

Universidade Federal De Minas Gerais - UFMG
Faculdade de Educação - FAE
Programa de Pós-Graduação em Educação:
Conhecimento e Inclusão Social em Educação

Valmir Alcântara Alves

**A relação do músico com o trabalho: quando o trabalho do músico passa de
trabalho improdutivo para produtivo em Belo Horizonte**

Belo Horizonte
2018

Valmir Alcântara Alves

A relação do músico com o trabalho: quando o trabalho do músico passa de trabalho improdutivo para trabalho produtivo em Belo Horizonte

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Doutor em Educação. Campo de Confluência: Conhecimento e Inclusão Social em Educação.

Linha de pesquisa: Política, Trabalho e Formação Humana.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Almeida Martins.

Belo Horizonte

2018

A relação do músico com o trabalho: quando o trabalho do músico passa de trabalho improdutivo para produtivo em Belo Horizonte

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação.

Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social em Educação.

Linha de pesquisa: Política, Trabalho e Formação Humana.

Tese defendida e aprovada em 15 de janeiro de 2018, pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria de Fátima Almeida Martins – Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Edgard Leite de Oliveira
Universidade Federal de Viçosa

Prof. Dr. Geraldo Márcio Alves dos Santos
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Marco Antônio Faria Scarassatti
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Wilson Honorato Aragão
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Wellington de Oliveira
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Dedico aos iluminados guerreiros Marku
Ribas & Vander Lee.

AGRADECIMENTOS

A quem meu deu a vida, Nelcina Alves Fagundes, em memória do meu pai Valdomiro Alcântara Miranda, minha irmã Maria Alves Fagundes, meus avós José Alves Fagundes, José Miranda, Jerusina Maria, meus irmãos Gerson Alcântara Alves, José Alcântara Alves, Roberto Alcântara Alves, Creusa Alcântara Alves, Domingas Alcântara Alves, Anivaldo Alcântara Alves, Vilmar Alcântara Alves e Valdete Alcântara Miranda. Em memória de José Miranda Neto (Toquinho), meus sobrinhos Roberto Sanney, Jessica Alves, Alex Felity, Giovana Alves, Guilherme Alves, Romeu Borges, Michael Brenner, Roberta Micaela, Davi Gabriel, Hygor Doerl, as cunhadas Maria Alcântara, Ione Gonçalves, Adriana Alves, Alexsandra Brandão e Antonio Borges. Ao cachorrinho da família; Joy Alcântara.

Para a professora Dona Euzápia, em memória à Mãe de Santo Dona Sirêma, seu Joãozinho de Lerinda, Levi Furtado, dona Regina Furtado, dona Delfina e família, seu Luca Preto pescador, ao professor Sérgio Lampião, Manoel Rodrigues, Edson Lucas, Eliel Sarmiento, Dilma Martins, Tadeu Martins; ao professor Manoel Viana, Albanise Galvão, Breno Galvão, Léo Gomes, Gema Avelino, Chica do café da UFPB, Ana Paula Romão, Favianni Silva, Gerardo Vasconcellos, Chico Cesar, Dona Fininha, Luci Lobato, Sergio Pererê e toda a família. A Valdeci Soares Leite, Monique Soares Leite e Domenique Soares Leite; a Eneida Baraúna, Claudio Emanuel Santos, Aiana Santos, Marilza Máximo e família, professora Miria Gomes de Oliveira, Camila Zucon, Leandro Gomes, Frei Gilvander, Fernando Conde, Leon Zen, Túlio Lopes, Pablo Lima, professor Antonio Júlio, Igor Oliveira, Ivan Freire, Gilson da FaE, Rose da FaE e todos os trabalhadores da Faculdade de Educação da UFMG.

Aos amigos, Roberto Ronison, John Peter Soares, André Nogueira, Lindon Jhonson, Mota, Itacir Luz, Milton Carmona, Raquel Silveira, Wallburga, Vinicius Rosenburg, Lídio Pereira, Claudio Eduardo Rodrigues, Marco Antonio Primo, Denio Caldas e família Caldas. Aos Professores examinadores da tese, Geraldo Márcio, Wellington de Oliveira, Wilson Honorato Aragão, Edgard Leite de Oliveira, Marco Antônio Faria Scarassatti, Daisy Moreira Cunha. À minha mais que orientadora Maria de Fátima Martins. A todos os entrevistados da pesquisa; Sergio Pererê, Camilo Gan, Déa Trancoso, Zeca Magrão, Shabê, Clebim Quirino, Dóris, Rodrigo Borges, Marilton Borges, Ricardo Cunha, Michele Oliveira, Flávio Freitas, Makely Ká, Tadeu Martins e Dimir Viana. Ao grande amigo e companheiro de trabalho de campo Rubens Doktor Bhu.

Aos Mestres em memória, Marku Ribas e Vander Lee, à família Catarina, em especial Marcos Catarina, Lucas Catarina, Laura Catarina e Dona Efigênia Catarina. Ao revisor André Bueno e a todas as pessoas que eu gostaria de citar aqui mas não aparecem porque o espaço é limitado, e de alguma forma serão contempladas quando nos reencontrarmos.

“Eu também tive um rio que secou
Também sou guerreiro e sonhador
Eu também sei cantar pra não gritar de
dor”.

Sérgio Pererê

RESUMO

A tese verificou os atuais processos e relações do músico com a atividade humana específica ao produzir som como um trabalho, a partir da investigação dos processos de produção da música na cidade de Belo Horizonte, como expressão dessa atividade. Para compreender tais processos, se faz necessária uma análise do contexto social, político, econômico e cultural onde estão inseridos para que criássemos uma tese que contribua para explicitar a dialética do trabalho improdutivo e produtivo, material e imaterial, numa dinâmica do trabalho do músico na cidade Belo Horizonte, considerada a capital da música pelos veículos midiáticos. Esta tese se constituiu em estudo que procurou articular os processos gerais da produção capitalista ao trabalho específico do músico. O cenário histórico de exploração da força de trabalho do músico permite ao capitalismo criar novas nomenclaturas como espécie de “maquiagem” dessa exploração. Exemplos de como esse contexto reproduz essas diversas faces são as leis de incentivo à cultura, que já se fixaram num modelo econômico da produção artística no Brasil. Esta, por sua vez, foi nomeada também mais recentemente como a nova economia criativa, que vem adequando tais relações de trabalho com a música da forma que lhe assegura e amplia sua margem de lucro. Recentes levantamentos pontuais sobre a economia da arte, produzidos pela fundação João Pinheiro, especialmente sobre o setor cultural na cidade de Belo Horizonte, contribuem diretamente para nossa proposta de estudo, que busca aprofundar suas análises na relação do trabalhador da arte, em especial o músico, e sua precarização verificada brevemente nas limitações de suas condições de contratações e de pagamentos. Nossa pretensão de estudo foi produzir um conhecimento que dialogasse com a dicotomia entre trabalho produtivo e trabalho improdutivo, nos permitindo hipóteses sobre a superação desse modo de produção na arte, cuja fraqueza e robustez residem contraditoriamente em suas crises. Revisamos essas duas categorias e a noção dessa tipificação do trabalho formulada por Marx, a qual constrói a hipótese desvelada a partir da tese “quando a atividade humana do trabalho em produzir som passa de trabalho improdutivo para produtivo”. Isso ocorre devido à inconstante mudança dos paradigmas socioculturais e mercadológicos dos tempos atuais, até porque existe uma grande dificuldade, no caso da arte, de identificação do trabalho improdutivo ou do trabalho produtivo apenas pela caracterização da mais-valia.

Palavras chave: Trabalho; Educação; Músico; Trabalho Improdutivo; Trabalho Produtivo;

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the current processes and musicians' relations with specific human activity in producing sound as a job, from the investigation of music production processes in the city of Belo Horizonte, as an expression of the activity. In order to understand such autonomous processes in an analysis of the social, political, economic and cultural context it is necessary we create a thesis which contributes to the dialectic of unproductive and productive work in a dynamic job - that of the musician. Our intention was to build a thesis that constituted a study seeking to articulate the general process of capitalist production to the specific work of the musician. The historical setting of the exploitation of the musician workforce allows capitalism to create new classifications as a kind of "make-up" for the exploitation. There are laws to encourage culture, which has already set an economic model of artistic production in Brazil, named "new creative economy". It comes from adapting such work relationships in a way to ensure for itself and expand its profit margin. Recent specific surveys on the economy around art, produced by João Pinheiro Foundation about the cultural sector in the city of Belo Horizonte, directly contributes to our study, which seeks to deepen the relationship between the art worker, especially the musician, and his precarious conditions. We checked, briefly, the limitations of conditions of contracts and payments. Our study produces knowledge that dialogues with the dichotomy between productive labor and unproductive labor, enabling us to formulate hypotheses about overcoming that mode of production whose weakness and strengths rest contradictory within its crises. We review those two categories and the classification of formulated work by Marx, which can be used to build the hypothesis that we unveil. The thesis "when human activity work in producing sound goes from unproductive work to productive" can be demonstrated due to the inconsistency in the changing sociocultural and market paradigms of modern times. There is great difficulty in the case of the art of identifying the unproductive labor or productive work only by the characterization of surplus value.

Keywords: Labor; Education; Musician; Unproductive Work; Productive Work.

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	2
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	3
INTRODUÇÃO.....	4
1 - CAMINHOS PERCORRIDOS PELOS MÚSICOS	18
1.1 Metodologia.....	18
CAPÍTULO 2 - A NOVA ORDEM MUSICAL NA CIDADE DE BELO HORIZONTE	33
2.1- A cidade planejada e os músicos na capital do século	33
2.2-O trabalho do músico e sua relação com as práticas educativas e políticas.....	47
2.3- Sempre teve carnaval; agora tudo é carnaval.....	70
CAPÍTULO 3 - A PRODUTIVIDADE DO TRABALHO IMPRODUTIVEL DO MÚSICO.....	80
3.1-Os desafios contemporâneos do Trabalho Imaterial na arte	80
3.2- O trabalho imaterial do músico na pós-grande indústria	89
3.3- Quando o trabalho do músico passa de Trabalho Improdutível para Produtivo	96
CAPÍTULO 4-ECONOMIA POLÍTICA DA MÚSICA	109
4.1- Sobre o conceito da economia criativa.....	109
4.2- Economia política da música em Belo Horizonte	118
4.3- O músico no circuito mercantil da música em Belo Horizonte.....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
ENTREVISTADOS	156
ANEXOS.....	157

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMMIG - Associação Artística dos Músicos de Minas Gerais

ASMARE - Associação dos Catadores de Papel de Belo Horizonte

COMUM - Cooperativa de Trabalho dos Profissionais de Música do Estado de Minas Gerais

DCMS - Department of Culture, Media and Sports (Grã Bretanha)

DEPS - Département des Études de la Prospective des Statistiques (França)

FAE - Faculdade de Educação

FAN - Festival de Arte Negra

FIFA - Fédération Internationale de Football Association (Suíça)

FIRJAN - Federação das Indústrias do Rio de Janeiro

FIT - Festival Internacional de Teatro

FJP - Fundação João Pinheiro

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INSEE - Institut National de le Statistique et des Études Économiques (França)

ISSQN - Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza

MEC - Ministério da Educação e Cultura

MINC - Ministério da Cultura

OIC - Observatorio de Industrias Creativas (Argentina)

ONG - Organização Não-Governamental

ONU - Organização das Nações Unidas

PBH - Prefeitura de Belo Horizonte

PIB - Produto Interno Bruto

PNE - Plano Nacional de Educação

PSB - Partido Socialista Brasileiro

PSDB - Partido da Social Democracia Brasileira

PT - Partido dos Trabalhadores

PTN - Partido Trabalhista Nacional

PV - Partido Verde

SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SEC - Secretaria de Economia Criativa

SIM - Sociedade Independente da Música

UE - União Europeia

UEMG - Universidade Estadual de Minas Gerais

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

UNB - Universidade de Brasília

UNCTAD - Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

WIPO - Organização Mundial para a Propriedade Intelectual

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 (p. 34) - Foto: Acervo pessoal de Sebastião Verly/sem data.

Figura 2 (p. 40) – Foto: Duelo de MCs: Pablo Bernardo, nov. 2015. Segunda foto: Praia da Estação: Priscila Musa, fev. 2013.

Figura 3 (p. 44) - Foto retirada da internet/autor desconhecido – jun. 2013.

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, uma das discussões mais controversas é o da centralidade do trabalho na sociedade atual. As hipóteses são as mais variadas e até o tema “o fim do trabalho” vem ganhando evidência nos debates. Mesmo diante das mutações do capitalismo, como a exploração predatória do meio ambiente e processos pós humanos do trabalhador, podemos constatar que o trabalho não apenas se manteve, como se mantém até hoje, como a base de sobrevivência humana, o ato primário e pressuposto de toda a nossa história.

Ele assume novos papéis, não apenas na apropriação da natureza e do desenvolvimento de uma concepção racional sobre ela: o trabalho consolidou a cultura dos povos e a diferenciação política interna de sua comunidade. Assume, por fim, no âmbito da sociedade atual, o papel central na constituição das classes sociais que a compõe, sendo que no interior destas está a base da formação da identidade de seus indivíduos. Aqui afirmamos que “o trabalho tem ainda uma função psíquica: é um dos grandes alicerces de constituição do sujeito e de sua rede de significado” (LANCMAN (2004, P.29).

Em todas as áreas do conhecimento científico, comprovou-se ter sido a capacidade de trabalho, enquanto atividade constituída de planejamento e execução, o diferencial dos seres humanos frente aos demais seres vivos, no metabolismo que processam com o meio ambiente para sobreviverem. O manejo de ferramentas e a experimentação acumulativa das propriedades naturais estiveram e estão na base do desenvolvimento cerebral humano, resultando na ampliação de nossa capacidade de comunicação pela linguagem corporal e verbal.

A visão sobre o trabalho, ao romper com os paradigmas colocados ao longo da sua história, nos permite ousar dizer que ele se configura para além do ato de vender sua força de trabalho em busca de remuneração; acreditamos que existe uma remuneração social pelo trabalho, um fator de integração a determinado grupo com certos direitos sociais. O trabalho pode ser a parte central do exercício da vida onde aprendemos na prática o que é democracia. Em se tratando dos vários seguimentos do trabalho, temos um universo da diversidade e seus significados para cada trabalhador, um contexto que o liga à aquela atividade humana de produção e que ao mesmo tempo se autoproduz no universo.

Nas esferas do trabalho com as artes e as ciências, elas autonomizaram-se progressivamente, conforme o processo de racionalização pela diferenciação das atividades. Contudo, para cada tipo de trabalho sói ter um significado que o torna plural: falamos do trabalho do artista, daquele produtor de subjetividades alcançadas pelo trabalho abstrato e concreto. Teremos ao longo dessa tese um boa discussão acerca do que é esse novo trabalhador e seu trabalho do século XXI ou considerado o trabalhador “flexível”, o qual seria um novo modelo de trabalhador acessível as novas mudanças.

A princípio utilizaremos os estudos sobre o mundo do trabalho, porém daremos destaque também às antologias que provocam as conjunturas econômicas verificando alterações nos modelos de trabalho e comportamentos sociais provocados pelo modelo capitalista na contemporaneidade. Esta tese tem como função produzir um conhecimento que retrate o trabalho do músico de maneira geral e sua vida dentro da política em que está colocado esse trabalhador, suas divisões de trabalho e seu diferencial em propor reformulações em seus labores.

A intenção principal é lançar luz sobre um debate ainda pouco presente nos estudos do mundo do trabalho; mas é sabido por parte intelectual dos artistas que seus trabalhos vêm ganhado espaço pelas formas seculares de aplicações em desacordo com o tempo cronológico da grande indústria; temos, então, esse desafio proposto e aceito pela tese. Nossa intenção é que esse fato seja paulatinamente descoberto como estudo provocador. Apesar de pouco explorado em se tratando do campo teórico, já temos amostras de que há uma evolução e um olhar diferente para essa categoria produtora e geradora de uma grande parte econômica dos seus respectivos países e pelo mundo.

O trabalho do músico hoje está diretamente conectado com a indústria cultural, que por sua vez integra a economia criativa, conceitos econômicos ainda novos, com poucas décadas de vidas, mas que vieram renomear as indústrias criativas. Essas, ao perceberem que o processo de geração de renda vindo das artes englobava um importante significado das economias locais e globais, expandiram mapeamentos por grande parte dos continentes, verificando resultados surpreendentes como um novo modelo de economia “sustentável” e um conceito que tende a se sustentar devida à necessidade humana da arte. Para isso temos modelos ministeriais e secretarias de governos espalhadas por vários países que vêm constatando a viabilidade de junções estratégicas para que cada vez mais possamos entender e viver esse nicho econômico.

Embora coloque o artista como parte central desse conceito de economia criativa, é preciso que tenhamos cautelas nos estudos, pois existe uma desconfiança pela maioria

dos artistas quando são colocados em destaque. Sobretudo quando se trata de economia, o passo-a-passo já faz parte da filosofia de grande parte de quem produz arte, e não será através de alguns conceitos criados em gabinetes administrativos que se dará conta de promover os “modelos” de trabalhador do século XXI, como é colocado em algumas conferências, congressos, livros e exposições de maneira geral sobre o trabalho do artista.

Por isso iniciamos aqui o nosso entendimento do que é o trabalho do músico na cidade de Belo Horizonte, seus pertencimentos, suas produções, suas necessidades políticas e utópicas. A tese surgiu da necessidade de um estudo na academia sobre o trabalho do músico, tema ainda pouco debatido. Fazendo uma rápida análise histórica nas várias categorias de trabalhador, logo verificamos que há falta de representatividade, seja no âmbito de sindicato ou leis trabalhistas. O músico é aquele cuja profissão data de antes de Cristo, mas sua legalidade sempre foi constituída por percalços.

Esses percalços começam pela dupla imagem, explorada ao longo deste trabalho, pela qual o público, na sua maioria, encara o trabalhador mais como uma pessoa que se diverte ao executar seu labor ou, em outros momentos, quando sua imagem é associada à boemia e diversão regada a drogas lícitas e ilícitas.

Há mais de duas décadas trabalhando com música na cidade de Belo Horizonte, pude perceber que minha aproximação com a academia científica, em especial a educação, deveria ser utilizada com um tema que pudesse ser apresentado numa visão ampla tanto para a comunidade acadêmica como para a categoria de trabalhador da música. A linha de pesquisa Política, Trabalho e Formação Humana foi o ponto de partida para que eu chegasse à conclusão de que esse é o caminho mais necessário, neste momento, para construirmos um conhecimento que promova o debate e ações no cenário do mundo do trabalho. Durante esse tempo, pude circular e viver os mais diversos movimentos musicais na cidade de Belo Horizonte e em algumas outras cidades do Brasil. Frente a essas experimentações musicais consegui verificar que a capital de Minas Gerais acumula uma produção musical efervescente diante de uma dinâmica que os próprios artistas criaram.

Assim percebi que era necessário produzir o que chamo de “cartografia do trabalho do músico na cidade de Belo Horizonte”, na perspectiva de uma contribuição direta para uma categoria que ainda galga um lugar oficial no campo do trabalho definido. Tomamos essa tese como um direito de falar “de dentro para fora” em se tratando de uma pesquisa que nasce da experiência do músico e pesquisador; assim acreditamos na quebra de paradigmas sobre dar voz ao trabalhador da música. O olhar e a vivência do músico

pesquisador trazem um extrato de conhecimento que não é tradicional na academia científica.

Neste caso, trata-se da música popular vinda dos novos fenômenos sociais das últimas décadas, o artista coletivo, no encontro da sistematização teórica em que se busca uma tese sobre o que possa ser o trabalho do músico. É bem verdade que, ao passar dos tempos temos alguns avanços que ocorreram com essa imagem construída sobre o profissional que executa a música, porém esses avanços geralmente fazem referência aos músicos de orquestras e os consagrados no mercado fonográfico. Seguindo o pensamento de Elias:

Nas reflexões sociológicas sobre a vida do músico Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) Nobert Elias buscou compreender a experiência social do artista burguês na corte aristocrática. Na verdade, Elias acabou por fazer uma sociologia da singularidade, transpondo para a escala de uma biografia o problema maior das restrições às quais se submetem os indivíduos no processo de civilização (2007, p.53).

Já neste início, sobre o que venha a ser o trabalho do músico percebemos que a face encoberta ao longo de toda história nos possibilitou construir um estudo que ainda habita ou que podemos chamar de inédito no campo científico no mundo do trabalho. A experiência social tratada pelo autor acima abre um leque de hipóteses que, acreditamos, está associada aos tempos de hoje, partindo da reflexão de que no Brasil a educação escolar e musical tem a cultura europeia como sua referência.

A tese tem como centralidade o músico cujo trabalho transita no oposto dessa confluência cultural e que, emblematicamente chamaremos de artista *não cortesão autônomo*: aquele que, conduzido por sua arte, busca romper com estratificações sociais. É este que enfrenta a sua desvalorização, a precarização histórica do seu trabalho e tem que provar, a cada momento em que executa sua obra, que é capaz de sustentar o que se dispôs a fazer como parte principal da sua vida, a música. Ao optarmos por construir uma tese que busca destacar o trabalho do músico na cidade de Belo Horizonte, fomos ao cerne de uma necessidade explícita na categoria dos músicos. Foram cerca de cinco anos de laboratório sobre a viabilidade do projeto de tese antes mesmo de ingressarmos efetivamente no doutorado, promovendo diálogos com diversos profissionais da música. Durante esses anos chegamos à conclusão de que há uma inexistência de apontamentos concretos sobre o significado de o que é o trabalho do músico, ou o que venha a ser este, suas necessidades, suas conquistas.

Belo Horizonte sempre foi um celeiro de grandes músicos para o Brasil. Entendemos que partimos do recorte local com um teor universal sobre este tema cuja tendência é avançar sobre o debate posto pelos estudos marxistas quando se trata da arte e da indústria cultural. Nesta perspectiva estamos produzindo um conhecimento que vem contribuir para desvelar esse ambiente antagônico em que se encontra o músico, ainda que o articulando com as características deste atual mercado de trabalho musical, encontrando-se numa encruzilhada dialógica, pois seu trabalho pode ser considerado produtivo ou não, de acordo com Requião:

Marx considerava que uma cantora que vende a voz por conta própria é uma trabalhadora improdutivo ao capital. “Mas, a mesma cantora, contratada por um empresário que a põe a cantar para receber dinheiro, é uma trabalhadora produtiva, porque, neste caso, a cantora produz capital” (MARX e ENGELS, 1986, p.34) (2008, p.139).

Assim, na concepção marxista, os músicos dentro dos seus respectivos trabalhos podem ser produtivos e improdutos. Produtivo quando atuam em uma casa de shows, por exemplo, e têm que deixar parte do *couvert* artístico para essa casa, ou quando vendem um serviço diretamente para o consumidor, como é o caso das aulas em projetos sociais, ou como autônomos em escolas particulares. Mas improdutos quando? Aqui encontramos parte das nossas indagações. Será improdutivo aquele que, na concepção de Marx, se dispõe a cantar por livre e espontânea vontade sem apego ao capital? O trabalho dos artistas pode ser um trabalho fluido, disperso, invisível, intensificado, desregulamentado, mas, afinal de contas, é trabalho, como bem sublinha Segabinazzi (2007). O conceito de trabalho improdutivo a partir de Marx estabelece que não se troca por capital, mas por renda, e “o intercâmbio de trabalho objetivado por trabalho vivo não é suficiente nem para construir por um lado o capital, nem por outro o trabalho assalariado” (1978, p.426).

O sociólogo francês Pierre Michel Menger em sua obra *O retrato do artista enquanto trabalhador - metamorfoses do capitalismo* nos revela o confronto do artista *versus* o capitalismo. Desse enfrentamento temos diversas análises que nos conduzem ao pensamento de que o mercado econômico, nos seus variados setores, absorveu a filosofia da arte e o comportamento dos artistas no que tange à criatividade e flexibilidade para atingir seu apogeu.

Embora pareça implícito, o trabalho artístico é gerado no modelo como trabalho não alienado, no qual o sujeito se completa com o poder de liberdade em volta da sua

criação artística. Na tradição de análise sobre o trabalho do artista, especula-se sobre o modelo de trabalho ideal e desejável, o que nos leva à uma dicotomia segundo a qual o homem realiza a sua humanidade pela ação e pelo trabalho. Para nos aproximar do que venha a ser o trabalho do músico ou quando essa atividade criativa ganha o conceito de trabalho, Menger discorre que:

a criação artística ocupa com efeito uma posição excepcional nos primeiros escritos de Marx, em particular nos seus Manuscritos de 1844 onde é elaborada não uma estética específica, mas uma estética geral da prática que faz da atividade artística o instrumento de medida de toda a crítica do trabalho assalariado. O agir humano, numa tal concepção, não se pode exprimir plenamente a não ser com a condição de não se transformar em meio para obter outra coisa em particular um ganho (2005, p. 49).

Partindo dessas colocações é necessário que entendamos que, uma vez inserida nas relações sociais em que está posto o modelo econômico capitalista, sua arte como produto, no caso o músico e sua música, passa a ser o seu trabalho. O músico, ao executar a sonoridade, expõe de uma certa maneira uma extensão do seu corpo aliado ao instrumento musical que pode ser inclusive somente seu corpo, o seu poder criativo. É exatamente com essa perspectiva que temos avançado neste campo sobre o trabalho do músico, sabendo que quando falamos de trabalho produtivo falamos de trabalho socialmente determinado, força de trabalho e que o trabalho no processo de produção capitalista que gera a mais-valia apenas é gerado por intercâmbio com o trabalho produtivo (MARX, 1986).

Para entendermos quando ser músico se torna um trabalho, devemos mergulhar no entendimento de o que é essa criação artística e seu entorno que a move. É perceptível que pelo mundo ocorrem crescimentos nos setores das artes, e o entretenimento em geral tem como condutor as manifestações artísticas que sustentam as indústrias criativas. A música é por natureza algo que é recebido de maneira subjetiva por quem a executa. Muitos músicos afirmam que não escolhem ser músicos e, sim, são escolhidos pela música. Funciona como uma espécie de missão que é atribuída ao artista, este como a “entidade” por onde a musa música deve passar até chegar aos ouvidos do público.

O processo de criatividade não condiz com a cronologia cotidiana e está para além do valor mercadológico, mesmo quando recorremos aos estudos da indústria cultural, pois é possível entender que o conceito de indústria cultural construído por Horkheimer e Adorno em 1947 veio para substituir a expressão “cultura de massa”. Esse conceito nos leva a entender como o comportamento que vem das próprias massas foi constante objeto

de crítica feita por Adorno. Trata-se do fato de padronizar as manifestações culturais em prol da massificação da cultura e, por consequência, gerar apenas um produto econômico a serviço do chamado *fetichismo da arte*.

Fato que não poderia contribuir para o significado da Arte enquanto elemento crítico de uma sociedade (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 114). A conexão que fazemos aqui sobre o trabalho do músico em especial na cidade de Belo Horizonte, e em relação com o mundo, dialoga com a antologia da chamada Escola de Frankfurt, nascida em 1924 e que se tornou referência de estudo quando se trata da arte e sua indústria. Um exemplo a ser observado é a crítica que Adorno dirige ao que aqui aparece sob o nome de “música popular”. Ele afirma que a música popular

não diz respeito a uma possível incompetência de seus compositores e arranjadores, mas, pelo contrário, ao fato de sua grande perícia ser totalmente neutralizada e reorientada em função das exigências dos monopólios culturais no sentido da padronização com o objetivo de garantir o retorno financeiro e a aprovação tácita ao status quo. O conceito de “pseudo-individualização” aponta exatamente para esse reforço ideológico que a música de massa proporciona para a manutenção do existente (ADORNO, p.35,1986).

A partir do advento capitalista pós-segunda guerra mundial, a “cultura” passou a ser regida pelas leis da mercadoria. Assim, o termo “indústria cultural” conceitua um fenômeno em que ocorre a total mercantilização da produção simbólica dos indivíduos e, com isso, a anulação da sua humanidade. Importante salientarmos que a indústria cultural não se resume à produção de necessidades iguais, de comportamentos padronizados, de obstrução à consciência e veto à crítica. Ela parte da ação de entreter fabricando diversão, exercendo um certo domínio e mediando quem consome seu produto, tornando um império do capitalismo o que é basicamente uma extensão do trabalho.

Uma vez que, ao findar o dia, o retorno do trabalhador para sua residência não pode se tornar algo desprezível e ruim, entra em cena o fantástico mundo da alienação com os produtos que irão renovar este trabalhador a fim de que esteja pronto novamente para o dia seguinte de trabalho. A televisão com suas novelas, missas, cultos, filmes (que às vezes também são simultâneos no rádio), juntamente com a música, são alguns dos itens que não podem faltar no pacote que fará o indivíduo mais “feliz” para nova jornada.

O trabalhador músico se encontra como algoz do próprio destino, qual seja, o de viver da arte que o aliena, produzir sua alegria e dor, melancolia em certos momentos, e que podem render uma poesia profunda, o que mais à frente pode lhe consagrar como um artista além do seu tempo. O exercício da criatividade que é estimulado nos indivíduos,

pela poesia, pela imaginação, baseado na coletividade artística, pode trazer consigo uma compreensão da subjetividade dos versos à objetividade concreta da vida do próprio músico, pois

[a] vida é por essência um processo prático-sensível. Ele entra obrigatoriamente em contatos práticos com objetos que resistem ao homem, que o criam, modificam-no e enriquecem-no. No curso da atividade exterior, o círculo dos processos psíquicos se abre de algum modo ao mundo material objetivo, que aí promove imperiosa erupção. Tem a função particular de situar o sujeito na realidade objetiva e de subjetivá-la. (CUNHA *apud* ARANHA; CUNHA; LAUDARES, 2005 p.122).

Nessa perspectiva, a dubiedade da vida do sujeito enquanto artista e produtor de uma força de trabalho pode se estabelecer a partir da compreensão deste sobre o contexto social em que está inserido. O trabalho do artista, ao produzir sonoridades, nos leva a um lugar de protagonismo e, em certo momento de autonomia do sujeito, de poder alcançar, com sua subjetividade, uma ideologia e, de certo modo, uma filosofia de vida que pode ser referência naquilo a que o músico se propõe. O que ele está fazendo é o seu trabalho, que embora pareça ou se confunda com o seu próprio lazer, é seu trabalho e é também, por que não, seu mundo, o universo criativo que o leva a “a motivos das vantagens não monetárias e tão poderoso que tem fornecido a base do encantamento ideológico do trabalho artístico” (MENGER, 2005, p.92).

Importantes essas colocações para que saibamos que estamos lidando com o mundo do trabalho em que, independente da época de florescimento do capital, existe uma busca incansável do artista em confrontar sua obra de arte com as demais necessidades sociais, ao ponto de uma ser tão importante quanto a outra, e que o sentido pode não acompanhar as circunstâncias baseadas somente no capital.

As posturas dos artistas podem ser de rompimento dos padrões exigidos, sejam eles estéticos ou financeiros. Essas situações funcionam mais como uma brecha para o artista se manifestar do que um encaixe na situação colocada dentro da sociedade em que o consumo é exacerbado. A atividade criativa a priori anuncia um rompimento com o que está posto, é um instrumento de crítica social que nos leva a remontar o que pode ser mais dinâmico para o meio em que vivemos, dialogando com a nossa essência, com o nosso poder de criar, seja individualmente, seja coletivamente.

É importante que tomemos para nós mesmos a responsabilidade de sermos coletivos e, portanto, reconheçamos a potencialidade do homem coletivo, o qual é colocado por Paulo Freire:

O homem enche de cultura os espaços geográficos e históricos. Cultura é tudo o que é criado pelo homem. Tanto uma poesia como uma frase de saudação. A cultura consiste em recriar e não repetir. O homem pode fazê-lo porque tem uma consciência capaz de captar o mundo e transformá-lo (2007, p.30).

Através dessa afirmação de Freire, acreditamos que estamos construindo um conhecimento que venha a contemplar uma nova realidade para a compreensão de quem produz arte, em especial o músico, evidenciando a coletividade como um forte aliado para a inserção nas diversas modalidades mercadológicas no advento do capitalismo do século XXI. Nessa trilha a tese é constituída da fluidez artística e a concreticidade da dialética com a qual, ao analisarmos os escritos de *O Capital*, mais precisamente de *Para a crítica da economia política* e suas digressões, nos aproximamos do que se assemelha ao trabalho do músico quando ocorre a cooperação de muitos trabalhadores em prol de um resultado único.

Chegamos à divisão de trabalho no campo de atuação do músico, e esta atividade humana na arte a qual chamamos de trabalho do músico passaria a figurar no que acreditamos que possa ser chamado de *trabalho em transformação para produtivo*, uma vez que

Em relação à arte, sabe-se que certas épocas do florescimento artístico não estão de modo algum em conformidade com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte com o da sua base material, que é, a bem dizer, a ossatura da sua organização (MARX, 1983, p. 228).

Nessa perspectiva, temos visto que a abordagem imaterialista e materialista da cultura e da arte vem ganhando destaque no crescimento da participação de produtores profissionais na venda do trabalho artístico (ou dos esforços dos próprios artistas para se autoproduzirem). Da mesma maneira as associações em cooperativas constituem novas formas de procura de trabalho vividas tanto por músicos como por empregos formais, protegidos socialmente (orquestras, sobretudo), mas que procuram complementar renda, quanto por músicos autônomos, que vivem de editais em editais, de cachês em cachês, sem proteção social em um mercado cada vez mais concorrido e financiado por leis de incentivo à cultura.

De acordo com Coli:

Em que medida se pode considerar o trabalho do cantor um serviço? Vejamos uma importante definição: “[. . .] serviço não é em geral mais do que uma expressão para o valor de uso particular do trabalho, na

medida em que este não é útil como coisa, mas atividade. Dou para que façam, faço para que façam, dou para que dêem” (MARX, 1986 p 118) (2006, p.309 *apud*. ANTUNES, 2006).

Dentre as atividades relacionadas à arte, música e criação, nota-se a presença de conteúdos artísticos desde quem cria a melodia, o ritmo e a letra, o compositor, até os que a representam, cantores e músicos, e ainda os que trabalham com eles nos bastidores. Esses profissionais têm rotinas bastante diferentes com relação aos horários de trabalho, alimentação e vida social. Em nosso estudo o trabalho do músico pode apresentar várias formas de labor: o trabalho autônomo formal ou informal, o assalariado direto ou indireto do capital, e pode ainda se apresentar sob formas híbridas de labor na mesma relação.

Outra dessas formas de trabalho remeteria, ainda, ao serviço direto ao consumidor que, embora dentro do modo de produção capitalista, pertence a formas pretéritas e transitórias de relações de trabalho, que não se configuram como formas assalariadas nem como genuínas de “prestação de serviço” (COLI, 2006, p.309). Serão reveladas nesta pesquisa as categorias: *terceirizados*, que são aqueles músicos que são contratados para atuarem nas diversas funções de monitor a oficinairo em projetos sociais, ONGs, de maneira geral; *concurados*, que são em sua maioria músicos de orquestras estaduais e da polícia militar e até mesmo professores de instituições de ensino; e, por fim, os músicos da terceira categoria seriam os *contratados*, em geral contratados momentaneamente e que são a maioria o que abrange todos os profissionais da música. Numa constância, o trabalho do músico é uma cooperação, pois se trata da forma fundamental dentro da divisão do trabalho. Mesmo “como uma forma distinta de seus próprios desenvolvimentos ou especificações ulteriores, a cooperação é seu modo mais primitivo, mais rudimentar, mais abstrato” (MARX, 2010, p.287).

O músico, com o seu trabalho em produzir sonoridades e capital, pode ser a forma de expressão crucial que possibilita a alteração de formas de pensar, de valores, de comportamentos e de representações. Isso pode levar o sujeito a uma reconfiguração profunda de todo seu ser, da performance musical – a gestualidade, o movimento, o canto, o evento sonoro –, tendo a possibilidade de se tornar uma forma significativa por onde os músicos comunicam e experimentam processos reais de vida, sobretudo pela emergência de espaços propiciadores de uma vivência e afirmação da identidade étnico/racial, que é negada em diversos âmbitos da sociedade.

A música é executada a partir da sua interação do homem com a natureza. Analisando que o trabalho é a apropriação e adaptação do homem ao manipular a

natureza, verificamos que a música existe a partir do trabalho e sua divisão, pois ainda que o trabalhador seja apenas um indivíduo em sua execução musical, este terá que contar com uma cooperação a partir do seu corpo e instrumento sonoro, uma vez que “cooperação é a ação combinada imediata – não mediada pela troca – de muitos trabalhadores para a produção dos mesmo resultados; dos mesmos produtos; dos mesmos valores de uso” (MARX, 2010, p.287).

Quando reconhecemos que o trabalho do músico também é de manufatura, não queremos aqui remontar aos primórdios do conceito da música e sua execução; fazemos aqui uma afirmação de que a música é uma atividade capitalista também quando tomamos como exemplo o dado por Marx:

[o] mestre medieval é simultaneamente artesão e ele mesmo trabalha. Ele é mestre em seu trabalho. Com a manufatura – tal qual é fundada na divisão do trabalho – isso cessa. Excetuando-se a atividade comercial que ele exerce como comprador e vendedor de mercadorias, a atividade do capitalista consiste em empregar todos os meios para explorar ao máximo o trabalho, isto é, fazê-lo produtivo. (2010, p.350).

A música em toda sua história esteve submetida ao processo de compartilhamento. Isso fez com que ela fosse um paradigma, o que a fez também ser instrumento de alienação; o músico, por mais que busque imprimir a sua arte na “imparcialidade” da genialidade artística, não tem condições de conduzir sua produção ao desejo ideal ou nem faz para essa finalidade, e assim o seu trabalho não se dissocia dos rumos que o seu produto tomará ao ser apresentado finalizado. Estar submetido ao capital faz parte da natureza de qualquer produto, manufaturado ou não, e independe da escala de produção.

A força do trabalho que cria e executa a música na sua essência traz consigo uma falsa imagem de que está para além do capital, mas no seu interior a maioria dos músicos quer seus trabalhos reconhecidos, o que os encaminha para uma disputa de mercado e os faz tão comerciais quanto qualquer outro que está disposto a vender sua mercadoria. Da mesma forma, examinam-se genericamente as configurações da produção musical em cada um dos momentos supracitados, valendo-se então dos subsídios de Attali (1995) e Wisnik (1989), além das contribuições da Escola de Frankfurt (ADORNO, 1980; BENJAMIN, 1980) no tocante à produção cultural no capitalismo.

Miguel Wisnik (1989), um dos estudiosos da música, nos mostra uma sintonia entre o tempo musical e o tempo social estabelece três formas de organização da música. Ele fala primeiro da *música modal*, como a música representativa das sociedades pré-capitalistas; na sequência explica brevemente a *música tonal*, que em suas nuances

representa a sociedade feudal e a hegemonia do capitalismo concorrencial e, por fim a *música serial*, que representa as formas radicais da música de vanguarda do século XX. Talvez essa última concepção da música seja a que predomina nos tempos de hoje, para a qual criaram a categoria “diversidade musical”, que advém da também nova categoria que representa a heterogeneidade cultural do século XXI.

A cena musical belo-horizontina sempre foi efervescente, conta o maestro Marilton Borges, um dos integrantes do movimento musical Clube da Esquina. Ele nos reporta à Belo Horizonte da década de 1960 e cita os edifícios Levy e Maletta, no centro de Belo Horizonte, como ponto de encontro de músicos como Milton Nascimento e Toninho Horta, além de seus irmãos Lô Borges e Marcio Borges que, da capital mineira, recebiam convites para participarem de festivais no Rio de Janeiro e São Paulo. Perguntado sobre os tempos atuais para o músico trabalhar em Belo Horizonte, Marilton Borges vê uma involução das condições oferecidas pelo mercado da música na cidade.

Toda essa música popular brasileira, juntamente com o Heavy Metal e a música instrumental, destacaram Belo Horizonte no cenário musical nacional. Havia também os bailes Black como o saudoso “máscaras negras”, no centro da cidade, onde a comunidade negra sempre foi presente ao som do Soul de 1970. Nos meados da década de 1980 e início dos anos 90 o Pop Rock e a música eletrônica vão ditar moda musical na cidade. Pato Fu, Skank, Jota Quest e o DJ Anderson Noise serão os destaques, juntamente com o ícone do Heavy Metal Sepultura, considerado o grupo musical brasileiro de maior repercussão no mundo.

Não ficam fora desse cenário as famosas lojas de discos de vinis como era o caso da Cogumelo, que até hoje promove encontros da cena Rock ‘n Roll na capital. Também temos exemplos consistentes da luta cotidiana dos músicos em prol de melhorias nas condições dos seus trabalhos como o surgimento da Sociedade Independente da Música (SIM) em 2005, movimento formado por músicos de Belo Horizonte, e a fundação em 2007 da primeira Cooperativa de Trabalho dos Profissionais de Música do Estado de Minas Gerais (Comum) e do Fórum da Música de Minas Gerais.

Além da Comum, esse fórum reúne representantes da Sociedade Independente da Música (SIM), da Associação Artística dos Músicos de Minas Gerais (AMMIG), do Museu do Clube da Esquina e do Fora do Eixo Minas (FJP, 2010). Os integrantes desses movimentos são os sujeitos da nossa pesquisa. Eles estão inseridos na luta cotidiana pela melhoria das condições de trabalho e ao mesmo tempo promovendo a sua música, que para estes não se trata de uma música mineira, mas sim uma “*World Music*”, como

preferem adjetivar suas produções. São eles carreiras solos ou grupos, e também são eles os mesmos que promovem movimentos para além da música, como a “praia da estação”, movimento de ocupação da Praça da Estação durante o verão. O duelo de MC’s, debaixo do Viaduto de Santa Tereza, também faz parte da sua produção cultural.

Esse foi um momento muito feliz e as pessoas aderiram com muito entusiasmo. Belo Horizonte foi muito peculiar, uma vez que já havia coletivos ligado à música em busca das políticas culturais, como foi o caso do festival de novos talentos com trabalhos musicais autorais chamado “Reciclo Geral”, realizado em 2001/2002, no centro cultural dos catadores de papel de Belo Horizonte (MAKELY KA, 2016).

Esses foram os momentos de uma continuidade de movimentos em prol da visibilidade dos artistas autorais da cidade, que buscavam condições melhores para exporem suas músicas, reivindicando um lugar para o trabalhador músico. O “reciclo geral” marcou uma nova geração de músicos que hoje têm suas carreiras reconhecidas nacionalmente e internacionalmente, destaque para o próprio Makely Ka, Tom Nascimento, Rodrigo Torino, Erica Machado, Sergio Pererê, Dudu Nicacio, Leopoldina, Julia Ribas, Vitor Santana dentre outros que hoje circulam o mundo com os seus respectivos trabalhos.

O formato do mercado musical em Belo Horizonte difere do restante do país. Existe uma “qualidade” na sua produção musical que já vem de longa data e sobre a qual, segundo os mais variados críticos de música do país, não se consegue chegar a uma concepção. Do circuito musical da cidade podemos destacar os principais que são: Conexão BH de música, Festival de Arte Negra-FAN, I Love Jazz, Tudo é Jazz, Festa da Música, Natura Musical, Festival S.E.N.S.A.C.I.O.N.A.L, Aqui Jazz, Cantautores, BH Indie Rock e o Duelo Nacional de MCs, festival de Hip-Hop, e a retomada do carnaval de Belo Horizonte, desde 2009, em que ocorre o encontro praticamente da maioria dos artistas envolvidos nos festivais citados, transvestidos em seus respectivos blocos e bailes carnavalescos.

Esses são os circuitos mercantis da música em Belo Horizonte. O interessante é que podemos verificar que existe uma mobilidade dos músicos nos variados festivais; não há uma restrição de um determinado grupo ou músico de participar de qualquer festival, a exemplo do cantor e compositor Sergio Pererê, que tem carreira solo e sua música vai da cultura afro-mineira ao blues e recentemente participou como convidado do projeto Aqui Jazz. Assim, temos uma heterogeneidade de músicos e festivais que ditam o ritmo da cidade. Essa característica foi fundamental para que a Fundação João Pinheiro

definissem os elos ou fases da cadeia produtiva da música de Belo Horizonte, assim identificados:

[...] o artista; os mecanismos públicos de fomento e incentivo à cultura; os direitos autorais; a formação acadêmica e técnica; os produtores e agentes; a indústria de instrumentos e equipamentos musicais; os estúdios de ensaio e gravação; as empresas de locação de som e iluminação; os produtores e agentes artísticos; a distribuição; a divulgação, veiculação, mídia (local, regional, nacional e internacional); os espetáculos; a formação de plateias (FJP, 2010, p. 53-54).

O processo musical da cidade das vilas e favelas também é considerado de grande importância no contexto geral da capital. No perfil do artista das vilas e favelas, os dados apontam que “esses jovens têm como sonho uma carreira musical que signifique uma alternativa de sobrevivência”, mas “encontram extrema dificuldade para sobreviver da música, principalmente a partir do momento em que constituem famílias”. O processo de exclusão escolar e a falta de empregos seriam os grandes obstáculos (FJP, 2010, p. 174). Faz-se importante observar que esses artistas ainda precisam “romper significativas barreiras com relação aos preconceitos existentes na sociedade contra músicos e músicas pertencentes às periferias” (FJP, 2010, p.178).

Devemos observar o outro lado, dos artistas oriundos das comunidades mais carentes economicamente e que são a parcela de músicos mais autênticos do Brasil. São eles que construíram a música brasileira desde os tempos da colonização portuguesa; foram eles que criaram o Samba e os mais variados estilos musicais deste país. Porém, no momento das divisões econômicas, também são eles que ficam com a fatia menor, o que gera uma difícil compreensão no plano da justiça pois, se são eles quem produzem e geram a riqueza do país, por que não são dignamente reconhecidos e remunerados?

É aí que entra nossa tese: falamos de um fator mais relevante ainda, que diferencia a capital do estado de Minas Gerais do resto do Brasil. Aqui é a primeira cidade planejada deste país, e isso nos ajuda a entender essa brutalidade. Se existe uma exclusão mundial do trabalhador perante os direitos da sua produção, imaginem as relações trabalhistas no que tange às artes numa cidade onde os trabalhadores, com perfil desejado, já vinham sob encomenda desde sua fundação. Essas são questões históricas que trataremos aqui: o legado de uma cidade desenhada dentro de uma avenida chamada Contorno.

1 - CAMINHOS PERCORRIDOS PELOS MÚSICOS

1.1 Metodologia

Em nossa tese optamos por uma metodologia na qual a vivência do pesquisador pudesse contribuir diretamente com a investigação; assim a pesquisa com base na História Oral se fez necessária, pois, em se tratando de uma pesquisa que busca dar voz ao músico de forma que este fale de maneira espontânea sobre o que pensa do seu trabalho, iniciamos pela coleta de informações e, depois, fomos à literatura para desafiar as descobertas. O campo foi o diálogo junto aos acontecimentos cotidianos da vida do trabalhador músico. Adotamos aqui essa visão devido ao nosso comprometimento com a categoria trabalhadora e, dada a importância com que consideramos cada músico que foi entrevistado, buscamos uma precisão de afeição para que eles pudessem, com toda a liberdade, externar o significado do que é o seu trabalho e seus desdobramentos para a educação.

O percurso metodológico foi construído numa dinâmica em que cada músico pudesse representar o seu estilo e pertencimento étnico na cidade de Belo Horizonte, pois diante da diversidade cultural da cidade foi necessário selecionar artistas que fizeram e fazem parte do nosso recorte temporal de 1998 a 2017, independentemente de serem belo-horizontinos ou não. É fato que no princípio havia um temor de escolhermos uma quantidade de músicos que ultrapassasse o nosso roteiro da pesquisa, situação que no decorrer das entrevistas e filmagens foi resolvida com os doze artistas escolhidos.

Observamos que a entrevista oral não foi um exercício de resgate de memórias objetivas, que estevam já disponíveis em outros lugares para serem resgatadas, mas tratou-se de uma negociação e da produção de um novo conteúdo. Creio que a utilização da metodologia por via da História Oral possibilitou ao mesmo tempo criar e dar sentido ao que buscamos no sujeito da pesquisa: o analisar, interpretar o que Pierre Nora cunhou como lugares de memória (1993, p.21); um caminho percorrido na trajetória do artista que diz muito quem ele é. O tempo todo teremos essa “vontade de memória” (NORA, 1993, p.22).

O fato de estarmos investigando o trabalhador criativo na perspectiva do trabalho não alienado requer uma flexibilidade do pesquisador. Portanto, integrar o próprio grupo de pessoas que formam a base para o estudo me coloca, de um lado, em posição especial para executar os processos interpretativos e, de outro, traz o desafio de fazer um trabalho que seja de interesse público e socialmente relevante, o que requer um distanciamento

que justifique a pesquisa como produção científica. Foram realizadas duas etapas para executar os métodos: primeiro a pesquisa prévia, que se constituiu em contatos iniciais com os entrevistados e, em alguns casos, pré-entrevistas, pesquisas bibliográficas, análise de eventos, trabalhos passados e atuais e conhecimento prévio da memória coletiva dos entrevistados, uma vez que sou músico na cidade de Belo Horizonte. Isso possibilitou uma praticidade na abordagem dos temas, mas que prezou por um certo cuidado e distanciamento para que a coleta dos dados em vistas as entrevistas e o registro em vídeo não se tornassem vazias no momento da redação das transcrições, o que tornou importante a segunda etapa - a análise interpretativa das transcrições e da escrita videográfica.

