



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

JORDI SANTOS GOMES AMORIM

PARA O TRIO, MOTÔ!

**UM CONVITE À REFLEXÃO ACERCA DA INDÚSTRIA DA MÚSICA NO
CARNAVAL**

SALVADOR

2017

JORDI SANTOS GOMES AMORIM



PARA O TRIO, MOTÔ!

**UM CONVITE À REFLEXÃO ACERCA DA INDÚSTRIA DA MÚSICA NO
CARNAVAL**

**Memória do Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Colegiado do Curso de Comunicação
Social da Faculdade de Comunicação da Universidade
Federal da Bahia (Facom – UFBA) como requisito
parcial para a obtenção do título de Bacharel em
Comunicação – Habilitação em Produção em
Comunicação em Cultura.**

Orientadora: Profa. Dra. Carla de Araujo Risso

Salvador

2017

Agradecimentos

A Deus, em primeiro lugar, por todo cuidado que teve comigo. Em todos os momentos, desde minha infância, orientando em todas as escolhas, me presenteando com uma família amorosa e com cada “não” que guardavam um “sim” posterior muito melhor do que eu esperava.

Ao meu pai que nunca me deixou sentir falta de amor, sempre deixando claro que eu podia correr riscos na vida, porque ele nunca deixaria de estar bem perto de mim para corrigir meus erros.

À minha namorada, Luíza Macedo, por tanto me escutar reclamar, por tanto assistir versões do meu produto e pelo amor em todos os momentos. Extensivo à minha sogra, Andrea Macedo, por ter agido comigo tantas vezes como mãe.

Aos meus amigos, Adlei Pereira, Alessandra Carvalho, Camila Souza, Carolina Benicio, Jonatas Lopes, Mirela Fernanda e Victor Karl, que me seguraram em todos os momentos da minha sempre claudicante caminhada na Faculdade de Comunicação. Em especial, ao grande parceiro, Heitor Oliveira por tantas horas e gigas de filmagem. Sem essa ajuda, meu trabalho não passaria de um pensamento.

Aos professores Sergio Sobreira, Claudio Cardoso e Mauricio Tavares que me ensinaram que atrás de um doutorado também bate o coração, sempre dispostos a ajudar e corrigir com humildade. À professora Carla Risso, que, em muitos momentos, foi uma mãe pra mim.

A todos os entrevistados, Cristóvão Rodrigues, Japa System, Beto Rodrigues e meus grandes professores na música e na vida Letieres Leite, Jaguar Andrade, Guiga Scott e Carlinhos Brown. Obrigado por todas as lições e paciência comigo.

Por último e com maior carinho, a Nélia Santos Gomes Amorim, a quem nos seus últimos dias prometi tantas coisas. Não pude cumprir nada pois a doença a levou antes que ela pudesse ver netos, me ver tocar no Teatro Castro Alves ou me formar. Mas, sem o exemplo de força e fé por ela demonstrado até os últimos instantes de vida, eu seria alguém mais fraco do que sou hoje! Obrigado, mãe! Te amo!

AMORIM, Jordi. Para o Trio, Motô! