de um dia serve como parâmetro para a distribuição da arrecadação de todas as apresentações dos blocos e dos trios. Isto é possível porque, de modo geral, o que os blocos tocam nos seis dias de Carnaval é praticamente o mesmo repertório. O que não é viável gravar no Carnaval é identificado pelos roteiros de repertórios que os funcionários da ECAD recolhem em cada trio elétrico, cada banda ou cada clube. Durante o Carnaval, 12 funcionários do órgão ficam dedicados inteiramente ao evento, fazendo gravação, fiscalização e pegando os roteiros do que não foi gravado.

O fornecimento dos roteiros musicais (relação das obras executadas em cada evento) pelos produtores é fundamental para o trabalho de identificação da execução das obras, pois o volume geral de eventos gravados corresponde a apenas 10% do que acontece musicalmente na cidade. 90% então do que é planilhado para ser redistribuído são comprovados pelos roteiros musicais. A legislação do direito autoral impõe que o produtor forneça ao ECAD um roteiro musical que realmente corresponda a realidade das execuções, já que apenas uma pequena parte é comprovada através da gravação dos eventos.

Pode ser interessante um exemplo dos valores de execução de uma obra no Carnaval de Salvador. Se o ECAD arrecada 30 mil reais de um bloco ele vai distribuir 75% desse valor (22.500 reais). Se o bloco se apresenta 3 dias e executa uma média de 45 músicas por dia, essa quantia será dividida por 135 obras, sendo que a cada obra vai corresponder em torno de 166 reais por cada execução; então, se a mesma obra foi executada 3 vezes, esse valor será multiplicado por 3 e titulares da obra recebem 500 reais. Segundo Valois,

... já tem muita gente vivendo na Bahia com cerca 4 salários mínimos pagos em DA. E tem pouca gente vivendo muito bem do DA. Carlinhos Brown tem pelo menos 50 obras executadas no Carnaval da Bahia. Outros, como Tonho Matéria, Chiclete, Gilson Babilônia, Alain Tavares, Jean Carvalho, Ferrugem e Pierre Onassis, recebem valores razoáveis de DA.

Outros compositores que também auferem muito lucro com direitos autorais são Hostinho Nascimento, Jorge Záraph, Jauperi,

As peças mais executadas no Carnaval de 2004 foram:

- *Maimbê Dandá*, de Carlinhos Brown e Mateus Aleluia Lima. Intérprete: Daniela Mercury.
- *Sorte Grande*, de Lourenço Olegário dos Santos Filho. Intérprete: Ivete Sangalo.
- *Rumba de Santa Clara*, de Carlinhos Brown. Intérprete: Chiclete com Banana.
- *Toté de Maiangá*, de Saul Barbosa e Gerônimo. Intérprete: Margareth Menezes

■ *Dandalunda*, de Carlinhos Brown. Intérprete: Margareth Menezes

O Carnaval tem uma distribuição direta e outra indireta. O que é arrecadado nos blocos e nos trios de Salvador, é distribuído diretamente nos blocos e trios. Agora as outras arrecadações vão compor o bolo do Brasil, que vai ser distribuído indiretamente, por amostragem. Segundo Gabriel Valois, isso só beneficia a Bahia, pois...

... a maior arrecadação direta no Carnaval está justamente na Bahia, e os bailes que acontecem em todo o país vão pra esse bolo e se convertem em arrecadação indireta. Então os baianos incorporam valores muito maiores.

Segundo os dados do ECAD, mais de 90% dos blocos Carnavalescos de Salvador pagam DA em valores representativos.

Hoje, a gente tem um respeito muito grande dos blocos de Carnaval. Quando eu entrei no ECAD há 8 anos, levei pra justiça 27 blocos de Carnaval, em 2003 eu levei 3 blocos. Até porque a gente conseguiu mostrar a eles que parte do que pagam volta pra eles, muitas das obras que eles executam são de autoria deles mesmos. Eu garanto que 80% do dinheiro que o bloco do Durval Lelis, por exemplo, paga volta pro bolso dele. .

Gabriel Valois acredita que o direito autoral no cenário local tem uma importância relativamente grande devido à difusão da música produzida na Bahia em praticamente todo o território nacional através dos carnavais de rua e de clubes, dos carnavais fora de época e das micaretas que permitem a execução do repertório baiano o ano inteiro.

Então esse direito autoral que é arrecadado no Brasil através dos carnavais retorna para a Bahia e para os autores baianos já que eles estão fixados aqui na Bahia, por isso eu considero relevante o direito autoral neste momento, levando em consideração a representatividade que o axé tem hoje na música brasileira.

O gerente do ECAD Bahia estima que arrecadou em 2003 cerca de 50% do que seria devido avaliando, portanto, que a arrecadação deveria ter alcançado a cifra de 12 milhões. Segundo seus dados apenas 60% das rádios, 10% dos hotéis e 15% dos motéis pagam DA. Segundo Valois,

...a sonegação ainda é muito grande, você imagine se todas as prefeituras que fazem São João, Micareta, Carnaval fora de época pagassem DA. Se todas as rádios instaladas na BA pagassem eu teria um incremento de 200 mil reais por mês de DA. Isso, por ano, representa 2 milhões e

400 mil reais. Então, esses 6 milhões ainda são muito pouco em função do potencial que o DA tem. Agora já é um avanço muito grande do que a gente conseguiu nestes 5 últimos anos³¹.

O produtor musical João Portela, presidente da Portela Produções, também considera que a arrecadação da execução pública tende a crescer e aponta a importância das Associações (ou sociedades de música) nesse crescimento. Para receber DA, os artistas baianos devem se filiar a uma das 4 Associações que atuam em Salvador. São elas: ABRAMUS, SOCIMPRO, UBC, AMAR, SICAM. Uma vez filiado, o compositor, intérprete, músico, produtor fonográfico ou editora musical deve cadastrar as obras de sua autoria e/ou interpretação³².