Nossa intenção é mostrar o conteúdo das análises interpretativas. Na pesquisa prévia ocorreram longas e curtas conversas com os músicos da pesquisa, ora em eventos formais, ora em situações informais. Estas se deram pelas noites na cidade de Belo Horizonte, bate papo de camarinho, bastidores de saídas de blocos, encontros nas estações de metrô e ônibus, diálogos via redes sociais e até conversas informais, como em intervalo de jogo no estádio Mineirão onde aproveitei a disponibilidade do artista então presente para adiantarmos o tema. Aqui destaco a importância das pesquisas prévias, que nos levam à seguinte questão:

a pré-entrevista, que a metodologia chama de “estudo exploratório”, é essencial, não só porque ela nos ensina a fazer e refazer o futuro roteiro da entrevista. Desse encontro prévio é que se podem extrair questões na linguagem usual do depoente, detectando temas promissores. A pré-entrevista abre caminhos insuspeitados para a investigação” (BOSI, 2004, p.60-61).

Essa etapa teve o afloramento de uma troca com os artistas escolhidos, em que ir ao show destes, por exemplo, fazia com que eu estivesse credenciado a ouvi-los e ao mesmo tempo torná-los potenciais pensadores responsáveis também pela pesquisa desejada. Foi somente a partir desses encontros anteriores que pude traçar não somente o roteiro para as entrevistas, mas também o início das hipóteses sobre qual músico entrevistar e por que seria pontual para a nossa tese. É importante frisar também que durante os encontros prévios houve um clima de informalidade e algumas questões colocadas foram resgatadas durante as entrevistas diante da câmera.

Foi o caso do músico, compositor e ator Sergio Pererê, o primeiro a ser entrevistado com o roteiro e equipe de filmagem. Devido aos dezoito anos de convivência com o artista, a entrevista fluiu e nos deixou à vontade para as abordagens de tema por tema, da origem do seu cantar até suas viagens pelo mundo, passando por seu entender

de fazer música e sua atitude política na cidade de Belo Horizonte. Essa cumplicidade entre entrevistado e entrevistador proporcionou o ato mais básico que sustenta uma metodologia com base na História Oral, que é característica da oralidade na comunicação falada e, no caso da entrevista, o diálogo. Ficou marcado nas entrevistas realizadas até aqui que as linguagens dos músicos se fundem e confundem numa espécie de discurso.

O recurso da memória está a todo tempo indo e voltando: os entrevistados buscam nas suas trajetórias de vida a justificativa para o presente, e o fazem de maneira sublimar, que as vezes soa como uma complexidade da arte. Daí vem o formato discursivo revelando o presente, enaltecendo o que está por vir, cravando frases metafóricas e desvelando o sentido em que sua música caminha junto à humanidade. Captamos tudo pela câmera, mas ainda durante as entrevistas conduzimos o rumo em que a história fosse a condutora das gravações, e assim chegamos até o discurso como linguagem. Nossa transcrição a partir dos vídeos nos indicou que o ato de falar é um ato de discurso que é para Paul Ricoeur (1995) uma comunicação. Ainda que o autor afirme ser esse um fato óbvio, para a pesquisa certificamos que a entrevista e o diálogo às vezes se perdem por falta da noção de que essa obviedade pode contribuir na extração dos detalhes da investigação desejada pelo pesquisador.

Em nosso estudo lidamos com músicos cujas carreiras profissionais foram e são construídas com muitas dificuldades em vários âmbitos. Fica registrada como uma das partes mais prazerosa dessa profissão o desafio da sua criação de atingir o seu desejo subjetivo, a obra de arte chegar aos ouvidos que acolhem e a propagam. Para isso é importante destacarmos aqui o quão árduo é conseguir extrair do entrevistado o sentido da sua música e até mesmo o sentido em que pode dar a aquela entrevista. Por isso,

uma investigação existencial, a comunicação é um enigma e até mesmo um milagre. Por quê? Porque o estar junto, enquanto condição existencial da possibilidade de qualquer estrutura dialógica do discurso, surge como um modo de ultrapassar ou de superar a solidão fundamental de cada ser humano. A comunicação é, deste modo, a superação da radical não comunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida (RICOEUR, 1995, p.66).

O método a partir da História Oral nos proporciona reencontrar momentos vividos do músico entrevistado, o que o impulsionou a fazer da sua fala um empoderamento do artista enquanto trabalhador. Solidificou o diálogo com o pesquisador, permitindo uma autenticidade das fontes orais tratadas na pesquisa. Em nosso caso, a História Oral veio possibilitar o uso das memórias como mediadoras de situações, circunstâncias, pessoas e

épocas em que foram de fundamental importância para elucidar o problema da nossa pesquisa. Nesses termos lembramos, o poeta Wally Salomão cravou a frase no meio artístico em que dizia “a memória é uma ilha de edição”, referindo-se ao poder de construção desta como uma mídia, ou a própria fala de Bosi, para quem “a memória (...) pode ser trabalhada como um mediador entre a nossa geração e as testemunhas do passado” (2003, p. 15).

Estamos lidando com sujeitos sabedores do seu pertencimento étnico, músicos que tem em suas obras uma matriz territorial e os quais são porta vozes dessas culturas. A partir desse conhecimento prévio de cada um artista foram escolhidos os lugares das entrevistas e bate-papos: tivemos encontros em estabelecimentos culturais, ocupações, estúdios, praças e residências. Alguns lugares, porém, tinham como importância o imaginário do entrevistado; a encruzilhada, por exemplo, sempre foi o lugar da cultura negra, e partimos dela como operadora de linguagens e de discursos, como um lugar terceiro. Afirma Leda Martins, em sua obra *A Oralitura da Memória*, que isso é geratriz de produção de significado diversificada e, portanto, de sentidos plurais que:

nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica contemporânea, podem ser pensadas como indicativas de alguns dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos, intertextuais e interculturais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos. (1997, p.25-26).

Trouxemos esses significados das linguagens para podermos aqui dentro deste estudo nos certificar de que estamos falando de “dentro para fora”, e que, primeiramente, estamos em um campo metodológico de estudos no qual os conceitos teóricos ainda são recentes: são estudos construídos há décadas e hoje temos a obrigação, enquanto músico e pesquisador negro, de tornar esses conhecimentos públicos. As obras estão disponíveis como publicações, mas são pouco utilizadas e às vezes inviabilizadas devido à não aceitação da comunidade acadêmica, cristalizada pelos estudos de metodologias seculares anglo-saxônicas, ou pelo próprio campo teórico dos métodos de pesquisa adaptados ao que há tempos já foi estabelecido e polarizado com mais respaldo acadêmico.

Construir um percurso metodológico significou, para a tese, revisitar espaços, pessoas e memórias, artistas que também fazem parte da minha história de duas décadas vividas na cidade de Belo Horizonte, seja na arte, seja em outros âmbitos de aprendizagem. Sergio Pererê foi o primeiro porque significa o marco da minha chegada

em Belo Horizonte. Era necessário partir do princípio da nossa memória de retirante cultural, e revisitar sua casa para a entrevista significou ir de encontro à ordem cronológica da nossa memória artística.

Sergio Pererê significou toda a negritude que esta referente tese tinha a percorrer, pois ele não falou só da sua carreira e como vive do seu trabalho. Fiz questão de não cronometrar o tempo da entrevista; elaborei um roteiro com 22 temas, sendo que cada um era complemento, organizados do seu início como músico à beira do lixão onde morou e mora ainda no bairro Glória, Pindorama, região noroeste de Belo Horizonte, até seu aparecimento no programa Fantástico da Rede Globo de televisão no projeto DNA África. A entrevista fluiu por quase duas horas, pois quando o papo é bom o tempo esvai. Assim demos início à segunda etapa da metodologia, pois não era mais a pré-entrevista. Tratava-se do encontro de negro com negro: já estávamos em campo objetivado, era chegada a hora de saber “que negro e negra eram estes na cultura negra”, um encontro não casual, mas sim de um trabalho inédito para a construção de um conhecimento do mundo do trabalho. Foi o momento de colocarmos em prática a encruzilhada, o lugar do despacho sobre o que era o trabalho daquele músico negro.

Na segunda entrevista tivemos o músico, compositor, dançarino, artesão de instrumentos musicais, estudioso e pertencente ao candomblé, Camilo Gan. Para ele, criamos situações inusitadas nas entrevistas, a fim de provocações para além da proximidade entre pesquisador e pesquisado. Essas situações foram necessárias para fugir da obviedade e não cair no erro da emoção, com vistas à objetividade da pesquisa ou, como destacou Nobert Elias em *A sociologia de Mozart* ao trabalhar a biografia do compositor. Elias não cedeu às facilidades e às seduções daquilo que o sociólogo Pierre Bourdieu chamou de “ilusão biográfica, essa ilusão organiza a trajetória dos indivíduos em posições sucessivamente ocupadas na história de vida” (1994, p.81-89).

Buscamos nessa entrevista extrair do Camilo Gan sua territorialidade e responsabilidade com o sagrado que ele cultua, conduzindo a entrevista a um passeio pelo “mundo livre” em que o fato dos saberes se conecta com o tema “o trabalho do músico em Belo Horizonte”, perspectivas para com o seu labor, referências aos mestres e artista frente ao capital. Camilo Gan não titubeou e a cada tema ia direto ao assunto. Os temas abordados na entrevista de uma certa maneira já vêm pré estabelecidos em nosso cronograma, mas é exatamente no momento da improvisação que conseguimos frente ao entrevistados o desejado ou não para a pesquisa.

Era tarde de sábado quando eu e a equipe de filmagens chegamos à casa de Camilo Gan. Já havíamos passado na casa de Sergio Pererê pois, devido ao custo logístico, entrevistávamos sempre duas pessoas no mesmo dia, e sábado porque o cinegrafista e rapper Rubens Doktho Bhu só tinha o sábado livre para esse trabalho. Camilo Gan estava à vontade entre seus tambores vivos, como ele gosta de falar, e também nos deu seu saber da cultura negra, porém mais contido, pois carrega consigo saberes irreveláveis no campo da religiosidade de matriz africana. Iniciamos a entrevista, por isso, perguntando sobre seu início na música e o mercado para o músico negro em Belo Horizonte nas últimas décadas, para que, aos poucos, ele fosse revelando, na medida do possível, a sua essência enquanto músico negro trabalhador.

O fato de a entrevista em alguns momentos ser complexa e tensa não nos causou surpresa, por também fazer parte daquela cultura negra, dos códigos e saberes que o músico entrevistado tinha a nos revelar. Isso faz parte de uma preparação quando se quer extrair um conhecimento secular e que dificilmente poderá ser revelado numa teoria. Acreditamos que são exatamente esses fatores que protegem esse patrimônio imaterial da nossa ancestralidade africana e indígena brasileira: só a decifra quem a vive cotidianamente. Ainda sobre a encruzilhada, a noção territorial de centro se dissemina a partir do momento em que se expande e chega em forma de improvisação, o que é comum para o músico, o ato de improvisar.

Assim o jazzista retece os ritmos seculares, transcribindo-os dialeticamente numa relação dinâmica, retrospectiva e prospectiva. As culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas, nos jogos de linguagem, intertextuais e interculturais, que performam (MARTINS, 2006, p. 65).

A memória viva do entrevistado é o que conduz o diálogo, e sempre desconfiado, ao perceber que estamos querendo dele a sua contribuição para o estudo, Camilo Gan aos poucos foi se soltando e já no fim da entrevista tivemos o início de uma sintonia nas mensagens, o que proporciona a fluidez do encontro. Isso fez com que as últimas palavras viessem com o peso dos seus saberes no intuito mesmo de serem divulgadas, fato que não é comum quando se trata do conhecimento das religiões de matriz africana; a habilidade da conversa é o que vai ditar essa possibilidade ou não. O primeiro passo é que, ao valorizarmos a História Oral, o entrevistado se sentiu mais à vontade para estabelecer o diálogo.

As outras dez entrevistas seguiram o mesmo ritmo das duas primeiras: sempre uma visita e encontro no lugar desejado pelo sujeito da pesquisa. Dessa vez, as entrevistadas foram duas mulheres: a primeira, Déa Trancoso, nascida em Almenara, Vale do Jequitinhonha, com descendência indígena. Ela correspondeu à nossa vontade de dar voz a uma outra retirante cultural, de territorialidade semelhante à origem do pesquisador. A cantora e compositora Déa Trancoso representou a mulher guerreira que a nossa tese desejava. Ela escolheu o estabelecimento Status Café, do Centro Cultural Banco do Brasil, na Praça da Liberdade; porém, ao chegarmos para realizar o trabalho com os equipamentos de filmagens, fomos informados que, por se tratar de um espaço privado, era necessário ter em mãos um documento com a autorização. Assim, como não o tínhamos, fomos para a Praça da Liberdade, o que por sua vez tornou a entrevista mais interessante.

Déa, que até então eu só conhecia pelo seu trabalho, foi muito leve nos relatos sobre como é ser uma cantora autoral em Belo Horizonte e no Brasil, bem como sua trajetória e reconhecimento fora do país, que pouquíssimos conhecem. Mais uma vez, reafirmo aqui a escolha pela videografia, o que também dá um tom profissional à pesquisa, pois os entrevistados ficam à vontade em frente às câmeras e, ao meu ver, sentem-se mais respeitados de saber que ao mesmo tempo estão sendo fonte para um estudo e também para um documentário, o que não é comum. Ela foi nos revelando sua importância enquanto mulher e sua origem do Jequitinhonha, porém fez questão de dar ênfase aos seus trabalhos realizados e os vários projetos para 2016/2017.

Embora ela afirmasse durante a entrevista que não esperássemos dela muita crítica política sobre trabalhar com música, nas entrelinhas eu pude afirmar a ela que o artista, ainda que pense que não produz crítica política sobre seu trabalho, fá-lo o tempo todo a partir do ato de promover uma sonoridade que seja; ali está uma vida sendo apresentada. Assim seguimos o roteiro da entrevista com Déa Trancoso, que muito somou e diversificou nossa tese.

Da mesma maneira a quarta entrevistada, a sambista Dóris do Samba, cujo nascimento do projeto “cantando a história do samba” pude acompanhar no início dos anos 2000 e que, desde então, desenvolve-o como prática educativa em visitas nas escolas públicas, apresentando a história social e cultural do samba e sambistas. A sambista escolheu como local para a entrevista a ocupação da Fundação Nacional de Arte (Funarte), ocupada por artistas ativistas de Belo Horizonte desde abril do ano de 2016,

após a votação no congresso nacional que havia votado pelo impedimento da Presidenta Dilma Rousseff.

Militante das causas raciais de Minas Gerais desde sempre, a Negra Dóris, com sua elegância, permitiu-nos fazer um passeio pela sua história, contando sobre sua experiência de ser contadora por formação e artista por devoção. Contou-nos do seu Projeto Cantando a História do Samba, que primeiramente contou com a participação de Ataulfo Alves Junior, herdeiro do mineiro Ataulfo Alves, considerado um dos maiores sambistas do Brasil e o mais elegante de todos. Dóris também, singelamente, falou sobre o novo desafio de trabalhar na Secretaria da Igualde Racial do governo do Estado de Minas Gerais. Ela representa a Mulher Negra de Minas Gerais na tese, com seu empoderamento racial, por cujo pioneirismo passa a própria história da luta pela igualde racial no Brasil.

Na sequência, foi a vez de entrevistar o casal da banda Cromossomo Africano, banda de Soul music, Funk e Jazz, com uma década de existência, da qual fui percussionista por dez meses entre 2015/2016. Já familiarizado com Michele Oliveira, vocalista e Ricardo Cunha, guitarrista, compositor e idealizador da banda, o encontro foi interessante porque eles moram ao lado do estúdio. Assim, fomos para o famoso quintal sonoro. Michele Oliveira é casada com Ricardo Cunha e, juntos, lideram a banda, que ainda conta com Gláucio de Deus, no contrabaixo, Alexandre, na bateria, e Marcelo Dias, no saxofone. O grupo conta com a participação do trombonista contratado Leonardo Brasilino em alguns shows, assim como era meu caso.

Sentindo-me em casa iniciei a entrevista estrategicamente pela Michele Oliveira, separadamente, porque ela também tem uma carreira solo; assim, optei por mergulhar no universo feminino e, nesse caso, ela canta em bares e faz participações em projetos de coletivos de mulheres e tantos outros trabalhos de artistas amigos. Michele Oliveira nasceu no bairro Lagoinha, região da antiga boemia de Belo Horizonte. Negra, mãe de duas filhas adolescentes, do primeiro casamento, sempre tirou o sustento de casa com seu violão e voz nos bares da vida, conta. A importância da Michele Oliveira na tese se dá primeiramente pelo fato de ela transitar por vários gêneros musicais e ainda fazer parte da cena *underground* da capital, além de representar mais uma voz feminina na tese, a mulher trabalhadora da música em Belo Horizonte.

Ao mesmo tempo que me respondia, tomava seu café e fumava seu cigarro com a tranquilidade de sempre. Abordei com ela a missão de criar uma família usando o seu talento e agora liderar uma banda com cinco homens. Interessante como ela

elegantemente respondia com o tom de “missão dada é para ser cumprida”, sorria. O fato que, nela, chamou a minha atenção, foi que, por um lado, não problematizava muito nas respostas, mas era perceptível que nas suas falas havia um teor de ironia frente à desigualdade social que se desenha na carreira do músico, o que para a mulher é sempre mais difícil, devido ao machismo também nos bares quando se contrata uma mulher para cantar.

Chegada a vez de Ricardo Cunha, optei também, no primeiro momento, por entrevistá-lo sozinho, como o dono do estúdio, idealizador da banda Cromossomo Africano que, antes da entrada da Michele, ficou por três anos como banda instrumental de Jazz. Ricardo, além de um exímio guitarrista e compositor, possui uma habilidade como empreendedor, e nos revelou um “raio x” do cenário de bandas independentes e suas sobrevivências, já que no estúdio ensaiam, por dia, mais de cinco bandas. Falou também de metas econômicas para se produzir um CD e projetos paralelos da sua carreira com outras bandas, como a Volume 4, de Rock ‘n Roll. Só depois dessas duas entrevistas separadas partimos para a entrevista sobre o trabalho dos músicos na banda Cromossomo Africano.

Geralmente as bandas são tratadas pelos integrantes como família, devido às relações de alegria e dores em acreditar que aquele coletivo possa evoluir sob todos os aspectos. De fato, a banda acaba sendo uma família, mesmo, pela entrega e cumplicidade de cada integrante para fazer a música acontecer. Em 2016 a Banda Cromossomo Africano teve uma agenda de, em média, dois shows por mês, o que pagou o seu primeiro disco, intitulado *Pangeia*. A conclusão do disco só foi possível devido à estratégia de cada integrante de, por um tempo, abrir mão do cachê, que era revertido ao fundo financeiro da banda. Ricardo Cunha conta que, não fosse isso, jamais teriam tido condições de pagar o custo do disco.

Aproveitando que já estava no estúdio, entrevistei o baterista Flavio Feitas, o qual toca também na Volume 4, mas faz participações em várias bandas de Rock ‘n Roll de Belo Horizonte. Ele é professor de História da rede estadual e, como crítico, iniciou a entrevista chamando o capitalismo de “capetalismo”, devido às dificuldades de sobreviver só com o trabalho da música. Informou-nos sobre os maus tratos dos donos de casas de show e bares com os artistas, e por aí fluiu a conversa que veremos no decorrer da tese. De cabelos loiros, longos e camisa preta, Flavio Freitas lembra Humberto Gessinger, mas não gosta de ser comparado a ninguém; respondeu de forma explosiva afirmando que fazer a música é bater de frente com o capitalismo selvagem que vivemos.

Optei por entrevistar o Flavio Freitas porque sempre nos encontrávamos no estúdio e via nele um diferencial para a pesquisa: uma voz da “Belo Horizonte Rock”, na intenção de que nossa tese alcance também uma visão da cena do Rock em Belo Horizonte que, na minha vivência, não pude acompanhar muito de perto.

Na parte política das entrevistas contei com Zeca Magrão, maranhense radicado em Belo Horizonte há 30 anos e líder do movimento “nos bares da vida”, que reivindica melhores condições para os músicos de bares em geral da cidade. Ele foi peça importante no quesito direitos e leis que regem as imposições sofridas pelos profissionais da música em Belo Horizonte. Foi ele também que me permitiu tocar pela primeira vez um instrumento profissional em Belo Horizonte no show Onhas do Jequí, no Palácio das Artes. Ao chegarmos na sua casa ele nos recebeu com o sorriso que é sua marca, porém é ríspido quando o assunto são seus direitos como músico. Mostrou-nos sua caminhada e o quão importante foram os últimos anos nesta luta por direitos.

Marilton Borges e Rodrigo Borges, pai e filho, foram escolhidos primeiramente por suas relevantes histórias na música brasileira. Marilton Borges, fundador do Clube da Esquina, é o pioneiro, musicalmente falando, na família borges. Rodrigo Borges é meu amigo de trabalho com quem por mais de três anos toquei na mesma banda do cantor Anthonio Marra. O bate papo não poderia deixar de ser na Praça de Santa Tereza, escolhida por eles. Foi uma das melhores e mais tranquilas entrevistas, porque Marilton Borges nos passou um histórico da música em Belo Horizonte desde a década de 1960, tempos de ditadura, sua amizade com a ex-presidenta Dilma e seu ex-marido, sua turma no Edifício Maletta, e toda a conversa em tom de crítica sobre a dor de ser músico sem a devida valorização. Evidentemente, consegui conduzir a entrevista para suas conquistas e alegrias, e a riqueza de criar uma família com sua arte. Marilton Borges, nesta tese, é o mestre do mestre com muito orgulho de seus cabelos brancos.

Rodrigo Borges é jornalista e músico. Devido ao convívio e admiração que tenho por ele, fiz questão de revistar nossa época de colegas de banda e fiz um passeio com ele sobre o músico na pós-graduação (já que ele é mestre em comunicação pela UFMG), sobre mídia e tecnologia com o seu trabalho, a distribuição do seu disco no Brasil e pelo mundo, e sobre sua perspectiva quanto a viver somente da música. Rodrigo Borges é muito coerente com o que fala e muito ético nas suas atitudes. Em boa parte da entrevista procurou fornecer informações positivas da sua caminhada, mas não deixou de fazer sua dura crítica ao mercado fonográfico e de entretenimento no Brasil, por saber que seu disco

é destaque no Japão e, aqui no Brasil, mesmo em parceria com o reconhecido cantor e compositor Lenine, os convites e contratos para shows são pouquíssimos.

Makely Ká, poeta, compositor, músico e ativista das questões sociais, concedeu-nos a entrevista em seu apartamento também em Santa Tereza. Ele, politicamente falando, é a espinha dorsal da nossa tese, porque é pioneiro na fundação dos coletivos e movimentos em prol da música autoral no Brasil. Passou-nos um relatório da sua caminhada em Belo Horizonte, as conquistas e derrotas nessas jornadas. Além disso, confiante com seu trabalho que hoje avança para produções de trilhas, curadorias e shows internacionais, revelou fatos no campo das políticas públicas voltadas para a cultura que tanto os governos municipal, estadual e federal fizeram e deixaram de fazer pelo povo. Belo Horizonte é o seu território, embora ele tenha nascido no serão do Piauí e sua família tenha migrado para Minas Gerais. Estudou filosofia na UFMG e química na Universidade de Ouro Preto. Makely Ká representou muito para minha caminhada também quando no ano de 2002 fui contratado para fazer uma trilha sonora para um desfile de modas da Associação dos Catadores de Papel de Belo Horizonte – ASMARE.

A Cultura Hip-Hop de Belo Horizonte teve seus representantes. O primeiro, o ativista, músico, designer e produtor Clebinho Quirino, é considerado um dos cientistas do Rap na cidade, e consegue com seu trabalho revelar dezenas de artistas através da Produto Novo, uma gravadora que ele mesmo criou nas dependências do seu barraco na comunidade da Vila Maria, região nordeste da capital. Nesse dia tivemos, além da entrevista para a tese, uma aula ministrada por Clebinho sobre produção de discos e videoclipes a custos acessíveis à juventude periférica de Belo Horizonte. Ele também é professor de Artes, formado pela Escola de Arte Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais. Atuou na Rede Jovem de Cidadania e, hoje, seu tempo é dedicado ao Produto Novo.

O segundo entrevistado foi Emerson Furtado, o *rapper* Shabê, que faz parte da dupla Doktho Bhu & Shabê foi o último a ser entrevistado. Ele teve seu início de carreira na By-Boy break dance, e tem no currículo participação no Show da Xuxa na década de noventa. Há uma década faz parceria com Doktho Bhu, o qual foi nosso cinegrafista e parceiro no trabalho de campo. Shabê é bem objetivo e nos passou um panorama sobre o Hip Hop em Belo Horizonte e sua caminhada também árdua. Ainda hoje vive de trabalhos que aparecem como acaso, e falou da dificuldade para criar os dois filhos, mas fez questão de afirmar “sou um poeta urbano e a arte pulsa dentro de mim, assim vou levando cada dia”.

Dimir Viana, músico, compositor, pesquisador em educação e teatro, professor, nos concedeu uma entrevista em que abordou a sobrevivência do músico ao trabalhar com educação, no caso dele o teatro do oprimido, com uma vasta experiência musical fora do Brasil. Dimir nos revelou suas estratégias para estar sempre na atividade, ora música, ora teatro. Segundo ele, é uma forma de poder elaborar mais alternativas de ser artista em Belo Horizonte, uma carta na manga como ele mesmo disse, reconhecendo a difícil tarefa de se colocar no mercado com seu trabalho artístico. Chama-nos a atenção este trabalhador da música, que sempre se envolveu em coletivos de artistas em prol de ampliar as ofertas de trabalho para a categoria, seja em ONG ou instituições de educação. Ele nos concedeu durante a entrevista um olhar peculiar sobre o trabalho do músico.

Por último o professor, poeta e folclorista Tadeu Martins, que nos recebeu com muitos causos em sua casa e fez um apanhado histórico de Belo Horizonte antes mesmo da sua inauguração em 1897. Ele nos falou da Orquestra Carlos Gomes e do Carnaval que ocorrera meses antes da inauguração de Belo Horizonte, nos repassou documentos que comprovam o volume de eventos nos quais ele atuou pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte por mais de 30 anos, revelando a efervescência de atrações artísticas e públicas que a cidade viveu dos anos 1990 até meados de 2006. Isso foi importante para termos uma dimensão de comparação do que hoje é oferecido pelo poder público municipal em se tratando de shows musicais para a população belo-horizontina. Tadeu Martins também tem uma importância na minha caminhada enquanto Arte Educador, desde seus incentivos, ainda na cidade de Itaobim, de onde viemos, até hoje, em nossas produções artísticas.

Todo esse percurso de campo nos deu o sentimento de adentrar nesse mundo que não era mais o meu mundo e, sim, o mundo coletivo de um trabalho que tem poucas vozes no campo acadêmico.

Assim, nossa decisão em produzir uma metodologia com os recursos tecnológicos em que, ao mesmo tempo em que entrevistamos os referentes músicos, produzíamos também um documentário com o qual esperamos contemplar o enredo do trabalho do músico em Belo Horizonte. Todos esses sujeitos da pesquisa estão relacionados diretamente com a minha essência enquanto músico e pesquisador; o recurso áudio visual, junto com a memória e História Oral, são as ferramentas que sempre utilizei para solidificar o meu trabalho de músico e educador.

A tecnologia do vídeo foi outro fator que contribuiu diretamente, uma vez que vivemos em tempos de divulgação e publicações nas redes sociais, e todos nossos

entrevistados já tem o costume de conceder entrevistas por este meio tecnológico. Foi passado para eles com antecipação o resumo da tese de doutorado, especificando do que se tratava e o nosso desejo de entrevista. Esse recurso nos permitiu a revisitação dos depoimentos orais, suas expressões corporais, suas identidades, a palavra e a imagem e os aspectos objetivos e subjetivos da entrevista, a forma como se dava a fala de cada um, os olhares, decepções, emoções e a verbalização materializada, e seu ato de existir enquanto ser humano provocador da sua geração. Isso tudo registrado como matéria da riqueza histórica para nossa interpretação, com direito a voltar no tempo e pode saltar para o futuro.

Nesta tese utilizamos o conceito de escrita videográfica desenvolvido pelos pesquisadores do Laboratório de História Oral e Imagem do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, tendo como um de seus expoentes a autora Ana Maria Mauad, com o artigo *Vídeo-história e história oral: experiências e reflexões*. Assinado por ela, Fernando Sergio Dumas dos Santos e Ana Paula da Rocha Serrano, o artigo consta do livro *História oral: teoria, educação e sociedade*. Nessa obra, os pesquisadores traçam um breve histórico do laboratório e explicam os processos de desenvolvimento do conceito aqui estudado.

Ficou entendido por nós que, resumidamente, a escrita videográfica é uma estratégia de método que busca problematizar o uso da imagem, dando destaque ao seu caráter instigador e às vezes controverso, arbitrário. Um desafio problemático para a interpretação das locuções das fontes orais postas pelos pensadores da história oral, este recente conceito também surgiu da necessidade de implementar o seu significado na produção de conhecimento teórico, como mais uma possibilidade de método frente aos já estabelecidos, e promover um certo afastamento das discussões do cinema documental, o qual havia se caracterizado como tema central quando se tratava da escrita videográfica.

Esse processo acompanha toda a nossa trajetória enquanto artista e educador. Teve seu início nos trabalhos com arte-educação nos princípios dos anos 2000 e se tornou um método de aproximação com os educandos. Quando mestrando foi fundamental para que eu absorvesse a linguagem da cultura Hip Hop e o Repente nordestino perante a comunidade acadêmica científica de que fazíamos parte naquele momento. Haja vista que tivemos dificuldade para sua implementação, o discurso geralmente era de que, quando a pesquisa trata da arte, há uma dispersão e tentativa de facilitação para com o rigor metodológico. A partir do momento em que o Ministério da Educação, por volta do ano de 2006, iniciou capacitações via programas ligados ao audiovisual, percebemos que

ocorreu uma abertura nas universidades e seu modelo de aplicar o conhecimento. Um exemplo foi os diversos projetos em que se estabeleciam parcerias entre o Ministério da Cultura por meio da secretaria do audiovisual e o Ministério da Educação, como, por exemplo, a educação quilombola e indígena, em que o recurso via documentários e vídeos-aulas levavam, aos mais distantes lugares do país, produções no formato educativo.

Embora nos últimos anos tenhamos visto avanços, é necessário termos em mente que existem, na cultura acadêmica, forças políticas que de um certo modo não absorvem essas mudanças rapidamente. Assim, nos vemos na missão de propor e até mesmo provocar a quebra de paradigmas dentro da necessidade de falar pelos outros; neste caso, o músico, o qual já está adaptado à cultura da divulgação do seu trabalho. Nessa perspectiva utilizamos métodos para a pesquisa que não fogem tanto do seu cotidiano e não coloquem uma tese de doutorado que trate do seu fazer cotidiano como algo de difícil acesso, seja no formato teórico, seja no formato do áudio visual.

Não quero aqui usar ferramentas apenas para simplificar a forma complexa da construção de um conhecimento. Nossa intenção é poder contribuir para o debate em torno do mundo do trabalho, porém sem afastar o dono do saber que estamos investigando do seu próprio conhecimento apenas porque o modelo que pede deve ser sistematizado numa linguagem profundamente culta, até porque esses conceitos nacionalistas estão sofrendo mutações naturais na contemporaneidade e isso se dá exatamente pelo distanciamento do conhecimento empírico.

É perceptível que o novo assusta o velho, mas para as linguagens, as duas juntas se tornam mais fortes. Notamos que existe, sim, um conservadorismo acadêmico quando algo novo é colocado, porém as novas tecnologias já estão aí. Queiram ou não, são elas que vêm dando impulso às novas formas de produção de conhecimento, sem desprezar o que foi construído até aqui pela comunidade acadêmica. Os formatos alternativos das linguagens tecnológicas podem ser grandes aliados que buscamos, no futuro breve, para a comunicação entre as diversas áreas.

O especialista nos estudos de linguagens Leland McCleary, da Universidade de São Paulo, aponta no seu texto *História oral: questões de língua e tecnologia*, do livro *Memória e diálogo*, possibilidades das novas tecnologias e formatos alternativos serem vistos em outras áreas acadêmicas. Para tanto, explica:

Estamos numa universidade, dedicada ao mesmo tempo ao avanço do conhecimento e à preservação do conhecimento, simultaneamente

progressista e conservadora. Aqui, o olhar para trás é tão importante quanto o olhar para frente. O novo emerge a partir do velho, e o velho é revisto a partir do novo. Tensão constante entre mudança e preservação, que atinge todas as disciplinas” (2011, p. 96).

Percebemos que é tempo de ousar quando metodologias que até então eram usadas apenas em alguns campos do conhecimento se democratizam, alcançando outros seguimentos dos estudos. Observa o autor que é tempo de novos experimentos, e sugere que a história oral acadêmica deve tirar o olhar do espelho retrovisor e acreditar no que está por vir, pois assim temos a possibilidade de promover mais conhecimentos que estão distantes da academia científica. Em suas palavras sobre nossa metodologia especificamente, ao falar sobre novas tecnologias e novas opções, ele afirma de maneira provocativa que “é hora de a história oral acadêmica tirar o olho do espelho retrovisor e deslumbrar o que vem pela frente” (2011, p. 121). Para Ana Maria Mauad, esses novos desafios estão sendo enfrentados, e para nossa pesquisa, o método veio complementar o que ao longo da nossa trajetória na arte e na academia sempre acreditamos: unir os conhecimentos e divulgá-los promovendo educação. Foi assim que chegamos até aqui; e por que não dar continuidade?

Reconhecemos o poder do registro videográfico e todos os auxílios de linguagens, os quais vêm nos dando segurança em nossa investigação. A execução dos registros audiovisuais das entrevistas da pesquisa foi feita por um técnico e também *rapper* pioneiro da cena Hip Hop de Belo Horizonte (Doktho Bhu é o seu nome artístico), o que permitiu uma dinâmica muito profissional nas abordagens e registros. Este é um trabalho à parte, para o qual temos o projeto de transformar em documentário a partir da tese de doutorado. Esses procedimentos foram de intenso aprendizado para ambos, de um lado um profissional com mais de 30 anos dedicados à arte da capital de Minas Gerais, do outro lado um músico doutorando em educação, cujos métodos vêm das bases estabelecidas no campo teórico, mas que está aberto às novas experimentações.

CAPÍTULO 2 - A NOVA ORDEM MUSICAL NA CIDADE DE BELO HORIZONTE

2.1- A cidade planejada e os músicos na capital do século

Planejada para ser a capital do estado de Minas Gerais, Belo Horizonte nasce da união de esforços de mineiros, gente de todas as partes do país e imigrantes estrangeiros, que buscavam empregos, melhores oportunidades de vida e, sobretudo, a modernidade (CASTRO, 1997). Essa mistura teria sido o fator mais importante para que a capital se tornasse uma síntese das manifestações culturais do estado, refletindo toda a sua diversidade e criatividade. Na área da Música, as informações em circulação apontam para uma riqueza e uma diversidade da produção cultural belo-horizontina.

Na inauguração da cidade, em 1897, tem-se registro em memória que os construtores, em sua maioria o povo negro que vinha dos arredores, Ouro Preto, Sabará e Mariana, deram início ao carnaval conduzido por muito samba. A Pedreira Prado Lopes, região fora da Avenida do Contorno, de onde se retiravam as pedras para os alicerces da cidade, também era a moradia dos operários, e onde tem negro tem batuque, tem filosofia, tem sofisticação. Entretanto, são poucos os registros teóricos e documentais; por outro lado tem muita memória, como nos contou mestre Conga, sambista criado na comunidade da Pedreira Padro Lopes e fundador do Grêmio Recreativo Escola de Samba Inconfidência Mineira, do bairro Concórdia, em Belo Horizonte.

Belo Horizonte nasce planejada pelo poder político e é diaspórica como havia de ser. A musicalidade diversa se engrandece no seu alicerce, nas batidas de marretas para quebrar pedras, no apito das locomotivas e nas sonoridades naturais de mulheres, homens, crianças e animais que cada vez mais se aglomeravam para formar um novo lugar, um novo lar, na busca por condições melhores de vida. Devemos lembra que a “abolição da escravidão” dos negros ocorrera, então, há menos de uma década, e ali estavam os negros “libertos” em missão de construir seu mundo novo. A música era o condutor para tentarem curar as feridas ainda abertas de muitas dores.



Figura 1 –Foto: Acervo pessoal de Sebastião Verly/ sem data

O sociólogo Sebastião Verly, cronista da página virtual da Fundação Educacional e Cultural Metropolitana de Belo Horizonte, em uma das suas postagens relembra os carnavais da cidade:

Todos os anos, quando vem chegando o Carnaval, eu me recordo de quando mudei para a Capital em janeiro de 1960. Minha maior expectativa era ver de bem pertinho o carnaval dessa Belo Horizonte. Os festejos de Momo eram muito diferentes do que são hoje. Eram outra coisa. O carnaval se caracterizava por festas, divertimentos públicos, bailes de máscaras e até manifestações de folclore e bom humor. Relembro um pouco mais a nossa tradição momesca. O carnaval em Belo Horizonte inicia-se em 1897 quando os primeiros operários que construía a nossa cidade enfeitaram carroças, se vestiram de mulheres, pintaram as caras e fizeram um desfile pelas imediações da Praça da Liberdade. Entre os operários havia muitos músicos. Ainda em 1897, os músicos-operários animaram o primeiro baile popular. Historicamente ali foram edificados os principais pilares da nossa folia momesca (VERLY, 2010).

Quando ele se refere aos músico-operários ficamos a imaginar e registrá-los como os primeiros trabalhadores da música na cidade de Belo Horizonte, jamais citados nos livros de História sobre a capital. Assim, tentamos aqui remontar um pouco da nossa tradição, tanto no campo da arte como no mundo do trabalho. Eram esses os edificadores da cidade e da cultura; foram esses os pioneiros cujos nomes infelizmente não temos para reverenciar; foram eles que sambaram na praça principal da cidade, construída para ser o

símbolo do poder do estado de Minas Gerais. Esses músicos-operários, juntamente com os demais da sua comunidade, afirmaram seus direitos à cidade, embora de maneira não oficial perante os registros comuns; mas, culturalmente, revisitamos essa atitude de festejo com um ato também político.

Henri Lefebvre, em sua obra *O direito à cidade*, remete-nos a esse marco social ocorrido em Belo Horizonte em 1897, quando aborda “as necessidades antropológicas socialmente elaboradas” fazendo uma ironia aos urbanistas e afirmando que

Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas produtos e de bens materiais consumíveis), necessidade de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas. Através dessas necessidades especificadas vive e sobrevive um desejo fundamental, do qual o jogo, a sexualidade, os atos corporais tais como o esporte, a atividade criadora, a arte e o conhecimento são manifestações particulares e momentos, que superam mais ou menos a divisão parcelar dos trabalhos (LEFEBVRE, 2011, p. 105).

Lembramos aqui também que a cidade não foi planejada para esses operários, verdadeiros protagonistas, tanto que eles moravam fora da Avenida do Contorno, às margens da cidade, ali exatamente onde vão criar seus momentos de lazer, de vida e sobrevivência. Mas, em dado momento, o sentimento de pertencimento os faz romper com a “cerca”, concreta mesmo: não era e nunca foi imaginária a limitação social para qual essa avenida fora criada. Assim, eles vão mostrar a que vieram, sambando no palco principal e oficial da cidade, a Praça da Liberdade, fazendo jus ao seu nome. Após a inauguração da cidade, o local das manifestações populares será a região onde os operários moravam, onde, com o crescimento da cidade para além da Avenida do Contorno, nasce o bairro Lagoinha, reduto da boemia e que permanece como berço do samba da capital.

Vale destacar que, embora a cidade de Belo Horizonte, muito jovem, com apenas 118 anos, carregue também certa fama de cidade *heavy metal* ou do próprio *Rock*, representada pela grande mídia via movimento musical Clube da Esquina e as bandas Sepultura, Skank, Pato Fu e Jota Quest, a movimentação da cena musical da cidade é antiga e demonstra que, há várias décadas, os músicos locais já acompanhavam de perto o que ocorria em outras praças, inclusive a “elite” da música negra internacional, buscando agregar valores inovadores ao seu trabalho.

Na década de 1950, “Paulo Horta, irmão mais velho de Toninho Horta, foi um dos fundadores do Jazz Fun Club, que reuniu os aficionados pelo estilo e contribuiu para o desenvolvimento criativo de uma geração de grandes músicos”. Na boate Berimbau Club,

no Edifício Maletta, no centro da capital, o grupo se reunia para ouvir e divulgar nomes como Stan Kenton, Duke Ellington, Countie Basie, Sara Vaughan, Ella Fitzgerald, Wes Montgomery, Charlie Parker, Max Roach e Roy Hamilton (MARTINS, 2009, p.31). A partir de 1992, tendo em vista o comportamento político dos grupos subalternos em diversas frentes na cidade, foram deflagradas as bases necessárias para que Belo Horizonte experimentasse, de forma inédita na sua história, uma proposta de gestão participativa mediante uma administração com partidos de esquerda e com aspirações democráticas.

A cidade passa a ser governada pelo Partido dos Trabalhadores, com Patrus Ananias como prefeito, e por uma composição de partidos denominados Frente Popular. Nesse movimento, aquilo que já se gestava no âmbito da administração anterior ganhou dinamismo e se intensificou num quadro de uma nova efervescência sociocultural na cidade. A via de descentralização é retomada como diretriz junto com os ideais de democratização. A cidade passa a experimentar outras formas de participação, a discutir de maneira mais ampliada o orçamento público e, como consequência, como e onde alocar os investimentos.

Tal cenário, marcado pela produção musical do Pop/Rock das bandas oriundas das classes médias, como Skank e Jota Quest, começou a ser alterado por novas sonoridades que vinham das periferias da cidade e ganha visibilidade e reconhecimento local e em todo Brasil, principalmente com o grupo Tambolelê, o Berimbrow e, também, na presença marcante do cantor e compositor e ator Maurício Tizumba, um dos precursores a trazer para os palcos de Belo Horizonte as guardas de Congado e toda sua ritmia (SANTOS, 2003, p.19).

Essas sonoridades que antes eram ressaltadas apenas nos trabalhos de poucos músicos como Titane, Marcus Ribas, Maurício Tizumba e outros, marcaram, de certa forma, a produção musical negra belo-horizontina. A produção musical na cidade trazida pelas pessoas e grupos citados e outros que vão surgir nesse processo, vai redesenhar a cena, trazendo, como no caso baiano, com a invenção do samba-reggae, a estética percussiva para o primeiro plano, deixando seu lugar de “cozinha” para ocupar a “sala de estar” do mundo da música ou destacar a perspectiva protagonista do ritmo.

Focalizando o campo cultural aqui designado na forma intensa de organização dos movimentos culturais e na ação do poder público em efetivar as reivindicações, esse ganha contornos mais sistemáticos e descentralizados e passa a contar com uma presença maior do poder público municipal, ampliando processos formativos, consumo de bens

culturais e incrementando, também, a produção cultural. É importante frisar que, paralelamente à intensificação das mudanças políticas e culturais no interior da cidade, houve um esforço, em termos de políticas públicas, de abrir a cidade para diálogos e trocas possíveis, dentro de seus limites, através dos circuitos culturais. Em perspectivas mais cosmopolitas, essa abertura é expressa sobretudo nos grandes festivais que tomaram conta da cidade a partir do Festival Internacional de Teatro (FIT, cuja primeira edição foi em 1994) e, nos anos seguintes, o Festival de Arte Negra (FAN, iniciado em 1995), a primeira Bienal Internacional de Quadrinhos (de 1999) e tantos outros projetos.

Outros fatores foram surgindo, através do fortalecimento da auto-referência e da construção de uma identidade étnica/racial a partir de contatos e influências de músicos residentes na capital Mineira, sobretudo a partir do multiartista e instrumentista, o belo-horizontino Maurício Tizumba, que utiliza em suas músicas elementos da tradição afro-mineira, principalmente do Congado (SANTOS 2003, p.14). Poderíamos dizer que as manifestações religiosas do Congado Mineiro, no entanto, não representam o lugar “autêntico” da origem na qual os novos sujeitos negros irão buscar referências numa “volta ao lugar onde estávamos antes” (HALL, 2003, p. 35), ou com a qual não se teve contato. Elas representam, como mencionado pelo autor, um “algo no meio”, que traduz histórias e memórias capazes de inspirar e orientar ações, no aqui e agora, numa conformação totalmente diferente.

Minha chegada à Capital, vindo de Itaobim, no Vale do Jequitinhonha, região nordeste das Minas Gerais, se dá no ano de 1998. A cidade comemorava seu centenário com o *slogan* “a capital do século”, cunhado pela prefeitura municipal. E, de fato, ainda que num olhar ingênuo para a grande metrópole, a cidade exalava eventos no campo da arte, em todos os seguimentos da arte. Todos se equiparavam no quesito atração e até mesmo o futebol contou com a Copa Centenário, em 1997, que envolveu times como o Milan da Itália, Benfica de Portugal, Corinthians, Flamengo e Olímpia do Paraguai, além, claro, de Cruzeiro, América e Atlético-MG. Cito o futebol para termos uma dimensão de o quanto a cidade nesse período era efervescente na questão cultural, fato que nos anos seguintes será marcado por retrocessos na sua gestão e que afetarão diretamente as condições sociais para os trabalhadores da arte, em nosso caso os músicos.

Havia, nesse final da década de 90 e início dos anos 2000, políticas culturais em Belo Horizonte com muitas parcerias. Na música, o Centro Cultural da UFMG sempre acolhia projetos de arte da prefeitura. A rua dos Guaicurus era o local onde aconteciam os encontros musicais. Era comum nesse tempo, em que a internet ainda era bastante

limitada, o passante, ao caminhar pela cidade, se deparar com um palco e ali, de última hora, ficar sabendo daquele show; ou, até mesmo de bobeira pelo Parque Municipal, verificar que ocorria algo dentro do Teatro Francisco Nunes. Foi meu caso em outubro de 1998, no saudoso show do multiartista Marku Ribas e sua filha Julia Ribas, ou na rua Guaicurus, no show do Lobão. Em outros momentos e em outros espaços públicos da cidade tínhamos shows da cantora Helena Penna, Tom Zé, Rita Ribeiro, Zeca Baleiro, Dominginhos, Racionais Mcs, Vander Lee e tantos outros artistas.

Nessa etnografia sonora fui seduzido pelos tambores da banda percussiva do programa Miguilim, da prefeitura de Belo Horizonte quando, ao caminhar pelo centro da cidade à procura de emprego, passava meu dia ali, na praça da Estação. Numa dessas ocasiões acabei conhecendo o maestro da banda e aos poucos fui me aproximando do trabalho, até que no ano 2000 me tornei músico arte-educador do programa. Daí em diante passei a ser funcionário da prefeitura, o que me permitiu circular pela cidade como artista e educador da Banda Miguilim. Os convites eram muitos, desde tocar no Banco Central até tocar nos mais importantes teatros da cidade. Isso tudo possibilitou ter um olhar profundo na cena musical de Belo Horizonte.

Nossa sede era na Praça da Estação; o local era composto de algumas salas e a lona de circo que pertencia à Secretaria Municipal de Cultura. Ainda neste espaço aconteciam encontros musicais de projetos da secretaria com sexta sintonia, em que pude conhecer o cantor e compositor Walter Franco e outras personalidades da música brasileira. Nas políticas públicas municipais voltadas para a arte tínhamos contato direto com as produções, pois o fato de dividir o espaço físico nos permitia também delas participar. Foi o caso do FIT- Festival Internacional de Teatro, de 2002, para o qual a Banda Miguilim e diversos grupos de percussão da cidade fizeram a abertura na Praça Sete, em cortejo até a Praça da Estação.

Tanto o FIT como o FAN acontecem bienalmente, alternativamente, e representavam os principais eventos que envolviam todas as artes em determinado período da cidade, e que abriam espaço para a música de maneira geral. Os anos de 2002/2003 viram o apogeu destes festivais com muita estrutura e atrações. Será, porém, nessa mesma época que o então vice prefeito de Belo Horizonte, Fernando Pimentel, do PT, torna-se prefeito com o agravamento de saúde e afastamento do Prefeito Célio de Castro, do PSB.

Fernando Pimentel foi reeleito prefeito em 2004, e foi exatamente a partir da gestão do economista e professor que tiveram início as diversas reformas administrativas

na prefeitura municipal. No Programa Miguilim, no qual eu trabalhava desde o ano 2000, tivemos uma reformulação e inchaço de burocracias administrativas. A meu ver ocorria ali a decadência de um programa de atividades culturais de arte e lazer para crianças e adolescentes em situação de rua, programa este que fora premiado em 1997 pela Fundação Getúlio Vargas como melhor programa de gestão pública do Brasil.

Dessa forma, os setores da secretaria municipal de cultura também começavam a sentir as reformulações administrativas e as reduções de projetos culturais nas periferias da cidade. Projetos como a arena da cultura e tantos outros citados acima têm seu declínio, e já no fim do mandato, por volta do ano de 2007, o prefeito decretou o fim da Secretaria Municipal de Cultura para que fosse criada a Fundação Municipal de Cultura. 2008 foi um ano em que a política municipal provocou uma ruptura na forma como era até então conduzida a gestão municipal. Além de uma reforma administrativa radical, o prefeito da época, Fernando Pimentel, “escolheu” para sucessor Marcio Lacerda, filiado ao PSB.

Na teoria, o revezamento dos partidos que estavam na administração da cidade desde o governo Patrus continuaria; porém, na prática, entrava na chapa o PSDB, do então governador Aécio Neves, mesmo que informalmente, após vitória de Márcio Lacerda contestada pela população. Isso porque houve conturbado segundo turno que levou a uma singela vitória de Lacerda. Iniciava-se, então, a saída de militantes do Partido dos Trabalhadores das secretarias como saúde e cultura, esta última já transformada, ainda na gestão, Pimentel, em fundação municipal de cultura, o que para muitos foi um reducionismo do equipamento.

Ainda em 2008, grupos que desde a década de 80 já se encontravam para dançar e cantar, juntaram-se com os jovens da nova geração da cultura Hip Hop e iniciaram um encontro semanal na Praça Sete. Com o passar das semanas, resolveram se deslocar para a Praça da Estação e, num desses encontros, caiu uma chuva de verão. A partir daí, buscaram abrigo embaixo do viaduto Santa Teresa, que por ironia do destino já contava com palco e pista para skate, até então pouco utilizados. Foi aí que movimento do Duelo de MC's ganhou força e nos anos seguintes virou uma das referências culturais da cidade.

A região da praça da estação sempre foi um lugar discriminado da cidade, assim como a zona boêmia da rua Guaicurus, a região da Rodoviária e a Lagoinha. Apesar da criação do Museu de Artes e Ofícios na antiga estação central, com o intuito de “revitalização” do entorno, o viaduto de Santa Tereza continuou tendo como frequentadores e moradores a população menos favorecida economicamente, junto à população em situação de rua. O fato é que com a evolução do Duelo de MC's houve um

início de revalorização da região. Lojas fechadas há anos abriram-se; abriu-se espaço para bar temático, grupo de teatro e, na sequência, após proibição, pela Prefeitura de Belo Horizonte, de realização de eventos na praça da Estação, surgiu a chamada Praia da Estação, em tom de protesto contra o decreto municipal.



Figura 2 – Duelo de MC’s. Foto: Pablo Bernardo, nov. 2015. À direita, Praia da Estação. Foto: Priscila Musa, fev. 2013.

No verão, vários coletivos organizaram encontros em plena praça, onde o chafariz servia de frescor, e transformaram a praça numa “praia da estação”, envolvidos aos sons dos folguedos, Hip Hop, Soul e canções autorais, realizavam sketches teatrais, saraus de poesia e grafite. A partir daí os coletivos ganhavam força. Cada seguimento da arte continuou evoluindo no sentido de ocupar a cidade e tornar-se conhecido em outros espaços e por outros públicos. O Duelo de MC’s, por exemplo, mesmo acontecendo toda sexta feira embaixo do viaduto Santa Tereza, fazia apresentações em festivais, como foi o caso do Verão Arte Contemporânea, que acontece em Belo Horizonte em diversos espaços de arte. Nesse caso do Hip Hop, a ocupação chegou ao grande teatro do Palácio das Artes; essa, inclusive foi uma ótima experiência vivida pelo coletivo, porque após esses movimentos saídos do então “gueto” ocuparem um dos principais palco do Brasil não faltaram mais convites para apresentações em outros espaços da cidade, no interior do estado e fora de Minas Gerais, o que tornou o Duelo de MC’s de Belo Horizonte uma referência nacional para a cultura Hip Hop.

O grupo de Teatro Espanca, antes mesmo de concretizar sua sede próximo ao viaduto Santa Tereza, já colecionava títulos de melhor grupo de teatro em diversos festivais, como exemplo o festival internacional de Curitiba, onde a linguagem teatral do

grupo inovou, segundo críticos. A chegada deles na região da Praça da Estação deu mais brilho à cultura produzida na cidade; o espaço cultural Nelson Bordelo, ao lado do viaduto, passou também a ser o lugar para a música independente e experimental e um ponto de encontro após duelo de MC's, que se encerrava às 23h. Na sequência, o grupo Samba da Meia Noite, também após o duelo, entrava em cena, e trouxe a música negra ancestral na perspectiva de roda, numa dinâmica em que todos participavam, ou dançando ou batendo palma, um processo de sociabilidade enriquecedor.

Todas essas manifestações e seus participantes criaram uma unidade de troca de experiências que eclodiram no momento em que não eram ouvidos e sequer contemplados com as políticas públicas culturais da cidade. Isso fez com que reuniões e debates fossem criados, a fim de que o poder público contribuísse para a expansão dinâmica da realização desses encontros pois, a partir de uma tímida roda de *break dance* surgia, nos meados de 2010, uma das principais formas de lazer da juventude belo-horizontina; em alguns casos a principal, já que o jovem não tinha gasto algum com ingresso. Temos então a questão que envolve estas práticas coletivas também chamadas de comuns: como dinamizar todos envolvidos numa militância a fim de conquistar espaço de representação política e diálogo com o poder executivo da cidade? E quanto à produção cultural: como atrelar sua qualidade, sociabilidade e geração de renda?

O primeiro passo é entendermos que a vida social e cultural se constitui também no campo da vida econômica, construindo um movimento interligado de trocas a todo o tempo. Nosso desafio, a partir desta tese, é analisar a importância dos manifestantes que produzem arte na cidade de Belo Horizonte para com as organizações de movimentos pontuais anteriores às manifestações de junho de 2013. Negri e Hardt (2005) consideram os coletivos comuns como “multidão” e fazem uma relação com as redes de comunicação em que as diferenças são valorizadas a fim de uma comunhão. Os autores chamam atenção para a criação dos projetos imateriais advindos desses coletivos, e afirmam que estes

Dependem do conhecimento comum recebido de outros e por sua vez criam novos conhecimentos comuns. Isto se aplica particularmente a todas as formas de trabalho que criam projetos imateriais, como ideias, imagens, afetos e relações. Daremos a este novo modelo dominante o nome de “produção biopolítica”, para enfatizar que não só envolve a produção de bens materiais em sentido estritamente econômico como também afeta e produz todas as facetas da vida social, sejam econômicas, culturais ou políticas (2005, p.14).

Quanto à integralização dos Comuns da cidade de Belo Horizonte, talvez tenha acontecido uma verdadeira revolução na categoria artística, pois esta foi sempre tida como uma das mais difíceis de coletivizar na cidade. Essa afirmação parte, inclusive, da maioria dos artistas dos vários segmentos. Reconhecemos o papel fundamental das mídias tecnológicas e redes sociais nos últimos anos, e aqui não entraremos em análise destas, mas o ano que, acreditamos, ter sido o marco de conquista dos coletivos que envolviam a categoria artística de Belo Horizonte foi 2009. Foi quando a cidade estava a menos de 12 meses de receber o Festival Internacional de Teatro e a fundação municipal de cultura anunciou que no ano de 2010 ele não ocorreria. Vários artistas se prontificaram a manifestar-se por vários dias em frente à fundação municipal de cultura e reivindicaram judicialmente o cumprimento da Lei Orgânica do município, que determinava o evento bienalmente.

A prefeitura municipal de Belo Horizonte, junto à fundação municipal de cultura, voltou atrás e confirmou a realização do Festival Internacional de Teatro de 2010. Diante desse acontecimento, sentiu-se que os movimentos populares ganharam força, e reverberaram pela cidade novas possibilidades. O Observatório da Juventude da Faculdade de Educação da UFMG, em 2011, promoveu um encontro e debate sobre a cidade que estaria fechada para a juventude e suas manifestações. O Prof. Dr. Juarez Dayrell, da UFMG, pesquisador nos estudos sobre juventude, convidou o também especialista na área, Prof. Dr. Paulo Carrano, da UFF, para o debate sobre se a cidade se encontrava quase privada de manifestações juvenis, identificando uma total ausência do poder público municipal na gestão de lazer para a juventude da cidade. Em entrevista ao portal da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG em abril de 2011, o Prof. Dr. Juarez Dayrell disse:

São quatro grupos. O Praia da Estação surgiu no começo de 2010, motivado pela proibição de eventos públicos na Praça da Estação. Desde então, seus integrantes vêm debatendo o código de posturas da cidade. Outro movimento é as Brigadas Populares, que atua em diferentes frentes, mas sempre apoiando movimentos de contestação, como os Excluídos da Copa e o movimento sem-teto. Eles atuam na dimensão dos direitos. Por outro lado, o Família de Rua age em uma vertente mais cultural, promovendo encontros semanais, baseados na cultura hip-hop, no Viaduto Santa Tereza; lá acontece o Duelo de MCs. Mais recentemente, no final do ano passado, surgiu o movimento Nova Cena, composto majoritariamente por pessoas ligadas ao teatro. O Nova Cena pressiona a Secretaria de Cultura de Belo Horizonte a efetivar o Conselho Municipal de Cultura.

A realização do evento “A juventude Okupa a cidade” promoveu, além desse debate, outros encontros que potencializaram o que já vinha acontecendo com os coletivos, um sentimento de pertencimento político em busca de uma nova forma de estar na cidade. O poeta, músico, compositor, ativista e produtor Makely Ka, há tempos, em suas composições, já abordava o tema a “a outra cidade”, título de um dos seus discos. Além disso, ele foi pioneiro na cidade quando o assunto é cooperar com a categoria artística. Com a sua incansável militância em prol da “classe artística” ele contribuiu para a construção dos coletivos Sociedade Independente da Música - SIM, também a Cooperativa Mineira de Músicos - COMUM, além de inúmeros projetos voltados para a promoção da música independente da cena belo-horizontina. Nas palavras do ativista Makely Ka, todas essas manifestações e algumas conquistas por partes das várias categorias que envolvem as artes não surgiram do nada, embora um pouco inesperadas, por se tratar de Brasil. Para ele, “Belo Horizonte é uma cidade improvável. Ninguém poderia imaginar há alguns anos que 2013 começaria com a movimentação que se viu por aqui logo em fevereiro” (2013).

Sua crítica continua quando aborda a cidade, tida como conservadora, e vê tantos blocos surgirem pelas ruas, protagonizando um carnaval que há tempos era tido como morto e sepultado. Os fatos tratados aqui por Makely Ka vão de encontro ao pensamento de Hall (2002), segundo quem essas sociabilidades produzem uma heterogeneidade das representações culturais e essas trocas geram também uma pluralidade, a partir da valorização das singularidades ao mesmo tempo em que proporcionam o encontro de pontos convergentes entre indivíduos.

Nascia então, no bojo de todos esses movimentos, o “new carnaval de rua de BH” com um caráter eminentemente político, representado nas marchinhas e no próprio clima de tensão sob confrontos com a polícia, pois os trajetos dos blocos tinham como endereço câmara municipal e prefeitura. De lá para cá o carnaval ganhou mais público, sem perder seu cunho político. Os acontecimentos, conforme descrevemos aqui, de certa maneira foram uma espécie de preparação de ações que tinham planejamento a partir dos coletivos aqui citados para quando junho chegasse, aproveitando a Copa das Confederações para as manifestações. As proporções destas foram maiores que o planejado pelo país afora, juntos aos diversos movimentos por todas as capitais e demais cidades, o que ficou conhecido como as manifestações de junho de 2013.



Figura 3 – Manifestação de Junho de 2013. Foto retirada da internet/autor desconhecido, jun. 2013

Em Belo Horizonte os destaques ficaram por conta certas atitudes lúdicas em contraponto à truculência policial. O Comitê Atingidos pela Copa, por exemplo, realizou algumas peladas de futebol em plenas manifestações. No dia 24 de junho de 2013 foi criado o Comitê Popular de Arte e Cultura de Belo Horizonte, que reconhecia a legitimidade da e se vinculava à Assembleia Popular Horizontal, espaço aberto de discussão dos rumos do movimento das ruas. As assembleias aconteceram embaixo do Viaduto de Santa Tereza e chamaram a atenção de outros coletivos do país, pois a truculência da polícia, por todo país, após uma semana de manifestações, continuava e era chegado um momento de estratégia para a definição de que rumos poderiam tomar as reivindicações.

O Comitê Popular de Arte e Cultura de Belo Horizonte propunha ações estratégicas a partir de intervenções artísticas durante as manifestações. Houve tráfico interestadual de material subversivo de alto impacto visual. A bandeira gigante criada pelo Comitê Popular de Arte e Cultura com o escrito “Unfair Players – FIFA – Police – Anastasia – Lacerda”, utilizada na grande manifestação do dia 26 de junho em Belo Horizonte, foi enviada para o Rio de Janeiro e os manifestantes a utilizaram na linha de frente a caminho do Maracanã, com duas pequenas alterações: as inclusões dos nomes “Cabral – Paes”, políticos cariocas. De lá, ela seguiu ainda para outras cidades.

Outro movimento, de caráter socioambiental, mas também pautado em ações culturais, o Fica Ficcus, juntou forças e despontou nesse mesmo período a partir das ameaças de corte das árvores centenárias em algumas avenidas de Belo Horizonte, justificadas pela ameaça de fungos. Eles se conectaram aos manifestantes que ocupavam o Parque Gezi, em Istambul, e esse apoio criou um vínculo internacional poderoso. Um dos fatos mais inusitados, levado a cabo por parte do Comitê Popular de Arte e Cultura de Belo Horizonte, foi a colocação de um piano sob uma das árvores, que ficava disponível dia e noite para quem quisesse tocar.

Passado um ano das manifestações, temos em mãos e memória um grande acontecimento no sentido de movimento social. De acordo com Cocco (2014) “a brecha de junho ainda está aberta”. Nesse artigo ele pauta, pelo aspecto da democracia, a importância dos acontecimentos de junho de 2013. Faz uma análise do partidarismo político, a ditadura militar informal e a formal sustentada pelos governos do Brasil, do “rolezinho” à nova classe “C”, passando pela média, segundo ele “de pensamentos e gostos médios” que já não se aguenta mais. Por fim, ele aborda os novos brasileiros sem rostos, os “filhos sem pai e mãe”, e até os compara com a obra do doutor Frankenstein, no sentido de que não reconhecem o que construíram; talvez uma nova população que quer fazer parte das coisas boas da sociedade, ou que o capitalismo produz. O grupo de *rap* Racionais MC’s já trilhava esse pensamento no início dos anos 2000, quando no *Rap Negro drama* (2002) dizia “você disse que era bom e favela ouviu uísque red bul tênis Nike e fuzil”; sobre a multidão, eles continuam no mesmo *rap*: “a multidão é um monstro sem rosto e coração”. Temos uma complexidade social a ser interpretada pelas ciências humanas em plena crise dos conceitos do século XXI.

O ano de 2014 foi um ano atípico, com a Copa do Mundo durante os meses de junho e julho, e eleições para Presidente da República em outubro e novembro. Esses eventos praticamente ocuparam as movimentações do ano; mesmo assim, os movimentos sociais sempre estiveram presentes, ainda que em menor proporção, comparada ao ano que passou, pois havia um certo temor dos poderes públicos com o comprometimento da realização desses eventos e assim, coincidentemente, as manifestações de protesto foram mais modestas.

Já em 2015, uma polêmica chamou a atenção da cidade de Belo Horizonte. A Câmara Municipal de Belo Horizonte “derrubou”, na sexta-feira, dia 13 de novembro, o veto do prefeito Marcio Lacerda que anulava a nova “lei do silêncio”, que restringe som em ambientes externos de bares e restaurantes, sem tratamento acústico, após às 23 horas.

Com isso, a proposta seria promulgada pelo presidente da casa, Wellington Magalhães (PTN), e entrou em vigor neste ano de 2015. De acordo com a Secretaria Municipal Adjunta de Fiscalização (Smafis), os infratores à atual Lei do Silêncio estão sujeitos a advertência, multa, cassação do Alvará de Localização e Funcionamento de Atividades ou de licença e interdição parcial ou total da atividade até a correção das irregularidades, além da obrigação de cessar o barulho. Os valores das multas, de acordo com a gravidade, variam de R\$ 131,67 a R\$ 16.491,50. Em caso de reincidência, a penalidade de multa poderá ser aplicada em dobro e, havendo nova reincidência, a multa poderá ser aplicada até o triplo do valor inicial (Estado de Minas 2016)¹.

O autor do Projeto de Lei 827/13, o vereador Leonardo Mattos (PV), agradeceu aos colegas pelo resultado e ressaltou que a principal função dos vereadores é representar e garantir os direitos do cidadão, conciliando os interesses dos diferentes segmentos. A Lei do Silêncio do município de Belo Horizonte é considerada a mais rigorosa do Brasil. A briga entre a câmara dos vereadores e os setores de entreterimento da capital, que envolve a categoria dos músicos, é antiga. Desde 2007 ela foi reforçada por um projeto da vereadora Elaine Matozinhos depois uma batalha pessoal contra a boate que existia em frente à sua residência.

Assim, em 2015 nasceu o movimento “nos bares da vida” liderado pelo músico percussionista Zeca Magrão juntamente com demais colegas de trabalho e donos de estabelecimentos onde há música ao vivo. O músico maranhense, radicado em Belo Horizonte há mais de 30 anos, explica que as condições para trabalhar com música em Belo Horizonte chegaram ao limite e, após essa decisão da câmara de vereadores, iniciou junto com outros colegas diálogo para promover um movimento que traga benefícios para o trabalhador da noite, como afirma:

eu estou trabalhando com música em Belo Horizonte durante esse tempo todo e só vejo piora nas condições do trabalhador da música. Toco com artistas famosos mas sobrevivo também tocando em bares, pois não é todo dia que tem show grande e chegamos a condição que ou

¹ O projeto que sugere a alteração da lei que controla os níveis de ruído em Belo Horizonte está causando barulho na Câmara Municipal de Belo Horizonte. A Proposta nº 751, apresentada na Casa em 2013, chegou a entrar ontem na pauta para votação em primeiro turno, dividindo opiniões favoráveis e contrárias de vereadores e sob olhos atentos de líderes de associações de moradores da capital. A polêmica vem do artigo 10 de Lei 9.505/08, conhecida como a Lei do Silêncio.

O inciso VI prevê aumento para até 80dB (decibéis) no volume de atividades escolares, religiosas, bares e restaurantes até as 22h, de domingo à quinta-feira. Já na sexta-feira, sábados e feriados, a permissão vai até as 23h. O projeto tem muitas emendas, uma delas com permissão, inclusive, para 85dB (Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/07/09/interna_gerais,781711/um-projeto-do-barulho.shtml)

lutamos ou lutamos. Temos que ir para [a] rua, temos que ir para [a] câmara de vereadores, porque se continuar assim amanhã ou depois não teremos nem onde tocar (ZECA MAGRÃO, 2016).

Nas palavras do músico, percebemos o quão árduo é exercer uma profissão cuja precariedade já vem estabelecida na sua história, e com o passar do tempo as condições para exercê-la, ao invés de evoluírem, retrocedem. Deparamo-nos com interesses pessoais de alguns vereadores que entendem que estão beneficiando a população, mas um olhar mais aguçado revela que prejudicam, além do artista, os setores que geram empregos na cidade. Estamos falando do ano pós Copa do Mundo, no qual o movimento de bares e restaurantes vem sofrendo enormes quedas econômicas. Os ruídos pela cidade são muitos, sim, e incomodam; porém, no caso que tratamos aqui, chegamos em situações nas quais os decibéis do trânsito e da rua ultrapassam a casa dos 90, sendo que a Lei do Silêncio exige, dentro dos estabelecimentos, no máximo 80. Acreditamos que o debate entre as categorias de trabalhadores seja promissor em benefícios para o trabalhador, e não em promover uma crise já enfrentada por ele ao longo de toda sua história.

2.2-O trabalho do músico e sua relação com as práticas educativas e políticas

Desvelar o trabalho do músico é também uma forma de apresentar um novo conceito de educação, partindo do princípio de que educar vem do grego *duc*, cujo significado é *conduzir*, o ato de levar algo para algum lugar e, até mesmo, se *auto conduzir*. É, acima de tudo, um processo de autonomia do ser. Assim é o trabalho do músico: produzir um entretenimento em que se une o aprender para liberdade através da ludicidade, porque a arte é um dos instrumentos da vida que promovem o prazer no fazer. A música, por sua vez, é contato imediato com sua forma de estar no mundo, aquela que te agrada te impulsiona. Considerando que aquela que não te chama a atenção pode passar despercebida, porém não deixa de provocar outras pessoas, assim a música que te agrada está diretamente ligada ao seu o contexto social. Se a utilizarmos dentro de uma didática que é *levar conhecimento*, a aprendizagem se torna menos dificultosa, tornando-se um método de educação em que o conhecimento é alcançado e aprendido, e não simplesmente decorado dentro do imediatismo que temos vistos nos sistemas de educação escolares pelo mundo.

Seguindo essa linha de raciocínio, teremos que o ato de criar, promover e executar a música é um acontecimento também educativo. Além de ser um ato político em prol da autonomia do ser, ela acontece a partir das práticas educativas que são os detalhamentos

daquele processo sonoro e a mensagem que aquela determinada canção passa ao público apreciador num contexto de interação. Não estamos tratando, aqui, especificamente da educação musical e seus desdobramentos; apresentaremos neste subcapítulo as inúmeras práticas educativas presentes nos trabalhos dos nossos entrevistados, dos nossos sujeitos da pesquisa, pois atividades que vão além de shows musicais geralmente fazem parte do trabalho do músico. O trato com a educação está presente no ofício do músico desde sempre.

É muito raro encontrar uma musicista ou um músico que nunca tenha feito trabalhos em escolas, associações de cunho educativo ou até mesmo em empresas que apoiam a chamada “responsabilidade social”. O convite é sempre estendido para aquele ou aquela musicista para que no mínimo façam uma visita à instituição tal. Embora aconteçam também nestes convites uma certa exploração do músico, dificilmente ele é reconhecido como educador e, sim, como aquela pessoa que executa um momento de diversão, um músico que realiza oficina de musicalização. Mesmo que nos últimos anos essa imagem sobre o músico tenha mudado um pouco, devido a propagação de trabalhos sociais e com a temática da necessidade de diversidade na educação, o músico ainda permanece dentro de uma precariedade de trabalho quando o assunto é o reconhecimento e seu potencial enquanto transformador social.

Essa concepção da população brasileira de não conhecer a fundo sua arte junto à educação, ocorre também devido à nossa forma de criação no ensino escolar na qual, desde o início

A escola brasileira procurou acompanhar as mudanças sociais provocadas pela Abolição (1888) e pela República (1889). Este processo de mudança, porém foi tão lento, que alcançou o século seguinte. Diríamos mesmo que as duas primeiras décadas do século foram quase exclusivamente dedicadas a um emparelhamento das instituições educacionais com as novas idéias que, surgidas no século XIX, prepararam e executaram a abolição e a República. Nos inícios do século XX, pelo menos até o final da Primeira Guerra Mundial, tivemos um prolongamento das idéias filosóficas, políticas, pedagógicas e estéticas que embasaram o movimento republicano de 1889, refletindo-se sobre objetivos do ensino da Arte na escola secundária e primária. É bem verdade que, neste período, podemos constatar já uma tímida preparação para as idéias modernistas que eclodiram em 1922, data demarcadora em nossa cultura (BARBOSA, 2010, p. 31).

Ana Mae Barbosa se refere ao início de mudança em prol das artes no Brasil a partir da Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, que teve como um dos seus principais articuladores o paulistano José Oswald Antônio de Andrade, pintor, escritor,

desenhista, cenógrafo, jornalista, músico e professor. A Semana de Arte Moderna, também chamada de Semana de 22, ocorreu em São Paulo, entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal da cidade. Mesmo assim, os acontecimentos pré-modernistas não conseguiram influenciar o sistema do ensino da arte na escola primária, secundária e superior no Brasil. Temos aqui um fato que comprova o quanto ficamos parados no tempo sobre o tema arte e educação, que engloba toda uma riqueza etnográfica brasileira que poderia ter sido aproveitada em nossa formulação do sistema educacional. Somente nas últimas décadas essa riqueza tem ganhado espaço no debate sobre a arte e suas práticas educativas; contudo, é verificada a necessidade de avançarmos mais no debate e evidentemente nas práticas educacionais, porque “é preciso esclarecer, antes de tudo que o ensino de Arte na Escola secundária e primária se resumia ao ensino do desenho” (BARBOSA, 2010, p. 31). Convivemos com um sistema escolar brasileiro que ainda não implementou a arte como uma das principais possibilidades riquíssimas de educação.

Ao apontarmos aqui as práticas educativas em relação ao trabalho do músico estamos também em busca das inovações que a educação do século XXI exige, que muitas vezes são confundidas com a necessidade tecnológica imposta pelos padrões internacionais de educação. Definitivamente não são esses padrões tecnicistas educacionais que abordaremos nesta tese. As inovações na educação que iremos revelar aqui consistem na pedagogia da autonomia por intermédio do trabalho do músico, como o seu ofício de ensinar e propagar uma criatividade que foi aos poucos se tornando peça fundamental para se pensar a educação e a liberdade, tanto que

Outro saber necessário à prática educativa, e que se funda na mesma raiz que acabo de discutir – a da inconclusão do ser que se sabe inconcluso –, é o que fala do respeito devido à autonomia do ser do educando. Do educando criança, jovem ou adulto. Como educador, devo estar constantemente advertido com relação a este respeito que implica igualmente o que devo ter por mim mesmo. [...] O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros (FREIRE, 2007, p. 59).

Um fato para se refletir é que a Cultura Popular foi a base da construção do pensamento em educação de Paulo Freire. Foi na arte que ele edificou as diversas pedagogias, didáticas aprendidas nas relações de saberes dos mestres populares para com sua comunidade e que inspiraram uma nova forma de apresentar e praticar a educação. Assim, o artista é naturalmente aquele que tem algo a apresentar para o povo, e se

conseguirmos fazer uma ponte de conhecimento entre as formas de ensinar e aprender teremos em mãos um forte instrumento de comunhão do pensar livre, da autonomia dos sujeitos, do poder em enfrentar a opressão e o opressor frente a frente. Isso nos dará condições para apontar condições de um viver digno sem miserabilidade, de uma evolução no pensamento, de comunhão humana em luta contra as desigualdades sociais. Assim é o pensamento freiriano: uma educação para liberdade que consiste em promover o sujeito e não acorrentá-lo ao maquinário capital que faz da educação um simples negócio financeiro. Seguiremos sobre as práticas educativas no trabalho do músico com o pensamento de que “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 2007, p. 23). Esse é o cotidiano do trabalhador músico: ele está sempre aprendendo e ensinando, embora uma grande parte desses trabalhadores não se veja como educadores.

Nas duas últimas décadas a cidade de Belo Horizonte teve, nas suas diversas instituições educativas e projetos sociais, uma proliferação de trabalhos voltados para arte-educação. Eram, em especial, trabalhos com musicalização, da Percussão ao *Hip-Hop*, projetos que saíram dos papéis e ganharam força nas redes públicas de ensino e assistência social via governo municipal, estadual e federal. Algumas dessas iniciativas merecem destaque, como o programa Miguilim, da Prefeitura de Belo Horizonte, criado em 1993, na gestão do Prefeito Patrus Ananias, para atender a crianças e adolescente em situação de rua. O programa recebeu notoriedade em 1997, na gestão do Prefeito Célio de Castro, com o Premio de Gestão Pública e Cidadania das Fundações Getúlio Vargas e Ford. O programa Miguilim trabalhava com a abordagem dos educandos na rua, acolhimento em abrigos e indicação dos jovens para primeiro emprego e retorno familiar. Tinha como a principal forma de trabalhar educação com essas crianças e adolescentes em situação de rua. Sua sede era na Praça da Estação, onde hoje é o Centro de Referência da Juventude, onde eram realizadas as diversas oficinas de arte, dentre elas a música, pelas quais a Banda Miguilim se apresentava por toda a capital. Essas apresentações eram pontuais, pois demandavam ensaios e frequência dos educandos, que muitas vezes evadiam e demoravam retornar, devido à situação de morarem na rua.

Como Arte-Educador no Programa Miguilim durante cinco anos e à frente da Banda Miguilim, pude aprender a ensinar ritmos percussivos ao mesmo tempo que os denominados “meninos de rua” me ensinavam a cultura urbana da capital de Minas Gerais, embora alguns dos educandos viessem também do interior do estado e ali, na rua, acabavam sendo acolhidos pelos educadores. A Banda Miguilim já era a minha terceira

experiência enquanto Arte-Educador. Como disse de passagem na introdução desta tese, iniciei em 1997, na minha cidade natal de Itaobim, o Projeto AxéUai e, em 1999, no Morro do Querosene, em Belo Horizonte, atuei como Arte-Educador e músico percussionista junto aos educandos do Galpão da Arte, do Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua. Paralelamente ao trabalho no Programa Miguilim, no ano de 2003, retornei ao Morro do Querosene com o projeto Além do Som, que seria premiado em 2005 pelo Rumos Educação Cultura e Arte, do Itaú Cultural.

É importante retomar essa minha trajetória para que possamos reafirmar a fala de um lugar também enquanto educador. Após duas décadas como profissional na Arte-Educação é de se considerar que métodos de práticas educativas foram criadas, ainda que pouco utilizadas pela educação considerada “formal” ou “escolar”. Isso revela o quanto necessitamos de avançar quando abordamos o tema Arte-Educação e sobre o artista que, ao desenvolver uma atividade lúdica, está levando conhecimento àqueles educandos atendidos, mas não é considerado um educador e, sim, um oficinairo. Essa relação se dá pela dificuldade da instituição de educação, juntamente com seus respectivos profissionais, em entender que a dinâmica de se trabalhar a arte como prática educativa demanda um tempo e métodos que são diferentes do ensino escolar. Exemplo disso é a carga horária desses profissionais. Geralmente o professor da sala de aula cumpre um horário maior do que o que trabalha com arte e as horas-aula são tabeladas de maneira que o trabalho com a Arte-Educação seja em menos tempo e com valor um pouco mais elevado do que as do profissional que trabalha em outra função dentro da mesma instituição.

O Arte-Educador geralmente é contratado como autônomo prestador de serviço, não possui vínculo empregatício com a instituição e, assim, seu trabalho é em tempo menor do que o do funcionário fixo. Isso faz parecer, grosso modo, que o músico trabalha menos e ganha mais, o que não é verdade. Existe essa questão a ser trabalhada pelas coordenações educacionais para com o trabalhador daquela determinada escola, fundação, instituto etc., para que o músico que se propõe e é contratado para realizar um trabalho de musicalização com os educandos, ou até mesmo uma capacitação dos professores, não se sinta constrangido. Isso porque há inúmeros casos vivenciados por nós, músicos, em que essa falta de informação acaba gerando uma relação tensa entre os próprios trabalhadores envolvidos naquela proposta educativa, o que compromete definitivamente a qualidade da execução e resultados daquele trabalho.

Diante desse conflito de relação de trabalho, temos que o trabalho do músico enfrenta barreiras até onde parecia ser impossível, já que você, músico, está sendo contratado para trabalhar com educação, mas nem o ambiente educacional está livre da falta de informação quanto ao trabalho do músico ser também um ato de levar conhecimento através das harmonias sonoras. Para isso construímos aqui nesta tese um conhecimento que revela esse campo de atuação do trabalhador músico, e é importante tratarmos de cada acontecimento que contribui para evoluir o trabalho do músico na educação. Informamos, também, cada detalhe que encobre a potencialidade desse trabalho, porque dentro da minha vivência, ao se trabalhar música como prática educativa, busca-se liberdade e prazer no aprender. Evidentemente que a música por si já promove sociabilidades, principalmente se for a música desejada pelos educandos; porém os métodos utilizados pelos músicos não vão diretamente ao encontro do desejado. Existe um processo estabelecido pelo músico, etapas desse ensinar e aprender para que se atinja o nível desejado do aprendizado, o que demanda tempo, paciência e muita dedicação de todos os envolvidos para que o momento de ludicidade seja pleno.

É entendido pela sociedade que a música é uma obra de arte; entretanto, essa mesma sociedade não conhece a fundo a função social da música, que

Traduzem um tempo, uma história, ligam-se a uma determinada sociedade cujos sentimento, costumes, valores, concepções de mundo, expressam e criticam; o artista, em geral, não cria apenas para a sua satisfação pessoal, para poder reviver o instante da criação mas para sinalizar exteriormente, para historicizar seus fantasmas, porque todos somos historicamente determinados e não podemos negar esta condição (GRAMSCI, 2007, p. 58).

Sim, o artista é subjetivo na sua forma de expressar. Ele imprime sua forma de pensar, criar e viver através da arte, e isso naturalmente é livre de interpretações por quem conhece aquele ou aquela artista e sua produção, suas respectivas obras de arte. Sua expressão pode chegar ao público como provocação, como adaptação, instigação, um despertar, um estímulo. De qualquer maneira, o artista e sua obra cumprem a função de não acomodação, não estagnação; o tempo todo a inquietude do artista é o que nos leva a crer que o tempo não está parado ou, se por acaso uma performance artística indica que o tempo parou, podemos ter certeza que isso é um exercício para que quem acompanha aquela dinâmica se conscientize sobre aquele propósito por meio do poder da criação artística. Mesmo nesse caso, desconstrói-se o que está colocado como inerte para que possamos seguir em frente em busca de um ideal de sociedade cuja falta de sensibilidade

para com o seu semelhante até aqui não se explicou. O artista, em nosso caso o músico, tem o papel fundamental nessa missão de informação, de provocação, de produção de um conhecimento que promove o bem estar de uma civilização.

Entra em ação a necessidade de sabermos: por que não utilizarmos métodos que a Arte nos dá para potencializarmos a educação? Por que a dificuldade de entendermos o músico que se dispõe a trabalhar com educação como Arte-Educador? São questões pertinentes no nosso sistema secular e repetitivo de educação, que se aliou ao chamado “capital cultural” para tentar dar conta da desigualdade de desempenho escolar de crianças oriundas das diferentes classes sociais. Esse sistema faz uma bipolarização entre o “sucesso escolar” e o fracasso escolar”, e estabelece praticamente uma ordem mercadológica diante da educação, que está para além de padrões econômicos imposto aos educandos (BOURDIEU, 1998).

Nossa tese verifica um grande equívoco em condicionar uma aprendizagem de sucesso ao poder financeiro de quem ensina, pelo fato que, a partir do momento em que se condiciona o aprender e ensinar ao investimento e retorno financeiro, os métodos desta educação perdem sua autenticidade no que tange à espontaneidade da descoberta. O aprendiz terá dificuldade em penetrar aquela historicidade de maneira livre, ele estará condicionado ir em busca de algo estabelecido pela meta mecânica do sucesso, atingir o ponto mais alto enquanto aluno, criando uma competição onde não deveria existir, o que acaba fazendo também daquele que ensina um competidor da sua instituição contra aquela outra. Se partimos da dinâmica educativa presente na Arte, nos certificamos que o caminho não é esse, porque:

A história da arte não é uma única história, mas, em cada país, pelo menos duas: aquela das artes enquanto praticadas e usufruídas pela minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas ou usufruídas pela massa de pessoas comuns. Os últimos quartetos de Beethoven por exemplo, enquadram se quase que totalmente na primeira categoria; é quase certo que, mesmo em Viena, seriam poucos frequentadores habituais de estádios de futebol que aceitariam entradas grátis para escutá-los. Por outro lado, na Inglaterra, certos tipos de *music ball comic* pertencem quase que totalmente a segunda categoria. Eu diria que uma certa quantidade de professores universitários chegaram a ver, vez por outra, um lucan e Mcshane, ou Franc Handle, porém é quase certo que não tiveram prazer nisso; e nem pensariam em incluir esses exemplos em uma história da arte do século XX se tivessem de escreve-la, existem, felizmente, alguns pontos em comum. A educação, ou o orgulho nacional e social, fazem com que alguns artistas de minorias se tornem universais (HOBSBAWM, 1990, p. 32).

Neste aporte sobre a *História social do jazz* é possível notar que, embora existam vários mundos, o da arte caminha junto ao contexto social daquele determinado povo, seja nas diferenças culturais de uma sociedade ou até mesmo nas suas pouquíssimas semelhanças, ainda que, em se tratando de classe econômica, haverá de ocorrer em algum momento uma comunhão quando se fala de arte. A música cumpre a sua função social, o que nos obriga a dizer que o músico também cumpre mais que uma função na sociedade. Ele está além do seu exercício de cantor e instrumentista, ele é um interlocutor que em algum momento estará promovendo com sua música uma comunhão social. Ainda que essa comunhão seja no imaginário comum do entretenimento, estará o músico fazendo o que os sistemas políticos de gestão não conseguem diante da ordem econômica, pois, geralmente, estabelecem uma divisão social. O músico consegue essa façanha pela sua sensibilidade e habilidade por saber conduzir aquele conhecimento lúdico.

Dentro dessa vivência afirmamos que o músico tem muito a contribuir aos sistemas de educação do Brasil e, quiçá, do mundo, devido ao nosso multiculturalismo natural. Para isso os exemplos são os mais diversos. Aqui, na cidade de Belo Horizonte, o programa Escola Integrada foi implantado em 2006, pela prefeitura municipal, pelo qual determinadas escolas da rede municipal de ensino passaram a oferecer aos alunos a ampliação do tempo de permanência na escola, utilizando os espaços alternativos da comunidade. São oferecidas diversas oficinas com o intuito de expandir os conhecimentos dos estudantes e proporcionar um crescimento do indivíduo como um todo. Dentre as oficinas estão acompanhamento pedagógico, arte, esporte, cultura, etc.

Atualmente, a Escola Integrada está implantada em 50 escolas da rede pública municipal. O programa atende a 15.000 crianças e adolescentes do ensino fundamental. A Escola Integrada começou em 25% das escolas municipais da capital mineira e hoje está em 75%. As 143 escolas que adotam o modelo de educação integral têm 45 mil alunos. São utilizados clubes, igrejas, museus e quadras, a até um quilômetro da escola, para as atividades. Foram feitas parcerias com 13 instituições de ensino superior para contratar os 1.600 educadores que trabalham no programa, sempre coordenado pela escola (PBH 2017).

Mais de uma década se passou da escola integrada na cidade de Belo Horizonte e, porém, nós, educadores da arte ou “oficineiros”, não conseguimos verificar grandes evoluções no programa devido à precariedade que os artistas enfrentam para ministrar suas oficinas, desde as parcerias ao voluntariado. Não é um programa em que a centralidade do tempo integral na escola passa pelas práticas educativas como a arte; as

atividades são diversas, porém não funcionam como as iniciativas de projetos voltados para a arte na escola. Acreditamos que, ao criar e desenvolver o programa Escola Integrada na cidade de Belo Horizonte, a prefeitura municipal se equivocou em não dialogar com a categoria dos trabalhadores da arte, até para que estes dessem o respaldo das experiências de arte na escola antes da criação do programa.

A cantora e educadora Dóris do Samba é um desses exemplos de sucesso que envolvem a educação e a arte. No ano 2000, quando Dóris lecionava na escola pública profissionalizante Raimundo Soares na favela da Pedreira Prado Lopes, região noroeste de Belo Horizonte, ao trabalhar com os alunos o tema ancestralidade, especificamente a história daquela comunidade, percebeu que os educandos não se interessavam pelo assunto. Mesmo quando o assunto era o samba, as crianças e jovens afirmavam que era música de velho e não davam a menor atenção. Dóris, então, verifica um abismo entre a educação e o pertencimento étnico daqueles alunos, em sua maioria negra. Assim, ela teve a ideia de criar o projeto Cantando a História do Samba. Como já se apresentava nas noites de Belo Horizonte, Dóris fez uma adaptação da banda que a acompanhava para executar o projeto nas escolas públicas e privadas da cidade.

Em 2003, com a Lei 10.639/03, que obriga as escolas do Brasil a ensinarem a História da África e Cultura Afro-brasileira, o projeto Cantando a História do Samba ganhou mais força e, amparado também pela lei municipal de incentivo à cultura, potencializou-se em Belo Horizonte e Região Metropolitana. O que nos chama atenção é o passo a passo do nascimento do projeto. A cantora Dóris foi buscar, primeiro, respostas para suas questões e, ao entender que seus questionamentos também pertenciam os seus alunos, criou um projeto que tratava do coletivo, unindo história, pertencimento étnico, música e educação. Como ela mesma diz:

Quando eu estudava ainda no ensino médio ouvia muito que eu era uma negra de alma branca. E aí os meus pais, eles não tinham um conhecimento profundo da questão do preconceito e racismo, embora a gente sempre [tivesse] um cuidado de conversar, de querer entender essa situação. Um dia, escutando um samba de Jorge Aragão, eu consegui entender bem o que me incomodava. O samba dele, que chama “Identidade”, [cuja] letra diz “elevador é quase um templo, exemplo pra minar teu sonho, sai desse compromisso, não vai no desserviço, se o social tem dono, não vai, quem cede a vez não quer vitória, somos herança da memória, temos a cor da noite, filhos de todo açoite, fato real da nossa história, se preto de alma branca pra você é o exemplo da dignidade, não nos ajuda só nos faz sofrer nem resgata nossa identidade”. Então, com esse samba, eu comecei e também aprofundi nas pesquisas e comecei entender, né, que com toda essa alegria, com essa questão do batuque, o samba, ele traz pra todos nós, o contexto

histórico dele é muito forte. Então foi essa junção de pedagogia com a questão histórica e toda musicalidade (DÓRIS, 2016).

Observamos que a artista vai buscar na sua essência a resposta para seus questionamentos. Somente tempos depois, pelo acaso em que a vida nos coloca, ela se viu diante de um desafio, de um incômodo em ensinar sobre a questão racial brasileira, o que dificilmente é tratado numa sala de aula, exceto dias comemorativos do calendário escolar. Por isso, reafirmamos aqui na presente tese, que é preciso que o ensino escolar aprenda com a educação popular, aquela construída com base nos saberes populares, aquela em que o destaque é coletivo e não competitivo. Nada melhor que os tempos atuais onde as várias gerações criam suas próprias formas de educação: a educação escolar fica marginalizada em termos da práxis educativa, como se os educandos estivessem ali cumprindo uma obrigação social, pois os métodos e conteúdos têm dificuldades de atraí-los.

A cantora e educadora Dóris ressalta que o maior desafio ao criar o Cantando a História do Samba nas escolas foi

como que eu iria para as escolas levar essa proposta, né, como que ia sensibilizar professores, diretores, alunos e até mesmo secretarias [para] que a gente pudesse desenvolver este projeto, e ele teve muita aceitação. Eu acredito muito na música, o próprio samba, pra mim, ele é muito verdadeiro (DÓRIS, 2016).

Além de criar um projeto que é pioneiro na educação racial em Belo Horizonte, ela consegue também, no âmbito desse projeto, um retorno de vários sambistas que estavam no ostracismo na cena musical de Belo Horizonte. Nesse mesmo período a cidade ganha de presente o retorno da velha guarda do samba, composta pelo misto de sambistas dos tempos antigos como Mestre Conga, Plínio Saraiva, seu Valtinho, dona Lucia e tantos outros, juntamente com alguns músicos mais jovens e universitários que produziam shows em espaços da cidade como o conservatório de música da UFMG que, depois de anos fechado, havia sido reformado e reaberto a população de Belo Horizonte. A verdade é que, o início dos anos 2000, em Belo Horizonte hove uma efervescência musical muito grande pois, além dos inúmeros festivais de música, surgia uma política cultural na cidade e no Brasil de retomada e ampliação do que de um certo modo havia caído no esquecimento do povo.

Isso significa um retorno às origens, à ancestralidade, tão complexa de se debater no ensino escolar. Exemplo vivido por mim nessa mesma época, em uma escola pública da comunidade Paulo VI em Belo Horizonte, foi o início de aulas de dança afro com a

pioneira Marlene Silva, onde, nos primeiros encontros, os alunos se queixavam que aquelas danças eram muito estranhas, que pareciam “macumba” e diziam que não iriam dançar. A experiente Marlene Silva, entendendo os alunos, desenvolveu método gradativo de conhecimento com eles, como ela mesma nos revelou: “o fardo do preconceito e o racismo para com estas crianças é tão pesado que às vezes temos que nos desconstruir para construir novos métodos e, adaptá-los ao tempo da nossa ancestralidade hoje”. Assim ela seguiu trabalhando ritmos do samba duro e a sensualidade presente no *Axé music*, até poder levar ao conhecimento daqueles alunos que todos aqueles ritmos tinham uma só raiz, vinham de um único lugar, a matriz África, e que no Brasil essa raiz foi se adaptando às regiões e ao povo. Isso nos revela como

O campo da cultura se torna central, na tentativa de um diálogo entre a pedagogia multirracial e o sistema escolar. Introduzir nas escolas aspectos parciais da herança cultural do povo negro já era uma das frestas por onde se aceitava que a sua presença em nossa história fosse ao menos lembrada ainda que de maneira estereotipada. A cultura foi o campo mais aberto a algumas manifestações de diálogo. A escola como instituição de cultura assumia essa função de abrir espaços, ainda que secundários, a algumas manifestações culturais das diversas etnias. Rever essa tímida e frequentemente preconceituosa presença tem sido, como vimos, uma fronteira de diálogo. Estaríamos em um momento novo? A dinâmica cultural posta pelos movimentos sociais e, especificamente, pelo movimento negro faz com que a memória e cultura negra nas escolas entrem em um tempo novo. A cultura passou a ser um campo privilegiado onde as intervenções se fazem mais presente (ARROYO, 2007, p. 126).

Podemos dizer que na última década tivemos alguns avanços em se tratando da abordagem sobre o tema da diversidade nos currículos do ensino escolar. Creditamos isso aos inúmeros movimentos sociais, com o ativismo de alguns grupos de educadores, e também graças aos movimentos culturais como o Hip Hop e o próprio Samba. Isso, entretanto, não quer dizer que estamos livres de entraves políticos tendenciosos que o Brasil vem sofrendo nos últimos anos e que prejudicam a educação na sua totalidade. Aqui entra em cena o trabalho do músico e suas relações com as práticas educativas e políticas na cidade de Belo Horizonte. Mesmo diante desse momento delicado que o país atravessa, existem as bases dessas lutas construídas já há um bom tempo, que nos dão suporte intelectual e até mesmo material para que sigamos lutando. Somos esses profissionais da música, cuja precariedade do trabalho é vista por nós mesmos como algo a ser vencido, e nossas incansáveis batalhas cotidianas em promover nosso trabalho diante do capital predatório caminham, nos tempos atuais, rumo à educação diversificada. Isso

exige do trabalhador músico ousar, criar métodos didáticos além do que a música, por si só, já oferece, pois esses profissionais buscam, da maneira mais prática possível, que seus ensinamentos sejam de fato aprendidos e repassados à comunidade inserida no processo da educação através da música.

A cantora e educadora Dóris, tomando esse cuidado ao gravar o CD *Cantando a história do samba* priorizou uma faixa, que chama de

Faixa pedagógica, porque nas escolas os professores e alunos sempre tinham dificuldades em identificar as vertentes do samba. Então nós fizemos uma faixa pedagógica, onde eu falo, né, das vertentes do samba, samba rock, samba enredo, e fazemos a demonstração musical. Porque olha só: o que eu percebo, às vezes comento que às vezes eu sinto falta e às vezes eu também acho, BH é uma cidade muito nova né? E acho em função disso acaba pecando um pouco nessa preservação da memória, por isso nós temos aí a velha guarda do samba, temos aí o congado (DÓRIS, 2016).

Ao discorrer sobre essa experiência, reparem como a cantora e educadora teve o cuidado ao introduzir o conteúdo para o público trabalhado naquela específica educação sobre o samba. Ela poderia simplesmente tocar as músicas e, passo a passo, esperar que aos poucos, naturalmente, alunos e professores pudessem entender as diferenças e as vertentes do samba. Além disso, ela optou também por trabalhar somente com sambistas mineiros, para reforçar a ideia de que o samba não é feito só por quem é natural do Rio de Janeiro ou da Bahia, como a mídia brasileira repassa à população. Verificamos o cuidado de criar uma faixa pedagógica para que os educandos e os profissionais da escola envolvidos naquele propósito se certifiquem de que, por trás de um samba existe um contexto histórico riquíssimo a ser aprendido, que o ensino escolar não dá conta de fornecer ao aluno, pela simples existência daquilo que chamo de “engessamento” do conteúdo. Por mais que os professores se desdobrem nos seus afazeres, como reconhecemos que muitos se esforçam em dar o seu melhor para uma aprendizagem cada vez mais avançada, o sistema escolar brasileiro tem, na sua fundação, uma forma de transmissão de conhecimento repetitiva, limitada.

Antonio Gramsci, na sua obra *Os intelectuais e a organização da cultura* principalmente no capítulo II, em que discorre sobre “a organização da escola e da cultura para a investigação do princípio educativo”, forneceu-nos uma base para a reflexão sobre a criação da escola fundada sobre a tradição greco-romana que o Brasil e o mundo importaram. Assim, temos o ensino escolar brasileiro enraizado não na sua raiz identitária, mas naquela raiz que moldou os interesses da classe burguesa de maneira

geral. Como diria o geógrafo Milton Santos “não queremos ser brasileiros, vivemos sonhando em morar acima da linha do equador de preferência na Europa”. Essa base de pensamento também serve para nos auxiliar até mesmo com a nossa educação denominada “superior”, constituída na fascinação com a educação anglo-saxônica e que, hoje, enfrenta uma dificuldade de se constituir como um ensino acadêmico latino americano. Devemos levar em conta a tradição europeia na educação até mesmo por questão de idade da formação dessas civilizações e suas universidades milenares. Porém já e chegou o momento de não praticarmos tanto o que o pensador Josué de Castro criticava, de querermos “colocar um tijolo no muro já construído dos europeus”. Ele afirmava isso ainda na década de 1950, como foi exibido no documentário *Josué de Castro cidadão do mundo*, bem retratado por Darcy Ribeiro em 1994. Não tinha sentido este ato com tantas questões no Brasil precisando ser discutidas e trabalhadas.