Através de sua empresa, João Portela representa a ABRAMUS. Segundo ele, “tem aumentado significativamente o número de artistas cadastrados nas associações”. O empresário avalia esse aumento como um reflexo do “momento difícil” por que passa a indústria da música na Bahia e afirma: “o Axé-music passa por uma rejeição. A Bahia errou na medida em que apostou em produtos descartáveis aos quais faltam qualidade técnica e cuidado artístico, o pagode é o melhor exemplo disso”. O declínio comercial da axé-music implica uma queda substancial no mercado de shows e na venda de discos. Diante desse quadro menos abundante é preciso garantir direitos.

A queda na venda de discos não pode ser explicada apenas pelo desgaste de um determinado estilo musical, é preciso considerar também o fenômeno da pirataria. Mas do ponto de vista dos DA a pirataria em si não é um problema. Gabriel Valois explica:

É claro que o ECAD é contra a pirataria, até porque o proprietário do ECAD é o autor que está sendo lesado por ela. Agora o nosso trabalho é aplicar a lei e ela diz que a cobrança é feita pela execução pública da obra musical e nessa hora não faz diferença se é um cd pirata ou original.

Portanto, no que diz respeito à execução, a pirataria não interfere, porque o direito autoral vai ser cobrado e redistribuído.

³¹ Em 2003, o ECAD deu uma demonstração de força e fechou 10 salas de cinema do complexo UCI no Shopping Aeroclub em Salvador. As salas ficaram fechadas durante uma semana já que a justiça reconheceu o direito do órgão de cobrar DA pelas obras executadas nas sessões.

³² A assembleia geral das associações estabelece o fator de preço, ou seja, quanto tem que ser pago de direito autoral pela execução das obras dos titulares filiados. As associações definem também o valor da UDA – unidade de direito autoral (que aumenta todo mês de julho), que é o preço do DA. Hoje ela vale 28, 57 reais. Tudo que é cobrado de DA que não seja sobre receita tem a UDA como referência. Cinema e shows pagam x% da receita deles, já um restaurante, por exemplo, tem um fator de preço vezes o valor da UDA vezes cada grupo de dez metros. Então, o restaurante que tem 100 metros quadrados vai pagar por mês 200 reais de direito autoral por tudo que ele executa, agora uma casa de diversão paga muito mais (o critério é a importância da música no local). Esse roteiro de restaurantes, hotéis, bares, salões de beleza, clínicas, etc não é fornecido nem gravado, o parâmetro é o que está tocando nas rádios e nas TVs.

4.3 A PIRATARIA

5 AS POLÍTICAS CULTURAIS NO ÂMBITO DA MÚSICA EM SALVADOR

6 CONCLUSÃO

Não é próprio de um Relatório Parcial apresentar conclusões. Isto virá no Relatório Final, amarrando desde os dados quantitativos até as informações a serem colhidas em entrevistas no mês de julho.

Entretanto, gostaríamos de oferecer ao leitor algumas pistas que nos parecem suficientemente consistentes para colocar neste momento.

Primeiro, a relevância das práticas artísticas – sobretudo musicais, o que nos interessa aqui especialmente - no âmbito das representações da sociedade baiana tem uma correspondência evidente na maneira como os próprios artistas se preparam para a sua atividade profissional, na busca ansiosa pelo sucesso. A identificação, remissão e referência constantes aos ícones do sucesso originários da Bahia pode ser vista como um fator que, desde o próprio nascedouro da carreira de centenas de músicos – intérpretes, instrumentistas, compositores – realimenta o desejo e o projeto de fazer-se um artista reconhecido.

Segundo, a equipe constatou, seja junto aos artistas iniciantes, seja junto àqueles que já alcançaram algum êxito em termos de público, uma sede notável de divulgação. O que faz com que um músico se apresente mediante o pagamento de um cachê modesto – modestíssimo, poderíamos dizer... – é, na maioria das vezes, a aposta no próprio sucesso. A divulgação nos parece a questão principal na democratização das oportunidades do sucesso. Entendemos que as políticas públicas no âmbito da cultura têm aí uma importância fundamental. O investimento no setor é praticamente inexequível para a imensa maioria dos músicos de baixa renda. Poder mostrar seu trabalho sem a intermediação de tantos empresários e/ou burocratas é o sonho de todo jovem artista.

Em terceiro lugar, figura como elemento recorrente, na construção das carreiras desses músicos, a prática da negociação. O músico deve negociar constantemente os contornos do seu perfil. Por um

lado, ele (quase sempre) deseja delinear esse perfil. Por outro lado, percebe que deve entrar numa trama complexa de interação com:

- o proprietário do bar ou da casa de espetáculo;
- o empresário, produtor ou agenciador;
- os outros músicos;
- a gravadora e os profissionais e/ou empresários aí situados;
- o representante do órgão governamental que pode lhe oportunizar a divulgação.

É nesta trama que se redefinem, a cada dia e a cada noite, as feições do mercado de trabalho em música na cidade do Salvador. E isto é inseparável do drama da constante re-elaboração das representações e imagens desta cidade. A teia de relações envolvida neste drama perpassa a esfera:

- das relações políticas, em cujo âmbito o papel dos órgãos governamentais é de importância fundamental, na forma de políticas culturais;
- do turismo, cujo influxo é determinante, durante boa parte do ano, na definição de como a música se oferece no balcão de vendas;
- das inovações tecnológicas, considerando a importância da apropriação de novos recursos musicológicos.

Estes elementos serão devidamente recapitulados no Relatório Final.