Não propomos uma análise polarizada entre ensino escolar e ensino não escolar. O que apresentamos aqui são os formatos de educação que a escola tradicional impõe como sistema de educação e as várias formas de identificar e valorizar o trabalho com arte na educação escolar que, muitas vezes, o sistema educacional brasileiro não reconhece. Por isso devemos ter a consciência de que

A divisão fundamental da escola em clássica e profissional era um esquema racional: a escola profissional destinava-se às classes instrumentais, ao passo que a clássica destinava-se às classes dominantes e ao intelectuais. O desenvolvimento da base industrial, tanto na cidade como no campo, provocava uma crescente necessidade do novo tipo de intelectual urbano: desenvolveu-se, ao lado da escola clássica, a escola técnica (profissional mas não manual), o que colocou em discussão o próprio princípio da orientação concreta de cultura geral, da orientação humanista da cultura geral fundada na tradição greco-romana (GRAMSCI, 1982, p. 118).

Diante dessa herança educacional é notável que há uma necessidade de acomodarmos nossa educação em algum lugar; porém qual seria este lugar? É exatamente essa questão que todos nós que vivemos a educação devemos nos perguntar. Aqui nossa tese cumpre seu papel provocador e, atuando no campo da Arte e da Educação e certificando-me da riqueza que essa junção proporciona, posso afirmar que, mesmo diante das várias experiências de educação interdisciplinar que vêm ganhando espaço no debate de uma educação para a diversidade cultural, ainda não temos um lugar central da educação escolar brasileira. Ela ainda não reconhece o quão dinâmica poderia ser, com tantas experiências de sucesso como do projeto Cantando a História do Samba, sobre a

qual discorreremos aqui, e tantas outras. Evidentemente que a estrutura secular da educação criou seus próprios mecanismo de autodefesa ao perceber que as sociabilidades sempre trazem questões pertinentes aos modelos colocados pelo Estado. Os anseios da sociedade sempre irão pedir algo novo na aprendizagem, metodologias que acompanham o tempo social daquela comunidade na educação.

Cabe a nós, educadores, ter conhecimento profundo sobre o que o Estado pensa quanto a tudo isso porque, à primeira vista, ousar na educação para inovar, em se tratando de Brasil, é verificado pelo o Estado e uma boa parte de quem está no comando da educação. Assim, atos isolados, como experiências de laboratórios sociais, aplicar-se-iam, no meu entender, à visão que muitas secretarias e coordenações escolares têm sobre projetos realizados nas escolas. Geralmente um bom número das pessoas que trabalham nessas gestões escolares também foram tomadas pelos sistemas burocráticos da educação, o que as impede de sentirem os sinais e as possibilidades de evolução na educação. Devemos reconhecer que esses profissionais, em se tratando do ensino público no Brasil, também sofrem uma precarização do seu trabalho; porém numa situação também de precarização está o músico que, diante do cenário burocrático da educação escolar, insiste em criar, ousar, inovar, revelar, amar o que faz. Talvez essa seja a diferença, uma vez que

A escola, mediante o que ensina, luta contra o folclore, contra todas as sedimentações, tradicionais de concepções do mundo, a fim de difundir uma concepção mais moderna, cujos os elementos primitivos e fundamentais são dados pela aprendizagem da existência de leis naturais como algo objetivo e rebelde, às quais é preciso adaptar-se para dominá-las, bem como de leis civis e estatais que são produto de uma atividade humana estabelecida pelo homem e podem ser por ele modificadas visando seu desenvolvimento coletivo (GRAMSCI, 1982, p. 130).

Este é o sistema escolar imposto pelo estado e que, passado tanto tempo da importação desta forma de ensino, continuamos nos questionando onde erramos, quando, na verdade acabamos por não entender a engrenagem sociológica que está inserida na didática e nos métodos de ensinar. Não valorizamos nossos princípios educativos presentes em nossas culturas. A escola tem o poder de desconstruir o conhecimento natural do educando, na função de elevar aquele conhecimento que o levará aos *status* social como é colocado para ele no seio familiar. Quando entra em cena o educador popular, para provocar e orientar a uma nova forma de conhecimento, ocorre a não valorização daquele saber, sobretudo quando esse saber vem das matrizes africanas e dos indígenas. Isso ocorre também pela perspectiva do capital. Aqui no Brasil, desde muito

cedo, aprendemos que a escola pode nos levar a ter uma vida melhor, e isso é entendido pela maioria da população como estudar muito para ganhar muito dinheiro. Entra em jogo a meritocracia, o que também compromete o sentido do saber, as relações desses saberes e suas utilidades.

Diante dessa situação, a figura do músico enfrenta essa outra barreira social: sua situação econômica, seu considerado “desapego” ao poder financeiro, já debatido no subcapítulo sobre *o músico no circuito mercantil musical de Belo Horizonte*. Nesse caso, é exigida do trabalhador músico a necessidade de trabalhar com os educandos o íntimo da alma artística, aquela que está para além dos padrões, e transferir para os educandos que, ao se trabalhar em prol de um ideal, existem várias formas de ganhos que vão além do capital e que um não elimina o outro dentro de uma cadeia de produção.

Neste contexto, o músico que se propõe a trabalhar a música como princípio educativo deve estar ciente que, para além dos seus métodos,

O conceito de equilíbrio entre ordem social e ordem natural sobre o fundamento do trabalho, da atividade teórico-prática do homem, cria os primeiros elementos de uma intuição do mundo, liberta de toda magia ou bruxaria, e fornece o ponto de partida para o posterior desenvolvimento de uma concepção histórico-dialética do mundo, para a compreensão do movimento e do devenir, para a valorização da soma de esforços e de sacrifícios que o presente custou ao passado e que o futuro custa ao presente, para a concepção da atualidade como síntese do passado, de todas as gerações passadas, que se projeta no futuro (GRAMSCI, 1982, p. 130).

É exatamente para isso que serve a arte: levar o indivíduo ao conhecimento que está em sua frente, provocar o raciocínio sobre a situação colocada e a possibilidade de resolução ou não daquele desafio lançado, seja pela natureza, seja pelas circunstâncias sociais. Neste caso, o que esse trabalho do músico tem a somar para a dinâmica desejada àquela aprendizagem. Funciona numa espécie de sair de uma zona de conforto para certificar-se sobre a veracidade daquele conforto e, assim que é revelada aquela situação, continuar em busca da evolução desejada. Isso tudo consiste em trazer novidades para aquele ambiente onde se trabalha com o conhecimento, arejar os conflitos sociais dicotômicos, propor e encaminhar novas relações sociais em prol da produção das formas de estar em sociedade. O trabalho do músico e suas práticas educativas tem como fundamento esse propósito. Ainda que o próprio músico não tenha conhecimento total da sua capacidade intelectual e didática, seu ato de levar o que ele sabe por via da música já revela uma possibilidade de transmissão de saber muito mais interessante do que aquela

metodologia secular de manipulação dos saberes que consiste em “vigiar e punir”, como bem está colocado por Michel Foucault.

Quando um músico se propõem a ensinar o seu saber, ele já de início está querendo dizer que não é um monopolizador do conhecimento, assim como sabemos também que existem vários músicos que jamais gostariam de transmitir seu conhecimento de forma didática ou vinculada a uma estrutura institucional de educação, já que estes prezam por manter seu estilo como pessoas que, com sua música, acreditam já realizar automaticamente um trabalho de ensinar. As práticas educativas que verificamos no trabalho do músico são intrínsecas ao seu ato de informar, parte da sua capacidade natural de enxergar as não-fronteiras que às vezes os sistemas de educação insistem em demarcar.

A estrutura do trabalho do músico e suas práticas educativas consistem, dentro de um processo de subjetivação, em elevar o educando a se conhecer primeiro, conhecer o que o provoca e como ele assimila o seu entorno social. Um exemplo disso ocorre quando o músico propõe trabalhar um estilo de música totalmente desconhecido dos educandos. Naturalmente se percebe uma estranheza dos educandos e até mesmo uma negação daquela proposta. Foi assim quando citamos a dança afro acima, devido ao fato de os alunos já virem também com seus hábitos culturais urbanos já estabelecidos pela indústria cultural, uma vez que estamos falando do trabalho do músico numa metrópole Belo Horizonte. Isso revela o poder da música: ela determina uma aprendizagem.

A música surge como testemunho histórico, expressa um saber nato e é, simultaneamente, expressão cultural. Contextualizada numa dimensão espaço-temporal, a canção emerge como um campo de forças. Isso possibilita lê-la, não a partir do que poderia existir intrinsecamente nela, mas procurando perceber as formas diversas de apropriação às quais ela está submetida. Como os educandos ainda não conhecem o universo daquela música, acabam na maioria das vezes negando aquela novidade, por não fazer parte do seu contexto histórico. No pensamento deles, essa novidade não pertence ao seu ambiente cultural, negação que é um equívoco. O trabalho do músico tem a função de corrigi-la porque o universo da música é como um testemunho de uma época. Pode ser considerado também um texto, um tecido simbólico, produto de uma ação de construir significações. Em outras palavras, uma forma cultural que promove sociabilidades, visões de mundo, representações sociais compostas no tempo e no espaço graças ao poder das subjetividades que pode provocar no ouvinte.

Diante desta perspectiva de que o músico utiliza processos de subjetivação como estrutura do seu trabalho, precisamos verificar essa estrutura e sua aplicação na educação,

principalmente na educação escolar, na qual consideramos que ainda existe uma relação tensa entre as práticas educativas existentes no trabalho do músico e a sua aceitação por completo no ensino formal. Essas são relações de saberes a cuja totalidade ainda não permitiram adereçamento. Creditamos isso à falta deste debate no campo do mundo do trabalho. É o que propomos aqui nesta tese, uma vez que

François Dubet construiu uma sociologia da experiência escolar que toma em consideração a questão da subjetividade. Afirma claramente a impossibilidade “de reduzir a sociologia ao estudo das posições sociais” (1996) e que “o objeto de uma sociologia da experiência social é a subjetividade dos atores” (1994). Ainda assim, será essa sociologia uma sociologia do sujeito? Creio que não. É antes uma sociologia da subjetivação, que não consegue livrar-se totalmente dos limites que a sociologia clássica se impõe ao recusar-se a tomar em consideração a especificidade do sujeito. É isso o que eu gostaria de mostrar aqui. Lembrarei, primeiro, as grandes linhas da sociologia da ação proposta por Dubet. A sociologia clássica, explica ele, estuda a sociedade como uma “unidade funcional”: analisa as funções sociais, as normas, os valores, os interesses em jogo na sociedade. Não precisa interessar-se pela subjetividade, pois o indivíduo não faz senão interiorizar as normas e os valores sociais. Não podemos mais, no entanto, nos satisfazer com tal sociologia, dado que, hoje, a sociedade “não pode ser considerada um sistema unificado” (CHARLOT, 2000, p. 38-39).

O suporte teórico nos indica a complexidade que é tornar o sujeito autônomo na sua forma de pensar, inserido no processo de aprendizagem, nas formas de interpretações das ciências e, neste caso, a sociologia clássica cristalizada pelas instituições de saberes conservadores estabelecem regras e estudos que dificilmente serão desconstruídos pelos indivíduos. Promove-se uma totalização do saber vindo de cima para baixo, e não de forma coletiva e comunitária. É exatamente ao contrário dessa forma de ensinar e aprender que se aplicam as práticas educativas presentes no trabalho do músico, seus métodos, didáticas e ludicidades. Sem sensibilidade com o seu pertencimento étnico não há o que ensinar, em se tratando do trabalho com arte; pois, se formos na parte central do trabalho em educação com música, é preciso que ela te toque. Ainda que seja a música clássica, fora do seu cotidiano, existe ali um encontro em comum com o novo, com outra cultura, a descoberta e as comparações com o seu contexto social. Isso tudo deve acontecer extraindo, de cada educando envolvido no processo educativo, o seu saber natural, como que ele sente aquela canção, aqueles ritmos, se sua imaginação frente àquela sonoridade o transporta para outro universo, fazendo-o refletir sobre seu lugar no mundo.

O passo a passo da prática educativa no trabalho do músico vai da preparação da aula ou oficina de música até à improvisação. O artista sempre trará novidades para aquele encontro. É muito difícil para ele se permitir numa dinâmica de repetição e decorar o conteúdo a se aprender; faz parte da personalidade do músico desorganizar-se para se organizar, construir para desconstruir. Hoje temos em nossa volta as inúmeras possibilidades de gêneros musicais, principalmente no Brasil, que tratam de tantos temas interessante. Olhando a grosso modo, podemos até pensar que esse contexto torna mais fácil trabalhar com música na educação.

Minha experiência afirma que poderia ser fácil, mas não é, por tudo que já dissertamos até aqui e, principalmente, por não termos ainda o nosso Plano Nacional de Educação colocado em prática. O próprio PNE reconhece

A complexidade do modelo federativo brasileiro, as lacunas de regulamentação das normas de cooperação e a visão patrimonialista que ainda existe em muitos setores da gestão pública tornam a tarefa do planejamento educacional bastante desafiadora. Planejar, nesse contexto, implica assumir compromissos com o esforço contínuo de eliminação das desigualdades que são históricas no Brasil. Para isso, é preciso adotar uma nova atitude: construir formas orgânicas de colaboração entre os sistemas de ensino, mesmo sem que as normas para a cooperação federativa tenham sido ainda regulamentadas. A Emenda Constitucional nº 59/2009 (EC nº 59/2009) mudou a condição do Plano Nacional de Educação (PNE), que passou de uma disposição transitória da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 9.394/1996) para uma exigência constitucional com periodicidade decenal, o que significa que planos plurianuais devem tomá-lo como referência. O plano também passou a ser considerado o articulador do Sistema Nacional de Educação, com previsão do percentual do Produto Interno Bruto (PIB) para o seu financiamento. Portanto, o PNE deve ser a base para a elaboração dos planos estaduais, distrital e municipais, que, ao serem aprovados em lei, devem prever recursos orçamentários para a sua execução (MEC, 2014).

Como a própria lei diz, deve ser a base para se planejar a educação de cada lugar do Brasil. Deve, porém ficamos aqui, estagnados, à espera das resoluções, principalmente nesse momento em que vivemos uma crise política governamental no Brasil. Vale lembrar, também, que a educação pública desde o ano de 2014 vem sofrendo grandes cortes em sua verba orçamentária, em todos os seus setores. São direitos arrancados do povo brasileiro, mas no caso da educação esses cortes significam também eliminar a esperança de uma nação. Existem leis como a 11.769 de 2012, sobre a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas brasileiras que, até hoje, assim como a 10.639 de 2003, que obriga o ensino da história da África e cultura Afro-brasileira, tem índices de aplicação

inexpressivos em se tratando de um país como o Brasil, com dimensões continentais. O antropólogo Darcy Ribeiro, um dos pensadores da educação brasileira, que fundou, em 1962, a Universidade de Brasília –UNB, sempre afirmava que “a educação no Brasil não é uma crise, é um projeto”, e assim seguimos nós, da educação, sempre a sonhar com dias melhores. Para isso, buscamos incansavelmente saídas para a resolução do descompasso social no cotidiano brasileiro, que também é do mundo.

Acreditar é o que move essa multidão de educadores que estão, nesse momento, em cada canto do Brasil promovendo um encontro com o saber. Nessa trilha entra a figura do trabalhador da música que também acredita na educação, que faz da sua arte uma extensão do aprender, do tornar mais prazeroso o ensinar e aprender. Afinal, é para isso que serve a arte, em nosso caso a música, nossa relação com a natureza transformada em trabalho, a geração das novas subjetividades, o nascimento das sociabilidades que por si já acontecem ao primeiro contato com o outro. Nós, aqui músicos, conseguimos ver as mais diversas possibilidades de fortalecimento através daquele brincar, ouvir, tocar, cantar, amar, porque o amor pelo ato de ensinar e aprender nos distancia da simples servidão imposta pela cultura da colonização e da religião. Não acreditamos em possibilidades de empacotar o saber e despachar para o educando aprender; acreditamos no envolvimento de cada um com aquela determinada proposta de educação que vai além dos muros escolares; acreditamos naquela educação que pode se desenvolver em qualquer espaço físico, principalmente se for embaixo de uma árvore frutífera - assim já teríamos muito conteúdo para iniciar a troca de saber.

O multiartista Sergio Pererê é um desses incansáveis educadores com a música. Sua própria vida e família já revelam todo o processo educativo no seu histórico. Ele nos concedeu não uma entrevista formal, mas um bate papo de quase duas horas sobre o que é ser um trabalhador da música e como a educação aparece no seu cotidiano, além de nos revelar bastidores do seu início na música e, também, como pioneiro na cidade de Belo Horizonte a trabalhar com música em projetos sociais com crianças e adolescentes em situação social de vulnerabilidade. Hoje, como um dos principais nomes da música de Minas Gerais e reconhecido nacionalmente e internacionalmente, colhe os frutos da sua árdua caminhada, na qual ele mesmo reconhece que, embora pelo decorrer do tempo, algumas coisas melhoraram em termos estrutura para apresentar seu trabalho musical, ainda enfrenta as dificuldades impostas pelos modelos econômicos norteadores da indústria cultural de forma geral.

Sergio Pererê, hoje, em Belo Horizonte, é o nome da Música Negra, e não há problema afirmar isso, pois é um fato dos seus mais de vinte cinco anos dedicados totalmente à música que vem do povo preto, principalmente a que vem das manifestações populares e sagradas como o Congado mineiro. E onde tudo começou? Numa fazenda da região leste de Minas Gerais, situada na cidade de São João Evangelista e onde seus avós, no início do século XX, foram escravos dos donos daquela propriedade. Onde também seus pais, dona Serafina Pereira e Santos Abel Pereira, contaram que chegaram trabalhar e apanhar, também como escravos, revela-nos Sergio Pererê. Embora ele tenha nascido em Belo Horizonte, foi buscar na sua ancestralidade a sua história antes mesmo de seus pais se mudarem para a capital de Minas Gerais.

Sergio Pererê disse:

Meu pai, seu Santos, foi o grande responsável pela minha história na música. Ele foi quem me colocou na coisa da música porque logo na infância eu já compunha, eu lia muito né, a minha família de certa forma tem uma influência na minha carreira toda porque a minha irmã mais velha trazia livros da biblioteca pública pra eu ler. Eu gostava de capoeira, ela trazia o livro, lia uma coisa de capoeira, mas aqui tem alguma coisa de jongo, ela ia lá e buscava um livro sobre jongo. Aí eu via lá um instrumento parecido com o do candombe, então ela vinha com o livro sobre o candombe, ou às vezes aparecia lá da mesma edição tal, tal, tal... então, aos nove anos de idade eu já tinha lido muita coisa sobre jongo, candombe, candomblé é tambor de crioulo, tambor de umbigada. Aos nove anos eu sabia muito dessa coisas (SERGIO PERERÊ 2016).

Notamos aqui já de início uma riqueza etnográfica misturada infelizmente com a marca histórica perturbadora da escravidão de negros e indígenas no Brasil. Diante disso, o contato com o novo provocou uma busca ao saber, e os livros chegaram na hora certa para aquela família. Em especial para o artista Sergio Pererê que, ainda criança, já encontrava sua base artística em fontes orais e literárias, ou seja, o nascimento de um grande artista também passa pelos princípios educativos presentes na literatura e na História Oral. Faz parte desse histórico uma junção do que antes era ouvido pelas histórias vindas dos seus pais, como os Griot Africano fazem na sua comunidade, e também a cultura de ter o livro em mãos e em casa. Falamos da década de 1980, na qual, todos nós sabemos, era difícil (até hoje é) para uma família, de condições econômicas básicas, poder comprar um livro ou até mesmo poder leva-lo emprestado de uma biblioteca pública, principalmente numa comunidade distante do centro de Belo Horizonte. É o caso do bairro Glória, como nos conta Sergio Pererê, nessa época mais parecia uma zona rural.

Na adolescência, suas composições já remetiam à cultura africana, segundo nos conta. Começou a cantar blues e rock progressivo, e ao mesmo tempo gostava das coisas do Candomblé, da Umbanda, do Congado. A banda que mais chamava sua atenção era o Sagrado Coração da Terra, banda de rock progressivo de Belo Horizonte regida pelo consagrado Marcos Vianna e que, hoje, tem como parceiro Sergio Pererê, o qual já participou de vários shows e projetos da banda como um dos vocalistas. Mas a banda que foi seu início profissional e que de uma certa forma foi o ponto de partida para sua carreira foi o Tambolelê, criado em 1995 para o primeiro Festival de Arte Negra –FAN, na cidade de Belo Horizonte. No formato de trio percussivo e voz estavam Santonne Lobato e Giovane Sassá, este vindo do sertão de Minas Gerais, da cidade de São Francisco, norte de Minas. Juntaram-se a Sergio Pererê para formar um dos grupos mais importantes para a Cultura Negra de Belo Horizonte

Na Educação, antes mesmo de formar o grupo Tambolelê, no início dos anos 1990, Sergio Pererê e sua irmã Luci Lobato, pioneira na educação racial no Brasil, construíram um trabalho denominado Africana. Neste,

A gente juntava a meninada, ensinava a tocar, dançar e saía apresentando. Eu e Luci juntos, sem um tostão, sem um puto no bolso, a gente produzia festas no bairro que levavam milhares de pessoas, a gente juntava a moçada da cidade da dança afro, pessoal da capoeira regional e angola, a gente fazia um movimento pesado ali. Isso aí eu deveria ter 12 ou 13 anos, Luci 15 ou 17 anos, e a gente era militante do movimento negro, a gente dialogava com vários grupos como Casa Dandara, Movimento Negro Unificado- MNU, mas só que a gente era do grupo Grucon; Grupo de União e Consciência Negra. E eu era menino, eu, Luci e minha outra irmã Celia, direto estávamos nas reuniões (SERGIO PERERÊ 2016).

Aqui se faz presente um relato de educação inclusiva e racial através da arte negra. Passado tanto tempo, essa experiência não fez parte de nenhum plano de educação escolar de Belo Horizonte sobre a história da cultura afro-brasileira. Isso nos mostra o quanto a educação não escolar está à frente e caminha livre com suas experiências e certezas. O que hoje é obrigação na educação escolar, com base em lei, há mais de duas décadas, dezenas de experiências como a citada já colocavam em prática fora da Avenida do Contorno, em Belo Horizonte. Somente nestes últimos anos conseguimos verificar uma corrida nas gestões da educação escolar para implementarem ações iguais a essas citadas, as quais já se tornaram autônomas: elas já possuem suas metodologias e sabem do seu poder na educação. Assim, a educação escolar tem por obrigação aprender com esses agentes culturais, mestres populares, artistas e arte-educadores. Isso significa reconhecer

o pioneirismo de pessoas que ainda na década de 1980 já provocavam o debate sobre o lugar da educação nas comunidades negras periféricas, que há séculos sofrem com o descaso do poder público e as respectivas precariedades econômicas e de infraestrutura.

Sergio Pererê nos revelou uma situação peculiar sua na escola, ainda na fase de adolescência. Ele, munido desde criança de um saber como prática de liberdade; ocorreu que, um certo dia, sua estética incomodou o professor, que o indagou:

Uai, José Sergio, tomou um susto? Aí eu falei pra ele sim eu tomei um susto eu vi um urso polar, e aí ele falou “pra diretoria! Suspensão!” Aí eu falei com ele, não, eu tô afim de estudar, e também eu não fiz nada de errado, você me perguntou se eu tomei um susto pelo meu cabelo e eu te respondi que era por causa do urso polar, ou seja, nem você me ofendeu e nem eu te ofendi. Eu tô afim de estudar, eu vim aqui para estudar (SERGIO PERERÊ, 2016).

O professor, vendo o aluno José Sergio Pereira com seu estilo totalmente diferenciado dos demais alunos, ficou incomodado ao ver aquele adolescente negro trajando bata, colares e com o cabelo crespo no formato pontiagudo. Daí veio a pergunta que, naquela época, poderia até ser entendida como normal, uma vez que o racismo no Brasil é também institucional. Nos dias atuais essa pergunta seria injúria racial, mas, ao mesmo tempo, Sergio Pererê soube conduzir aquela situação e inverteu os papéis por alguns instantes naquela sala de aula. Ele enfrentou o poderio do professor, afirmando-se enquanto sabedor do seu pertencimento étnico e racial, um artista sabedor da sua arte. Este relato é uma das fórmulas de educação e relações raciais que são tão faladas nos dias de hoje, o “empoderamento e diversidade”. Essas são as palavras que vem ditando o ritmo das reivindicações das populações desfavorecidas historicamente no Brasil; porém, é preciso aprender com os verdadeiros mestres populares, é necessário ir até as fontes para que possamos, juntos, construir uma educação para a prática de liberdade, rumo à pedagogia da autonomia. Esse pensamento em conjunto que envolveu, além de Sergio Pererê, toda sua família e seus vizinhos, desde o início os levaram a entender a necessidade de lutar pelas causas sociais, raciais e educacionais, fatos dos quais a educação escolar nunca deu conta.

Esse foi o trabalho de vários músicos, dentre os quais me encontrei, que foram ali no bairro Glória de Belo Horizonte se juntar a esse movimento e aprender com aquela experiência, lugar que no final da década de 1990 para o início dos anos 2000 se tornou um reduto cultural, com a fundação da sede do Bloco Oficina Tambolelê, que recebia pessoas de todos os lugares da cidade. Ali, poderiam praticar aulas de músicas, aulas de

composições, bateria, percussão e até mesmo arte marcial. Extraía-se a sabedoria de cada educando que ali frequentava; os alunos formavam uma diversidade. Havia alunos idosos, crianças, jovens, que ali se juntavam para trocar saberes e aprender, experiência esta que no ano de 2003 se tornou uma dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós Graduação em Educação da UFMG pelo músico, educador e professor do Centro Pedagógico da UFMG Claudio Emanuel Santos. A dissertação tem o título de *Música Percussiva*.

Diante dessas várias experiências das práticas educativas presentes no trabalho do músico na cidade de Belo Horizonte, precisamos reconhecer sua figura pioneira. A facilidade em criar ideias inovadoras parte daquele que tem a mesma capacidade de dialogar com afinco vários temas, pois sua arte é uma necessidade criativa de estar no mundo. Logo, percebemos que essas iniciativas, quando levadas a sério, podem colher frutos positivos naquele desafio que até então parecia monótono. Isto significa a quebra de paradigmas, o que vem ocorrendo há tempos no Brasil, e é chegado o tempo de todo esse pensar a educação se juntar em prol da considerada evolução intelectual. Aqui contribuimos para um pensar que está contido no trabalho do músico quando este propõe aliar a arte e a educação, especificamente a música.

Chegamos, então, na falada “práxis”, e recorremos à sociologia de Marx, que nos indica que “a noção de práxis pressupõe a reabilitação do sensível e a restituição, a que já nos referimos, do prático-sensível” (*apud* LEFEBRVE, 1968, p. 26). Dentro desta perspectiva, o que chamamos de “alma artística” só é possível se houver sensibilidade. Esse direito é do ser; o acesso ao conhecimento da sua história, da sua essência, é uma obrigação do sistema educacional. A escola é um direito social e assume várias funções, teoricamente, na sociedade. Uma delas é a formação escolar que vai da educação básica até o ensino superior; nesse processo é papel da educação escolar dialogar com os acontecimentos do mundo, levando informação aos educandos. Podemos até pensar que os erros que verificamos na prática educacional estão nos métodos de se aplicar o conhecimento, mas estes obviamente não são os únicos problemas a serem resolvidos. Trata-se de um conjunto dinâmico de empecilhos cujo papel da educação consiste em superar.

É por isso que

A escola brasileira, pública e particular, está desafiada a realizar uma revisão de posturas, valores, conhecimentos, currículos na perspectiva da diversidade étnico-racial. Nos dias atuais, a superação da situação de

subalternização dos saberes produzidos pela comunidade negra, a presença dos estereótipos raciais nos manuais didáticos, a estigmatização do negro, os apelidos pejorativos e a versão pedagógica do mito da democracia racial (igualdade que apaga as diferenças) precisam e devem ser superados no ambiente escolar não somente devido ao fato de serem parte do compromisso social e pedagógico da escola no combate ao racismo e à discriminação racial, mas, também, por força da lei. Essa situação revela mais um aspecto da ambiguidade do racismo brasileiro e sua expressão na educação: é somente por força da lei 10.639/03 que a questão racial começa a ser pedagógica e politicamente assumida pelo Estado, pelas escolas, pelos currículos e pelos processos de formação docente no Brasil. E, mesmo assim, com inúmeras resistências. (GOMES, 2007, p. 104).

Podemos até nos perguntar: a questão da educação é só racial? Evidente que não; ainda temos várias outras, como a acessibilidade dos portadores de deficiência, a educação especial inclusiva e tantas outras demandas. Porém, o ponto de partida para que tenhamos uma educação transformadora inicia na correção de seus erros cruciais, e as relações raciais não compreendidas no processo de ensino desencadeiam todas as outras atitudes equivocadas que a escola pode gerar e, em alguns casos, vem gerando. Os impactos são diversos, como os altos índices de violência em todos os sentidos dentro e nos arredores da escola. Não falamos aqui somente da violência física, da agressão física ou verbal: existem as violências silenciadas, aquelas piadinhas machistas, homofóbicas e racistas sobre os colegas, que acabam em suicídio ou assassinatos. Traumas que também professores e demais profissionais envolvidos na educação são obrigados a carregar para o resto das suas vidas, à base de antidepressivos farmacêuticos. Se pararmos para imaginar, caso tivéssemos uma educação de base e libertadora com referência no que apresentamos aqui, não nos restam dúvidas de que teríamos um sistema de educação evoluído, com menos sequelas em comparação com o que estamos assistindo em nosso cotidiano brasileiro. “Assim, na perspectiva de Paulo Freire, somos desafiados a construir uma pedagogia do oprimido. No entanto, a questão racial nos ajuda a radicalizar ainda mais essa proposta. Somos levados a construir uma Pedagogia da Diversidade”. (GOMES, 2007, p. 109).

2.3- Sempre teve carnaval; agora tudo é carnaval

A cidade de Belo Horizonte, antes mesmo de ser construída para ser a capital de Minas Gerais, já fazia sua música. Vale lembrar que a cidade foi construída onde era o povoado chamado de “Arraial do Curral Del Rei”, como discorreremos no início deste capítulo. Com a chegada dos operários para a construção da cidade, havia entre eles

muitos músicos, fato que nas horas vagas sempre fazia seus festejos regados com muita música, cachaça e torresmo. Em visita ao arquivo público mineiro e ao arquivo público da cidade de Belo Horizonte, conseguimos verificar inúmeras fontes dos conflitos políticos da época em Ouro Preto dos prós e contras da transferência da capital de Ouro Preto para o Arraial do Curral Del Rei. Esta coincidia com o período da proclamação da república, e os ideais da elite burguesa e política da época estavam em jogo.

Contudo, aqui, juntamente com as fontes da historiografia, faremos uma tabelinha com o professor, poeta e folclorista Tadeu Martins, que trabalhou na Prefeitura de Belo Horizonte por mais de três décadas. Foi na Belotur, a empresa de eventos da prefeitura municipal, que ele mais tempo dedicou à cultura da cidade. Com o recurso da História Oral e documental, conseguimos centralizar o tema *carnaval* em Belo Horizonte, por via da sua própria história, revelando as duas últimas décadas. Primeiramente, entretanto, é importante irmos ao nascedouro da cidade para termos a convicção da não distorção dos fatos que pretendemos abordar neste subcapítulo, que passa pelo trabalho do músico na cidade de Belo Horizonte. Um destes é o de que “A nova Capital parecia se erguer sobre os escombros da antiga ordem; abandonava-se à própria sorte Ouro Preto e arrasava-se o Curral Del Rei, deixando poucos vestígios para a posteridade” (JULIÃO, 2011, p. 126).

Por outro lado, os entusiastas não viam a construção da capital dessa forma: para eles nascia ali um novo símbolo de modernidade no Brasil e o progresso enfim chegava a Minas Gerais. Naquele território em que se fundava a nova capital havia espaço para receber as novas tecnologias da época; Praça da Estação era o porto seco onde chegavam os frutos da revolução industrial. É bom lembrar que, décadas antes de 1897, grupos políticos já pensavam na transferência da capital; porém, com a Proclamação da República, em 1889, essa vontade se ampliou, ganhando mais adeptos à ideia de planejar a nova capital do estado de Minas Gerais. No ano de 1891 a Constituição Mineira assegurou a transferência da capital e em 1893 foi decidido o local.

A historiadora Leticia Julião, professora do curso de museologia, da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, é uma das especialistas sobre o processo da construção de Belo Horizonte, com inúmeras publicações de artigos e livros sobre a capital. Seu trabalho retrata de maneira muito crítica todos os acontecimentos e o ambiente da época no qual, segundo ela

Engrenagens, turbinas, atmosfera enérgica da multidão nas ruas, sugerem a emergência de uma nova percepção do tempo e do espaço. As conquistas da tecnologia prometiam emancipar o homem das

vicissitudes de um ambiente eminentemente rural, marcado por espaços erguidos sob os ditames da natureza, submetido a um tempo de ritmo moroso. Uma nova sensibilidade urbana emerge, ensejando um verdadeiro caleidoscópio de sensações e percepções, típicas de quem vivia na fronteira hesitante entre dois mundos. Ou seja, no limiar de uma vida estável e pacata, característica de uma sociedade que mantivera padrões tradicionais de sociabilidade mas que caminhava para experimentar as transformações da modernidade (JULIÃO, 2011, p. 126).

Assim se deu o nascimento da cidade de Belo Horizonte que nos próximos dias completa 120 anos de idade, a capital dos mineiros, cidade em que cada espaço dentro da Avenida do Contorno tinha projeção para determinados sujeitos. Os limites da cidade se davam em torno de uma avenida planejada para contornar a cidade. Fora desta, quem ali estava era considerado marginal. Havia, nas imediações da Rua da Bahia com a Avenida Afonso Pena, um espaço para os poetas; no fim dessa avenida, a subir ladeira, chegava-se ao poder do Palácio da Liberdade; e, nas proximidades do que hoje é a rodoviária, região da famosa rua dos Guaicurus, ali era e é o reduto boêmio e de prostituição; sobravam as matas além das margens da Avenida do Contorno para os operários construírem seus barracos. Assim nasceu a favela da Pedreira Padre Lopes, que não chegou a ser planejada, mas nasceu junto com essa comunidade a música da nova capital. Local de onde se retiravam as pedras para as construções base da cidade; por ironia do destino, o mesmo lugar onde se concentrava a maioria dos músicos da cidade em construção.

A música caminha junto com a cidade. Ela foi muito importante para sua construção porque, antes mesmo da efervescência da construção da cidade, já havia uma orquestra formada por operários, que chegava dos vários lugares de Minas, Brasil e Europa. Esta era a orquestra Carlos Gomes, mais velha do que a própria cidade. Além da orquestra, havia vários outros músicos que já faziam suas apresentações pelas praças em construção e cabarés que se inauguravam com a chegada de tantos trabalhadores e novos moradores e, assim, toda essa musicalidade e as referências dos arredores como Sabará, Ouro Preto e Mariana, contribuem para o nascimento do carnaval antes mesmo da cidade, como conta Tadeu Martins.

A capital é oficializada e inaugurada dia 12 de dezembro de 1897, no carnaval deste ano, ou seja, dez meses antes da inauguração da cidade os construtores fizeram o primeiro carnaval. O que é que tinha? Carroças enfeitadas, assim os músicos da época iam em cima das carroças, muito sopro, muita percussão, e começou da Praça Sete, passando pela Avenida João Pinheiro. Depois desciam para o Parque

Municipal. Ali, após o cortejo, acontecia o baile. Então, primeiro começou com as carroças fantasiadas, [a] isso deu-se o nome depois de corso; segundo, muita gente fantasiada em cima das carroças com as caras pintadas, se tornou os blocos caricatos; terceiro o povo pulando atrás da música que vinha dessas carroças, bandas ou blocos; e, quarto, a parada no Parque Municipal que se tornou o baile. Assim foram os quatros pilares do carnaval de Belo Horizonte e as escolas de samba só vieram após a primeira guerra mundial, e a cidade não tem tradição de escolas de samba (TADEU MARTINS, 2017).

Dentro deste contexto, automaticamente durante o burburinho da inauguração da cidade, o povo tomou a Praça da Liberdade, fazendo o que os mais velhos chamaram de segundo carnaval no mesmo ano. A diversidade étnica, com predominância negra, já provocava a cidade antes mesmo de ela nascer e a música era o instrumento de apresentação. Os festejos sagrados e profanos migravam das cidades coloniais juntamente com os operários para a capital; por isso temos tantos Reis e Rainhas Congas pelas periferias de Belo Horizonte e alguns terreiros de candomblé com mais idade que a cidade.

Por isso, o título do subcapítulo é *sempre houve carnaval agora tudo é carnaval*, devido à necessidade de apresentar uma cidade cuja história parece estar no subterrâneo, o que gera a impressão de que por aqui tudo começou agora, porque a cidade é uma das capitais mais novas do Brasil. A provocação é justamente para fazermos um contraponto com o renascimento do carnaval de Belo Horizonte no ano de 2008, em que vários coletivos de artistas, indignados com os rumos políticos que a cidade vinha tomando, os retrocessos por via do poder municipal, como já discorreremos neste capítulo, levaram uma juventude indignada a romper padrões conservadores - que muitos chamam ironicamente de “a família tradicional mineira”.

Ao mesmo tempo, nas periferias de Belo Horizonte, o carnaval nunca deixou de existir e, ao mesmo tempo, a prefeitura municipal sempre dava toda a estrutura para os bailes regionais. Em alguns anos a prefeitura ousava, colocando os desfiles dos blocos caricatos na avenida principal da cidade, a Afonso Pena; em outros anos, transferia para outros locais como a Via 240, no bairro Tupi, na região nordeste da cidade. Entretanto, sempre havia críticas da população, que reclamava que a cidade não tinha carnaval e que só ficava em Belo Horizonte o povão que não tinha condições de viajar para outros lugares. Assim, faziam do carnaval um verdadeiro atestado de pobreza, o que na verdade não era. Eu, como músico percussionista, em 2005 e 2006 trabalhei como jurado de bateria de escola de samba nos desfiles da Via 240, e afirmo que realmente não era um

evento em que a cidade toda participava; mas haviam ali muitas comunidades envolvidas no processo, e o que mais chamava atenção era o profissionalismo de todos.

O que se via era o povo negro mesmo, que ali festejava de maneira ancestral sua cultura, e a cidade de Belo Horizonte, dividida pela cor, nunca deu conta de aceitar que mais de sua metade é totalmente negra. Então, o carnaval da cidade por muito tempo ficou representado pelo povo que a construiu. Desde de seu nascimento, esse povo negro sempre foi um incômodo para a elite política e econômica da cidade, cujo projeto incluía a vinda de imigrantes europeus no projeto nacional de embranquecimento do Brasil. Belo Horizonte seria a cidade modelo, inclusive nisso, tanto que a arquitetura também partiu das referências modernistas europeias da época.

Devemos lembrar que a Banda Mole, considerada o bloco mais antigo de Belo Horizonte, com seus 43 anos de existência, sempre fez o pré-carnaval no sábado que antecede a semana oficial do carnaval, ficando até mesmo alguns anos sem desfilar por desencontros burocráticos com o poder público municipal. A Banda Santa, tradicional do bairro Santa Tereza, é outra que sempre fazia o pré-carnaval da cidade, juntamente com tantas outras, como o Bloco Oficina Tamboleê que, tanto nas ruas do bairro Glória como na Afonso Pena, dava voz ao carnaval do povo negro.

O carnaval que, nos últimos anos, vem atraindo milhares de pessoas para capital, iniciou-se com os blocos Chama o Sindico, Então Brilha!, Baianas Ozadas, Pavão de Pena Krishna e Alcova Libertina, dentre outros, cujos repertórios são os mais diversos possíveis, de Tim Maia a Jorge Ben Jor, do Axé music ao Rock dos Stones; tem para todos os gostos. Isso faz do carnaval de Belo Horizonte um diferencial das demais cidades grandes que sediam a folia: por aqui os blocos, em sua maioria, saem durante o dia. Essa foi uma característica inovadora dos coletivos de artistas envolvidos neste novo momento carnavalesco, que já caminha para uma década de retomada na cidade. Sabendo também das dificuldades que a cidade apresenta para a população menos favorecida economicamente durante a noite, a folia durante o dia foi bem aceita pela população.

Uma pesquisa conjunta da Secretaria de Estado de Turismo e Esportes em Minas Gerais e Belotur apresenta números interessantes sobre o fenômeno da retomada do carnaval em Belo Horizonte. Ela aponta que

O carnaval de Belo Horizonte de 2016 gerou uma renda de R\$ 54,7 milhões para o município, 233,5% a mais do que a folia de 2015, que gerou R\$ 16,4 milhões. O número de visitantes no evento também aumentou 124,1%, de 42.905, em 2015, para 96.144, em 2016. Os dados são de uma pesquisa feita pela Secretaria de Estado de Turismo

e Esportes de Minas Gerais em parceria com a Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte (Belotur), divulgada nesta terça-feira. O gasto médio diário dos visitantes também aumentou. Passou de R\$ 99,42, em 2015, para R\$ 157,61, em 2016, ou seja, 58,5% a mais. O fluxo estimado de pessoas, segundo dados da Polícia Militar, passou de 1,458 milhão para 2 milhões (FERREIRA, 2016).

O objetivo da pesquisa foi traçar o perfil dos visitantes e moradores de Belo Horizonte que participaram do evento desse ano, diagnosticando os motivos da escolha da cidade, o nível socioeconômico e expectativas em relação aos produtos e serviços oferecidos durante a festa. Os questionários foram aplicados pessoalmente por pesquisadores contratados pela Secretaria de Estado de Turismo nos blocos de carnaval com maior expectativa de público. Na pesquisa, foi considerado morador quem vive em Belo Horizonte e região metropolitana. Quem veio do interior e de outros estados e países foi considerado visitante. Os questionários foram aplicados entre 6 e 9 de fevereiro de 2016, nos blocos Alcova Libertina, Baianas Ozadas, Bloco do Calixto, Bloco do Peixoto, Corte Devassa, Então Brilha!, Juventude Bronzeada e Ordinários. No total, foram 493 entrevistados. A margem de erro é de 4,4%. Dos entrevistados,

61% tiveram como origem o interior de Minas. Em segundo lugar, do estado de São Paulo (14,6%). Depois, Espírito Santo (6,1%), Rio de Janeiro (4,9%), exterior (3,7%), Bahia (3,7%), Goiás, Mato Grosso, Distrito Federal e Paraíba 1,2% cada. Sobre a profissão, a maioria é assalariada (35,3% dos moradores e 23,8% dos visitantes). Sobre o estado civil, prevaleceram os solteiros (69,8% dos moradores e 79,3% dos visitantes). A renda também foi questionada. Dos moradores, 23,5% recebem salário entre R\$ 1.021 a R\$ 2.040. Dos visitantes, 27,8% recebem entre R\$ 2.041 a R\$ 3.570. A maioria dos foliões, 60%, foi às festas acompanhada de amigos (FERREIRA, 2016).

Dos visitantes,

73,9% ficaram hospedados em casas de amigos, 15,9% em hotéis ou pousadas, 8,7% alugaram casas ou tinham casa própria, 1,4% ficou em albergues ou hostel. Os visitantes disseram que pretendiam visitar algum atrativo turístico fora da programação de carnaval. Em primeiro lugar, ficou a Lagoa da Pampulha (28,6%), seguida do Mirante da Serra do Curral (10,7%), Mercado Central (10,7%), e Inhotim (10,7%), entre outros locais. (FERREIRA, 2016).

O grau de satisfação do folião, porém, caiu em relação ao carnaval de 2015. Para os moradores, caiu de:

7%, em 2015, para 6,6%, em 2016. Dos visitantes, passou de 7,2% para 6,7%. Os moradores ficaram insatisfeitos com os blocos de rua, locais, horários, organização, com a sensação de segurança e com banheiros.

Somente a limpeza da cidade obteve aumento no grau de satisfação, de 6 para 6,1.

Dentre as sugestões para o carnaval 2017, prevaleceram:

Mais banheiros (31%) e mais segurança (15,4%). A média de participação das pessoas foi de três blocos. A maioria disse que participou e que pretende participar do Baianas Ozadas (35,9%), Então Brilha (28,9%), Ordinários (26%), Chama o Síndico (12,2%) e Alcova Libertina (9,5%). Para os moradores, a consequência do carnaval para Belo Horizonte é mais divulgação para a cidade (43,9%) e valorização da cultura (41,3%). Para 98,6%, o carnaval tem potencial para se tornar um atrativo turístico. Quase 100% dos entrevistados, moradores e visitantes, disseram que pretendem participar da folia no ano que vem. (FERREIRA, 2016).

Esses números, embora sejam importantes para termos a dimensão do crescimento do carnaval e seu impacto econômico para cidade, não condizem com os bastidores do carnaval, até porque não foi objetivo da pesquisa diagnosticar quem verdadeiramente produz o carnaval. Afirmo aqui nesta tese, de cabeça erguida, que a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte *não* produziu a considerada retomada do carnaval da cidade. O que ela faz, singelamente, é tentar administrar o volume de foliões com apoio logístico básico, apoio este que é obrigação dos poderes públicos, já que a festa acontece na rua. Outro fato que se destaca é a falta de diálogo entre os ativistas culturais e a Prefeitura Municipal durante o governo do Marcio Lacerda, gestão desastrosa de 8 anos para a cultura da cidade. Assim, os principais blocos citados acima nasceram da força do povo unicamente, e o que a prefeitura municipal fez até 2016 foi “pegar carona” no sofrido movimento de lutas sociais que culminou com o fenômeno do crescimento do Carnaval de Belo Horizonte.

A pesquisa não aborda sequer o trabalho dos músicos e demais artistas envolvidos para colocarem o bloco na rua. Eles fazem vaquinhas eletrônicas que não atingem as metas, e em alguns blocos os integrantes tiram dinheiro do próprio bolso para realizar o desfile. A prefeitura, até aqui, não foi eficiente para com os blocos; somente para 2018 há previsão de um edital financeiro para o carnaval, o que também não resolve totalmente o volume de custo para fazer os blocos colocarem centenas de milhares de pessoas pelas ruas de Belo Horizonte, como fazem os blocos citados acima. Ainda que a nova gestão municipal do prefeito Alexandre Kalil traga alguns benefícios para os coletivos responsáveis por fazer acontecer o carnaval de Belo Horizonte, não é este o desejo dos ativistas culturais. Nós não nos contentamos com as migalhas do Estado que suga boa parte dos nossos direitos. O processo desejado pelas bases desse levante cultural é o

diálogo considerado “horizontal” em que todos têm voz e no qual todos colhem, juntos, os frutos.

Foi assim desde o início desse novo momento social vivido na cidade: as reuniões nas ocupações por moradia popular, por toda a região metropolitana; os espetáculos e os shows de artistas que, além de doarem o cachê em prol das várias causas sociais, doam também um bom tempo das suas vidas promovendo ações políticas de conscientização coletiva nas universidades públicas de Belo Horizonte e demais espaços públicos da cidade. O poder coletivo, considerado poder para o povo, foi aos poucos tomando forma, e o Carnaval da cidade de Belo Horizonte é hoje uma realidade de que o poder público desdenhou abrindo mão do diálogo com o povo. Isso significa que

Nas sociedades contemporâneas, permeadas por uma mudança acelerada e expostas ao risco da catástrofe, torna-se mais evidente que os processos sociais são produtos de ações, de escolhas, de decisões. O agir coletivo não é o resultado de forças naturais ou de leis necessárias da história, nem, de outro lado, simplesmente o produto de crenças e de representações dos atores. De uma parte, a tradição tem radicado os conflitos na estrutura social, em particular, na estrutura econômica, e os tem explicado como uma espécie de necessidade histórica (MELUCCI, p. 31, 2001).

Dentro dessa necessidade histórica, incluímos também nossa presente tese, que dá voz aos sujeitos protagonistas, os que se levantam, que ocupam lugares que, até uma década atrás, estavam totalmente fechados para o diálogo com o saber social vindo de quem faz a arte na cidade. Ouviam-se gritos que ecoavam e passavam despercebidos juntos ao vento leste, vozes que buscavam simplesmente um lugar, um direito à cidade, um direito de festejar, celebrar, cantar a vida. Como diria o revolucionário músico brasileiro Francisco de Assis França Caldas Brandão, mais conhecido pela alcunha de Chico Science: “o homem coletivo sente a necessidade de lutar”. O movimento denominado “mangue”, ocorrido na cidade de Recife no início dos anos 1990, teve seus ecos pelo Brasil todo em prol da valorização da cultura local, mais precisamente a música autoral, que sempre sofreu a imposição da grande industrial cultural em uniformizar e determinar o que o povo deve consumir como arte, mais precisamente a música.

Em Belo Horizonte, os ecos do movimento “mangue” foram ouvidos e representados paralelamente pelos principais ativistas da música mineira. Ao seu modo, a juventude de Belo Horizonte assimilou tudo isso e criou suas novas formas de sociabilidade através da música. Tomou para si o poder da liberdade coletiva em poder criar seus próprios festivais de música, com uma estética que representa uma diversidade

cultural da cidade. Era como dizer “todo mundo é artista, eu também sou”, frase da vinheta do programa de sábado à tarde na Rádio Inconfidência denominado *Favela é isso aí*, realizado pela ONG de mesmo nome.

Seguimos lutando e acreditando na Arte. A Ciência tem a oportunidade de poder usar Arte como instrumento e a Arte, em algumas situações, usa também a Ciência. Assim como a própria vida imita a Arte, é chegado o momento de vermos a Arte nos seus variados ângulos, não só o entretenimento ou o lúdico. É reconhecer que,

Necessária como a ciência, não suficiente, a arte traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição. Além do mais, e sobretudo, a arte restitui o sentido da obra; ela oferece múltiplas figuras de tempos e de espaços apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra. A música mostra a apropriação do tempo, a pintura e a escultura, a apropriação do espaço. Se as ciências descobrem determinismos parciais, a arte (e a filosofia também) mostra como nasce uma totalidade a partir de determinismos parciais. Cabe à força social capaz de realizar a sociedade urbana tornar efetiva e eficaz a unidade (a "síntese") da arte, da técnica, do conhecimento. Conquanto que a ciência da cidade, a arte e a história da arte entrem na meditação sobre o urbano, que quer tornar eficaz as imagens que o anunciam. Esta meditação voltada para a ação realizadora seria assim utópica e realista, superando essa oposição. É mesmo possível afirmar que o máximo de utopismo se reunirá ao optimum de realismo (LEFEBVRE, 2011, p. 116).

Assim caminhamos para o fechamento da presente tese de doutorado, resultado de uma longa caminhada delimitada aqui em duas décadas, mas que simboliza uma conquista do saber, do sair de um lugar e ocupar talvez outro lugar através da Arte, em nosso caso a musa música, essa que te eleva ao utopismo e, mentalmente, por um bom tempo você rompe barreiras. Quando se dá conta, aquilo que fluía como utopia já se tornou concreto, porém não o satisfaz pela necessidade de justiça e equidade, que ainda não são possíveis de verificar na praticidade abrangente necessária do sujeito. Por muito tempo seus ideais não são levados em consideração dentro da sua própria família; imagine como ele é recebido por outras pessoas e pelas instituições? Isso mesmo, com descrédito, desconfiança; mas eis que, na brecha do sistema, aparecem pessoas que representam a força social e que, sim, acreditam no potencial do pensar inusitado, no pensar não formal, na luta cotidiana do ser. Pessoas estas calejadas pela vida, que de uma certa maneira apostam naquele fio de esperança em que revoluções utópicas acontecem a toda hora. Algumas delas se tornam reais, como o carnaval que descrevemos, este considerado a festa do povo numa cidade onde as forças políticas partidárias e econômicas insistem em

não deixar a cidade ser do povo. Mas, nos últimos anos, o povo tomou a cidade para si mesmo, tendo como principal condutor a Arte e em especial a Música. Quem são os fazedores disso tudo? Os Artistas os Músicos que, representados nesta tese como trabalhadores, ganham mais um instrumento para seguir lutando e conquistar um lugar também na Academia Científica. Porque como diria o poeta Oscar da Penha, conhecido também como Batatinha: *“tudo é carnaval pra quem vive bem pra quem vive mal”*.

CAPÍTULO 3 - A PRODUTIVIDADE DO TRABALHO IMPRODUTIVEL DO MÚSICO

3.1-Os desafios contemporâneos do Trabalho Imaterial na arte

Abrimos neste capítulo o debate sobre o trabalho imaterial a partir das transformações do capitalismo que se iniciaram após o final da II Guerra Mundial, mas que ocorreram, especialmente, nas últimas décadas do século XX. Entendemos que estas levaram o sistema econômico atualmente existente a um novo estágio de desenvolvimento, que classificamos de pós-moderno. Assim, nos anos 1960 e 1970, em meio à crise do capital frente às lutas sociais, ocorreu o que muitos marxistas chamam de a “expansão do bem estar” ou a busca por ele, tanto nos países dominantes como nos subordinados. Podemos aqui nos reportar ao chamado pós guerra do Vietnã; nesse bojo podemos incluir a eclosão da cultura e contracultura, como por exemplo o nascimento da cultura Hip Hop e o próprio Rock com maior visibilidade. Tinha-se no ar a necessidade de redesenhar as condições econômicas do mundo em que os salários e o bem estar social teriam que mudar (NEGRI; HARDT, 2009).

Percebe-se, então, o crescimento dos postos de trabalhos imateriais, uma demanda maior pelo trabalho intelectual ou o chamado setor serviços que geravam resultados imediatos. A informática, por exemplo, seria uma das áreas mais exploradas por estudos, aliada a essa necessidade de reestruturação produtiva como situação oposta à diminuição dos postos de trabalho nas fábricas com a crise no modelo fordista. As bibliografias especializadas nestas áreas também deram seu recado. Exemplos são Ricardo Antunes (*O caracol e sua concha; Os sentidos do trabalho*), Giuseppe Cocco (*Trabalho imaterial*), André Gorz (*O imaterial*), Antonio Negri e Michael Hardt (*Império*), Maurizio Lazzarato (*As revoluções do capitalismo; Le concept de travail; Immatériael; La grande entreprise*) e Karl Marx (Capítulo VI inédito de *O Capital*). São essas as obras com as quais dialogaremos neste capítulo da tese, a fim de que possamos produzir uma dialética sobre o trabalho do músico. Nessa perspectiva do trabalho imaterial estão nossos sujeitos da pesquisa: o músico, cujo comportamento diante das cobranças mercadológicas se assemelha ao “jovem que recusava a repetição mortal da sociedade-fábrica [e] inventou novas formas de mobilidade e flexibilidade, novos estilos de vida” (NEGRI; HARDT, 2009, p. 295).

A inserção nesse novo paradigma foi resultado de um processo de reestruturação produtiva. Esse é o contexto que circunscreve o trabalho imaterial. Segundo os autores,

essa mudança “foi antecipada pelo surgimento de uma nova subjetividade [...]. Foi impulsionada, de baixo para cima, por um proletariado cuja composição já tinha mudado. O capital não precisou inventar um novo paradigma porque o momento realmente criativo já tinha ocorrido” (NEGRI; HARDT, 2002, p. 296). Ou seja, a reestruturação da década de 1970 não constituiu uma ofensiva do capital sobre o trabalho e sim uma concessão organizacional por parte dos capitalistas diante das lutas dos trabalhadores.

A esse respeito, mas em outro momento, Lazzarato e Negri afirmam que “o trabalho imaterial não se reproduz (e não reproduz a sociedade) na forma de exploração, mas na forma de reprodução da subjetividade”, e essa modalidade de trabalho torna “difícil distinguir o tempo de trabalho do tempo da produção ou do tempo livre”. E, ainda, “a mais valia da massa cessou de ser a condição do desenvolvimento da riqueza geral” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p. 2.930). Em suma, os autores ostentam que, no trabalho imaterial, não há exploração do trabalho pelo capital e nem a subsunção real do trabalhador. Isso só ocorre porque “o trabalho de produção material, mensurável em unidades de produto por unidades de tempo, é substituído por trabalho dito imaterial, ao qual os padrões clássicos de medida não mais podem se aplicar” (GORZ, 2005, p. 15).

Ao definirmos o produto de um espetáculo musical como um produto cultural dentro da economia do entretenimento, estabelecemos que os variados setores econômicos da cultura, voltados para a disseminação da música, englobam nossa pesquisa, sejam eles casas de shows, cinema, rádios, televisões, internet, trilhas sonoras etc. O músico, que venderá seu ato profissional de cantar em público ou de sua música autoral ser tocada em veículo de divulgação via regras de recolhimento tributário em troca de um retorno econômico, poderá ocupar o lugar de trabalhador negociante do seu produto. Como se fosse um agricultor que vende sua colheita, mesmo que este em alguns casos não seja o único a promover a venda.

Por isso, seria importante fazer a diferenciação entre trabalho que produz coisa útil e trabalho que gera imediatamente serviço útil. Em nossos estudos do mundo do trabalho, percebemos que Marx trabalhou o conceito “serviço” com uma certa precisão, pois este, sem dúvida, é fonte de dificuldades e enigmas na produção capitalista. Mesmo se esta é, como se sabe, sobretudo produção de mercadoria, para esclarecê-la é preciso começar pela produção enquanto produção em geral, de modo abstrato. Na compreensão do materialismo histórico em Marx, temos uma conceituação da formação do homem frente a sua existência e sua relação de produção:

Os homens estabelecem relações determinadas, necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um grau de desenvolvimento determinado das forças produtivas materiais. O conjunto dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica social determinadas. (MARX; ENGELS, 1974, p. 27).

Nota-se que partimos de um breve recorte sobre o conceito de materialismo histórico, no intuito de introdução às especificações das categorias sobre o trabalho material e imaterial, o homem e suas forças produtivas, que ao longo da história estão sempre em confrontos e contradições sociais. Aqui buscaremos estabelecer categorias sobre o trabalho que nasceram ao longo do debate sobre o capital desde o século XIX e que imprimem relações de produções existentes no século XXI; em nosso caso, o trabalho do músico, que se estende ao material e ao imaterial. Para Marx, a inclusão do trabalho ao capital, seja formal ou material, é também real. Ela se reproduz através dos processos de trabalho com base na adoção e difusão de inovações tecnológicas poupadoras de trabalho, principalmente. Essas inovações permitem a redução dos preços e a extração de mais-valia relativa.

O próprio modo de produção torna-se adequado ao capital, configurando-se como especificamente capitalista. O processo produtivo fica cada vez mais moldado pela aplicação consciente dos conhecimentos científicos. Estes últimos são apropriados pelo capital e aplicados na construção de sistemas automatizados, compostos por muitas máquinas coordenadas, que funcionam sob a administração do capitalista. Os trabalhadores são separados da tecnologia e rebaixados, tornando-se meros elementos conscientes de autômatos inconscientes, os quais têm vida própria porque estão animados pelo processo de autovalorização, ou a chamada promoção de cargo.

Eles se transformam, nas palavras de Marx, em “apêndices” das máquinas, do sistema de produção. As máquinas e as fábricas, por sua vez, guardam em seus potentes corpos a alma “vampírica” do capital. No caso específico do trabalhador do bem cultural, percebe-se nuances de acordo com a época em que está estabelecido aquele produto, seu encaixe no mercado e seus desdobramentos sobre o retorno econômico. A realidade do músico ainda no século XIX era condicionada às temporadas de festivais. Ainda que tivesse um emprego fixo enquanto músico, fosse em qualquer instituição, por força da necessidade econômica ele se via frente a outros contratos de trabalho, de formas variadas. “[A] situação concreta desses trabalhadores, porém, significava também trabalho intenso e muitas vezes, precário” (COLI *apud* ANTUNES, 2006, p. 301).

Podemos aqui citar as reflexões sociológicas sobre a vida do músico Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), de Nobert Elias, o qual buscou compreender a experiência social do artista burguês na corte aristocrática, fazendo uma sociologia da singularidade, o que nos remete a citação que fizemos acima de Marx sobre o homem frente ao seu materialismo histórico, “transpondo para a escala de uma biográfica o problema maior das restrições no processo de civilização” (ELIAS, 2007, p. 53). Elias nos chama a atenção para o período em que a profissão músico iniciava-se diante de um grande estranhamento social por parte dos artistas que eram praticamente obrigados a prestar um serviço a determinadas cortes:

Mozart conheceu o sentido da ambivalência dos que vivem em dois mundos. A gênese de sua experiência educacional, a formação do habitus foi no círculo não-cortesão de sua família, mas a sua carreira desenvolveu-se nos círculos cortesãos da nobreza. Os músicos serviços formavam os estratos médios da sociedade de corte (2007, p. 58).

O relato nos conduz a pensar que ainda no seu nascedouro profissional temos um choque social no qual o artista não cortesão, em que pese a maioria no seu âmbito comportamental, além da divisão do trabalho via imposições sociais, sofrera com a submissão da sua arte de forma psíquica comprometedor. Embora o pai de Wolfgang Mozart, o senhor Leopold Mozart, cultuasse as virtudes burguesas da disciplina, não era de agrado do filho conviver com aquela submissão frente aos eventos da nobreza, fato que vai comprometer a vida do trabalhador da música Wolfgang Amadeus Mozart.

As análises aqui tratadas encaminham o debate sobre o trabalho e serviços, o que gera outros conceitos em torno de o que é o trabalho do músico. Citamos a *Sociologia de um gênio* para que tenhamos concretamente esse princípio histórico de o que foi, dada as devidas proporções, o nascer dos escritos sobre o trabalho do músico, para que, um pouco à frente, possamos fazer comparações frente à indústria cultural e o que é o trabalho do músico no século XXI diante das mais complexas categorias aqui colocadas no mundo do trabalho.

É certo que o trabalho se apresenta sempre, simultaneamente, como atividade e como resultado material. Entretanto, um instrumento musical é um valor de uso (ele é também mercadoria quando vem a ser produzido para ser vendido), enquanto que o corpo do músico não se configura como valor de uso, observado como apenas aquele que executa a música. Porém, a partir do nosso entendimento de que este corpo é a extensão

do instrumento musical ou sendo o próprio corpo um instrumento sonoro, ele passa a se configurar como um produto, uma mercadoria com valor de uso.

Exemplo disso é o grupo Barbatuques, da cidade de São Paulo, cujo trabalho musical acontece unicamente com a propagação sonora vinda dos corpos dos integrantes. O trabalho é composto da percussão batida nos próprios corpos e voz. “[S]e o valor se esvai com o valor de uso no qual está posto, que é uma coisa passada e, como tal, ele for realmente usado como valor de uso, isto é, consumido, então também desaparece com o valor de uso o valor de troca nele contido” (MARX, 2010, p. 49). Isso mostra que é preciso distinguir o caso em que o produto do trabalho é separável do próprio trabalho do caso em que isso não acontece, como neste exemplo.

É por isso que os economistas designam por “serviço” o trabalho enquanto este é consumido como atividade e por “bem” o resultado do trabalho consumido indiretamente, por meio da mediação de coisas. Nesse segundo caso, a própria coisa é um valor de uso; mas, no primeiro, o valor de uso é uma potencialidade da atividade que, aliás, desaparece assim que for efetivada, assim que for consumida. Note-se, agora, que valor de uso pode ser material ou imaterial. No primeiro caso, o caráter de útil advém de propriedades associadas à própria materialidade do resultado do trabalho e, no segundo, esse caráter depende do conteúdo informacional e cultural desse resultado (NEGRI; HARDT, 2009).

Tanto num caso como no outro, o resultado do trabalho pode ser ou não algo que se separa do ato de produzir, pois a diferença de materialidade não tem uma correspondência precisa com a diferença feita entre bem e serviço. Assim, por exemplo, construir um instrumento musical e tocá-lo são serviços (e não bens). Porém, analisando sob a perspectiva da arte e ofício, temos um artesão que aprendeu aquele trabalho de construir instrumentos através dos seus mestres mais velhos, ou seja, uma arte e ofício passada de geração em geração. O congado aqui em Minas Gerais é o melhor exemplo, pois aquele instrumento é um bem material e cultural, portanto é imaterial também, ao passo que programas de gravações nas mídias eletrônicas e chapéus dos variados estilos são obviamente bens (e não serviços). Entretanto, o instrumento musical vindo de uma fábrica é um produto material do trabalho, mas música não o é. Trata-se de um bem cultural imaterial; programa de gravações nas mídias eletrônicas também são um produto imaterial do trabalho que existe, aliás, por meio de um suporte material (um disco de plástico ou metal). Enquanto isso o chapéu é tido e claramente como um produto material, e pode também ser imaterial quando teve em sua origem uma relação direta com as manifestações culturais daquele determinado grupo. Exemplos são o chapéu de couro do

vaqueiro do nordeste brasileiro, que se tornou chapéu dos cangaceiros, ou o tão famoso chapéu Panamá ou chapéu coco, utilizados pelos sambistas brasileiros. Esses chapéus representam toda uma etnografia; logo, são imateriais.

As noções de bem e serviço classificam os valores de uso, mas não contribuem para a compreensão do capitalismo como tal. Como se sabe, para tanto, é preciso se ater à noção de mercadoria. Dito de outro modo, é preciso considerar o produto do trabalho enquanto forma da riqueza no modo de produção capitalista. Perceba-se, então, em primeiro lugar, que a natureza daquilo que é produzido, se vem a ser algo como chapéu e programa de computador, ou se vem a ser algo como tocar um instrumento e música, não convém à determinação da mercadoria como tal, pois mercadoria é apenas uma forma do produto do trabalho. Os bens culturais estão para além dos conceitos estabelecidos sobre trabalho imaterial e material, pois se é bem cultural ele se altera de tempos em tempos, suas estéticas e seus significados se transformam como todas as manifestações culturais. Embora seus fazedores permanecem fiéis a manter a tradição, essas alterações acontecem de forma natural, onde há décadas grupos de tocadores deveriam escolher uma árvore para que se tornasse um tambor sagrado; pode-se simplesmente substituir a construção do instrumento musical por um outro já industrializado e adquirido numa loja. A distinção entre trabalho que produz valores de uso materiais ou imateriais, ademais, é importante para entendermos um problema que surge na expressão da contradição interna à mercadoria entre valor de uso e valor, por meio da contradição externa a ela entre valor de uso e valor de troca. Hardt e Negri consideram o trabalho não só como trabalho concreto, mas também como trabalho abstrato:

Da perspectiva de Marx no século XIX, as práticas concretas de diversas atividades laborais eram radicalmente heterogêneas: as artes da costura e da tecelagem envolviam ações concretas incomensuráveis. Só quando abstraídas de suas práticas concretas, as atividades laborais poderiam ser reunidas e vistas de maneira homogênea, não mais como arte de costura e arte da tecelagem, mas como gasto de força humana de trabalho, como trabalho abstrato (NEGRI; HARDT, 2009, p. 313).

Percebe-se, entretanto, que o conceito de trabalho abstrato de Hardt e Negri não é o de Marx. Antes de tudo, porque trabalho abstrato em Marx não é trabalho em geral, ou seja, o gênero de muitos trabalhos concretos, mas trabalhos concretos reduzidos a trabalho abstrato. Hardt e Negri tratam o trabalho abstrato no registro da abstração subjetiva, portanto, como gênero: “só quando abstraídas [...], as atividades laborais poderiam ser reunidas e vistas”. Mas, de modo amplo, qual seria a qualidade comum que define tal

gênero? Eles o dizem: o gasto de força humana. Ao passo que Marx o faz no registro da abstração objetiva: “um valor de uso ou bem possui valor, apenas, porque nele está objetivado ou materializado trabalho humano abstrato” (MARX, 2010, p. 47).

Em Marx, o valor é um *quantum* de tempo de trabalho abstrato; a forma do valor ou valor de troca estabelece uma relação de medida entre valores de uso distintos. Essa relação, pois, está fundada no tempo de trabalho. Assim, toda riqueza no modo de produção capitalista, ou seja, toda mercadoria, tem de poder ser medida pelo tempo de trabalho socialmente necessário à sua produção. Entretanto, se uma parte importante do trabalho social se torna trabalho espiritual, intelectual, moral ou artístico, do processo de trabalho e do processo de produção resultam valores de uso que não podem ser quantificados, para efeito de troca, apenas com base no tempo de trabalho.

Camilo Gan, músico percussionista, compositor, dançarino, artesão e pertencente ao candomblé, desvela em suas palavras o que dissertamos acima. Sua atividade de trabalho em construir instrumentos, os quais considera sagrados e por sua vez podem se tornar mercadorias. Afirma que

O desafio maior é você dar valor, dar valor a isso, é valorizar no sentido de saber cobrar, saber pra quem você vende e ter notoriedade pra alguém te respeitar e querer ter seu instrumento porque na verdade são obras. Eu encaro que o instrumento [é] construído manualmente com a sua história, porque cada instrumento tem um nome, é um mundo. Importante falar isso dentro da percussão, pra mim porque esse nome muito pequeno diante do universo dos tambores e cada instrumento tem um nome. Não tem nome de tambor, tem o Ilú, tem o Atabaque, o Derbaque, tem o Sambarche, tem o pandeiro, tem o tambor que fala. Então, uniram isso tudo em percussão, que pra mim tem o mesmo valor de um quadro pintado por um artista plástico aí já reconhecido. O tambor, se você for olhar o processo de criação dele de aproveitamento de pele animal, por exemplo, que o animal não morre né, ele tá vivo sonoricamente. Toda a arvore que caiu você reaproveitou, porque [o] que o cobre tá aqui; tudo é uma arte de valor inestimável. Então, pra você atingir essa consciência e pra você atingir as pessoas que querem ter um elemento, um produto, né, um produto ancestral vivo, é difícil (CAMILO GAN, 2016).

Nota-se que a fala do Camilo Gan tem toda uma formalidade no sentido de respeito ao que constrói, e para quem aquele instrumento enquanto produto vai servir, a elevação da importância do elemento, como ele mesmo afirma, e que depois se torna um produto. Todo esse processo vivo e a ligação com a natureza é o seu esforço em valorizar também o próprio trabalho; todos esses cuidados, até mesmo com a pessoa que vai adquirir o seu instrumento musical, são na perspectiva de que este seja usado para preservar a cultura imaterial das manifestações para as quais será utilizado. Por isso o

tempo todo ele fala em valorizar o complexo processo de trabalho para se chegar ao produto final. Nesse trabalho está um extrato de conhecimento passado de gerações a gerações, às quais não se explica muito, mas que sabem da necessidade de se preservar.

Assim, se temos uma produção de bem material ligado às culturas ancestrais, usado para manter manifestações vivas, as quais são imateriais, temos também um trabalho imaterial. Para Marx, como corolário, os diversos trabalhos humanos enquanto trabalhos concretos mantêm-se incomensuráveis entre si na prática social; ademais, eles originam valores de uso diversos que também, enquanto tais, mantêm-se incomensuráveis entre si. Por outro lado, esses últimos são mensurados pela mediação dos valores de troca ou dos preços. Isso só é possível porque os trabalhos humanos que produzem valores de uso como mercadorias encontram-se objetivamente mensurados no processo social. Pois aí é constantemente reduzido, de um modo cego, “por trás das costas dos produtores”, a trabalho humano abstrato.

É no universo das empresas capitalistas que os diferentes trabalhos são tratados como “gelatina de trabalho humano”; aí quantidades heterogêneas de trabalho são somadas e subtraídas umas das outras como quantidades homogêneas. Em consequência, Marx trata o trabalho no modo de produção capitalista como duplicidade coexistente e antitética: trabalho concreto e trabalho abstrato. É bem sabido, ademais, que o gasto de força humana é, para Marx, apenas a base natural do trabalho abstrato e não o seu conteúdo, que é social. É preciso registrar, agora, por que caracterizam assim o trabalho, de modo divergente com o de Marx. Trata-se, para eles, de construir uma noção de trabalho adequada ao entendimento de uma mutação recente na história do capitalismo. Dentro desse contexto, a tese sobre “a relação do músico com o trabalho” está mais próxima dos estudos recentes na história do capitalismo e suas metamorfoses do século atual do que dos estudos de séculos passados, pelo simples fato de o trabalho artístico estar sempre em transição.

O sentido da caracterização do trabalho nesse trecho depende da compreensão do trabalho abstrato como gênero, ou seja, como dispêndio de energia humana. O empenho de corpos, músculos, cérebros, etc., ganhou historicamente uma qualidade especial que o faz ter uma dimensão técnica e científica. É imaterial porque produz serviços, bens culturais, e não bens materiais. É abstrato porque vem a ser bem genérico, aplicável a muitas situações. É complexo porque requer muitas qualificações. É cooperativo porque exige sempre muitas interações. É intelectual porque depende especialmente da capacidade de raciocínio do cérebro humano; isso tudo é intrínseco ao trabalho do músico.

A resposta para esse debate pode ser encontrada de forma explícita no próprio Marx:

A mania de definir o trabalho produtivo e o improdutivo por seu conteúdo material origina-se [...] da concepção fetichista, peculiar ao modo de produção capitalista, e derivada de sua essência, que considera as determinações formais econômicas, tais como ser mercadoria, ser trabalho produtivo, etc., como qualidade inerente em si mesma aos depositários materiais dessas determinações formais ou categorias (MARX, 1978, p. 78).

Diante desse aporte, não se pode discutir a questão da produtividade do trabalho no capitalismo sem se distinguirem as formas que assumem as relações sociais que lhe são inerentes - relações estas que se dão por meio das coisas - das próprias coisas que não são mais, nas palavras de Marx, do que depositários materiais das determinações formais. O fetichismo no qual caem Hardt e Negri consiste em que raciocinam sobre o caráter da produtividade do trabalho focando o resultado material do processo de produção. Como se sabe, segundo *O Capital*, a condição necessária para que o trabalho seja produtivo no capitalismo é que ele produza valores de uso que tenham mercado - e que seja, pois, produtivo num sentido trivial -, mas esta não é uma condição suficiente, pois é preciso, também, que ele produza mais-valia para o capital. Pouco importa aqui se o valor gerado está cristalizado em produtos materiais ou imateriais ou em produtos que têm existência separada ou não do ato de trabalhar.

Não podemos esquecer, entretanto, que a matéria adequada para o trabalho produtivo é, conforme Marx, aquela em que o trabalho se cristaliza numa coisa que tem existência independente da própria laboração. Tudo isso não faz mais sentido depois que o trabalho abstrato foi definido como gênero: “[...] com efeito, trabalho produtivo não é mais ‘o que diretamente produz capital’, mas o que reproduz a sociedade - desse ponto de vista, a separação do trabalho improdutivo está completamente deslocada” (Negri, 1996, p. 157), ou seja, de algum modo, toda e qualquer atividade que reproduz o mundo social existente é produtiva.

Trata-se de determinar o caráter especificamente criador e criativo do trabalho em geral, com base em uma renovação das análises de Marx que pretende ter superado as suas limitações, com o objetivo de compreender o capitalismo contemporâneo. Para André Gorz, a teoria do valor em Marx conteria “fraquezas, ambiguidades, furos fenomenológicos e plasticidade limitada” por ter sido formulada no século XIX, tendo como referência o período manufatureiro, durante a primeira revolução industrial.

Por isso, numa perspectiva pós-moderna, eles vêm dizer, há uma crise na lei do valor, já que “[...] hoje o valor não pode ser reduzido a uma medida objetiva” (NEGRI, 1996, p. 151). O valor social do trabalho do músico nos tempos de hoje, com a ampliação da precarização do trabalho em geral, está inserido nos termos da flexibilidade, em se tratando do trabalho artístico. Flexibilidade, há tempos, tinha como significado possibilidades de o trabalhador da arte de adequar o seu horário de labor ao horário comum e comercial. É fato que, agora, entender o músico como um trabalhador flexível é aceitar as imposições do capitalista, por exemplo realizar um show musical por via da permuta, no que, em muitos casos, o trabalho pago com produtos do estabelecimento em que acontece. Temos casos, e são muitos em Belo Horizonte, nos quais o artista, ao realizar um trabalho para uma padaria, recebe o valor do seu cachê em alimentos daquele estabelecimento. A arte apresentada pelo músico pode até estar em desacordo com o tempo econômico da nossa sociedade atual; porém, o valor de uso do seu trabalho está em total acordo com seu processo de exploração.

3.2- O trabalho imaterial do músico na pós-grande indústria

Tratamos aqui do trabalho imaterial sob olhar dos conceitos estabelecidos e determinados na produção ontológica do pensamento crítico em Marx. Contudo, interessa-nos jogar luzes ao debate que venha a provocar a dialética tomando como ponto de partida a compreensão da mutação na produção capitalista ocorrida no final do século XX e início do XXI. Para isso, buscamos concepções como, por exemplo, o trabalho na grande indústria sob uma perspectiva contemporânea, tendo o nosso olhar sobre a questão pós-grande indústria.

Para que possamos discutir os estudos em Marx, seguimos com um leque de hipóteses, porém colocadas sob as circunstâncias sociais e econômicas atuais.

Atravessamos um período no qual muitos modos de produção coexistem. O capitalismo moderno, centrado na valorização de grandes massas de capital fixo material, é substituído mais e mais rapidamente por um capitalismo pós-moderno centrado na valorização do capital dito imaterial, qualificado também como “capital humano”, “capital-conhecimento” ou “capital-inteligência”. Essa mutação é acompanhada de novas metamorfoses do trabalho. O trabalho abstrato simples que, depois de Adam Smith, foi considerado como a fonte do valor, é substituído pelo trabalho complexo. O trabalho de produção material, mensurável em unidades de produto por unidade de tempo, é substituído pelo trabalho dito imaterial, ao qual os padrões de medida clássicos de medidas não são mais podem se aplicáveis (GORZ, 2005, p. 115).

Na verdade, a mercadoria é aqui a forma geral da relação social numa economia capitalista desenvolvida. Como ponto de partida, é preciso considerar o contexto social do marxismo clássico e, ao mesmo tempo, considerar o tempo social atual do trabalho criativo, artístico, musical, que está diretamente relacionado com o capital conhecimento ou capital inteligência, que leva o trabalhador músico a criar formas de gestar seu ofício afim de ganhos, que podem ser financeiros ou não, mas de uma certa maneira é um ganho na concepção social e suas relações.

Marx conceitua o trabalho concreto, em sua generalidade, como “dispêndio produtivo de cérebro, músculos, nervos, mãos, etc” (MARX, 1983, p. 51). A partir disso, é evidentemente possível distinguir entre trabalho manual e trabalho intelectual. O primeiro é atividade que materializa valores de uso mediante o emprego, principalmente, das habilidades corporais do homem, em especial de suas mãos. O segundo é ação que materializa bens e serviços que dependem, principalmente, das capacidades inerentes ao cérebro humano. O trabalho imaterial para Gorz é simplesmente aquele que produz valores de uso imateriais e que requer, por isso, comunicação, inteligência, etc. Daí segue que o trabalho material é aquele que produz valores de uso materiais. O trabalho do músico está inserido tanto no conceito de trabalho concreto por Marx como na concepção do trabalho imaterial de Gorz, e também material quando o trabalho do músico é representado por produtos físicos como camisetas, CDs e livros.

Os primeiros são valores de uso em virtude das suas qualidades significativas e intangíveis enquanto tais e os segundos o são em função de suas qualidades sensíveis ou tangíveis – em ambos os casos, entretanto, para que essas qualidades possam existir é preciso obviamente que sejam casados elementos naturais com elementos sociais. Quando o autor fala em trabalho material ou imaterial está se referindo, obviamente, a modalidades de trabalho concreto, já que o trabalho abstrato enquanto trabalho reduzido de um modo anônimo pelo processo social é, nos termos de Marx, um conteúdo do inconsciente social. Sabe-se bem, ademais, que trabalhos concretos diversos, enquanto espécies de trabalho em geral, são incomensuráveis entre si. Aqui confirmamos o que é o trabalho do músico no século XXI.

O que tem expressão como quantidade de tempo de trabalho socialmente necessário – e torna os valores de uso comensuráveis entre si na esfera do mercado – vem a ser o trabalho abstrato – e não, obviamente, o trabalho concreto. A produtividade mede a força produtiva do trabalho e esta última depende das determinações qualitativas do trabalho concreto, as quais mudam, aperfeiçoam-se historicamente – não do trabalho

abstrato que é indiferente à passagem do tempo. É por isso que Marx pode afirmar que “(...) uma mudança da força produtiva não afeta, em si e para si, de modo algum o trabalho representado no valor” (1983, p. 53). Valor este que, no caso específico do trabalho imaterial do músico, ganha uma diversidade de significados no campo subjetivo e no campo da concretude dos fazedores da música e também pelo público que a consome.

Para Marx, o trabalho simples coexiste com o complexo na economia capitalista em toda a sua duração histórica.

Para fazer sem confusão a distinção visada por Gorz, é preciso, simplesmente, falar em meios de produção tangíveis ou materiais e em meios de produção intangíveis ou imateriais; por isso confirmo neste subcapítulo que o trabalho do músico em Belo Horizonte, na exposição empírica e teórica apresentada até aqui, configura-se como trabalho material e imaterial. Lembrando que o capital assume as formas básicas de capital produtivo, capital monetário e capital-mercadoria. O capital produtivo, na forma de capital constante, pode ser (ou estar) meio de produção material ou tangível ou pode ser (ou estar) meio de produção imaterial ou intangível.

Na sua obra denominada *Grundrisse*, de 1857-58, Marx distingue duas etapas da produção capitalista, uma delas representada pela própria realidade do século XIX e a outra que viria a existir num certo momento do futuro. Elas serão aqui doravante denominadas, respectivamente, por “grande indústria” e “pós-grande indústria”. Nesse texto, Marx caracteriza o desenvolvimento da primeira delas do seguinte modo:

O desenvolvimento completo do capital, portanto, ocorre (. . .) somente quando os meios de produção não somente tomam a forma de capital fixo, mas também quando (. . .) o capital fixo aparece como máquina dentro do processo de produção, em oposição ao trabalho; [então,] o processo inteiro de produção aparece não estar subsumido à habilidade direta do trabalhador, mas [se afigura] como uma aplicação tecnológica da ciência (1973, p. 699).

O grau desse desenvolvimento é também pensado como um indicador do grau de subordinação do capital sobre o trabalho:

Além disso, a extensão quantitativa e a efetividade (intensidade) segundo a qual o capital encontra-se desenvolvido como capital fixo indicam o grau geral segundo o qual o capital está desenvolvido como capital, como um poder sobre o trabalho vivo (MARX, 1973, p. 699).

Entretanto, o capital, mediante o seu próprio evoluir, põe limites para a continuidade desse processo que tende ao infinito. Acompanhando Marx, pode-se dizer que o capital põe o tempo de trabalho como o único elemento determinante da produção.

[O tempo de trabalho] é reduzido tanto quantitativamente a menores proporções quanto qualitativamente [...] a um momento indispensável, mas subordinado, quando comparado com o trabalho científico geral, com a aplicação tecnológica das ciências naturais, de um lado, e com a força produtiva social que surge da combinação social na produção total, de outro [...]. O capital trabalha na direção de sua própria destruição como uma forma dominante de produção. (MARX, 1973, p. 700).

Segundo Marx, o desenvolvimento da grande indústria conduz o modo de produção capitalista para uma fase de transição (aqui denominada, como já se disse, pós-grande indústria). Nessa etapa, a geração de valor deixa de depender inteiramente do tempo de trabalho, passando a se sujeitar também ao emprego de recursos sociais de produção que o ato de trabalhar mobiliza durante o tempo de trabalho.

Diante dessa transformação, o que aparece como pilares fundamentais da produção e da riqueza não são nem o trabalho imediato executado pelo homem, nem o tempo em que este trabalha, mas sim sua força produtiva geral, sua compreensão da natureza e seu domínio sobre ela graças à sua existência como corpo social. Em uma palavra, o desenvolvimento do indivíduo social (MARX, 1973, p. 705).

O músico, professor, designer graduado pela Escola Guignard da UEMG, rapper, e produtor Clebin Quirino há muito tempo criou uma estratégia de produção no seu estúdio caseiro denominado Produto Novo. Morador da comunidade da Vila Maria, região nordeste de Belo Horizonte, Clebin Quirino é um desses considerados “professor pardal”, devido ao fato de ter montado um estúdio de gravação de CDs e videoclipes, a princípio para uso próprio, mas, com o passar do tempo, seu estúdio caiu no gosto de uma gama de artistas que vão do Hip Hop ao Gospel. Seu trabalho vai de encontro com os conceitos debatidos aqui sobre Trabalho Material e Imaterial na pós grande indústria e, para que seu trabalho se realize hoje, ele conta com um corpo social de músicos que encontraram, na disponibilidade do seu estúdio, possibilidades de registrar de forma material os respectivos trabalhos imateriais. Uma das características da demanda dos músicos clientes do estúdio Produto Novo é a forma acessível de pagamento pelo trabalho prestado por Clebin Quirino, que disse:

Comecei em 2010 a dar mais ênfase ao trabalho de produção. Aí eu comecei produzir todo tipo de música; a partir de 2010 começam a aparecer artistas de todas as linhagens: sertanejo, pagode, axé, banda de rock, banda de soul, grupo de funk (funk carioca), grupos de rap, música gospel, e aí eu comecei [a] pegar essa experiência que eu já tinha, transformar ela em algo que eu pudesse oferecer trabalhos interessantes e resultados criativos com as pessoas que acessavam aqui, com

qualidade, né, que o estúdio conseguia dar, consegue dar, e com acessibilidade. Porque quando eu falei assim: ‘agora eu vou começar a atender o público e começar a tentar sobreviver só do estúdio’, primeira coisa que eu pensei era de não meter a faca em ninguém, no sentido assim de ser careiro. Então assim, eu não queria disputar com quem já tem estúdio, eu queria ser uma alternativa, mas uma alternativa do ponto de vista de ir até onde o estúdio pode chegar né, então essa é a ideia de um lugar onde as pessoas podem negociar, podem trocar serviços em troca de uma gravação de uma música. Às vezes o cara é um fotógrafo, as vezes o cara não tem dinheiro, mas tem sua criatividade, tem serviço e a gente troca (CLEBIN QUIRINO, 2017).

A dinâmica do trabalho do músico Clebin Quirino vai além da sua produção técnica. Ele aproveitou o crescimento do estúdio para poder dar “asas”, concretizar projetos que até então não haviam em Belo Horizonte, como a gravação do CD coletânea *desconstrução* que reuniu *rappers* femininas. Clebin Quirino nos contou que já há algum tempo era um questionamento dele sobre as mulheres que cantam Rap na cidade, e logo verificou que não havia nenhum registro fonográfico das *rappers* juntas. Ele tratou de colocar em prática a gravação do CD, que significa também a desconstrução do imaginário popular segundo o qual só homens cantam Rap. As mulheres que participaram das 14 faixas do disco são Zaika dos Santos, Ohana HoHo, Thais Carla, Tamara Franklin, Sarah Guedes, Rose Jah, Viviane Fyaa, Pry Santos, Luanda Beatriz, Lana Black, Bárbara Sweet, Lauana Nara, Vivi Uaiss e Luana Setragni.

Esse trabalho significa a abrangência que o trabalho imaterial na pós-grande indústria pode gerar. Mesmo em meio ao caos que as grandes indústrias fonográficas causam aos trabalhadores da música que possuem um poder econômico limitado, estes profissionais da música reinventam sua própria produção e sua forma de gestão de recursos materiais e imateriais, sejam monetários ou não. Isso corresponde ao que Marx chama no *Grundrisse* de “valor de troca”. A partir do momento em que os trabalhadores da música, que estão com seus respectivos trabalhos fragmentados diante da pós-grande indústria, neste caso a fonográfica, podem incluir uma música autoral que estava por ali, isoladamente sem divulgação, tem-se um ato de oportunidade e coletivo. É o desenvolvimento do indivíduo social se juntando ao seu corpo social, uma vez que:

Se o ato da produção social aparecia originalmente como o pôr de valores de troca e este, em seu desenvolvimento ulterior como circulação como movimento plenamente desenvolvido dos valores de troca entre si agora, a própria circulação retorna à atividade que põe ou produz valor de troca. Retorna ela como seu fundamento. O que lhe é pressuposto são mercadorias (seja na forma particular, seja na forma universal de dinheiro), que são a efetivação de um certo tempo de trabalho e, enquanto tais, são valores; logo, seu pressuposto é tanto a

produção de mercadorias pelo trabalho quanto sua produção como valores de troca. Esse é o seu ponto de partida, e por seu próprio movimento ele retorna à produção criadora de valores de troca como seu resultado. Portanto, chegamos novamente ao ponto de partida, na produção que põe, cria valores de troca, mas dessa vez de modo tal que a produção pressupõe a circulação como momento desenvolvido e aparece como processo contínuo que põe a circulação e dela retorna continuamente a si mesmo para pô-la novamente (Marx 2011, p.197).

Clebin Quirino, com seu estúdio Produto Novo, quando propõe aos seus clientes que o pagamento para o seu trabalho, além do dinheiro, pode ser também na forma de troca de serviço, promove uma forma de valor de troca, pois a sua atividade de produtor depende também de uma circulação de seus trabalhos, logo reconhecimento e, como consequência, um volume maior de clientes e trabalho. Assim, consegue praticar o que Marx evidencia na citação acima, pela qual a circulação do produto retorna à atividade que produziu a troca. Os ganhos são de todos nesse caso: ganharam as *rappers* que fizeram parte do primeiro CD da coletânea *desconstrução*, e o próprio idealizador e produtor Clebin Quirino. Ele mesmo nos revelou que nos últimos três anos consegue sobreviver com a renda que vem somente do estúdio Produto Novo.

Desse modo,

O movimento que põe valores de troca aparece agora, portanto, em forma muito mais complicada, uma vez que já não é mais somente o movimento de valores de troca pressupostos ou que os põe formalmente com preços, mas movimento que ao mesmo tempo os cria, os gera como pressupostos. A própria produção não mais existe aqui antes de seus resultados, i.e., não é mais pressuposta; ela própria aparece como produzindo ao mesmo tempo esses resultados; no entanto, não mais os produz, como no primeiro estágio, como resultados que simplesmente conduzem à circulação, mas que ao mesmo tempo supõem a circulação, a circulação desenvolvida, em seu processo. (a circulação, no fundo consiste somente no processo formal de pôr o valor de troca uma vez na determinação da mercadoria, outra vez na determinação do dinheiro) (Marx 2011, p. 197).

Nessas duas passagens do *Grundrisse; manuscritos de 1857-1858*, verifico o quão complexo é debater a circulação e o valor de troca proveniente da circulação. Porém, confirmo que se Marx divide nos seus manuscritos dois estágios da produção e circulação via valor de troca, aqui afirmo que o trabalho do músico representado neste subcapítulo pelo músico e produtor Clebin Quirino vai de encontro ao pensamento de Marx enquanto pressuposto do capital. Entretanto, quando o autor diz que a circulação consiste somente no processo formal de pôr o valor de troca uma vez na determinação da mercadoria e outra vez na determinação do dinheiro, ele desconsidera o ganho além do monetário,

debatido ao longo desta tese por via da obra *O retrato do artista enquanto trabalhador; metamorfoses do capitalismo*, de Pierre Michel Menger, e que de fato representa o trabalhador da arte atual. Sim, reconheço que circular um produto é uma forma de ir diretamente ao encontro com o dinheiro também. No caso das mulheres que participaram do CD, mais da metade, após a experiência, gravaram seus próprios CDs autorais, ou seja, a iniciativa do trabalho do músico produtor Clebin Quirino impulsionou as *rappers* e conduziu seus próprios trabalhos. Embora elas não tenham atingido uma grande circulação nacional, o que, conseqüentemente, não lhes renderam muito dinheiro, o ato dessa produção social prevaleceu dentro do que chamamos de formação de público, que significa um reconhecimento dos seus trabalhos numa cidade e região metropolitana com mais de 5 milhões de habitantes.

Se na grande indústria observa-se um ardor para reduzir a magnitude do tempo de trabalho (dados certos níveis padronizados de qualidade), na pós-grande indústria esse ardor se arrefece e surge uma preocupação maior com o melhoramento da qualidade do tempo de trabalho. Assim, o trabalho de produção aproxima-se do trabalho artístico e do trabalho intelectual. Deve ser observado neste momento que, por força do próprio desenvolvimento da relação de capital, foi alcançado no capitalismo contemporâneo um altíssimo grau de produtividade do trabalho.

Com pouco de tempo de trabalho passou-se a produzir uma quantidade enorme de produtos. Ora, este resultado histórico surgiu como resultado de um progressivo emprego de conhecimentos científicos e tecnológicos na produção, os quais foram sendo incorporados nos *home studios* de música, nos sistemas de máquinas, nos processos de fabricação, na organização das empresas, nos próprios produtos, etc., com o propósito central de economizar tempo de trabalho. Segundo Marx, tal desenvolvimento quantitativo de redução do tempo de trabalho tinha de acabar gerando uma mudança qualitativa.

O trabalho complexo – que, agora, é técnico-científico –, enquanto gerador de valores de troca e de uso, não pode mais ser medido apenas pelo tempo de um modo economicamente significativo. Pode parecer notável, mas tudo isso não pode ser encarado como uma novidade em relação à própria exposição teórica de Marx, pois ele mesmo afirma que

O círculo das necessidades é ampliado; o objetivo é a satisfação das novas necessidades e, em consequência, maior regularidade e aumento da produção. A organização da própria produção interna já está

modificada pela circulação e pelo valor de troca; mas ainda não foi por ela capturada nem em toda sua extensão nem em toda sua profundidade. É isso que se denomina *efeito civilizador* do comércio exterior, nesse caso, a extensão com que o movimento que põe valor de troca afeta a totalidade da produção depende em parte da intensidade desse efeito desde o exterior, em parte do grau já alcançado pelo desenvolvimento dos elementos da produção interna – divisão do trabalho etc. (MARX, 2011, p. 198).

Evidente que a mobilização do conhecimento científico na produção, a qual não pode ser feita pelo trabalhador isolado, mas apenas por um corpo de trabalho social, requer o empenho da subjetividade, a participação ativa e a motivação de cada trabalhador. A fusão dessas dimensões constitui certamente o trabalho na atual fase do capitalismo: o conhecimento científico pertence à dimensão abstrata do trabalho – isso se infere dos textos mencionados de Marx – e a inteligência ou subjetividade atua em sua dimensão concreta. Gorz denomina o trabalho contemporâneo de imaterial afirmando que ele é constituído antes pela inteligência do que pelo conhecimento científico. Assim, ele anula a dimensão especificamente social do trabalho na pós-grande indústria – aquilo que Marx chama de intelecto geral – e se livra com muita pressa e ligeireza da noção de valor trabalho. É verdade que essa mutação do trabalho concreto, de material para imaterial, ainda é um estudo em que cabem várias teses; fazemos aqui nossa contribuição reconhecendo a necessidade de esse debate se ampliar nos outros campos dos estudos sociais, na dinâmica do capital no século XXI e no mundo do trabalho sobre o músico, o que também significa um ato da produção social.

3.3- Quando o trabalho do músico passa de Trabalho Improdutível para Produtível

Abordaremos aqui um estudo de caso sobre a carreira do músico belo-horizontino Vander Lee, para fins de verificarmos a transição do Trabalho Improdutível para Produtível. A escolha deste saudoso artista vai de encontro a nossa trajetória de vida enquanto artista e amigo, mas principalmente pela superação de um artista negro oriundo da comunidade dos “olhos D’água” na região do Barreiro, em Belo Horizonte, e que se tornou o principal artista da cidade, quiçá do estado de Minas Gerais, das últimas duas décadas, pelo protagonismo e reconhecimento nacional da sua música.

Filho de Dona Efigênia Catarina e José Delfino Catarina, Vander Lee foi literalmente o famoso filho do meio entre os sete filhos do casal. Na adolescência entrou para as atividades educacionais da sociedade São Vicente de Paula e, na sequência da maior idade, alistou-se no exército, lugar onde nas horas vagas tocava seu violão. A

habilidade de tocar já vinha da família festiva em que o pai Zé Delfino se destacava como músico não tão profissional, mas dava conta de animar as festas para as quais era convidado. Vander Lee não seguiu adiante nem com a carreira militar, nem com os estudos formais. Fez a opção de viver da música, e em determinado dia informou sua mãe e pai que seria cantor e compositor.

Uma das formas que ele encontrara de se tornar um cantor, diante das adversidades e necessidades em casa, foi como todo iniciante na carreira musical: tocar em bares e restaurantes. Esse primeiro momento de Vander Lee na profissão de músico foi possível graças ao multiartista Mauricio Tizumba, que cedeu ao iniciante seu lugar em um bar; assim, tornaram-se grandes amigos e compadres, tudo isso nos meados dos anos 1980, em Belo Horizonte. Consequentemente, outros convites foram surgindo e aos poucos Vander Lee dava início à sua brilhante carreira. Uma das ousadias desse artista, logo no início da carreira que ainda poderia ser considerada amadora, era a de, em todas as suas apresentações, cujo repertório é geralmente composto por música de artista já conhecido, sempre incluir suas composições. O próprio músico que quando tocava suas canções autorais os clientes achavam estranho, e ele não era tão aprovado de início.

Outra forma que Vander Lee tentou de início, paralelamente a sua carreira musical, foi promover caravanas de atividades culturais na sua própria comunidade. Ele mesmo, ainda com pouco recurso financeiro, procurava movimentar sua região distante do centro de Belo Horizonte, onde naquela época praticamente não havia tanto lazer com atividades de artes para a população local do hoje bairro Olhos D'água. Nesse aspecto é interessante observarmos seu ativismo desde cedo e, eu diria, antes mesmo da fama, pois geralmente só depois de sua evolução na carreira um artista retorna às origens para contribuir. Evidentemente que isso não se aplica a todos: os artistas que vem da cultura Hip Hop, Reggae, Samba e Pagode têm suas contribuições nas suas comunidades; mas no caso de Vander Lee, ele sempre teve um estilo próprio, desde seu primeiro disco intitulado com seu nome de batismo, *Vanderly*, e sua música não seguia um gênero específico dentre os que o mercado sempre impôs.

Em 1987, participou do projeto Segunda Musical, no Teatro Francisco Nunes, e fez a primeira apresentação baseada em composições próprias. No mesmo ano, participou do festival de música Canta Minas e ficou em segundo lugar com a música *Gente não é cor*. A premiação impulsionou Vander Lee a gravar o primeiro disco independente. Nessa época, a assinatura do cantor ainda era “Vanderly”, mas o engano de um locutor de rádio, que o chamou de “Vanderley”, fê-lo repensar o nome artístico. Em novembro de 1998,

Vander Lee soube do lançamento de um livro de Elza Soares, no programa Cozinha de Minas. O mineiro superou a timidez e levou o disco até a cantora. Duas semanas depois, Elza ligou para ele e pediu para incluir a música *Subindo a ladeira* em seus shows. Vander Lee dividiu o palco com ela em uma apresentação em Belo Horizonte, e logo depois em vários espetáculos em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. A partir daí viu seu nome projetado para todo o país.

Em 1999, o produtor Mário Aratanha ouviu músicas inéditas de Vander Lee e o convidou a gravar um CD pelo selo Kuarup. *No balanço do balaio* rendeu boas críticas e teve participações do gaitista e produtor Rildo Hora e de alguns companheiros mineiros como Maurício Tizumba, Tambolelê, Raquel Coutinho e do pai, José Delfino. Vander Lee foi chamado para fazer vários shows, quando foi morar na capital carioca e conheceu o poeta Sérgio Natureza. O escritor fez a ponte até Luiz Melodia, que apadrinhou o projeto Novo Canto, naquele ano, com apresentações em Copacabana, São João do Meriti, e, pouco depois, outras performances conjuntas em Belo Horizonte e São Paulo. Em 2003, Vander Lee conquistou o terceiro lugar no 6º Prêmio Visa, entre três mil concorrentes.

A premiação deu fôlego para o primeiro disco ao vivo, que trouxe participações especiais de Elza Soares e Rogério Delayon. A gravadora Indie Records distribuiu o disco e, em 2004, viabilizou o lançamento do álbum *Naquele Verbo Agora*, que trouxe os *hits* *Brêu*, *Meu Jardim* e *Iuminado*. As faixas do disco foram muito executadas nas rádios e o fizeram finalista do Prêmio Tim de Música, hoje chamado de Prêmio da Música Brasileira, nas categorias “Melhor Disco” e “Melhor Cantor” da Canção Popular. Em 2006, gravou o CD e DVD *Pensei que fosse o céu*, mostrando versatilidade entre a MPB, o samba e o funk. Com o registro, conquistou o Prêmio TIM na categoria “Melhor Disco de Canção Popular”.

Fez shows internacionais, apresentando-se em Turim, na Itália, em 2008, além do Festival SXSW, nos Estados Unidos, e do Festival Romerias de Mayo, em Cuba, ambos em 2009. Em 2010, voltou ao SXSW e em 2013 se apresentou em Lisboa, na programação do "Ano do Brasil em Portugal". Em 2009, Vander Lee lançou o disco *Faro*, com dez canções novas e duas regravações, *Obscuridade*, de Cartola, e *Ninguém vai tirar você de mim*, de Edson Ribeiro e Hélio Justo, sucesso na voz de Roberto Carlos. O trabalho seguinte foi *Loa*, em 2014, disco romântico de MPB com arranjos delicados de piano, violões, sax e flauta. No ano de 2015 Vander Lee lançou seu nono disco, com 12 faixas, todas assinadas por ele, exceto *Idos janeiros*, feita com Flávio Venturini. Naquele ano,

Vander Lee participou da Virada Cultural de Belo Horizonte. No sábado, ele subiu ao palco para cantar *No Balanço do Balaio* na companhia de Flávio Renegado.

Em 2016, no dia 2 de julho, Vander Lee esteve no Rio de Janeiro e gravou um DVD no Teatro Tom Jobim, em comemoração aos 20 anos do lançamento do primeiro disco. Praticamente um mês depois, no dia 5 de agosto o cantor, compositor e ativista Vander Lee veio a falecer devido complicações cardíacas, ao 50 anos de idade e com uma carreira de muitas conquistas. A cidade de Belo Horizonte ficava órfã de um dos seus mais recentes ícones da música. Não há problema algum afirmar aqui que, nestas últimas duas décadas, ele foi o artista de carreira solo de Belo Horizonte com mais expressão e reconhecimento do público brasileiro, pois além conseguir emplacar suas canções em rádios de todo o Brasil, e também realizar shows na maioria das cidades e capitais, Vander Lee teve suas canções gravadas nas vozes de cantoras consagradas como Maria Betânia, Gal Costa, Alcione e Leila Pinheiro.

Dentro dessa ordem cronológica da biografia de Vander Lee faremos aqui um detalhamento e alguns contrapontos com base em nosso objeto de pesquisa, que é o trabalho do músico. Nossa centralidade de debate neste capítulo, porém, é a transição do Trabalho Improdutível para Produtível que se verifica no crescimento da carreira desse artista e que nos interessou investigar devido ao fato de que, embora não seja comum na vida de qualquer músico, Vander Lee se consolidou no mercado da música brasileira sem a utilização das consideradas estratégias de grandes mídias. Fez o famoso “trabalho de formiguinha”, como se diz no ditado popular brasileiro, mas que ao mesmo tempo foi bem recebido pela crítica. Fato que ele certo dia me relatou: “sempre fiz meus discos com muita dificuldade, mas nunca enviei para repórter de presente, para depois fazer média na imprensa”. Vale lembrar que essa fala é do ano de 2002 e ainda estavam por vir tantas outras conquistas; mas já ali era perceptível o orgulho do artista em saber que sua obra vinha sendo reconhecida e o colocando no lugar de destaque no cenário musical brasileiro.

Interessa-nos, dentro deste estudo de caso do Vander Lee, o seu movimento não tanto contrário aos movimentos mercadológicos e fonográficos no início dos anos 2000, mas sua postura enquanto um artista Negro que vinha das bases dos movimentos sociais da cidade. Não era comum até então, em Belo Horizonte, conquistar um grande público com um estilo musical que não pertencia diretamente a um determinado gênero musical, um trabalho autoral que de início levou o público considerá-lo de musicalidade semelhante à do consagrado Djavan. Nessa época havia um processo de decadências das

grandes gravadoras detentoras dos monopólios da indústria fonográfica mundial e nasciam gravadores de pequeno e médio porte, o que era o caso das gravadoras brasileiras Trama, Deck Discos e Biscoito Fino. Estas tinham como meta uma cooperação de estilos dentro de um processo de divulgação, distribuição e venda que não necessitava ter uma artista que vendesse um milhão de discos. Sua filosofia era ter vários artistas vendendo dezenas de milhares de discos; também a tecnologia avançava na direção dos famosos estúdios caseiros ou *home studios*.

Essa trajetória do Vander Lee ilustra também a seguinte questão:

A contradição social e ideológica agudiza-se: o princípio de originalidade exige de cada artista que se diferencie obstinadamente de todos os outros, mas será que esta exigência não conduz a um sistema de concorrência que se parece mesmo muito com aquele que a organização capitalista inventou, com a sua procura incessante do proveito pela inovação e pelas vantagens monopolísticas temporárias que ela concede? (MENGER, 2005, p. 58-59).

Contando com esse complexo aporte, e ao mesmo tempo diante de um estudo de caso póstumo recente, temos a dizer que a arte produzida por Vander Lee se construiu dentro de um modelo eficaz. É evidente que, por ser música, sempre fica aquele entendimento de que a construção é mais utopia do que realidade; porém, sabemos que existem canções que, embora venham na forma de poesia, condizem com a realidade. A música é concreta e intencional, e, muitas dessas canções, no seu início, são motivo de brincadeiras, mesmo quando falam de um mundo real. Quando se concretiza, a música vira sucesso, alguns reconhecem que o compositor há tempos fazia uma anunciação ou previsão e faz aquela canção soar numa forma mais contundente no ouvido do público que, por sua vez, a repassa, engrandecendo seu compositor. Isso aconteceu com uma das canções que deu nome ao álbum *No balanço do balaio*, em 1999, cuja letra diz:

No balanço do balaio
 Saculejo, Saculejo, Saculejo
 Aí me dá um sono
 Eu pego meu balaio lá pra Zona Norte
 Com mais uma hora estou chegando lá
 É o meu único meio de transporte
 Com sorte eu consigo até sentar
 É gente que entra, é sinal, é sinal
 É malandro na porta, que se segura
 Que sai sem pagar, na cara-de-pau
 Moleque na traseira que dependura.
 Balaio que arranca mas não vai
 Diga lá, Seu Motô, Quer que eu vá a pé?
 Ê Balaio, que balança mas não cai

Não me empurra! Não pisa no meu pé!
 Refrão
 Ah, seria tão bom...
 Se eu morasse no São Bento, no Savassi
 No Anchieta ou no Sion
 (VANDER LEE, 1999)

Essa música é uma narrativa da sua própria história, ele, que nascera longe do centro da cidade e depois tinha que usar o transporte público precário para voltar para casa. Esse cotidiano o fez elaborar uma canção que dava detalhes daquela viagem rumo à zona norte da cidade, dentro daquele “balaio” que, na gíria belo-horizontina, significa ônibus coletivo do transporte público. Esse apelido surgiu devido à falta de conforto oferecido aos usuários. No caso de Belo Horizonte, a zona norte é uma região que concentra uma população maior, menos favorecida pelo poder público. Passados alguns anos Vander Lee foi morar no bairro Anchieta, na zona sul da cidade, região de padrão considerado classe média, onde o refrão diz que seria “tão bom” morar. Ele, então, fez da sua música a chamada “ironia do destino”.

Retornando à questão trazida por Menger, que indaga sobre a possibilidade da exigência do capitalismo de impor aos artistas posturas diferenciadas para a finalidade de vencer a concorrência, afirmamos, aqui, que é preciso conhecer profundamente determinados artistas para que se possa duvidar da sua originalidade. Mesmo que as formas de monopólio do capital se camuflem pelas inovações e concorrência, destacamos que

Os mundos artísticos aprenderam a conviver com as pressões de eficácia econômica e os critérios de aproveitamento, não para deles se exonerarem, mas para os acomodar os seus princípios orientadores: testemunham isso os seus modos de organização, o comportamento simultaneamente empresarial, individualista e comunitário dos seus atores, os sistemas de financiamento que combinam os mecanismos da economia de mercado, o voluntarismo corretor das políticas públicas e, nos setores estruturalmente incapazes de se auto-financiar, os jogos concorrenciais e os dividendos reputacionais característicos de uma economia administrada. Eles assentam sobre um *cocktail* singular de individualismo e de comunitarismo (MENGER, 2005, p. 61-62).

A minha tese afirma que é necessário desconstruir a imagem de que o artista, neste caso o músico, é aquele sujeito que só produz música. Não; ele estará sempre à frente do pensamento comum, como a citação acima afirma. Além disso, a música também pode dizer, como já diz. No meio disso tudo estão os vários moldes que o mercado exige, mas todos os dias artistas se levantam com um propósito de ousar: porque se eles estão submetidos à função profissional da música, eles também são detentores de uma

identidade competente que os faz valer na negociação e valorização do seu trabalho. Foi isso que aconteceu durante a carreira de Vander Lee - um processo de evolução em todos os sentidos em cujo pano de fundo havia um grande pensador que o mercado chamaria de empreendedor - e que de certo modo, ele foi, também.

Não vamos aqui precisar um momento único da transição de trabalho improdutivo para produtivo; apontaremos fatos da carreira musical de Vander Lee que condizem com o trabalho produtivo, mas primeiramente faremos uma breve apresentação dessa polarização entre as duas formas de trabalho que, de acordo com Dal Rosso,

Torna-se imprescindível, dado o crescente espaço ocupado pelos serviços no emprego da mão de obra mundial, rediscutir a questão da produtividade ou improdatividade do trabalho nesse setor. Se alguns serviços, tais como o comércio de mercadorias, eram considerados improdutivos à era de Marx de forma análoga outros eram considerados produtivos e não podem ser lançados à vala comum do trabalho improdutivo pelo simples argumento de que o setor de serviços é genericamente improdutivo. Pesquisa, comunicações, telefonia, cultura, serviços educacionais e de saúde, lazer e esporte, apenas para mencionar alguns que na classificação tripartite do emprego recaem no setor de serviços, jamais podem ser considerados improdutivos (2008, p. 32-33).

Nessa trilha de pensamento comungamos com o autor, pois é imprescindível averiguarmos as mutações do mundo do trabalho na metamorfose do capital atual. Falamos do tempo de agora, das facetas para as quais diversas formas do trabalho vêm se ampliando e gerando indicadores econômicos positivos que interferem no PIB mundial mas que, ao mesmo tempo, no campo teórico ainda estão presos ao pensamento único sobre a teoria do valor trabalho. Por isso, “rediscutir a questão da improdatividade do trabalho, separando deles aqueles serviços que contribuem de maneira exponencial para a valorização do trabalho, é uma necessidade para o *aggiornamento* da teoria” (DAL ROSSO, 2008, p. 33). Na linguagem teórica e direta, como já vimos até aqui, o Trabalho Improdutivo é aquele que não gera a mais-valia, aquele trabalho que não se troca por dinheiro direto ou que não enriquece o patrão, ao contrário do Trabalho Produtivo.

Diante dessa simplificação teórica nos interessam as relações atuais no mundo do trabalho das artes, especificamente do trabalhador da música, que vive de trocas, permutas, shows, consignação da sua força de trabalho e tantas outras características dos últimos tempos que diversificaram a forma do músico trabalhar o seu valor. Sobre o valor do trabalho do músico, ao ser contratado para um show ele informa suas condições e preço. Vander Lee tinha um valor com o show solo, o chamado voz e violão, e outro valor

de show com banda. Nessa segunda opção o investimento do contratante aumentava de preço. Na concepção de prestação de serviço do músico, quando consumido somente como valor, ele, sim, é um Trabalho Improdutivo dentro da concepção marxista encontrada no capítulo VI inédito de *O Capital*, segundo o qual

Do ponto de vista do processo de trabalho em geral, apresentava-se como produtivo aquele trabalho que se realizava num produto, mais concretamente numa mercadoria. Do ponto de vista do processo capitalista de produção, junta-se uma determinação mais precisa: é produtivo aquele trabalho que valoriza diretamente o capital, o que produz mais-valor, ou seja, que se realiza – sem equivalente para o operário, para o executante – numa mais-valor (MARX, 2010, p. 109).

Podemos dizer que esse conceito se aplica, na maioria dos casos, sobre o trabalho do músico quando este vende seu serviço diretamente ao dono do estabelecimento. Por isso nossa intenção com a tese não é defender um novo conceito de que os tempos mudaram e, com isso, o trabalho do músico a grosso modo é produtivo só por dizer; mas existem as ressalvas de que o acúmulo de trabalho do músico vem na ordem crescente de coletividades numa produção que acumula riquezas aos patrões, aos empresários da arte, ao contratante. Daí se desenvolve nosso pensamento de que na cidade de Belo Horizonte, nas duas últimas décadas, os empresários viram seu patrimônio financeiro crescer em função da efervescência do aumento da cena musical da cidade. Aqui se destaca o artista Vander Lee que, apesar de ter produtora, era quem ditava as regras, ao contrário daquele músico que recebe das mãos do dono da casa de show aquele determinado valor. Em muitos casos, Vander Lee, junto a sua produtora, promovia o evento, como os vários shows no Palácio das Artes na cidade de Belo Horizonte, nos quais, estrategicamente, sabia realizá-los dentro de um tempo e organização que conseqüentemente formavam seu público.

Levando em conta o caso específico do trabalhador músico Vander Lee, que no início da sua carreira cantava em bares, restaurantes, festivais, festas etc., tínhamos em todos esses trabalhos a concepção do Trabalho Improdutivo. Porém, ao despontar nacionalmente e tendo um volume maior e mais valorizados shows, ele abandonou o lugar do Trabalho Improdutivo em busca do Trabalho Produtivo. Isso não aconteceu de forma rápida; nosso exemplo acima sobre sua estratégia em formar público é o fato da evolução do artista, pois ele sabia que tinha um produto diferenciado em mãos, cujo valor, bem aplicado, levá-lo-ia a ganhos maiores dentro da lógica do capital. Assim, essa evolução o

fez assinar contrato com duas gravadoras, como citado na retrospectiva de sua carreira profissional.

Esse trato com o trabalho nos revela que o seu caminho foi ser praticamente seu próprio patrão, lógica pela qual grande parte do lucro do seu trabalho ficava consigo, confirmando que seu trabalho

É produtivo, pois, o trabalho que se representa em mercadorias, mas, se considerarmos a mercadoria individual, o é aquele que, em uma parte da alíquota desta, representa trabalho não pago; ou, se levarmos em conta o produto total, é produtivo o trabalho que, em uma parte da alíquota do volume total de mercadorias, representa simplesmente trabalho não pago, ou seja, produto que nada custa ao capitalista. (ANTUNES, p. 156, 2004, p. 156).

O capitalista, nesse caso específico, é o próprio trabalhador da música. Vander Lee ampliou seus diálogos com o seu público e patrocinadores, embora tenha participado de vários projetos e festivais de música bancado por empresas. Ele era um dos raros casos de artistas cujo nome, dentro do evento, era tão grande quanto o da empresa. Para afirmarmos que o trabalho de Vander Lee era ou foi improdutivo, teríamos que eliminar a sua função de próprio empresário que ele exercia; porém não é somente o fato de se autoproduzir que o tornava um trabalhador produtivo. O que caracterizou seu trabalho como produtivo, além da estratégia de mercado, foi também o volume quantitativo de dinheiro que gerou capital. O melhor exemplo foi seu patrimônio financeiro, que seguiu se ampliando. Se você é explorado pelo contratante, isso corresponde a gerar mais-valia para o capitalista. O seu trabalho é improdutivo dentro da sua própria realidade, pois os ganhos são de subsistência, como ouvimos nos vários relatos dos músicos aqui entrevistados. Em outras palavras, enquanto alguém lucra com sua produção, seu trabalho só não é produtivo para você que vende seu serviço dentro das condições do empresário, o qual está sempre exercendo a mais-valia. É assim a dinâmica capitalista.

Vander Lee também exercia, em determinados momentos, o Trabalho Improdutivo, fosse quando fazia uma participação no show de um colega menos conhecido no cenário musical de Belo Horizonte, ou quando fazia até mesmo o que chamamos de “tocar de graça”, quando tocava por uma causa social. Ali se considera que ele doava seu cachê a determinado projeto. São essas formas de trabalho que não encontramos nas raras bibliografias que abordam o campo teórico do mundo do trabalho do artista. Daí temos a obrigação, enquanto artista e pesquisador, de contribuir direto para a construção de um saber que inova e traz questões e afirmações inéditas.

No debate sobre o trabalho do músico, está colocado que este é um trabalho imaterial e, logo, não é produtivo; porém

O primeiro grande economista a incorporar o trabalho imaterial dentro da conceituação de trabalho produtivo – contrariando a tendência vigente em sua época, segundo o qual o trabalho produtivo é conceituado de acordo com a fisicidade de seu resultado útil – foi o francês Jean – Baptiste Say. Admirador da teoria de Adam Smith, o autor teceu vários contrapontos em relação ao conceito de trabalho produtivo em voga. Segundo Say, este erro Smithiano decorre de sua concepção limitada de riqueza; em vez de atribuir essa nomenclatura a todas as coisas com valor de troca, ele a define como uma característica presente apenas em mercadorias cujo valor é preservado para além da produção (SANTOS, 2013, p. 66).

Como defensor do utilitarismo, Say considera, sim, um trabalho de identidade na produção de valores o que gera utilidade satisfazendo a necessidade humana. No seu livro *Tratado de economia política*, afirma que “a produção não é em absoluto uma criação de matéria, mas uma criação de utilidade” (1983, p.68). Nesse contexto, o ser humano precisa tanto dos serviços como dos bens para atender às suas demandas; assim, é produtivo o trabalho que gera utilidades. No raciocínio do nosso estudo de caso, o músico Vander Lee, mesmo realizando trabalhos imateriais através da arte, promovia também um trabalho produtivo.

Dentro do universo do mercado das artes, as estratégias acompanham a evolução da indústria cultural. No caso do Brasil, grandes indústrias fonográficas, as grandes gravadoras, trabalhavam o artista principal, aquele que venderia milhões de discos e, nesse contexto de lucro descomunal, investiam em artistas cujas vendas não atingiam milhões mas iam ao encontro do público diferenciado. Isso fez, no Brasil, a mesma gravadora do cantor Sidney Magal ou Roberto Carlos, com seus respectivos sucessos, de vendas, contribuir para a gravação de discos de artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Clara Nunes, Beth Carvalho e tantos outros que hoje são mestres da música brasileira, mas que na época não atingiam o grande mercado pretendido pelas gravadoras multinacionais, até alguns produtores usarem estas estratégias para diversificar a música brasileira.

Esse exemplo se faz necessário devido a sua semelhança com as estratégias do músico Vander Lee, que nunca esqueceu suas raízes e, se por um lado sabia vender seu produto bem valorizado, isso não quer dizer que ele não fazia shows em valores menores e até mesmo doava seu cachê a campanhas de ajuda humanitária. Foi assim na campanha do Brasil contra fome, Fome Zero. Ele realizou shows em prol de várias causas sociais,

como campanhas promovidas por diretórios acadêmicos universitários para os desabrigados pelas enchentes em Belo Horizonte e tantas outras atividades. Vander Lee, junto de sua produção, sabia diferenciar o que era da ordem comercial e o que era da ordem solidária, mas de uma forma autêntica e não simplesmente por ato de caridade. Havia ali um artista que vivera a situação de necessidade em outro momento da sua vida.

Nas digressões sobre o trabalho produtivo do terceiro capítulo de *O capital, Para a crítica da economia política*, encontramos um raciocínio que vem ao encontro do nosso, sobre a transição do trabalho improdutivo para produtivo. O artista, aquele que produz um trabalho imaterial, logo improdutivo, na concepção marxista, poderia ser o da passagem no texto que diz

um filósofo produz ideias, um poeta, poemas, um pastor, sermões, um professor, compêndios etc. Um criminoso produz crimes. Considerando se mais de perto a ligação deste último ramo de produção com os limites da sociedade, então se abandonam muitos preconceitos. O criminoso não produz apenas crimes, mas também o direito criminal e, com isso, também o professor que profere cursos sobre direito criminal e, além disso, o inevitável compêndio com o qual esse mesmo professor lança suas conferências como “mercadoria” no mercado geral. (MARX, 2010, p. 355).

Aqui identificamos a semelhança entre o trabalho do músico com o último ramo de produção citado. O músico não produz somente a música; esta não é o fim da sua produção, ela é o início de uma divisão de trabalho, pois com ela existem os bastidores para sua execução até que chegue aos ouvintes do público consumidor, mas também antes de ela ser concebida existem os vários processos para sua composição chegar ao ponto final. Isso quando não é fruto de parcerias com outros músicos e, nesse processo, ocorre a divisão do trabalho para atingir sua concepção: um músico cria a letra e o outro cria a melodia, depois os instrumentistas criam arranjos e assim sucessivamente até o seu ponto final. Às vezes uma canção demora décadas para ser composta; esse é o diversificado trabalho do músico. Por isso, a necessidade de falarmos de dentro para fora sobre as teorias científicas que nos enquadram, classificando-nos como o trabalho tal. Marx diz que

com isso, ocorre aumento da riqueza nacional, prescindindo todo o prazer privado que o manuscrito do compêndio proporcionou ao seu próprio autor. Além disso, o criminoso produz toda a polícia e a justiça criminal, agentes da polícia, juízes, carrascos, jurados, etc. e todos esses ramos profissionais que constituem tantas categorias da divisão social do trabalho, desenvolvem diversas faculdades do espírito humano,

criam novas necessidades e novos modos de sua satisfação (MARX, 2010, p. 355).

Ao colocarmos o músico no mesmo lugar do criminoso do texto, podemos identificar uma cadeia produtiva cuja somatória converge ao acúmulo de capital para a riqueza nacional como refere o trecho citado. Como também averiguamos no trabalho do músico, este em grande parte se apresenta com improdutivo mas, sob um olhar macro, identificamos que se converte em trabalho produtivo pois gera riqueza ao patrão e, nesse sentido “o trabalho só é produtivo na medida em que produz seu próprio contrário” (MARX, 2011, p. 238). Esse contrário é verificado no seu volume de produção individual; o trabalhador músico, porém, não vende ao contratante apenas um produto musical, ele vende sua força de trabalho através das variadas formas de assalariamento que o próprio capital encobre nas diversas formas de exploração do músico.

No caso de uma banda denominada independente, os vários músicos trabalham em conjunto para obter cachês iguais. Geralmente é assim, mas o empresário que os contrata, embora não lhes pague a totalidade das vendas do ingresso, ou do *couvert* artístico, salvo casos raros, submete-os à forma de exploração que os coloca como trabalhadores improdutivos. Do contrário, poderia essa mesma banda promover um show em que todo o lucro fosse direta e integralmente para os integrantes; nesse caso, estariam dentro do contexto do Trabalho Produtivo. Outro caso seria o de banda na qual, dentro de si mesma, existem as diferenças de cachês. Isso ocorre devido ao formato da banda: geralmente os que estão na gestão da banda, os fundadores, obtêm cachês mais elevados que os outros que são considerados contratados ou, ainda que não contratados, aceitaram aquela condição para um possível processo de aprendizagem, a considerada experiência.

Dentro das várias concepções sobre o Trabalho Improdutivo e Produtivo, vale destacar que

Marx liberta, por assim dizer, o conceito de trabalho produtivo de materialidade do seu resultado. A visão corrente segundo a qual o trabalho produtor de mais-valia não abrange o trabalho imaterial diz respeito a *Quesnay e Smith, e não a Marx*. Dadas as configurações conjecturais de seu tempo, no *Capítulo VI inédito de O capital*, Marx afirmou que as atividades imateriais deveriam ser colocadas de lado na análise quando o conjunto da produção capitalista é considerado. Comparada à produção material, a produção imaterial era insignificante no período em que viveu o autor. Apesar disso, sua teoria, há cerca de um século e meio, percebeu a possibilidade de o trabalho imaterial produzir mais valia (SANTOS, 2013, p. 108).

De acordo com Santos, numa passagem dos *Grundrisse*, seu autor considera *rudimentares* concepções como as de Smith, que articulam produção de valor e a necessidade de um resultado material:

(...) o fato de que o mais-valor tem de se expressar em um produto material é concepção rudimentar que ainda figura em *A. Smith*. Os atores são trabalhadores produtivos não porque produzem o espetáculo, mas porque aumentam a riqueza de seu empregador. Todavia, para essa relação, é absolutamente indiferente o tipo de trabalho que é realizado, portanto, em que forma o trabalho se materializa (MARX, 2011, p. 259).

Verificando o fato de que, para a execução do trabalho do músico ser coletiva ela decorre da atividade combinada que, juntos, realizam como um produto total, isso não difere um trabalhador do outro, pois são coletivos e, para configurar como trabalho produtivo, os músicos devem estar submetidos a alguma célula produtiva do capital. Para Marx, a atividade, desde que tenha uma capacidade social do trabalho, é uma produção direta de mais-valia. Assim, o trabalho do músico imaterial é produtivo, desde que esteja submetido ao capital.

CAPÍTULO 4-ECONOMIA POLÍTICA DA MÚSICA

4.1- Sobre o conceito da economia criativa

Abordaremos aqui este conceito que mais parece estar numa eterna construção, uma vez que as culturas são cíclicas e estão ligadas diretamente ao contexto social em que cada sociedade está estabelecida no mundo em determinado momento. No nosso caso, optamos por evidenciar o tema a fim de darmos o mínimo de suporte ao trabalho do músico em se tratando de economia, na perspectiva de ampliar o horizonte no que tange a economia do século XXI pois, se estamos tratando de trabalho, em especial de um trabalho criativo, é mais que justo que tenhamos a dimensão em que ele esteja submetido, para que façamos uma correlação dos acontecimentos econômicos na visão macro.

Em todas as atividades realizadas pelo homem existe um grau maior ou menor de criatividade e, nos mais simples gestos de comunicação entre os seres humanos, é explícita a presença de elementos culturais. No entanto, os critérios adotados pelos diferentes organismos que se dedicam ao estudo dos setores econômicos ditos culturais/criativos são mais específicos, considerando como parte do que se convencionou chamar Economia Criativa aquelas manifestações humanas ligadas à arte em suas diferentes modalidades, seja ela do ponto de vista da criação artística em si, como música, pintura, escultura, dança e artes cênicas, seja na forma de atividades criativas com viés de mercado, como design e publicidade.

Por ter se constituído como um campo de estudos há pouco tempo e envolver atividades de intenso dinamismo, o conceito de Economia Criativa ainda é alvo de debates no mundo todo, sobretudo no que se refere à escolha de quais setores poderiam ou não ser considerados criativos. A Economia Criativa está no rol de disciplinas que compõem a chamada economia baseada no conhecimento. Entretanto, não deve ser confundida com a economia da inovação, que consiste na transformação de conhecimento científico ou tecnológico em produtos, processos, sistemas e serviços que dinamizam o desenvolvimento econômico, criam riqueza e geram melhorias no padrão de vida da população.

Pode-se dizer que Economia Criativa é o ciclo que engloba a criação, produção e distribuição de produtos e serviços que usam a criatividade, o ativo intelectual e o conhecimento como principais recursos produtivos. São atividades econômicas que partem da combinação de criatividade com técnicas e/ou tecnologias, agregando valor ao ativo intelectual. Ela associa o talento a objetivos econômicos. É, ao mesmo tempo, ativo

cultural e produto ou serviço comercializável e incorpora elementos tangíveis e intangíveis dotados de valor simbólico. Um dos pioneiros foi o sociólogo norte-americano Daniel Bell, autor de *O advento da sociedade pós-industrial* (1973), que trata das bases da sociedade da informação.

O período entre as décadas de 1970 e 1980 marca o fim da era de estabilidade do capitalismo, quando alguns analistas começaram a notar a emergência de um novo paradigma capitalista de produção econômica pós-industrial ou pós-fordista. Esse novo paradigma tem a informação como sua matéria-prima e a tecnologia como determinante das relações entre economia e sociedade. Manuel Castells cunhou o termo *sociedade informacional* que, segundo ele, “mais precisa das transformações atuais, além da sensata observação de que a informação e os conhecimentos são importantes para nossas sociedades” em comparação à sociedade da informação (2011, p. 46).

Do ponto de vista histórico, os estudos relacionados ao conceito de Economia Criativa ganharam corpo principalmente nas últimas duas décadas, mais especificamente a partir de 1994, com o lançamento do documento *Creative Nation*, na Austrália. Conforme destaca Miguez (2007), o conceito avançou rapidamente para o Reino Unido, onde, em 1997, o *New Labor* identificou a indústria criativa como um setor particular da economia. A estética pós-modernista “celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda e a mercadificação de formas culturais” (HARVEY, 1992, p.148). Enquanto visão científica, caracteriza-se pela desconfiança de todos os discursos universais, imutáveis ou totalizantes, uma vez que as metanarrativas, na prática, representariam simplesmente a racionalidade dos grupos dominantes.

Nesse contexto, foi criado pelo governo britânico o *Department of Culture, Media and Sports* (DCMS). O principal objetivo dessa iniciativa foi revitalizar a economia nacional, tendo em vista a perda de espaço que as indústrias de base britânicas vinham sofrendo no final do século XX. Importante analisarmos aqui a ciência vista como um dentre outros discursos possíveis; seus resultados são histórica e culturalmente delimitados e, portanto, parciais e provisórios. É dentro dessa mudança paradigmática que a diferença, o “outro”, o local e o particular ganham centralidade.

O Reino Unido passou a apostar em setores relacionados à criatividade e à inovação, de maneira a fortalecer sua economia e torná-la capaz de enfrentar a acirrada competitividade do mercado global. Segundo Flew e Cunningham (2010), deve-se ao DCMS o mérito por quatro grandes contribuições para o fomento das indústrias criativas no Reino Unido.

A primeira delas foi inserir as indústrias criativas como foco principal da política econômica pós-industrial britânica, dada sua importância para a economia nacional, principalmente no que se refere à formação do PIB e à geração de empregos. A segunda foi ressaltar que os setores criativos não seriam importantes apenas por seu valor intangível, mas também por contribuírem para o desenvolvimento da economia como um todo. A terceira contribuição foi fomentar a cultura, não apenas do ponto de vista do subsídio e do patrocínio, mas como objeto de políticas de exportação, propriedade intelectual, desenvolvimento urbano e educação. A quarta foi destacar que as formas tradicionais de produção de bens criativos devem não apenas ser estimuladas, mas também envolver formas modernas de produção diretamente relacionadas às tecnologias da informação e de conhecimento, apontando as indústrias criativas como fundamentais para o desenvolvimento do Reino Unido. A partir de 2005, o DCMS² passa a adotar o termo *Creative Economy* em lugar de *Creative Industries*, por entender que esse novo conceito é mais abrangente ao incluir um amplo leque de setores. São eles: a propaganda, a arquitetura; mercado de artes e antiguidades; artes performáticas; artesanato; *design*; *design* de moda; filme e vídeo; música; artes cênicas; publicações; *software* e games; televisão e rádio. Esses setores têm como núcleo das atividades criativas aquelas protegidas por direitos autorais devido ao seu caráter de produção essencialmente intelectual. Segundo os dados do DCMS (2010), a Economia Criativa já seria responsável por 7,8% do emprego, 8,7% das empresas e 5,6% do valor adicionado da indústria no Reino Unido. Ressalte-se que esse conjunto de setores tem apresentado crescimento médio de 5% ao ano, ritmo superior à média do restante da economia britânica. Com a ampliação do debate sobre atividades e setores culturais/criativos e sua importância para o mercado mundial, instituições ligadas à Organização das Nações Unidas (ONU) voltam-se ao tema por entender que investimentos nesses setores poderiam trazer importantes benefícios aos países em desenvolvimento.

Muitos estudos isolados foram feitos pelo sistema ONU, sobretudo no âmbito da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), da Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (Unctad) e da Organização Mundial para a Propriedade Intelectual (Wipo). Segundo a abordagem da Unctad (2010, p. 4), as atividades da Economia Criativa encontram-se no cruzamento das artes, da cultura, dos negócios e da tecnologia. Isso é, são aquelas atividades que

² O DCMS é o departamento britânico responsável pelas políticas públicas relacionadas ao setor cultural, mídia (tanto impressa quanto rádio, televisão e internet) e esportes.

compreendem o ciclo de criação, produção e distribuição de bens e serviços que utilizam o capital intelectual como seu ponto de partida.

Ademais, a Unctad vê a Economia Criativa como um conceito ainda em construção, pelo fato de os próprios setores criativos viverem em contínua e acelerada transformação. As indústrias criativas de hoje integram setores tradicionais, intensivos em tecnologia e orientados para os serviços. Diferentemente dos estudos feitos no Reino Unido, que têm foco nos direitos autorais, os realizados pela Unctad focalizam a questão da criatividade, verificando suas interações com a tecnologia e procurando subsidiar a elaboração de políticas que fomentem essa produção e estimulem a economia. A partir desse conceito, a Unctad considera como integrantes da Economia Criativa tanto alguns setores tradicionais como os mais intensivos em tecnologia.

Nesse leque, encontram-se as expressões culturais tradicionais, equipamentos culturais, artes visuais, espetáculos ao vivo, design, novas mídias, audiovisual, publicações, arquitetura, propaganda e marketing. A Unctad³ estima que o crescimento médio da Economia Criativa será da ordem de 10% nas próximas décadas, e alguns trabalhos já a consideram o setor líder de negócios nos países desenvolvidos. A Unesco desenvolveu uma série de pesquisas sobre o setor cultural, focando principalmente na estruturação de uma Rede de Cidades Criativas (*Creative Cities Network*), com o propósito de permitir o intercâmbio de políticas entre as cidades que fazem parte desse grupo. Atenção especial foi dada às iniciativas relacionadas ao estímulo aos pequenos negócios e à promoção do talento das pessoas, como forma de transformar a economia tradicional.

No caso específico do comércio de produtos culturais, a Unesco considera criativos os produtos tangíveis ou intangíveis com conteúdo cultural e que podem ter a forma de produtos ou de serviços. O mercado de produtos culturais inclui, além dos produtos e serviços de conteúdo cultural, os equipamentos e suportes materiais necessários à sua disseminação, bem como os serviços auxiliares, mesmo que eles sejam considerados somente parcialmente culturais.

Não se trata, necessariamente, de uma superação do moderno, mas de uma crítica particular à modernidade. Nesses termos, a centralidade é transferida do Homem abstrato

³ A Unctad, estabelecida em 1964, é responsável por promover o desenvolvimento econômico e social nos diferentes países. Já há alguns anos, a entidade tem se dedicado ao estudo dos setores de economia criativa. *World Intellectual Property Organization (Wipo)* é a agência das Nações Unidas dedicada a questões relativas à propriedade intelectual. Estabelecida em 1967, tem sede em Genebra, na Suíça.

para o indivíduo em toda sua subjetividade, produtor criativo do mundo em que vive, o que em termos estéticos significa que o seu prazer imediato vale mais que um padrão de beleza pré-definido. A estética pós-moderna representa uma “presença tumultuada de todos os estilos” (CANCLINI, 2000, p.329), de forma cacofônica e fragmentada, incorporando de forma eclética, por exemplo, elementos da cultura Kitsch como recortes descontextualizados. A vida é encarada como um contínuo espetáculo, uma combinação de momentos efêmeros, instantâneos (CANCLINI, 2000; HARVEY, 1992). Para Canclini, essa postura tem dois lados:

Pessoalmente, acho que a visão fragmentária e disseminada dos experimentalistas ou pós-modernos aparece com um duplo sentido. Pode ser uma abertura, uma ocasião para sentir novamente as incertezas quando mantém a preocupação crítica com os processos sociais, com as linguagens artísticas e com a relação que estas travam com a sociedade. De outro lado, se isso se perde, a fragmentação pós-moderna se converte em arremedo artístico dos simulacros de atomização que um mercado – a rigor, monopólico, centralizado – joga com os consumidores dispersos (2000, p.371).

Para Harvey, embora se possa falar em um potencial revolucionário do pós-modernismo, graças a sua atenção aos “outros” (mulheres, gays, negros, povos colonizados) (1992, p.47), este não passa senão de “uma extensão lógica do poder do mercado a toda a gama da produção cultural” (HARVEY, 1992, p.64), ou seja, a lógica cultural do capitalismo avançado que torna estrutural a função da inovação estética a serviço do capital. Nós, artistas, músicos, temos também o direito de interpretar o conceito sobre a Economia Criativa como uma tentativa de o Estado nos impor regulações, porque desde sempre a maioria dos músicos sabem que a cultura, por sua importância crescente como fonte de poder e de capital, essencial ao processo de reprodução material da sociedade, necessita ser regulada e modelada como uma obrigação político administrativa. Em nossa visão, só parece; e por que só nos últimos anos há toda essa dedicação do mercado internacional? Acredito que os indicadores econômicos apresentados acima explicam essa tendência; assim, temos mais uma apropriação mercadológica sobre os trabalhadores das artes.

Estudo da Unesco (2004) chama a atenção para o papel exercido pelo ambiente digital e pela internet no sistema de comércio de produtos culturais e na criação de novas ferramentas e novos meios e formatos de distribuição desses produtos. Em que pese adotarem a denominação Economia da Cultura, os estudos da Unesco caminham, praticamente, no mesmo sentido daqueles conduzidos pela Unctad, apesar de utilizarem

classificações um pouco distintas, dando maior enfoque aos produtos culturais e seu fluxo entre os diferentes países.

A Unesco entende que o conceito de economia da cultura abrange as atividades econômicas que estejam diretamente relacionadas a criação, produção e comercialização de conteúdos intangíveis e culturais em sua natureza. Consideram-se como culturais as atividades relacionadas a: artes performáticas e música; artes visuais e artesanato; audiovisual e mídia interativa; *design* e serviços criativos (como arquitetura e publicidade); livros e edição; preservação do patrimônio cultural e natural. Atuando de forma transversal em todas essas áreas, são também incluídas as atividades de ensino ligadas à cultura, bem como as atividades relacionadas ao turismo, aos esportes e ao lazer.

Na França, os dados coletados pelo *Institut National de le Statistique et des Études Économiques* (Insee) vinculado ao ministério da economia, finanças e indústria francês, são tratados pelo *Département des Études de la Prospective des Statistiques* (Deps) pertencente ao departamento do Ministério da Cultura francês, que desenvolve metodologia própria, elaborando pesquisas específicas sobre economia, cultura e criatividade, não apenas para a França, mas também para toda a União Europeia (UE). Na América Latina, é importante destacar o trabalho que vem sendo realizado pela municipalidade de Buenos Aires, tanto no âmbito de sua participação na Rede de Cidades Criativas quanto na promoção do *design*, tendo em vista ser considerada pela Unesco uma das *Cidades do Design* no mundo.

Os levantamentos estatísticos têm permitido acompanhar de modo eficiente os resultados obtidos com as políticas implementadas nos últimos anos. Para tanto, o governo argentino criou o *Observatorio de Industrias Creativas* (OIC), constituído de uma equipe multidisciplinar que, desde 2005, tem publicado relatórios com informações quantitativas e qualitativas sobre essas indústrias. No relatório de 2009, a entidade define as “indústrias criativas” como aquelas atividades situadas na fronteira entre a cultura e a economia, cujos produtos e serviços incluem uma dimensão simbólica expressiva, baseada em conteúdo criativo (intelectual ou artístico), com valor econômico e objetivos de mercado (OIC, 2009, p.10). A partir dessa definição, a OIC considera como criativas as atividades e os produtos relacionados a: artes cênicas e visuais (teatro, dança, pintura, escultura, etc.); audiovisual (cinema, rádio, televisão, etc.); *design* (gráfico, industrial, moda, etc.); editorial (livros e periódicos); música (gravada e ao vivo); serviços criativos conexos (informática, *games*, internet, arquitetura, publicidade, agências de notícias, bibliotecas, museus, etc.).

No Brasil, por meio de um convênio firmado entre o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Ministério da Cultura, foi realizado estudo que organizou estatísticas referentes à economia da cultura. Destaque-se que o IBGE, em sua sistematização de informações, analisa apenas as atividades econômicas relacionadas à produção de bens e serviços direta ou indiretamente ligados à cultura, e tradicionalmente ligados às artes. Com essa seleção, foram excluídas as atividades referidas a turismo, esporte, meio ambiente e religião, que muitas vezes entram na abrangência do conceito de economia da cultura em alguns países.

A Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (Firjan) realizou, em 2008, estudo sobre a Cadeia da Indústria Criativa Brasileira apoiando-se em uma classificação bem mais ampla que aquela proposta pela Unctad. Apesar das diferenças existentes entre as classificações estabelecidas pelos órgãos aqui citados, pode-se verificar que há um certo consenso sobre os principais setores contemplados nessas classificações, a saber: arquitetura; patrimônio; artes e antiguidades; artes performáticas; artesanato; design; design de moda; editoração eletrônica; música; publicidade; rádio e TV; *software* e *games*; e vídeo, cinema e fotografia.

Em Belo Horizonte, o SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas), em parceria com o Governo do Estado, inaugurou em janeiro de 2014 a Casa da Economia Criativa, integrada ao Circuito Cultural da Praça da Liberdade. Ocupando uma antiga casa na Rua Santa Rita Durão, a escolha da sede já tinha como intenção resgatar a cultura e a história da época em que foi construída (1910), dando um recorte às experiências e aos casos populares da época por meio da exibição de trechos de obras de autores contemporâneos, tais como Carlos Drummond de Andrade, Ciro dos Anjos e Pedro Nava.

O objetivo com a Casa da Economia Criativa é contribuir para o aperfeiçoamento dos empreendedores da área cultural e alavancar o setor da economia criativa no estado. A casa oferece cursos, palestras e outros serviços de orientação e capacitação. Segundo Regina Vieira, analista do Sebrae, são três os eixos orientadores do trabalho: formação, disponibilização de informações e dados úteis para o setor criativo, e cooperação. “Estamos estabelecendo diálogos com cada segmento, reunindo lideranças e empreendedores para estruturar as ações. No sentido individual recebemos empreendedores para traçar o diagnóstico das suas demandas para oferecer a solução adequada”, explica Regina Vieira.

De acordo com o levantamento da Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (Firjan), em 2008 as empresas do setor da economia criativa movimentaram 2,84% do PIB brasileiro e 2% do PIB mineiro. Um estudo realizado pela Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento (Unctad), em 2010, revela que o crescimento médio anual, dos últimos cinco anos, do núcleo dos setores criativos foi de 6,13%, superior ao do PIB do País (4,3%).

As pessoas já compreendem que a economia criativa é uma opção de trabalho capaz de fazer a economia girar e, até mesmo, que a gestão é fundamental para o sucesso do negócio. Mas para uma boa gestão é necessário ter ferramentas adequadas. Aí que entramos. As maiores dificuldades enfrentadas são a informalidade e o planejamento a médio e longo prazo (Regina Vieira, 2016).

Minas Gerais e Belo Horizonte, segundo a analista, vêm se configurando grandes polos criativos.

Apenas na região Centro-Sul de Belo Horizonte são contabilizados cerca de 40 equipamentos culturais, além de toda uma cadeia de serviços, como cafeterias, bares, livrarias, entre outros. Junta-se a isso a concentração de empresas de base tecnológica instaladas na mesma região, especialmente nos bairros Santo Antônio e São Pedro, conhecidas como Vale do São Pedro, em referência ao Vale do Silício, nos Estados Unidos. “Belo Horizonte tem uma produção diversificada e já reconhecida. Somos vistos como um povo criativo e confiável, dois valores da mineiridade que são verdadeiros diferenciais competitivos”, afirma Regina Vieira (2016).

A reforma da Casa custou 140 mil reais e incluiu adequação do imóvel e mobiliário. O objetivo do trabalho de adequação, segundo a arquiteta e professora da Escola de Arquitetura da Universidade federal de Minas Gerais, Celina Borges Lemos, é que a própria obra seja um exemplo de economia criativa e ajude a resgatar as memórias da cidade de Belo Horizonte. O conceito de Economia Criativa e seu estabelecimento como uma disciplina de estudo ganhou expressão e relevância a partir da década de 2000. A partir de iniciativas isoladas no começo do século XXI, o que se observa atualmente é que Economia Criativa se estende sobre uma ampla gama de áreas de responsabilidade política e administração pública; inclusive, muitos governos criaram ministérios, departamentos ou unidades especializadas para lidar com as indústrias criativas. No Brasil, atualmente conta-se com uma Secretaria de Economia Criativa no Ministério da Cultura (SEC/MinC), mas devido ao “golpe político” que gerou instabilidade

administrativa no Brasil, o próprio ministério se encontra em reformulação e quase extinção.

Economia Criativa é, ainda, um conceito em evolução, e ao redor do mundo são apresentadas diferentes definições e formas de mensuração e caracterização. Entretanto, há poucas dúvidas sobre o que está no cerne da economia criativa. Howkins (2001) sustenta a ideia de que a Economia Criativa se assenta sobre a relação entre a criatividade, o simbólico e a economia. Assim, Economia Criativa é o conjunto de atividades econômicas que dependem do conteúdo simbólico – nele incluído a criatividade como fator mais expressivo para a produção de bens e serviços.

Essa forma permite caracterizar Economia Criativa como uma disciplina distinta da economia da cultura, que guarda grande relação com aspectos econômicos, culturais e sociais que interagem com a tecnologia e propriedade intelectual numa mesma dimensão, e tem relações de transbordamento muito próximo com o turismo e o esporte. Sem embargo, do ponto de vista econômico, a economia criativa é um conjunto de segmentos dinâmico, cujo comércio mundial cresce a taxas mais elevadas do que o resto da economia, independentemente da forma de mensuração.

Acreditamos que possa ser possível interpretar essa mudança por uma terceira via, de certa forma complementar. Seguindo a já citada tendência ao hibridismo cultural (CANCLINI, 2000), a nova nomenclatura “indústrias criativas” representa a negação de uma dualidade historicamente construída: de um lado a antiga visão das artes tradicionais subsidiadas (*creative arts*) – duramente criticada por seu elitismo, referência ao consumo conspícuo, paternalismo estatal e desperdício de gastos; do outro, uma orientação que favorece abertamente a indústria cultural, a cultura de massa e os interesses do mercado – justificando-se pelo princípio da democratização.

As indústrias criativas representariam, assim, uma nova síntese capaz de conciliar e transformar esses dois lados até então concorrentes da política cultural – grosso modo uma confrontação das visões europeia e americana – uma vez que o objetivo central passa a ser a exploração da cultura enquanto recurso econômico (criação de empregos, turismo, regeneração urbana, etc.). O conceito de indústrias criativas não foi suficiente, porém, para dar conta de todos os papéis centrais que a criatividade vem assumindo para si na dinâmica socioeconômica atual, sobretudo na dinâmica urbana. Um primeiro aspecto dessa colocação diz respeito à relação entre criatividade e trabalho.

Desse modo, este subcapítulo tem por objetivo contribuir para o debate sobre Economia Criativa a partir de uma sistematização dos diferentes conceitos e formas de

mensuração existentes, para então propor algumas formas de mensuração de sua participação na economia brasileira. Para isso, conceitualmente, relaciona-se a economia criativa com a noção de conteúdos correlatos, como criatividade, bens e serviços criativos, indústrias criativas e indústrias culturais. Do ponto de vista da mensuração, são empregadas dimensões e abordagens que permanecem complexas pela conjuntura econômica mundial. Ainda não se tem aprofundamento sobre o conceito; os debates são rasos pois trata-se de um conceito em construção, como já observamos ao longo do subcapítulo, mas que se instala como novas possibilidades de economia. Contudo, é preciso estarmos atentos sobre as especulações quando o assunto é da ordem capital imposta pelas grandes potências econômicas que podem estar camuflando as novas formas de colonização cultural e econômica no século XXI.

4.2- Economia política da música em Belo Horizonte

Para esse recorte que consideramos uma cartografia dos projetos culturais voltados para música na capital de Minas Gerais, tivemos o suporte de uma série de estudos realizados pela Fundação João Pinheiro (FJP) na área de economia da cultura que trataremos aqui como elementos históricos dentro de uma cronologia das políticas públicas voltadas para a cultura, que envolve as leis de incentivo fiscal municipal e estadual. A FJP é pioneira em pesquisas nessa área. Elas tiveram início em 1990, com uma avaliação acerca da situação das informações básicas sobre o setor cultural no país. Naquela data, constatou-se a ausência de informações sobre o setor, e a Fundação começou a realizar estudos setoriais sobre cinema e o setor editorial.

Na sequência, a instituição fez estudos sobre o PIB Cultural, emprego cultural, levantamento e avaliação de equipamentos culturais e a organização e publicação do 1º Guia Cultural de Belo Horizonte, além de diversos outros, sobre a Lei Estadual de Incentivo à Cultura em Minas Gerais. Esses estudos nos permitiram construir um olhar sobre a cultura como atividade econômica em integração com as demais atividades e que, como elas, gera renda, trabalho e impostos e favorece o desenvolvimento e o crescimento econômico. A cultura foi considerada um setor que demanda investimentos, garantindo, retornos cada vez mais visíveis.

Dessa forma, acentua-se nos governos nacionais e estaduais a ideia de seu papel estratégico para a dinâmica econômica. A pesquisa sobre a cadeia produtiva da música dá sequência aos estudos de economia da cultura e é também inovadora em sua especificidade, definição e dimensionamento da cadeia produtiva do setor musical em

Belo Horizonte. Verificamos dentro desses respectivos estudos da Fundação João Pinheiro que em 2010 foi organizado o cadastro dos músicos de Belo Horizonte e delimitado o universo do estudo: artistas registrados nas organizações de músicos da cidade (Ordem dos Músicos de Belo Horizonte, União Brasileira de Compositores, Cooperativa dos Músicos, Associação dos Amigos da Música de Minas Gerais e Associação dos Amigos do Clube da Esquina), além de representantes dos diversos Coletivos em prol da música em Belo Horizonte.

Assim, o universo do estudo abrangeu as instituições que compõem o atual Fórum da Música de Belo Horizonte. Outra fonte de informações importante sobre músicos da cidade foi o banco de dados organizado pela ONG Favela é Isso Aí, referente às manifestações musicais nas vilas e favelas, base para a compreensão da diversidade musical belo-horizontina. Delimitado o universo que, vale ressaltar, somou 1.200 músicos, registrados nas instituições organizadas dos artistas de Belo Horizonte, foi retirada uma amostra representativa, base para a análise da realidade atual dos artistas e da cadeia produtiva. Paralelamente a esses estudos, foram entrevistados músicos atuantes na cidade, ligados à música erudita e popular, os principais produtores culturais da cidade (FJP, 2010).

São eles representantes das organizações de músicos responsáveis pelo setor musical das seguintes instituições públicas – Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Fundação Municipal de Cultura, Rede Minas, Rádio Inconfidência, Fundação Clóvis Salgado, Universidade Federal de Minas Gerais e orquestras Sinfônica e Filarmônica de Minas Gerais. Também foram ouvidos o coordenador do Programa Vozes do Morro e a responsável pela ONG Favela É Isso Aí. Na Fundação Municipal de Cultura foram levantadas e sistematizadas informações referentes à:

- música nas vilas e favelas de Belo Horizonte;
- programação musical dos centros culturais e museus administrados pela Fundação Municipal de Cultura;
- Lei Municipal de Incentivo à Cultura e respectivo Fundo Cultural – projetos musicais apresentados, aprovados e incentivados no período de 2003 a 2007.

Na Secretaria Estadual de Cultura, foram levantadas informações sobre os projetos realizados por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura e Fundo Estadual na Fundação Clóvis Salgado, dados da programação musical do Palácio das Artes, ambos no período de 2002 a 2007. Concluída essa fase de levantamento e organização dos

bancos de dados, passou-se à análise das informações obtidas, que resultou no presente estudo. Este trabalho fornecerá subsídios para a compreensão das políticas voltadas ao setor musical e à cadeia produtiva da música em Belo Horizonte, seus principais limites e suas potencialidades.

O setor musical é uma das áreas mais contempladas na lei de incentivo estadual. Diversos projetos foram realizados para produção e circulação da música, reforçando seu papel como uma das manifestações artísticas mais ricas de Minas e de todo o país. Dados obtidos em estudo realizado pela Fundação João Pinheiro em 2010 demonstram que, “no período de 1998 a 2007, 59,9% dos projetos aprovados e 66,7% dos incentivados são das áreas de música e artes cênicas”.

Os respectivos números se mantiveram praticamente nesse patamar ao longo de todos os anos avaliados, indicando serem essas as duas áreas de maior peso nas atividades artísticas e culturais do estado⁴. (FJP, p.20, 2010). Conforme descrito no sítio da Fundação Municipal de Cultura, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte foi criada pela Prefeitura de Belo Horizonte em 1993 e possui dois mecanismos: o Fundo de Projetos Culturais – destinado a projetos experimentais, sem apelo comercial, e o Incentivo Fiscal – destinado a projetos que estão inseridos na lógica de mercado e que buscam patrocínio via repasse do ISSQN das empresas prestadoras de serviços.

São destinados cinco milhões de reais anualmente para os projetos culturais aprovados. Desse montante, 60% destinam-se a projetos inscritos no Fundo de Projetos Culturais e 40% para o Incentivo Fiscal (FJP, p.37, 2010). O tipo de projeto realizado por intermédio da lei foi muito diversificado e abrangeu desde o aspecto da formação musical até a formação de público. Houve festivais e apresentações em variados locais da cidade, de diversos gêneros musicais. Faremos a seguir uma apresentação cronológica dentro de um caráter informativo com elementos históricos voltados para o fomento da música em Belo Horizonte, caracterizando este subcapítulo numa perspectiva de como foi o passo a passo do crescimento da Economia Política da Música na cidade dentro do recorte temporal apresentado nos estudos da Fundação João Pinheiro.

⁴ IBGE publicou em 2006 o sistema de Informações e Indicadores culturais e o atualizou em 2007 e o Ministério da Cultura o Anuário de estatísticas Culturais, em março de 2009 Esta série de estudos está disponível para consulta no site da Fundação João Pinheiro- Centro de estudos de políticas públicas (CEPP)- site: www.fjp.mg.gov.br.

Em 2003 destacaram-se os projetos: Apresentações Didático-Musicais com o Grupo Monte Pascoal e quarteto de saxofones e percussão; concertos comentados nas escolas da rede pública de ensino municipal, utilizando um quinteto de sopros (flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa); manutenção do Grupo Tambolelê; sondagem de aptidões e formação profissionalizante de músicos na comunidade da Vila Aparecida (aglomerado da Serra); continuação da série de Concertos Didáticos da UFMG; seminário sobre a produção musical de Minas Gerais (FJP, p.39,2010).

Em 2004, deu-se continuidade ao projeto Música no Museu, já em seu 5º ano, com apresentação de uma série de espetáculos no auditório do Museu de Arte da Pampulha, divulgando artistas locais e nacionais em encontros de grande qualidade técnica e artística a preços populares; o projeto Coral Ars Cantorum, que tem como objetivo a formação de público.

Dentro desse período é importante ressaltarmos que no início do Governo Lula e com a entrada do ministro da cultura Gilberto Gil as políticas públicas para a cultura ganhavam notoriedade pela primeira vez no Brasil. Profissionais conhecidos da comunidade artística ocupavam cargos estratégicos no ministério, como foi o caso dos consagrados atores Sergio Mamberti, que foi secretário de música e artes cênicas, e o belo-horizontino Antônio Grassi, que foi presidente da Funarte, além de tantos outros técnicos da área cultural que em conjunto se propuseram a alavancar um ministério que para a categoria artística sempre foi adormecido, mas que iniciava ali uma esperança de avanços nas políticas voltadas para o setor. Foi justamente em

2003 e 2004 que o Ministério da Cultura começa o chamamento para discutir políticas públicas com a comunidade artística, [na] forma das câmaras setoriais, às quais correspondiam tanto os setores artísticos de diferentes linguagens como o chamamento geral de cultura viva no país inteiro, que se constituiu como uma força muito poderosa naquele momento porque nunca houve esse diálogo. Nunca houve uma plataforma de comunicação entre governo e fazedores de cultura do país inteiro, foi o primeiro momento em que [se] começou entender a cultura mais ampla, como algo além das manifestações artísticas; quer dizer, a cultura engloba o que você veste, você come, o jeito que fala, o sotaque. Essa visão antropológica da cultura que acho que o governo Gil trouxe com alguns pensadores importantes (MAKELY KA, 2016).

Quando o artista e ativista Makely Ká nos reporta essa entrevista hoje, no ano de 2016, nós que vivemos da arte que produzimos percebemos os detalhes de como estava sendo construído o projeto e quem estava nessa missão. Primeiramente estavam presentes os fazedores de cultura do país, e ao mesmo tempo quem estava à frente e propondo o

diálogo para a construção dessas respectivas políticas eram outros fazedores de cultura, estes com mais experiências e vivências na transformação das culturas do Brasil. Eram pensadores que tinham em seu histórico várias décadas na luta pela melhoria das políticas públicas do setor cultural do Brasil, alguns vindo do meio acadêmico, outros, artistas consagrados, assim como o próprio ministro Gilberto Gil, como retorna nosso entrevistado, dizendo que

Tava lá Antonio Risério, o cara que idealizou o “do in antropológico”, porque cê sabe que o projeto do PT naquele momento era criar grandes estruturas [e] para dentro delas desenvolver oficinas, desenvolver atividades. [A] grande sacada do Risério e daquele grupo que tava ali, o Roberto Pinho, o Wally Salmão, o Mamberti, o Mautner tava junto naquele momento, Rogerio Duarte, Claudio Prado, o próprio Juca - eu diria que era um núcleo tropicalista. Eu costumo dizer que o governo Gil foi um tropicalismo tardio, o que politicamente eles não conseguiram fazer na década de 60 e nem tinha maturidade política, porque cês sabem? O movimento tropicalista foi também um movimento político, então eles conseguiram naquele momento colocar em prática projetos políticos num governo com base popular eleito pela maioria da população. Foi um momento muito feliz, eu diria (MAKELY KA 2016).

Nota-se que essa junção de ideias para se construir políticas públicas culturais foi muito coesa com o momento em que o país vivia, tanto que, mesmo olhando criticamente para esses considerados avanços do setor cultural há praticamente uma década, o que estamos elucidando em termos do circuito mercantil da música em Belo Horizonte passa direto por todas essas iniciativas de lá atrás do governo Lula. É notável que, se analisarmos a cronologia das leis de incentivo à cultura, as ideias inovadoras de projetos culturais, tudo tem sua fonte via governo federal. Mesmo a visibilidade de muitos festivais, embora se enquadrassem no âmbito municipal, tiveram como base as capacitações do Ministério da Cultura. Por isso abrimos esse “parêntese” para a fala do poeta, músico e ativista Makely Ka. Ele, há mais de duas décadas, é um dos mais entendedores dessas políticas culturais brasileiras e, por sua vez, vive em Belo Horizonte e, como diz, “sobrevivo da minha arte”.

Assim, dentro dessa cronologia informativa desse circuito mercantil do músico, o que parece apenas uma boa vontade do poder público local com tanta produção, reconhecemos que veio junto de uma grande luta popular de quem lida com arte e cultura.

Voltamos ao circuito mercantil em Belo Horizonte no qual, em 2005, foi realizado o 4º Festival de Corais de Belo Horizonte; a manutenção do Grupo Tambolelê; espetáculos cênico-musicais; Festival de Jazz e Lounge ao ar livre, projeto Museu

Mineiro e as origens da Música Colonial; Concertos Instrumental/Acústico de Música Erudita e Folclore Brasileiro (FJP, 2010).

Em 2006, deu-se continuidade ao Festival de Corais de Belo Horizonte, ao projeto Savassi Jazz Festival de Jazz ao ar livre, realizado anualmente, em sua 4ª edição, e ao projeto Concertos Didáticos. Destacaram-se também os espetáculos do Grupo de Choro Caixinha de Fósforos e os Concertos Pedagógicos nas escolas da rede municipal. Em 2007, foi viabilizada a continuidade dos projetos Concertos Didáticos, Domingo no Museu, 2ª edição do Festival Garimpo – Música Independente, com artistas do meio artístico mineiro e de outros estados, a continuação do projeto Encontro Musical (ênfase no público infantil), o 6º festejo do Tambor Mineiro e o Festival de Música Instrumental em Belo Horizonte (FJP, 2010).

Em todos os anos foram realizados projetos de produção e lançamento de CDs de artistas mineiros. Comparativamente à lei estadual de incentivo, a lei municipal movimenta um montante bem menor de recursos. No período, o investimento por meio do patrocínio foi de R\$2.416.000,00. Da mesma forma que na lei estadual, é grande a diferença entre valores pleiteados e aprovados na lei municipal. Observando os dados, no máximo 70% do valor pleiteado foi aprovado pela lei municipal. Já o índice de captação de recursos foi alto de 2003 a 2005 – variando de 95% em 2003 para 83% em 2005 (FJP, 2010).

Em 2006 e 2007, no entanto, esse índice caiu consideravelmente – apenas 34% dos projetos aprovados conseguiram obter patrocínio em 2007, e 58% em 2006. (FJP, p.40, 2010). A descrição dos principais projetos realizados traz a dimensão da diversidade e multiplicidade de eventos criados pelo setor musical em Belo Horizonte. Em 2003 foram viabilizados pelo fundo municipal os projetos: Festival de Corais, com o objetivo de incluir a cidade no Circuito de Festivais Musicais; o Festival Internacional de Música; o Laboratório Eletrônica; um kit de musicalização para crianças e jovens; a II Mostra Colonial Brasileira e Latino-Americana; Difusão de Método de Ensino e Aprendizagem do Violão; Espetáculo Cênico-Musical e Oficinas Integradas de Criação Musical (FJP, 2010).

Em 2004 houve produção do CD *Cânticos* - baseado em livro de poemas homônimos; Oficinas de Noções de Percussão, passando pela história dos ritmos afro brasileiros; Festival Cogumelo 25 anos – celebrando o aniversário da gravadora e fomentadora cultural mineira; Concerto de Percussão Instrumental Enxadário do Mestre Babilak Bah; Companhia Experimental, com 168 horas de ensaio/oficinas de criação,

formação, experimentação e pesquisa musical; Oficinas Didáticas de Formação de Público; e a finalização do projeto Tum Tum Tum da cantora mineira Déa Trancoso, indicado ao Prêmio Sharp (FJP, 2010).

Em 2005, novos projetos foram viabilizados, como o Festival voltado para o violão na música contemporânea, erudita e popular; a implantação de um estúdio comunitário em Belo Horizonte visando a atender artistas moradores de vilas e favelas; o projeto Música e Cena - Rosa dos Ventos, com atividades de formação na região do parque Lagoa do Nado, visando a incentivar a musicalidade, a criatividade e enriquecer a cultura e o resgate da autoestima em crianças, adolescentes e jovens carentes; o Música Fora de Foco – Concertos de Música Experimental; o projeto Netinhas de Sinhá – Cirandas e Cantigas – oficinas de desenvolvimento e qualificação artístico-cultural voltadas para a instrumentação; Festival de Música de Belo Horizonte; shows e oficinas de lançamento nos centros culturais do primeiro CD solo de Kristoff Silva e o espetáculo musical Amor Certo de Roberto Guimarães (FJP, 2010).

Em 2006 acontece a 3ª edição do Festival Internacional de Violão de Belo Horizonte; o projeto Produção de um Circuito de Samba – concertos da noite do Griot Plus; visita ao patrimônio cultural africano e afro-brasileiro; o projeto Concertos Didáticos com o Quarteto de Cordas Belo Horizonte; projetos de pesquisa e criação de instrumentos a partir do ícone enxada do projeto Enxadário: orquestra de enxadas de Babilak Bah; e apresentações musicais do Grupo Diadorim na rede municipal de educação (FJP, 2010).

Em 2007, a 4ª edição do Festival Internacional de Violão; o 1º festival de choro de Minas Gerais; Mostras na região norte da cidade de 10 grupos da cultura Hip Hop de Belo Horizonte; 3ª edição do Festival de Música na Praça; continuação dos Concertos Didáticos em Escolas Públicas da cidade; Ensaio Aberto Artístico cultural do grupo musical Conexão Tribal African Beat, liderado pelo senegalês Mamour Ba; Oficinas Artístico-Culturais – Aulas de canto, pandeiro e pífano e cursos de iniciação e aperfeiçoamento musical na área de instrumentos de palheta, de metal e prática de conjunto, para crianças e jovens (FJP, 2010).

O valor investido por meio do fundo municipal de 2003 a 2007 foi de R\$4.266.000,00 (a preços de 2008) (FJP, p.44,2010). O Fundo Estadual de Cultura foi criado em 2006 com o objetivo de reforçar a política de descentralização das ações públicas no setor cultural por meio do apoio financeiro às ações e projetos que visavam à criação, preservação e divulgação de bens e manifestações culturais no estado, com

prioridade para projetos do interior. Quando o fundo foi criado, já havia oito anos de existência da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais, o que foi um dos motivos a contribuir para a diminuição da concentração espacial de projetos em Belo Horizonte.

Em comparação com a lei estadual, a entrada de projetos no fundo é muito menor. Enquanto em 2006 e 2007 foram encaminhados 91 projetos para o fundo, nesse mesmo período 1.355 projetos deram entrada para a seleção na lei de incentivo. Essa diferença se explica pelo fato de o fundo ter sido concebido para apoiar aquelas expressões culturais com maior dificuldade de encontrar patrocínio, de menor apelo em termos mercadológicos e que não poderiam ficar à margem da política cultural existente. Nos três anos de vigência do fundo foram aprovados no total 43 projetos – 10 em 2006, 13 em 2007 e 20 em 2008. (FJP, 2010, p. 33).

O montante dos recursos destinados a projetos musicais pelo fundo de cultura foi de R\$1.310.000,00 (um milhão, trezentos e dez mil reais) somando os anos de 2006 e 2007. O volume de recursos aprovados no fundo é bem menor do que os obtidos pela lei de incentivo estadual. Em 2007, por exemplo, enquanto o investimento na música, por meio do fundo, atingiu 738 mil reais, o investimento via patrocínio atingiu a cifra de 5,082 milhões de reais (FJP, 2010, p. 35). O número de projetos realizados por meio da lei e fundo estadual no período de 2002 a 2007 foi de 743 (incentivados e aprovados no fundo estadual)⁵.

Entre os projetos aprovados na lei, 56% é o percentual dos que conseguiram obter incentivo ou patrocínio. Vale ressaltar que, em relação ao total de projetos apresentados, 71% não foram aprovados. O valor do investimento realizado por meio da Lei de Incentivo e Fundo Estadual de Cultura no mesmo período foi de R\$5.414.130,00 (cinco milhões, quatrocentos e catorze mil, cento e trinta reais). O percentual de incentivados em relação ao total dos projetos aprovados foi de 55%. Vale ressaltar que 32% do valor total solicitado pelos empreendedores não foram aprovados (FJP, 2010).

O número total de projetos realizados por meio da Lei e Fundo Municipal de Cultura, no período de 2003 a 2007, foi de 113 (incentivados na Lei e aprovados no Fundo Estadual). Em relação aos projetos aprovados na lei, 80% é o percentual dos que

⁵ Estudos sobre a geração de trabalho e renda a partir da utilização dos mecanismos de incentivo à cultura de Minas Gerais – Fundação João Pinheiro – Centro de Estudos Políticas Públicas – julho de 2009. p. 53. Idem nota 3, p.51.

conseguiram obter incentivo ou patrocínio. Vale ressaltar que, em relação ao total de projetos apresentados, 88% não foram aprovados (FJP, 2010).

O valor do investimento realizado por meio da Lei e Fundo Municipal de Cultura no mesmo período foi de R\$6.682.310,00 (seis milhões, seiscentos e oitenta e dois mil, trezentos e dez reais). Em relação a projetos aprovados na Lei Municipal, 67% é o percentual dos valores incentivados. Vale ressaltar que 70% do valor total solicitado pelos empreendedores não foram aprovados.

A partir dessa exposição de percentuais apresentados pelos estudos da Fundação João Pinheiro, conseguimos avançar sobre o volume da produção musical em Belo Horizonte. Estes indicadores foram fundamentais para a demarcação da economia política da música na presente tese de doutorado, voltada para entender o trabalho do músico em Belo Horizonte. O fato de a ordem cronológica desses estudos se limitar até o ano de 2007 não nos permitiu fazer um diagnóstico mais aprofundado em termos de números oficiais dos últimos anos. Uma vez que nossa pesquisa trata pontualmente sobre o trabalho do músico, nosso estudo não teve como princípio realizar um novo censo sobre a cadeia produtiva da música em Belo Horizonte, já que o último foi realizada em 2010. Por isso, dados oficiais fornecidos pelas instituições responsáveis, como a própria Fundação João Pinheiro, fazem-se necessários, pois já se passaram sete anos dos últimos estudos nessa área em Belo Horizonte.

4.3- O músico no circuito mercantil da música em Belo Horizonte

A virada da década de 1990 para os anos 2000, por via das políticas públicas no setor da música em Minas Gerais, como se pôde acompanhar através dos dados da cadeia produtiva, trouxe muita esperança para o músico, que sempre dependia de convites esporádicos. A partir das leis de incentivo, precisamente nos anos 2000, eclodiram os festivais de música já citados. Um dos maiores deles era o Conexão Telemig Celular de música, o qual inicialmente contou com artistas que já vinham de um crescimento de mercado com trabalhos realizados no campo fonográfico e com ampliação de público, como foi nos casos de Mauricio Tizumba, Vander Lee, a cantora Titane, a banda Berimbrow, Marina Machado, Marku Ribas e outros.

A estratégia desse festival era conciliar o músico em crescimento com outro artista já conhecido no cenário nacional. Assim, o músico de Belo Horizonte convidava o mais famoso, como espécie de apadrinhamento. Vander Lee, por exemplo, nas versões iniciais do Conexão Telemig celular de música convidou Luís Melodia, Zeca Baleiro e Elza

Soares. A cantora Marina Machado convidou Seu Jorge, a banda Berimbrow convidou Sandra de Sá, Mauricio Tizumba convidou Wagner Tiso e assim o festival, que durou mais de uma década seguia em sucesso pleno e ia se ampliando para as cidades polos de Minas Gerais, como: Montes Claros, São João Del Rei e Uberlândia, dentre outras.

Foram acontecendo a cada ano, dentro do próprio festival, alterações no formato. O que antes era um festival que apresentava novos talentos juntos de músicos reconhecidos nacionalmente passou a ter etapas eliminatórias, nas quais os vencedores de cada etapa no interior do estado se habilitavam a realizar um show durante o Conexão Telemig Celular em Belo Horizonte. Ocorreram também oficinas de arte-educação em alguns circuitos como Betim e Uberlândia e palestras de formação com empreendedores voltados para a música. O Conexão Telemig Celular de música, em meados dos anos 2000, devido à compra da companhia pela Vivo Celular, mudou seu nome para Conexão Vivo de Música. Vale lembrar que esse festival trabalhava com artistas via lei de incentivo⁶; aquele artista que havia sido selecionado na lei estadual de incentivo para música agregava seu projeto ao festival. Eram os chamados patrocinados pela empresa Vivo de telecomunicação. Havia também aqueles que eram contratados, estes geralmente mais reconhecidos no mercado da música e em Belo Horizonte. O festival era considerado pelos artistas como uma das maiores vitrines musicais de Minas Gerais e, passada quase uma década de sua criação, o festival se ampliou para cidades como Campinas, em São Paulo, Belém do Pará e Salvador, Bahia. Agora a meta era tornar o músico mineiro conhecido no circuito nacional. Foi assim com vários artistas como o *rapper* Flavio Renegado e Rodrigo Borges. Ambos convidaram Lenine, respectivamente em Salvador e Belo Horizonte. Celso Moretti, cantor pioneiro do Reggae em Minas Gerais, teve como convidado o baiano Edson Gomes em Belém do Pará e Salvador. Foi uma década de muita evolução no campo do trabalho do músico em Belo Horizonte e na qual o Conexão Vivo teve seu apogeu. Porém no ano de 2012, a empresa anunciou o fim do Festival.

O músico, compositor e ativista cultural Makely Ka, um dos artistas que esteve presente no Festival desde seu início, tanto como artista quanto como curador, reportou-nos uma análise sobre o que foi o Conexão Vivo para o trabalhador da música e o legado para a cidade de Belo Horizonte:

⁶ <http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=9&cat=59>, em 24 de abril de 2009. Prestando Contas aos Mineiros: Avaliação da Lei Estadual de Incentivo à Cultura – op. cit. Pg.2 – Centro de Estudos de Políticas Públicas – Fundação João Pinheiro.

eu pude estar presente em quase todos os festivais e, sim, posso confirmar que foi importante para nosso cenário musical; e também de poder levar a nossa música para outros lugares. Porém, ao passar dos anos, pude perceber que a marca do festival era o que sobressaía. Embora fosse um festival mesclado de novos talentos com os mais consagrados, percebia que era a empresa VIVO quem ganhava mais com o evento. O nome da VIVO meio que cobria a essência do nosso produto; por mais que gravamos CDs e até DVDs, era notável que o festival não conseguia alavancar a carreira dos músicos. De qualquer forma foi interessante todo fomento, mas não consegui ver o Conexão Vivo de música propagar carreiras musicais (Makely Ka 2016).

Com esse aporte, verificamos o quão árduo é o labor do músico, porque além de todo empenho dentro de uma cadeia produtiva em que se coloca com seu produto, falamos de um dos maiores festivais de música já realizado em Belo Horizonte. Ao mesmo tempo, destacamos um dado de que dou fé, até porque eu também pude participar desse circuito mercantil e conseguia nos ver como músicos reféns de um único festival. Ali também se debatia como seria o próximo ano do festival, se seria aprovado na lei de incentivo ou não. O processo de todo o festival se dava externamente sob dependência política: só ocorreria o festival via lei e os músicos que se tornaram reféns das leis de incentivo à cultura e o próprio festival Conexão Vivo, na espera, não tinham nenhuma garantia de continuidade. Temos ainda aqueles artistas que despontavam com maior visibilidade, artistas mais jovens como Pedro Moraes, Rodrigo Borges e Aline Calixto, dentre outros, mas que, ainda hoje, não atingiram seu trabalho em nível nacional como desejado.

Um desses artistas, o cantor, compositor e jornalista Rodrigo Borges, que há mais de duas décadas está profissionalmente na música, revela-nos a complexidade sobre o trabalho do músico em se colocar no mercado. Ele aponta para a versatilidade profissional que o artista tem que ter, mesmo quando vindo de uma família de músicos. O primeiro fato, no seu caso, é que

Mesmo com o privilégio de ter um maestro em casa, meu pai Marilton Borges [e] meu próprio tio Lô Borges, eu não fui criado para ser músico. A música foi uma opção natural consciente das dificuldades; consciente que é uma missão, porque dentro de casa eu tive basicamente os dois exemplos: os dois de sacrifício, os dois de entrega e luta. Meu pai sempre foi o que a gente chama de operário da música, um cara extremamente criativo, extremamente competente no que ele faz, genial, e que encarou a música como ofício, no sentido de tocar todo dia, de encarar aquilo como profissão, de se preparar, de cumprir horário. Jornadas de trabalho diário no que tange [a] estudos da preparação durante o dia e o labor, né, o trabalho à noite, né. Então eu tive esse exemplo da ralação, né, então a gente não tem amplos direitos: você toca anos numa casa, mas você toca três vezes por semana, isso não caracteriza vínculo. Então, é... a remuneração é mais baixa, [a]

maior parte dos músicos agora tem trabalhado para mudar isso, mais não somos tão politizados como o pessoal do teatro, por exemplo, nem tão organizados. Então nós temos que nos sujeitar, muitas vezes a cachê de fome, estruturas precárias de trabalho (RODRIGO BORGES, 2016).

Adotamos aqui o conceito de *meio de trabalho*, abordado por Ricardo Antunes em *A dialética do trabalho*, fazendo um contraponto com a narrativa de Rodrigo Borges, e verificamos uma unidade de pensamento nas descrições deste com o posto pelo autor - “um complexo de coisas que o trabalhador coloca entre si mesmo e o objeto de trabalho e que lhe serve como condutor de sua atividade” (ANTUNES, 2004, p. 38). É preciso entender a profundidade com que cada músico desnuda o significado de trabalho na sua vida, como percebemos nessa primeira parte da entrevista com Rodrigo Borges. Nota-se que a música é o “objeto do qual o trabalhador se apodera diretamente abstraindo a coleta de meios prontos de subsistência” (ANTUNES, 2004, p. 38). Essa submissão à precariedade do referido trabalho é um dos poucos meios de sobrevivência que o músico encontra diante do cenário cada vez mais “predatório” no mundo do trabalho. Aqui, sobre o trabalho do músico, é importante revelarmos, para a quebra do paradigma segundo o qual a maioria do público pensa que o músico mais se diverte com o que faz do que propriamente exerce um sacrifício aos meios colocados para executar seu ofício.

Rodrigo Borges discorre sobre as “estéticas de mercado” que a grande mídia e as gravadoras impõem, como o sertanejo e o funk, e a massificação por um produto basicamente estético cuja intenção principal é a venda. Sobre sua situação nesse cenário com um trabalho musical autoral e como professor mestre em comunicação, ele afirma que

Você hoje tem todo tipo de produção na rede, então fica mais difícil, fica mais difícil você tirar a cabeça “pra fora da água” na rede, né? E fica mais difícil destacar na rede e colocar seu trabalho em evidência. Você tem novas formas de exigência, inclusive de mercado, para você conseguir gerar show. Antigamente era o Ibope, que tá perdendo força a cada dia, e isso é ótimo, hoje são as visualizações, e se você não tem um milhão de cliques de acesso você também muitas vezes não existe. E aí a gente volta com as formas mais antigas de disseminação do trabalho que é levar teu trabalho para rua que é o show. Eu acho que, embora eu não esteja na grande mídia, o que mais me deixa feliz, o que mais foi gratificante pra mim nessa última década, é ter consciência que eu tenho trabalhado com a formação de público e uma formação de público sólida (RODRIGO BORGES, 2016).

Perguntado sobre as políticas culturais voltadas para a música e a própria lei de incentivo, ele diz que

As leis de incentivo foram criadas como reserva de mercado e eu acho que hoje nós temos um desvio de finalidade grande, muitas vezes sobretudo na Rouanet. As leis de incentivo também viraram critério de negociação e moeda de troca para favores políticos, então na Rouanet é muito difícil artistas de menor expressão conseguirem - não falo nem [de] aprovação, mas acesso ao cofre. Até as grandes empresas já têm politicamente esses instrumentos linkados com a proposta de marketing de influência política que elas necessitam para sobreviverem né. E enquanto reserva de mercado eu acho que são instrumentos importantes, mas nós não podemos ficar dependendo só disso. Eu acho que temos que pensar a cadeia como um todo, tem que pensar no aprimoramento dessas leis de incentivo, tem que pensar numa forma de educação não só do próprio músico, que eu vejo que não tem conhecimento [de] como funciona a lei, de como a empresa vai lidar com isso, conscientizar também as empresas [de] que patrocinar o Rodrigo é legal também. Eu acredito que, no frígido dos ovos, e no fundo disso, tá a educação sempre, né. Pra gente instrumentalizar e operar melhor essas leis de incentivo a gente precisa de um trabalho de educação forte com a classe artística (RODRIGO BORGES 2016).

Percebemos que a fala de Rodrigo Borges pontua de forma crítica as relações políticas estabelecidas pelo mercado frente ao trabalho do músico. Importante notarmos que ele expõe a situação atual, porém aponta possíveis caminhos de melhoras para o exercício do seu trabalho e, ao mesmo tempo, é muito convicto sobre sua carreira. Isso nos mostra o quanto é também importante o trabalhador saber sobre sua produção, quais os caminhos possíveis e porque aquele determinado trabalho não conseguiu evoluir dentro deste ou aquele mercado, sobre a política cultural exercida pelo Estado e como os monopólios são construídos. Mesmo que tenhamos, nos últimos tempos, conquistado alguns direitos civis, é preciso que saibamos sobre

Os meios de comunicação, assim como os partidos em seu trabalho de direção política. É importante acentuar, porém, que a atuação da sociedade política é restrita em função da relativa autonomia das instituições da sociedade civil; a estrutura social é dinâmica, as relações sociais são contraditórias e as instituições sociais são permeadas pelo conflito; deste modo, é possível a uma classe inovadora contrapor-se ao formidável “complexo de trincheiras e fortificações” das classes dominantes, há na sociedade civil espaço para emergência da crítica, a elaboração de novas concepções de mundo e a luta por novas relações hegemônicas (GRAMSCI, p.31 2007).

Estamos tratando aqui da hegemonia cultural que o Estado e os mecanismos de monopólio impõem sobre os vários setores da sociedade em comuns acordos políticos. Através de uma determinada manipulação da arte, a indústria cultural passa a ser o meio para se conduzir e induzir um determinado público a consumir somente aquele nicho cultural de mercado. Assim, as forças de trabalho perdem sua autonomia; no caso do

artista, este sempre carregou uma certa fama de postura contra a alienação comercial, o que o faz ser um trabalhador não alienado. Porém, com os aportes acima, é verificada uma tendência nessas formas de monopólio sobre o produto, o produtor e consumidor, promovendo uma engrenagem dinâmica ao capital. As consequências desses rumos sobre o trabalho do músico não são animadoras, como percebemos na própria situação de desigualdades econômicas para com o trabalhador assalariado e o músico não assalariado. Entre ambas as precarizações ainda existe a mais precária em relação à outra, que neste caso, é a do trabalhador músico.

O músico, sendo crítico da situação, encontra-se acuado pela imposição do mercado; porém ele também tem em mãos o poder da criatividade e produção intelectual, o que o torna um crítico e capaz de elaborar novas formas de sociabilidade com poder de formação de opinião e público. Um outro caminho é desenhado pelo artista quando o mundo econômico o oprime, quando lhe impõe condições de trabalho. Todas essas habilidades do artista *versus* capital são conhecidas como “os argumentos não monetários da vida de artista” (MENGER, 2005, p. 91).

Entretanto, existe uma fronteira entre a realidade destes argumentos e sua praticidade: “ao mesmo tempo que contribui para o prestígio social das profissões artísticas e para a magia de um tipo de atividade tornado em paradigma do trabalho livre, a incerteza do sucesso gera disparidades... da pirâmide da notoriedade” (MENGER, 2005, p. 91). São os conflitos vividos pelos músicos há séculos, entre o sistema econômico em que ele vive e seu poder de criação. Eis aqui uma grande questão sobre o trabalho do músico:

Como dar conta do projeto de fazer carreira em atividades atraentes mas arriscadas? Logo nas origens da ciência econômica, com Adam Smith, uma explicação doravante clássica combinou dois argumentos: por um lado a tomada de risco é incentivada pela esperança de ganhos elevados (enquanto que um cálculo somente baseado na remuneração média obtida no exercício de uma atividade artística seria dissuasivo); por outro lado, um conjunto de gratificações não monetárias – gratificações psicológicas e sociais, condições de trabalho atrativas, fraca rotinização das tarefas, etc.(MENGER, 2005, p. 91).

Nessa trilha de pensamento, que mais parece uma eterna condição de quem produz arte e se encontra o mercado de trabalho e suas possibilidades, onde as ofertas estão relativamente determinadas pela procura e os mais beneficiados com o modelo econômico colocado são conseqüentemente favorecidos financeiramente, enquanto alguns dos menos remunerados, que vivem esse dilema há muito tempo, mudam de

atividade prioritária para aumento de renda e mesmo assim não abandonam totalmente a atividade artística. Esta fica como complemento também de renda e como alimento mental, porém geralmente são poucos os que mudam de atividade laboral, pois entendem a arte como uma missão que deve ser cumprida. Além disso, discursam numa racionalização da sua escolha por se manterem fiéis à sua produção artística, fato que de certa forma imputa sua condição de marginalizados economicamente, justificada pela disfunção da sociedade moldada pelo domínio de mercado industrial da arte.

Com esse diagnóstico entre a colocação do artista frente à hegemonia do capital sobre sua força de trabalho, temos virtudes de uma autodefesa do músico contra a uniformização da arte e, por conseguinte, seu livramento de uma “condenação” ao fracasso, através da postura em valorizar sua criação, mas principalmente uma luta que Bourdieu, em *Le marche des biens symboliques*, chama de defesa contra o desencanto. É importante sabermos que toda a história das artes traz consigo o drama, o lamento, a dor, a alegria dessa conquista, as genialidades, e que todo esse conjunto se torna consolador diante das metamorfoses econômicas do capital.

Analisando os caminhos que as obras de arte tomam na história da humanidade, verificamos que, embora dificilmente seja determinante para mudar o curso da história daquela ou desta sociedade, é perceptível que a arte contribui para o legado de um povo. Estamos debatendo aqui as rupturas econômicas entre mercado de trabalho do artista, monopólio político nas formas de divulgação das obras desses artistas e resistência do artista frente ao capital. É preciso, contudo que busquemos um aprofundamento aos modelos de produção, reprodução dessas obras de arte, em nosso caso a música, para que possamos dar uma ordem cronológica e absorver as mudanças em que a obra de arte está submetida, porque

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens, essas imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos superados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, p. 180, 2012).

Essa cronologia sobre a obra de arte e sua reprodutibilidade se assemelha às transições de modelos econômicos que a história nos permite visitar. Ainda que a arte não floresça de comum acordo com os processos econômicos das sociedades em determinadas épocas, ela está sempre presente como protagonista das provocações sociais. Isso é

importante destacar aqui, porque quando analisamos o discurso dos músicos, é notório que muitos atribuem a precarização do seu trabalho ao tempo atual, à reprodutibilidade tecnológica, naquele velho exemplo da substituição do músico de bar por um sistema de som mecânico ou *jukebox*. Entretanto, no fundo desse debate estão as formas como a própria sociedade enxerga aquela determinada obra de arte.

Reconhecemos que os processos mercantis da indústria cultural, desde a segunda guerra mundial, se reformulam e adaptam ao tempo a todo momento; sim, isto é fato, mas cabe ao trabalhador músico, além de promover inquietações, junto com sua obra de arte, também conseguir transpô-las para o plano político prático. Podemos afirmar aqui, embora estejamos vivendo todos os processos de exclusão pelo mundo, que o artista é aquele que mais condições tem de propor inovações e provocações com suas ideias criativas. É nesse cenário que se conforta o lugar do músico: ainda que esteja diante de toda uma precarização nas condições de trabalho, é ele quem mais promove novidades sonoras.

Não estamos propondo ao músico se tornar um político partidário de carreira, como em alguns casos vem acontecendo com artistas famosos, mas, sim, interpretar a fala do saudoso mestre da percussão Naná Vasconcellos, que cravou; “os artistas estão virando políticos e os políticos estão virando artistas”. Esse grande músico se referia também às exigências burocráticas que, além da sua criação artística, a cada dia, o músico se vê na necessidade de dar conta, para que possa ter uma carreira profissional estável diante do mercado econômico. Ou seja: o debate do trabalhador multifacetado, flexível, que já abordamos na introdução desta tese.

O músico, diante deste circuito mercantil exigente, muitas vezes recua para sua lida mais simples. Retorna para a cidade do interior de origem, carregando o fardo do “fracasso” da sua carreira; em outros casos verídicos muda-se para São Paulo, Rio de Janeiro ou outros países na esperança de que seu trabalho enfim encontrará uma valorização merecida. Os resultados atuais, na maioria das vezes, não são o esperado de evolução, como os próprios músicos entrevistados me disseram. Isso me faz lembrar a entrevista do Makely Ka: “todos os dias perdemos um músico para outra atividade, perdemos para as fábricas, perdemos para os restaurantes, perdemos para a academia científica...perdemos...”. Apesar disso, existe sempre o outro lado do ser músico, que é aquele que cria diante da alegria ou da melancolia.

É preciso entendermos que o sistema econômico que permeia as relações sociais muitas vezes é colocado como definidor de comportamentos de um povo, como se aquela

população fosse mera espectadora, quando na verdade não é isso. Fazemos parte dessa população inserida no cotidiano econômico, somos feitores e cúmplices, damos ordens e as obedecemos também. Elevamos aqui o músico dentro desse contexto econômico: ele também é protagonista das causas e efeitos do processo de inclusão e exclusão diante do capital, afinal o músico dita regras também. Ele é

Homo economicus, é o homem como parte de um sistema, como elemento funcional do sistema e, como tal, deve ser provido das características fundamentais indispensáveis ao funcionamento do sistema. A hipótese de que a ciência dos fenômenos econômicos seja baseada na psicologia, e que as leis da economia sejam essencialmente um desenvolvimento, um esforço de precisão, e uma objetivação da psicologia, aceita acriticamente a aparência fenomênica da realidade e a faz passar pela própria realidade. A ciência clássica dotou o “homem econômico” de algumas características fundamentais; uma das mais essenciais, entre elas é a racionalidade do comportamento e o egoísmo. (KOSIK, 2002, p. 93).

Não se trata de apresentarmos aqui o músico como vítima do sistema econômico. Nossa tese verifica os conceitos da precarização do seu trabalho, seu poder de produção, sua interação social com os meios de produção, dando um lugar ao trabalho desse músico na cidade de Belo Horizonte. Mesmo diante da complexidade que nosso estudo vem revelando sobre a produtividade do músico, é necessário colocá-lo como parte central desses acontecimentos. Em momento algum ele está alheio aos acontecimentos que conduzem sua profissão, seu trabalho, sua produção, embora reconheçamos que seu trabalho está submetido aos processos de exploração vinculados aos modos de produção no capital. Assim é dada a perspectiva filosófica marxista abordada, aqui, por vias da *Dialética do Concreto* de Karel Kosik, quando este trata, no segundo capítulo, sobre “Economia e Filosofia”, pontuando a essência do homem em relação à metafísica da ciência e da razão e à metafísica da cultura. No terceiro capítulo, que nomeia “Filosofia e Economia”, trata sobre “a problemática do capital de Marx” e o “homem e a coisa ou natureza econômica”, o que nos proporcionou uma identificação sobre o ser músico e suas alienações cotidianas dentro das concepções econômicas em que se insere seu trabalho, “ora como posição acrítica, ora como sentimento do absurdo” (KOSIK, 2002, p.89).

A visita à filosofia, cujo cunho teórico enverada para o debate econômico clássico, faz-se necessária diante das aberrações conceituais impostas pelos modelos econômicos de exploração das forças de trabalho dos quais o trabalhador está cada dia mais dependente. Pelo fato de construirmos aqui uma tese que representa a fala deste

trabalhador é preciso, às vezes, falar com a “alma artística”. No campo teórico, a filosofia é uma das ciências que está mais próxima da arte em sua forma crua e nua. O modo de viver do artista tem com ela sua proximidade, tanto que “[a] filosofia nos introduz em certos problemas verdadeiros: a exposição do passado, do presente e do possível; a ordenação dos dados da realidade; a transformação da realidade segundo as virtualidades que contém” (LEFEBVRE, 1968, p. 9).

Os artistas geralmente consideram-se sempre em transição, o que é chamado também de inquietação em busca de inspiração. Esse comportamento há tempos despertava um olhar pejorativo pelos modelos não flexíveis de produção, mas, nos últimos anos, vem ganhando espaço para o debate sobre o trabalho no campo das artes. Ao relatar o trabalhador músico no circuito mercantil, buscamos aqui evidenciar sua precariedade dentro de um sistema de trabalho que aparentemente encobre as condições dignas de exercer seu labor e sua evolução dentro do processo de criação daquele trabalho, porque existe uma organização do artista dentro da sua realidade de produção. Daí a necessidade de o mercado também entender que

O trabalho artístico é organizado segundo três modos principais: o trabalho em empresas com pessoal a tempo inteiro com contrato plurianual – orquestras, teatros líricos, companhias teatrais, corpos de bailado, sociedades públicas de produção audiovisual; o trabalho intermitente ao projeto com contratação temporária e pagamento à tarefa; e por fim, a cedência contratual de uma obra ou fornecimento de uma prestação de serviço a um empresário cultural (MENGER, 2005, p. 101).

Este último modelo, prestação de serviço a um empresário cultural, é o predominante em nossa tese. Devido à nossa condição intelectual de contribuir diretamente para jogar luzes ao debate sobre o mundo do trabalho do músico, assim temos a análise dos fatos relatados pelas vivências e discursos dos próprios sujeitos da pesquisa, os músicos aqui entrevistados. Este capítulo, sobre a Economia Política da Música foi no cerne das questões a que estão submetidos os profissionais da música em Belo Horizonte, porém prezou por aqueles que se sustentam financeiramente do trabalho em produzir música. Ainda que eles tenham outros complementos de renda, é o trabalho com a música a sua principal atividade.

Aqui também revelamos como esse trabalhador está inserido nesse mercado de trabalho, e as condições que esses circuitos mercantis oferecem ao músico. Ainda que exista a máxima de determinada empresa dar visibilidade a esse ou àquela artista, verificamos que o poder midiático do evento nem sempre se consubstancia no

crescimento do artista. Tal efeito, na maioria das vezes, é até o contrário: o grande investidor é quem fica com a fama e automaticamente com o lucro. Por isso a nossa tese sobre o trabalho do músico no campo econômico desvela o que está por trás dos grandes circuitos de música em Belo Horizonte, indicando uma realidade vivida por esse trabalhador, que é

A dinâmica das organizações e dos mercados artísticos mostra que, na esfera da produção artística propriamente dita, a integração das atividades no seio de empresas importantes é hoje dificilmente viável fora dos setores maciçamente sustentados por ajudas públicas, e que se instalou uma “desintegração vertical”, com as suas características de especialização flexível e organização extensiva da cooperação entre pequenas firmas que intervêm nas diversas etapas da divisão do trabalho de produção e produtos complexos e sempre protótipos (MENGER, 2005, p. 101).

O que nos leva a afirmar que estamos diante de um sistema de mercado decadente na sua dinâmica de fomento econômico para o músico, ficando a indagação: qual é a finalidade de uma lei de renúncia fiscal cujo objetivo é promover uma distribuição melhor de renda ao setor de entretenimento tão rico quanto a nossa música? Essa resposta não cabe somente ao trabalhador músico, nem mesmo à nossa tese, mas sim a toda a sociedade que está envolvida neste processo, porque se partimos do pressuposto que a música está em todos os lugares, e o ser humano depende dela para dar sentido a sua existência, chegaríamos às necessidades básicas de vida de uma pessoa. Colocando a música como uma dessas necessidades prioritárias, isso nos leva a crer que o debate carece de ampliação em outros campos de estudos que vão além do econômico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois dessas duas últimas décadas de vivências profissionais no mundo da arte e na educação pelo Brasil e outros países, eis que chegamos à sua conclusão. Embora essa palavra implique algo terminado, a utilizamos por uma necessidade de fechamento de um tempo cronológico e intelectual registrado na tese de doutorado aqui apresentada. Tese esta construída dentro de um período de tormento político vivido por todos nós brasileiros, a contar da nossa aprovação no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFMG em meio às manifestações de 2013 e início dos estudos em 2014 até aqui, 2018. Relembramos esse marco temporal porque ele é relevante, devido às perdas que o ensino brasileiro vem sofrendo com as turbulências na gestão política do Brasil. Dentro desse contexto, ter podido estudar durante estes 4 anos na condição de bolsista do Programa de Pós-Graduação em Educação por via da CAPES possibilitou uma estrutura mínima de dignidade para um músico e pesquisador Negro. Por um lado, sou grato; por outro, reconheço que o Estado não fez mais que sua obrigação.

A tese nasceu da necessidade de dar voz a uma categoria de trabalhador, e verificar o que é o trabalho do músico na cidade de Belo Horizonte. Para entendermos quando ser músico se torna um trabalho, mergulhamos no entendimento sobre o mundo da criação artística e o entorno que a move. Quando verificamos que o processo de criatividade não condiz com a cronologia cotidiana e está para além do valor mercadológico, encontramos respostas no conceito da indústria cultural, construído por Horkheimer e Adorno em 1947 e que veio para substituir a expressão “cultura de massa”. Esse conceito nos levou a entender como o comportamento que vem das próprias massas foi constante objeto de crítica feita por Adorno. A ordem mercadológica padronizou as manifestações culturais em prol da massificação da cultura e, por consequência, acabou gerando um produto econômico a serviço do chamado fetichismo da arte.

O trabalho do músico hoje está diretamente conectado com a indústria cultural, que por sua vez integra a economia criativa, conceitos econômicos ainda novos, com poucas décadas de vidas, mas que vieram renomear as indústrias criativas. O sociólogo francês Pierre Michel Menger, em sua obra *O retrato do artista enquanto trabalhador - metamorfoses do capitalismo*, nos revelou o confronto do artista versus o capitalismo. Desse enfrentamento tivemos diversas análises que nos conduzem ao pensamento e tese de que o mercado econômico, nos seus variados setores, absorveu a filosofia da arte e o comportamento dos artistas no que tange à criatividade e flexibilidade para atingir seu

apogeu. Por isso fui concluindo que o trabalho artístico é gerado no modelo como trabalho não alienado, no qual o sujeito se completa com o poder de liberdade em volta da sua criação artística. Descobri que a tradição de análise sobre o trabalho do artista, especulasse, é o modelo de trabalho ideal e desejável. Menger discorre que “a criação artística ocupa com efeito uma posição excepcional nos primeiros escritos de Marx, em particular nos seus Manuscritos de 1844”.

Sobre o Trabalho do músico na sua essência, confirma-se que a música é executada a partir da sua interação do homem com a natureza. Analisando que o significado de trabalho é também a apropriação e adaptação do homem ao manipular a natureza, certifico que a música existe também a partir do trabalho e sua divisão, pois, ainda que o trabalhador seja apenas um indivíduo em sua execução musical, este terá que contar com uma cooperação a partir do seu corpo e instrumento sonoro, uma vez que “cooperação é a ação combinada imediata – não mediada pela troca – de muitos trabalhadores para a produção dos mesmo resultados; dos mesmos produtos; dos mesmos valores de uso” (MARX, 2010, p.287).

Quando concluímos que o trabalho do músico também é de manufatura, não queremos aqui remontar aos primórdios do conceito da música e sua execução; fazemos aqui uma afirmação de que a música é uma atividade capitalista também quando tomamos como exemplo o dado por Marx:

o mestre medieval é simultaneamente artesão e ele mesmo trabalha. Ele é mestre em seu trabalho. Com a manufatura – tal qual é fundada na divisão do trabalho – isso cessa. Excetuando-se a atividade comercial que ele exerce como comprador e vendedor de mercadorias, a atividade do capitalista consiste em empregar todos os meios para explorar ao máximo o trabalho, isto é, fazê-lo produtivo. (2010, p.350).

A música na cidade de Belo Horizonte possui um formato do mercado diferente do restante do país. Existe uma “qualidade” na sua produção musical que já vem de longa data e sobre a qual, segundo os mais variados críticos de música do país, não se consegue chegar a uma concepção. Do circuito musical da cidade podemos destacar os principais, que são: Festival de Arte Negra-FAN, I Love Jazz, Tudo é Jazz, Festa da Música, Festival S.E.N.S.A.C.I.O.N.A.L, Aqui Jazz, Cantautores, BH Indie Rock, Savassi Festival, Festival de Reggae, Duelo Nacional de MCs, Música Mundo, Encontro Permanentes de Bandas, e a retomada do carnaval de Belo Horizonte, desde 2008.

O percurso metodológico foi construído numa dinâmica em que cada músico pudesse representar o seu estilo e pertencimento étnico na cidade de Belo Horizonte, pois

diante da diversidade cultural da cidade foi necessário selecionar artistas que fizeram e fazem parte do nosso recorte temporal de 1998 a 2017, independentemente de serem belo-horizontinos ou não. Utilizar a metodologia por via da História Oral possibilitou ao mesmo tempo criar e dar sentido ao que buscamos no sujeito da pesquisa: o analisar, interpretar o que Pierre Nora cunhou como “lugares de memória” (1993, p.21); um caminho percorrido na trajetória do artista que diz muito quem ele é. O tempo todo teremos essa “vontade de memória” (NORA, 1993, p.22).

Aqui destaco a importância das pesquisas prévias sobre quem seria entrevistado, o que nos levou à seguinte conclusão:

a pré-entrevista, que a metodologia chama de “estudo exploratório”, é essencial, não só porque ela nos ensina a fazer e refazer o futuro roteiro da entrevista. Desse encontro prévio é que se podem extrair questões na linguagem usual do depoente, detectando temas promissores. A pré-entrevista abre caminhos insuspeitados para a investigação” (BOSI, 2004, p.60-61).

É importante frisar também que, durante os encontros prévios, houve um clima de informalidade e algumas questões colocadas foram resgatadas durante as entrevistas diante da câmera.

A utilização da memória nos levou para um tempo que ia e voltava. Nossa transcrição a partir dos vídeos nos indicou que o ato de falar é um ato de discurso que é, para Paul Ricoeur (1995), uma comunicação. Ainda que o autor afirme ser esse um fato óbvio, para a pesquisa certificamos que a entrevista e o diálogo às vezes se perdem por falta da noção de que essa obviedade pode contribuir na extração dos detalhes da investigação desejada pelo pesquisador. Devido a isso, das 15 entrevistas, transcrevemos a metade por entender que a outra metade dos entrevistados, embora façam parte dos estudos e contribuam diretamente para a construção de toda a tese, não caberiam os citados, pela delimitação dos capítulos aqui abordados. Em outras palavras, não houve necessidade de abordagem de temas e referenciais teóricos que correspondessem às falas riquíssimas dos demais sujeitos da pesquisa, ficando esses contemplados na produção do documentário áudio visual.

O método da História Oral proporcionou reencontrar momentos vividos do músico entrevistado, o que o impulsiona a fazer da sua fala um empoderamento do artista enquanto trabalhador. Solidificou o diálogo com o pesquisador, permitindo uma autenticidade das fontes orais tratadas na pesquisa; logo, “a comunicação é, deste modo,

a superação da radical não comunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida” (RICOEUR, 1995, p.66).

Os lugares das entrevistas e a escolha do local pelo sujeito da pesquisa tiveram como importância o imaginário do entrevistado; a encruzilhada, por exemplo, sempre foi o lugar da cultura negra, e partimos dela como operadora de linguagens e de discursos, como um lugar terceiro. Afirma Leda Martins, em sua obra *A Oralitura da Memória*, que isso é geratriz de produção de significado diversificada e, portanto, de sentidos plurais, que

nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica contemporânea, podem ser pensadas como indicativas de alguns dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos, intertextuais e interculturais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos. (MARTINS,1997, p.25-26).

A tecnologia do vídeo foi outro fator que contribuiu diretamente, uma vez que vivemos em tempos de divulgação e publicações nas redes sociais, e todos os nossos entrevistados já têm o costume de conceder entrevistas por esse meio tecnológico. Esse recurso nos permitiu a revisitação dos depoimentos orais, suas expressões corporais, suas identidades, a palavra e a imagem e os aspectos objetivos e subjetivos da entrevista, a forma como se dava a fala de cada um, os olhares, decepções, emoções e a verbalização materializada, e seu ato de existir enquanto ser humano provocador da sua geração. Isso tudo registrado como matéria da riqueza histórica para nossa interpretação, com direito a voltar no tempo e poder saltar para o futuro. Ficou entendido por nós que, resumidamente, a escrita videográfica é uma estratégia de método que busca problematizar o uso da imagem, dando destaque ao seu caráter instigador e às vezes controverso, arbitrário.

Sobre a Economia Política da Música, iniciamos destacando o conceito da economia criativa que, nos permitiu caracterizar Economia Criativa a partir de uma sistematização dos diferentes conceitos e formas de mensuração existentes, para então propor algumas formas de mensuração de sua participação na economia brasileira. Para isso, conceitualmente, relaciona-se a Economia Criativa com a noção de conteúdos correlatos, como criatividade, bens e serviços criativos, indústrias criativas e indústrias culturais. Assim não abrimos um debate voltado para a cidade de Belo Horizonte, pelo fato de esse ser um conceito ainda em construção, mesmo que para Harvey, embora se possa falar em um potencial revolucionário do pós-modernismo, graças a sua atenção aos

“outros” (mulheres, gays, negros, povos colonizados) (1992, p.47), este não passa senão de “uma extensão lógica do poder do mercado a toda a gama da produção cultural” (HARVEY, 1992, p.64). Ou seja, a lógica cultural do capitalismo avançado que torna estrutural a função da inovação estética a serviço do capital. Optei por estabelecer uma dinâmica de informação evidenciando apenas o conceito de economia criativa e suas possibilidades.

Investigar o que é “a relação do músico com o trabalho em Belo Horizonte” exigiu priorizar capítulos e subcapítulos que tratassem da economia política da música em Belo Horizonte e, para esse recorte, tivemos o suporte de uma série de estudos realizados pela Fundação João Pinheiro. Eles tiveram início em 1990, com uma avaliação acerca da situação das informações básicas sobre o setor cultural no país. Naquela data, constatou-se a ausência de informações sobre o setor, e a Fundação começou a realizar estudos setoriais sobre cinema e o setor editorial. Dessa forma, acentuou-se nos governos nacionais e estaduais a ideia de seu papel estratégico para a dinâmica econômica.

A pesquisa sobre a cadeia produtiva da música dá sequência aos estudos de economia da cultura e é também inovadora em sua especificidade, definição e dimensionamento da cadeia produtiva do setor musical em Belo Horizonte. Verificamos dentro desses respectivos estudos da Fundação João Pinheiro que, em 2010, foi organizado o cadastro dos músicos de Belo Horizonte e delimitado o universo do estudo: artistas registrados nas organizações de músicos da cidade (Ordem dos Músicos de Belo Horizonte, União Brasileira de Compositores, Cooperativa dos Músicos, Associação dos Amigos da Música de Minas Gerais e Associação dos Amigos do Clube da Esquina), representantes dos movimentos coletivos em prol da música.

De forma a desvelar o íntimo do músico, ou quem é esse músico no Circuito Mercantil da Música em Belo Horizonte, retornamos a virada da década de 1990 para os anos 2000 que, por via das políticas públicas no setor da música em Minas Gerais, como se pôde acompanhar através dos dados da cadeia produtiva, trouxe muita esperança para o músico, que sempre dependia de convites esporádicos para trabalhar. A partir das leis de incentivo, precisamente nos anos 2000, eclodiram os festivais de música já citados. Adotamos o conceito de *meio de trabalho*, abordado por Ricardo Antunes em *A dialética do trabalho*, fazendo um contraponto com a narrativa de Rodrigo Borges, e verificamos uma unidade de pensamento nas descrições deste com o colocado pelo autor: “um complexo de coisas que o trabalhador coloca entre si mesmo e o objeto de trabalho e que lhe serve como condutor de sua atividade” (ANTUNES, 2004, p. 38).

Foi preciso entender a profundidade com que cada músico desnuda o significado de trabalho na sua vida, como percebemos nessa primeira parte da entrevista com Rodrigo Borges. Nota-se que a música é o “objeto do qual o trabalhador se apodera diretamente, abstraindo a coleta de meios prontos de subsistência” (ANTUNES, 2004, p. 38).

As falas de Rodrigo Borges e Makely Ká foram pontuais e de forma crítica às relações políticas estabelecidas pelo mercado frente ao trabalho do músico. Importante que eles expuseram a situação atual, porém apontando, agindo e indicando possíveis caminhos de melhoras para o exercício do seu trabalho, além de estarem convictos sobre o poder das suas respectivas carreiras como profissionais da música, porque “há na sociedade civil espaço para emergência da crítica, a elaboração de novas concepções de mundo e a luta por novas relações hegemônicas” (GRAMSCI, 2007, p. 31). Dentre elas o músico como trabalhador. Não se tratou nesta tese apenas de discursos dos músicos aqui destacados: o que transcrevemos foram suas essências de pensamento sobre um ofício que vem há séculos sustentando economias pelo mundo afora e sobre o qual existe, na verdade, uma falta de vontade de ação por parte dos detentores do capital especulativo dentro das indústrias do entretenimento. Indústrias nas quais fica evidente que o trabalho do músico sustenta toda essa cadeia econômica, além de propor inovações, mesmo que indiretamente, sobre novas formas de estarem no mundo.

Confirmando que o capítulo 3, o qual tratou da produtividade do trabalho improdutivo do músico em Belo Horizonte é a parte central da tese. Já desvelando seu título, o fato de evidenciarmos a produtividade do trabalho do músico nos permitiu verificar quando e onde ele é produtivo ou não. Em diálogo com os referenciais teóricos, sobretudo no pensamento Marxista, traçamos questões de pensamento nosso em desacordo com algumas das teorias colocadas, tanto que respondemos “quando o trabalho do músico passa de trabalho improdutivo para produtivo” além de nos aprofundarmos nos desafios contemporâneos do trabalho improdutivo e produtivo na Arte. As bibliografias que utilizamos também deram seu recado. Exemplos são Ricardo Antunes (*O caracol e sua concha; Os sentidos do trabalho*), Giuseppe Cocco (*Trabalho imaterial*), André Gorz (*O imaterial*), Antonio Negri e Michael Hardt (*Império*), Maurizio Lazzarato (*As revoluções do capitalismo; Le concept de Travail; Immatériel; La grande entreprise*) e Karl Marx (*Capítulo VI inédito de O Capital*).

Para remontarmos um ambiente universal da tese e jogarmos luzes ao debate sobre o que é o trabalho do músico, recorreremos as reflexões sociológicas sobre a vida do músico Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), de Nöbert Elias, o qual buscou

compreender a experiência social do artista burguês na corte aristocrática, fazendo uma sociologia da singularidade, o que nos remete à citação que fizemos de Marx sobre o homem frente ao seu materialismo histórico. Elias nos chamou a atenção para o período em que a profissão músico iniciava-se diante de um grande estranhamento social por parte dos artistas que eram praticamente obrigados a prestar um serviço a determinadas cortes:

Mozart conheceu o sentido da ambivalência dos que vivem em dois mundos. A gênese de sua experiência educacional, a formação do habitus foi no círculo não-cortesão de sua família, mas a sua carreira desenvolveu-se nos círculos cortesãos da nobresa. Os músicos serviçais formavam os estratos médios da sociedade de corte (2007, p. 58).

Sobre valor de uso e valor de serviço, verificamos que o trabalho se apresenta sempre, simultaneamente, como atividade e como resultado material. Entretanto, um instrumento musical é um valor de uso (ele é também mercadoria quando vem a ser produzido para ser vendido), enquanto que o corpo do músico não se configura como valor de uso, observado como apenas aquele que executa a música. Porém certifiquei que, a partir do nosso entendimento sobre ancestralidade, o corpo é a extensão do instrumento musical ou, sendo o próprio corpo um instrumento sonoro, assim ele passa a se configurar como um produto, uma mercadoria com valor de uso. Exemplo dado foi o grupo Barbatuques, da cidade de São Paulo, cujo trabalho musical acontece unicamente com a propagação sonora vinda dos corpos dos integrantes. O trabalho é composto da percussão batida nos próprios corpos e voz. “[S]e o valor se esvai com o valor de uso no qual está posto, que é uma coisa passada e, como tal, ele for realmente usado como valor de uso, isto é, consumido, então também desaparece com o valor de uso o valor de troca nele contido” (MARX, 2010, p. 49).

Já os economistas designam por “serviço” o trabalho enquanto este é consumido como atividade e por “bem” o resultado do trabalho consumido indiretamente, por meio da mediação de coisas. Destacamos que valor de uso pode ser material ou imaterial. No primeiro caso, o caráter de “útil” advém de propriedades associadas à própria materialidade do resultado do trabalho e, no segundo, esse caráter depende do conteúdo informacional e cultural desse resultado (NEGRI; HARDT, 2009). Isso ficou evidenciado na fala de Camilo Gan, músico percussionista, compositor, dançarino, artesão e pertencente ao candomblé, quando afirmou que

O desafio maior é você dar valor. O tambor, se você for olhar o processo de criação dele, de aproveitamento de pele animal, por exemplo, que o animal não morre, né, ele tá vivo sonoramente. Toda a árvore que caiu

você reaproveitou, um produto ancestral vivo, é difícil (CAMILO GAN, 2016).

O debate sobre valor de serviço e valor de uso neste caso se confluíram dentro de um novo contexto do valor de uso quando o conceito de valor é da ordem cultural imaterial. A mania de definir o trabalho produtivo e o improdutivo por seu conteúdo material origina-se [...] da concepção fetichista (MARX, 1978, p. 78).

Na parte em que tratamos do trabalho imaterial do músico na pós-grande indústria, buscamos concepções como, por exemplo, o trabalho na grande indústria sob uma perspectiva contemporânea, tendo o nosso olhar sobre a questão pós-grande indústria, cujo pensamento em Marx é a base fundamental para que possamos chegar a uma possível síntese desejada no estudo, que pode nos levar ao novo conceito sobre trabalho imaterial. Para conseguirmos discutir os estudos em Marx seguimos com um leque de hipóteses, porém colocadas sobre as circunstâncias sociais e econômicas atuais. Para tal, chegamos à conclusão de que “o trabalho de produção material, mensurável em unidades de produto por unidade de tempo, é substituído pelo trabalho dito imaterial, ao qual os padrões de medida clássicos de medidas não são mais podem se aplicáveis” (GORZ, 2005, p. 115). Ficou confirmado na tese que o trabalho imaterial, para Gorz, é simplesmente aquele que produz valores de uso imateriais e que requer, por isso, comunicação, inteligência, etc. Daí segue que o trabalho material é aquele que produz valores de uso materiais.

A resposta que procuramos através da tese de doutorado sobre “a relação do músico com o trabalho: quando o trabalho do músico passa de trabalho improdutivo para produtivo em Belo Horizonte” se encontrou aqui, quando da vivência desde o ano de 2002 com o músico e compositor belo-horizontino Vander Lee. Veio da necessidade de fechamento da tese com um trabalhador da música que, dentro das referências teóricas, nos afirmasse que seu trabalho é produtivo e improdutivo dentro das circunstâncias nas quais sua carreira profissional de músico se deram. A escolha desse saudoso artista vai de encontro à nossa trajetória de vida enquanto artista e amigo, mas principalmente pela superação de um artista negro, oriundo da comunidade dos “olhos D’água” na região do Barreiro, em Belo Horizonte, e que se tornou o principal artista da cidade, quicá do estado de Minas Gerais, das últimas duas décadas, pelo protagonismo e reconhecimento nacional da sua música. Foi isso que aconteceu durante a carreira de Vander Lee - um processo de evolução em todos os sentidos, em cujo pano de fundo havia um grande pensador que o mercado chamaria de empreendedor - e que de certo modo, ele foi, também.

Não tive na tese de precisar um momento único da transição de trabalho improdutivo para produtivo; o fato de apontarmos a carreira musical de Vander Lee, que condiz com o trabalho produtivo, se confirmou com os suportes teóricos entre as duas formas de trabalho que, de acordo com Dal Rosso, “torna-se imprescindível, dado o crescente espaço ocupado pelos serviços no emprego da mão de obra mundial, rediscutir a questão da produtividade ou improdutividade do trabalho nesse setor” (2008, p. 32-33). Verificamos na linguagem teórica e direta, como já vimos até aqui, que o trabalho improdutivo é aquele que não gera a mais-valia, aquele trabalho que não se troca por dinheiro direto ou que não enriquece o patrão, ao contrário do trabalho produtivo.

Jean Baptiste Say, no seu livro *Tratado de economia política*, afirma que “a produção não é em absoluto uma criação de matéria, mas uma criação de utilidade” (1983, p.68). Nesse contexto, o ser humano precisa tanto dos serviços como dos bens para atender às suas demandas; assim, é produtivo o trabalho que gera utilidades. No raciocínio do nosso estudo de caso, o músico Vander Lee, mesmo realizando trabalhos imateriais através da arte, promovia também um trabalho produtivo, e por quê. Nas digressões sobre o trabalho produtivo do terceiro capítulo de *O capital*, para a crítica da economia política, encontramos um raciocínio que vem ao encontro do nosso, sobre a transição do trabalho improdutivo para produtivo, pois

um filósofo produz ideias, um poeta, poemas, um pastor, sermões, um professor, compêndios etc. Um criminoso produz crimes. Considerando se mais de perto a ligação deste último ramo de produção com os limites da sociedade, então se abandonam muitos preconceitos. O criminoso não produz apenas crimes, mas também o direito criminal e, com isso, também o professor que profere cursos sobre direito criminal e, além disso, o inevitável compêndio com o qual esse mesmo professor lança suas conferências como “mercadoria” no mercado geral. (MARX, 2010, p. 355).

O músico não produz somente a música; esta não é o fim da sua produção, ela é o início de uma divisão de trabalho, pois com ela existem os bastidores para sua execução, até que chegue aos ouvidos do público consumidor, mas também antes de ela ser concebida existem os vários processos para sua composição chegar ao ponto final. Existem canções que demoraram décadas para serem compostas; esse é o diversificado trabalho do músico. Averiguamos, no trabalho do músico, que este em grande parte se apresenta com improdutivo; porém, sob um olhar micro, identificamos que se converte em trabalho produtivo pois gera riqueza ao patrão e, nesse sentido “o trabalho só é produtivo na medida em que produz seu próprio contrário” (MARX, 2011, p. 238). Esse

contrário é verificado no seu volume de produção individual; o trabalhador músico, porém, não vende ao contratante apenas um produto musical, ele vende sua força de trabalho através das variadas formas de assalariamento que o próprio capital encobre nas diversas formas de exploração do músico.

Nesta passagem dos *Grundrisse*, Marx considera rudimentares concepções como as de Smith, que articulam produção de valor e a necessidade de um resultado material:

(...) o fato de que o mais-valor tem de se expressar em um produto material é concepção rudimentar que ainda figura em A. Smith. Os atores são trabalhadores produtíveis não porque produzem o espetáculo, mas porque aumentam a riqueza de seu empregador. (MARX, 2011, p. 259).

Verificando o fato de que, para a execução do trabalho do músico ser coletiva, ela decorre da atividade combinada que, juntos, os músicos realizam como um produto total. Isso não difere um trabalhador do outro, pois são coletivos e, para configurar como trabalho produtivo, os músicos devem estar submetidos a alguma célula produtiva do capital. Para Marx, a atividade, desde que tenha uma capacidade social do trabalho, é uma produção direta de mais-valia. Assim, o trabalho do músico imaterial é produtivo, desde que esteja submetido ao capital.

Sobre o músico Vander Lee, ele atingiu um valor de mercado considerado elevado. Para termos uma ideia, enquanto a média de cachês dos músicos profissionais em Belo Horizonte varia por show entre R\$ 500,00 (quinhentos reais) a R\$ 1.000 (mil reais); estes, músicos instrumentistas acompanhantes de bandas e artistas reconhecidos na mídia mineira. O cachê do show completo com banda de Vander Lee, pós gravação de DVDs, chegou ao teto de R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais). Mesmo que busquemos comparar a outros artistas de Belo Horizonte, para os quais o público se assemelha ao estilo da música, porém não de quantidade de público, os cachês de shows destes não ultrapassa as cifras de R\$ 10.000,00 (dez mil reais). Assim, a tese confirma que Vander Lee, que foi seu próprio patrão no trato com sua carreira, conseguiu dentro dos seus diversificados contextos gerar sua própria riqueza econômica, pois com os volumes dos shows construiu um patrimônio econômico considerado, cuja profissão ainda se desenvolve no seu conceito.

Construir uma tese que trata da concepção do que é o trabalho do músico e sua relação com o mundo foi também uma oportunidade de falar ao mesmo tempo do significado de uma cidade musical e seus construtores em vários sentidos. Apontamos

uma nova ordem musical em Belo Horizonte, a qual foi de encontro ao que Henri Lefebvre, em sua obra *O direito à cidade*, abordou, afirmando que “trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas produtos e de bens materiais consumíveis), necessidade de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas” (LEFEBVRE, 2011, p. 105). Retornei à minha chegada na capital do estado de Minas Gerais há duas décadas e, também fui em busca das minhas origens acadêmicas no que diz respeito à graduação em História. Isso permitiu autenticidade para eu dialogar com a historiografia e não só isso, conduzir toda uma escrita com base na perspectiva da antropologia da educação, das relações dos sujeitos e seus respectivos entornos sociais.

Nessa etnografia sonora fui seduzido pelos tambores da banda percussiva do programa Miguilim, quando, ao caminhar pelo centro da cidade à procura de emprego, passava meu dia ali, na Praça da Estação. Numa dessas ocasiões acabei conhecendo o maestro da banda e aos poucos fui me aproximando do trabalho, até que no ano 2000 me tornei músico arte-educador do programa. Toda essa vivência se integrou à tese de maneira prática e teórica em nossa forma de escrever o pensar nosso, enquanto músico, enquanto pesquisador, enquanto negro, enquanto retirante cultural do Jequitinhonha. As poucas fotos adicionadas na tese também são uma mensagem - menos ilustração e mais debate; porém elas marcam um tempo que considero revolucionário

O “new carnaval de rua de BH” com um caráter eminentemente político, é representado nas marchinhas e no próprio clima de tensão sob confrontos com a polícia, pois os trajetos dos blocos tinham como endereço câmara municipal e prefeitura. De lá para cá, o carnaval ganhou mais público, sem perder seu cunho político. Os acontecimentos, conforme descrevemos aqui, de certa maneira formaram uma espécie de preparação de ações das *jornadas de junho*, as manifestações contra a Copa das Confederações, e atingiram proporções maiores que o planejado pelo país afora, junto aos diversos movimentos por todas as capitais e demais cidades, o que ficou conhecido como as manifestações de junho de 2013.

Tratamos aqui de outra parte também central da tese: o trabalho do músico e sua relação com as práticas educativas e políticas. Revelamos o trabalho do músico também como uma forma de apresentar um novo conceito de educação. A música, por sua vez, é contato imediato com a nossa forma de estar no mundo; logo, estes profissionais da música puderam também nos fornecer metodologias que poderiam ser utilizadas nos sistemas de educação, fato que dificilmente é concretizado pelas gestões educacionais. A tese foi de encontro ao pioneirismo da Arte-Educadora deste tema no Brasil, Ana Mae

Barbosa e constatamos os equívocos nos sistemas de educação brasileira desde seu nascimento no estilo greco-romano, um fato que comprova o quanto ficamos parados no tempo sobre o tema arte e educação, que engloba toda uma riqueza etnográfica brasileira que poderia ter sido aproveitada em nossa formulação do sistema educacional. Por isso, “é preciso esclarecer, antes de tudo que o ensino de Arte na Escola secundária e primária se resumia ao ensino do desenho” (BARBOSA, 2010, p. 31).

Tivemos o aporte da praticidade do projeto educacional e cultural da cantora e ativista das relações raciais Dóris, “cantando a história do samba”, em que ela revelou o quão sábia é a forma de o músico criar suas formas de educação, o primor pela ética e preparação do conteúdo repassado aos alunos e a funcionalidade do projeto e sua didática evoluída que os sistemas de educação hoje não dão conta de acompanhar. Para isso, recorremos ao pensamento e estudos de Nilma Lino Gomes, além da “pedagogia multirracial popular e o sistema escolar”, exposta por Miguel Gonzáles Arroyo, “da relação com o saber” de Bernad Charlot, fazendo contrapontos com o pensamento de Antonio Gramsci desde “hegemonia e poder” aos “intelectuais e a organização da cultura, tanto o pensamento freiriano sobre “a pedagogia da autonomia” e as provocações do pensamento sobre “a dialética do concreto” de Karel Kosik. Isso tudo para dar voz aos músicos e suas práticas educativas. Sempre tivemos muita certeza no poder que a musa música pode oferecer ao longo dessa nossa caminhada na arte-educação.

A praticidade histórica do músico Sergio Pererê preencheu esse subcapítulo de maneira extraordinária, em que sua fala soa como um registro ancestral e atual, teórico e empírico. Como puderam verificar, poderia até se estender para o ultimo subcapítulo sobre o carnaval, que também foi uma forma de falar e mostrar a cidade antes de sua inauguração. A presente tese de doutorado se fecha por si mesma, por apresentar na minha concepção questões e afirmações que vêm de dentro para fora e, que ao serem dialogadas no campo científico das ciências humanas, vão contra as confirmações acadêmicas. Esta tese aponta, em cada parágrafo, uma novidade, uma provocação, fornecendo sua própria antítese dentro da dialética da arte. Cada página desta tese foi construída com inspiração artística; se não fosse, não teríamos uma tese aos moldes do pensamento do músico sobre o seu trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **O fetichismo na música e a regressão na audição** (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ADORNO, T. W. *et al.* **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANTUNES, R. **A dialética do trabalho**: escritos de Marx e Engels. São Paulo: Expressão Popular, 2004.

ATTALI, J. **Ruídos**. Ensayo sobre la economía política de la música. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1995.

BARBALHO, A. A política cultural segundo Celso Furtado. In: BARBALHO, A. et al. (Orgs.). **Cultura e desenvolvimento**: perspectivas políticas e econômicas. Salvador: EDUFBA, 2011. p.107-120.

BARBOSA, A. M. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBOSA, F. S. Boas intenções, poucos recursos: balanço das políticas culturais brasileiras recentes. **Proa - Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v. 1, n. 1, ago. 2009. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/debates/debatefrederico.html>>. Acesso em: 24 maio 2016.

BENHAMOU, F. **Economia da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BERLIN CASE STUDY: Strategies for creative cities project. London-Toronto, 2006. Disponível em: <http://www.utoronto.ca/progris/web_files/creativecities/index.htm>. Acesso em: 20 maio 2010.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOLAÑO, C. S. Indústrias criativas e os conceitos de cultura, inovação e criatividade em Celso Furtado. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 4, n.2, p.2-13, 2011.

BOTELHO, I. **Romance de formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p.73-83, abr.-jun. 2001

BRASIL. Ministério da Cultura. **Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento**. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. Frederico A. Barbosa da Silva, autor (Coleção de Cadernos de Políticas Culturais, v. 3). Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/38605/cpc-volume-03.pdf/643124a6-d5ef-4d90-b2db-a1c9c96ae536>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2000.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

CASTRO, C. de. **BH 100 anos - uma lição de história**. Prefeitura de Belo Horizonte, 1997. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=historia&tax=11794&lang=pt_BR&pg=5780& taxp=0&>. Acesso em: 13 nov. 2017.

COCCO, G.; ALBUQUERQUE, H. A brecha de junho ainda está aberta. **Teoria e debate**, Fundação Perseu Abramo, São Paulo, jan. 2014. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/nacional/brecha-de-junho-esta-aberta-aprofundar-democracia?page=full>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

COLI, J. **Vissi D'Arte: por amor a uma profissão**. Um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico. São Paulo: Annablume, 2006.

CUNHA, D. M. Aspectos da estrutura e do funcionamento da atividade humana em Aléxis Leontiev. In: ARANHA, A.; CUNHA, D.; LAUDARES, J (Orgs.). **Diálogos sobre o trabalho: perspectivas multidisciplinares**. Campinas: Papius, 2005.

CHAUÍ, M. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados**, v. 9, n.23, p.71-84, jan./abr.1995.

CUNNINGHAM, S. Trojan horse or Rorschach blot? Creative industries discourse around the world. **International Journal of Cultural Policy**, London, v. 15, n. 4, p.375-386, 2009.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

_____. **Pedagogia da Autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

FURTADO, C. **Criatividade e dependência na civilização industrial**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FURTADO, R. F. A. (Org.). **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura** (Coleção Arquivos Celso Furtado, v. 5). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GOMES, N. L. **Um olhar além das fronteiras: educação e relações raciais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

GORZ, A. **O imaterial: conhecimento, valor e capital**. São Paulo: Annablume, 2005.

GRAMSCI, A. **Hegemonia e cultura**. Curitiba: UFPR, 2007.

_____. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre a origem da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HOBSBAWM, E. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HOME AFFAIRS BUREAU (Hong Kong). **A study on creativity index: diagnosis research**, Hong Kong, The Hong Kong Special Administrative Region Government, 2005.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (Brasil). **Sistema de informações e indicadores culturais: banco de dados**. Rio de Janeiro, 2003.

_____. **Sistema de informações e indicadores culturais**. Rio de Janeiro, 2006.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONOMICA APLICADA (Brasília). **Carga tributária líquida e efetiva capacidade do gasto público no Brasil**: estudo, n. 23. Brasília, jul. 2009.

_____. **Estimativa da carga tributária de 2002 a 2009**: nota técnica, n. 16. Brasília, 2010.

JULIÃO, L. Sensibilidades e representações urbanas na transferência da Capital de Minas Gerais. **História**, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 114-147, já./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v30n1/v30n1a06.pdf>>. Acesso em: 03 ago. 2017.

KOSIK, K. **Dialética do Concreto**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEFBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2011.

_____. **Sociologia de Marx**. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

LOPES, V. Projeto que flexibiliza Lei do Silêncio provoca barulho na Câmara. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 09 jul. 2016. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/07/09/interna_gerais,781711/um-projeto-do-barulho.shtml>. Acesso em: 13 nov. 2017.

MAGALHÃES, V. B. Imigração: Subjetividade e Memória Coletiva. **Oralidades: Revista de História Oral**, São Paulo, a. 1, n 1, p. 23-32, jan./jun. 2007.

MANACORDA, M. A. **História da Educação: da antiguidade aos dias atuais**. São Paulo: Cortez, 2004.

MARTINS, B. V. **Som imaginário**: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

MARTINS, L. M. A orilatura da memória. In: FONSECA, M. N. S. (Org). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MARX, K. **Capítulo VI inédito de O Capital**. 2 ed. Tradução de Klaus Von Puchen. São Paulo: Centauro, 2010.

_____. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Para a crítica da economia política**. Manuscritos de 1861–1863. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. Salário, preço e lucro. In. MARX, K.; ENGELS, F. **Obras escolhidas**. v. 1. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

_____. **Teorias da mais-valia: história crítica do pensamento econômico** (Livro IV de O capital). v. I. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **Theorien über den Mehrwert**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1863/tumw/standard/index.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

MARX, K.; ENGELS, F. **Sobre Literatura e arte**. São Paulo: Global, 1986.

MAUAD, A. M. Fontes de memória e o conceito de escrita videográfica: o propósito da fatura do texto videográfico Milton Guran em três tempos. **Oralidades: Revista de História Oral**, São Paulo, v. 13, n 1, p. 141-151, jan-jun. 2010.

_____. Fragmentos de memória: oralidade e visualidade na construção das trajetórias familiares. **Projeto História**, São Paulo, n. 22, jun. 2001.

MCCLEARY, L. E. **História oral**: questões de língua e tecnologia. In: SANTHIAGO, R.; MAGALHÃES, V. B. (Orgs.). **Memória e diálogo**: escutas da zona leste, visões sobre história oral. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p. 93-123.

MELLUCI, Albert. **A invenção do presente**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MENGER, P.-M. **Retrato do artista enquanto trabalhador**: metamorfose do capitalismo. Lisboa: Editora Roma, 2005.

MICELI, S. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

MINAS GERAIS (Estado). Fundação João Pinheiro. **Diagnóstico da cadeia produtiva da economia da música em Belo Horizonte**: estudo diagnóstico. Belo Horizonte, 2010.

MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). **Cultura é um bom negócio**: cartilha. Brasília, 1995.

_____. **Metas do Plano Nacional de Cultura**: plano de metas para 2012. Brasília, dez. 2011.

_____. **Plano da Secretaria de Economia Criativa**: políticas, diretrizes e ações 2011-2014: cartilha de diretrizes. 2. ed. rev., Brasília, 2012. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10913/636523/PLANO+DA+SECRETARIA+D>

A+ECONOMIA+CRIATIVA/81dd57b6-e43b-43ec-93cf-2a29be1dd071>. Acesso em: 05 dez. 2015.

_____. **Plano nacional de educação: 2014-2024: cartilha de diretrizes.** Brasília, 2014.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, pp. 07-28, dez. 1993.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **Escola Integrada: texto informativo.** Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/contents.do?evento=conteudo&idConteudo=19923&chPlc=19923&&pIdPlc=&app=salanoticias>>. Acesso em: 12 set. 2017.

REQUIÃO, L. P. de S. **“Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa.** 2008. 262 f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

RICOEUR, P. **Teoria da interpretação.** Tradução de Artur Morão. Poro: Porto Editora, 1995.

RUBIM, A. A. C. (Org.). **Políticas culturais no governo Lula.** Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, C. E. **Música Percussiva.** 2003. f?. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SÃO PAULO (Estado). Fundação do Desenvolvimento Administrativo. **Economia criativa na cidade de São Paulo: diagnóstico e potencialidade: estudo diagnóstico.** São Paulo, 2011.

SÃO PAULO FASHION WEEK. **Economia criativa #2: um caminho de desenvolvimento para o país através da moda e design: guia.** São Paulo, Instituto Nacional de Moda e Design, jan. 2008.

SEGNINI, L. Acordes Dissonantes. In: ANTUNES, R. (Org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil.** São Paulo: Boitempo, 2006.

SMITH, A. **A riqueza das nações.** v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VERLY, S. Ai que saudades dos blocos caricatos. **Fundação Educacional e Cultural Metropolitana**, Belo Horizonte, 10 fev. 2010. Disponível em: <<http://www.metro.org.br/sebastiao/ai-que-saudades-dos-blocos-caricatos>>. Acesso em: 05 mai. 2016.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ENTREVISTADOS

- 1- Alcideia Margareth Rocha Trancoso – entrevista dia 14.05.2016.
- 2- Dimir Vianna – entrevista dia 25.08.2017.
- 3- Emerson Furtado - entrevista dia 21.05.2016.
- 4- Elzedina Dóris dos Santos – entrevista dia 04.06.2016.
- 5- Fabiano Paula Camilo – entrevista dia 23.04.2016.
- 6- Flávio Celso Teixeira Freitas – entrevista dia 30.04.2016.
- 7- José Natividade Oliveira Paes Filho – entrevista dia 04.06.2016.
- 8- José Sergio Pereira – entrevista dia 23.04.2016.
- 9- Jeferson Cleber dos Santos Costa – entrevista dia 21.05.2016.
- 10- Marilton Fragoso Borges – entrevista 14.05.2016.
- 11- Makely Oliveira Soares Gomes – entrevista dia 07.05.2016.
- 12- Michele Domingas de Oliveira - entrevista dia 30.04.2016.
- 13- Rodrigo Márcio Cardoso Borges – entrevista dia 14.05.2016.
- 14- Ricardo Cunha de Queiroz – entrevista dia 30.04.2016.
- 15- Tadeu Martins Soares – entrevista dia 20.10.2017.

ANEXOS

ANEXO A - Nota sobre o Sindicato dos Músicos de Minas Gerais – Sindimusicos-MG.

Informações retiradas do sítio da entidade.

“O sindicato. Músicos profissionais de Minas Gerais estão comemorando 72 anos do reconhecimento de seu Sindicato pelo Ministério do Trabalho, que se deu em 31/07/1945. São 72 anos de muito trabalho e abnegação daqueles que, apesar de todas as dificuldades, conseguiram manter o Sindicato funcionando, vencendo crises e superando obstáculos. O Sindicato coloca à disposição do associado e seus dependentes, completa assistência médica, odontológica, assistência jurídica, diversos convênios e outros benefícios”.

Tabela 1

 SINDICATO DOS MÚSICOS PROFISSIONAIS DE MINAS GERAIS		FILIADA À 
RECONHECIDO EM: 31/07/45 - PROCESSO: DNT 25-377 Rua Bahia, 573 - Sala 1.101 - 11º Andar - Fone: (31) 3201-6611 CEP 30160-010 - Belo Horizonte - Minas Gerais		
TABELA DE CACHÊS MÍNIMO POR MÚSICO AUTÔNOMO Vigência 01 de janeiro a 31 de dezembro de 2017		
GRAVAÇÃO (DISCO INDEPENDENTE)		
- Por faixa		650,00
- Taxa de atraso (meia hora de tolerância) por hora ou fração		290,00
- Cada dobra		290,00
- Solo/Destaque – Assistente produção/ Arregimentador		1.330,00
GRAVAÇÃO PARA GRAVADORA		
- Arranjo por música		1.330,00
- Regência por música		1.330,00
- Arranjos cifrados para base, por música		880,00
- Cópias – garantia mínima 550 – por compasso		2,75
JINGLE – VINHETA - TRILHAS (até um minuto)		
- Por peça		650,00
- Cada dobra		290,00
- Solo ou destaque		1.330,00
- Taxa de atraso – (meia hora de tolerância) por hora ou fração		290,00
- Taxa de monstro – por peça 50%		290,00
- se aprovado mais 50%		290,00
- Regravação – pagamento integral por peça		650,00
ACOMPANHAMENTO ARTISTAS NACIONAIS		
- Cada show		1.200,00
- Por ensaio – três horas		1.200,00
- Arranjos – por música		770,00
Diárias de viagens, livre de estadia e alimentação		
- Até 300 km de distancia		340,00
- Além de 300 km de distancia – dobra diária		650,00
ACOMPANHAMENTO DE ARTISTAS ESTRANGEIROS		
- Cada Show		1.640,00
- Ensaios – três horas		1.640,00
CONCERTO SINFÔNICO OU DE CÂMARA – BALLET/CONGENERES		
Por espetáculo		
- Spala		1.100,00
- Concertino/ 1ª parte solista		880,00
- Instrumentista/ Corista/ 2ª parte		700,00
Por hora de ensaio		
- Spala		400,00
- Concertino/1ª parte solista		340,00
- Instrumentista/Corista 2ª parte		285,00
RECEPÇÃO		
- Por músico com duração máxima três horas – prorrogação acréscimo de 40% por hora ou fração		700,00
CASAMENTO –		
- Por músico, por cerimonia		385,00
CASA NOTURNA – BARES – RESTAURANTES ETC.		
- Avulso por dia		300,00
BAILE		
- Jornada de cinco horas – por músico		550,00
PISO SALARIAL MÚSICO PROFISSIONAL		2.800,00

Tabela 2

	SINDICATO DOS MÚSICOS PROFISSIONAIS DE MINAS GERAIS	FILIADA À 
RECONHECIDO EM: 31/07/45 - PROCESSO: DNT 25-377 Rua Bahia, 573 - Sala 1.101 - 11º Andar - Fone: (31) 3201-6611 CEP 30160-010 - Belo Horizonte - Minas Gerais		
<p align="center">TABELA DE PREÇO MÍNIMO PARA REVELION 2016 E CARNAVAL 2017</p>		
REVELION - Baile de 5 (cinco) horasR\$ 1.370,00 por músico		
<p align="center">CARNAVAL 2017</p>		
<p align="center">CLUBES CATEGORIA ESPECIAL</p>		
Até 13 horas de serviçoR\$ 267,00 por hora músico Acima de 13 horas de serviçoR\$ 225,00 por hora músico		
<p align="center">CLUBE DEMAIS CATEGORIAS</p>		
Até 13 horas de serviçoR\$ 225,00 por hora músico Acima de 13 horas de serviçoR\$ 178,00 por hora músico		
<p>OBSERVAÇÃO: Os valores acima são os valores mínimos a serem pago a cada músico por hora normal de trabalho, não estando incluído despesas de transporte, refeição e hospedagem.</p>		

(Fonte: <<http://sindmusicosmg.org.br/plus/>>. Último acesso em 13 nov. 2017).

ANEXO B – Notas sobre a Ordem dos Músicos do Brasil – Conselho Regional de Minas Gerais – OMB/CRMG.

Texto retirado na íntegra do sítio da entidade.

“O ano de 1960 é um marco na história da música brasileira. Antes ser músico era uma profissão essencialmente amadora, para não dizer marginal. Como todo artista, na época, o músico enfrentava as dificuldades e preconceitos de uma sociedade conservadora. Música era sinônimo de festa, boemia e prazer. Dependendo do espaço em que era executada, podia ser entendida como expressão da cultura e do lazer. Com raras exceções, o músico não era um profissional respeitado. Era somente um bon-vivant.

O então presidente Juscelino Kubitschek, retirou os músicos da marginalidade. Fã confesso da arte, o mineiro JK quis que o ofício de “musicar” fosse amparado por uma lei histórica. Assim, na edição do Diário Oficial da União, do dia 23 de dezembro de 1960, as letras miúdas da Lei nº 3857 instituíam e definiam a Ordem dos Músicos do Brasil. Concebida para organizar profissionalmente a classe e fiscalizar a profissão do músico em todo o território nacional, a Ordem dos Músicos do Brasil tinha uma finalidade ainda mais nobre: Dar dignidade e reconhecimento legal ao músico brasileiro.

A Ordem dos Músicos do Brasil – CRMG representa atualmente cerca de 36 mil músicos em todo estado de Minas Gerais. Todos os filiados à OMB – CRMG pagam uma anuidade, que é aplicada na manutenção da Instituição e no cumprimento do exercício de seu dever como órgão de defesa do músico em atividade. Como os demais Conselhos Regionais, a OMB-CRMG foi criada com o objetivo de fazer a seleção, disciplina, defesa e fiscalização do exercício da profissão do músico. A OMB-CRMG habilita as pessoas a trabalharem como músicos, expedindo carteiras profissionais e fiscalizando o cumprimento da Lei. Esta seria a definição da Ordem ao pé da letra. Nos últimos anos, optou-se por uma atuação mais educativa. A equipe de fiscais credenciados atua com cautela, preservando sobretudo os direitos do músico. Agora, mais modernizada, ela também dá prioridade à defesa dos direitos básicos de toda e qualquer pessoa que tenha a música como fonte de renda. Mais do que aplicar multas, os fiscais e delegados da OMB contribuem para a valorização da música executada ao vivo, seja por músicos diplomados de conservatórios, ou por aqueles músicos autodidatas. Em outras palavras: Nossos critérios para habilitação são apenas a competência e o profissionalismo. Enfim, A Ordem dos Músicos está aberta a qualquer pessoa que respeita e vive da música. Sejam todos bem-vindos”.

(Fonte: <<http://www.ombmg.org.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=2>>
. Último acesso em 13 nov. 2017).

ANEXO C – Nota sobre o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição dos Direitos Autorais - ECAD

Texto retirado, na íntegra, do sítio da empresa:

“O Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) é uma instituição privada, sem fins lucrativos, instituída pela lei 5.988/73 e mantida pelas leis federais 9.610/98 e 12.853/13. Seu principal objetivo é centralizar a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical. Com gestão profissionalizada e premiada, a instituição é considerada referência na área em que atua e dispõe de um dos mais avançados modelos de arrecadação e distribuição de direitos autorais de execução pública musical do mundo.

A administração do Ecad é feita por sete associações de gestão coletiva musical, que representam milhares de titulares de obras musicais (compositores, intérpretes, músicos, editores nacionais e estrangeiros e produtores fonográficos) filiados a elas. O Ecad possui uma ainda ampla cobertura em todo o Brasil, com sede na cidade do Rio de Janeiro, 31 unidades arrecadoras próprias localizadas nas principais capitais e regiões do país, 41 escritórios de advocacia terceirizados e 52 agências credenciadas que atuam, especialmente, no interior do país.

O controle de informações é realizado por um sistema de dados totalmente informatizado e centralizado. Além do cadastro de diferentes titulares, estão catalogadas 7,3 milhões de obras musicais e 5,4 milhões de fonogramas, que contabilizam todas as versões registradas de cada música. Os números envolvidos fazem com que aproximadamente 88 mil boletos bancários sejam enviados por mês, cobrando os direitos autorais daqueles que utilizam as obras musicais publicamente, os chamados “usuários de música”, que somam 531,8 mil no sistema de cadastro do Ecad.

No último ano, a distribuição de direitos autorais cresceu quase 10%, beneficiando, cada vez mais compositores e artistas. Estes resultados só puderam ocorrer devido às estratégias bem sucedidas de arrecadação, como a conscientização dos usuários de música, o aumento da capilaridade do Ecad no país, a maior presença no interior dos estados, o crescimento da recuperação de usuários inadimplentes, além da assinatura de novos contratos com usuários de grandes redes. A evolução tecnológica também foi um dos principais fatores para o alcance dos recordes de arrecadação e distribuição de direitos autorais. Nos últimos cinco anos, o Ecad investiu mais de R\$ 20 milhões em soluções tecnológicas, desenvolvidas pela sua própria equipe de Tecnologia da Informação, conferindo eficiência e agilidade às atividades de todas as áreas da instituição.

Toda essa estrutura e investimentos feitos em tecnologia, melhoria dos processos, qualificação das equipes e comunicação permitem que o Ecad seja uma empresa premiada e reconhecida no Brasil e um dos mais avançados países em relação à distribuição dos direitos autorais de execução pública musical.

(Fonte: <<http://www.ecad.org.br/pt/o-ecad/quem-somos/Paginas/default.aspx>>. Último acesso em 13 nov. 2017).

ANEXO D - Documento da Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte S.A – Belotur.

Belotur
BH. SO PENSOU EM VOCE

EVENTOS REALIZADOS E APOIADOS

Ano	Eventos Realizados	Eventos Apoiados
1980	27	-
1981	77	-
1982	15	-
1983	20	22
1984	8	92
1985	18	-
1986	9	8
1987	11	-
1988	11	-
1989	30	61
1990	84	63
1991	82	62
1992	185	50
1993	98	222
1994	115	209
1995	146	281
1996	154	378
1997	178	279
1998	105	279
1999	Mais de 300 - entre apoiados e realizados	
2000	481 - entre apoiados e realizados	
2001	449 - entre apoiados e realizados	
2002	374 - entre apoiados e realizados	
2003	73	493
2004	290	431
2005	79	449
2006	61	285
2007	21	247
2008	21	141

[Assinatura]

Belotur - Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte S.A.
R. Amoreis, 981 - 6º Andar • Funcionários • 30140-071 • Belo Horizonte • Minas Gerais • Brasil
Tel.: (31) 3277.9797 • Fax: (31) 3277.9730 • www.belo Horizonte.mg.gov.br • e-mail: belotur@pvh.gov.br

(Fonte: documento cedido por Tadeu Martins, ex-diretor da Belotur)

ANEXO E - Foto dos entrevistados para a pesquisa.



Déa Trancoso



Makely Ká



Dóris do Samba



Rodrigo Borges e Marilton Borges



Zeca Magrão



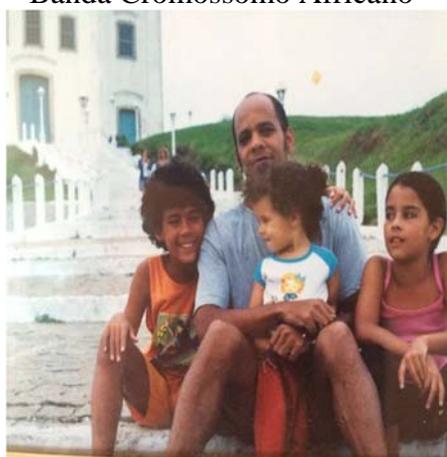
Camilo Gan



Ricardo Cunha e Michele
Oliveira
Banda Cromossomo Africano



Sergio Pererê



Vander Lee



Flavio Freitas



Shabê



Clebin Quirino



Dimir Viana



Tadeu Martins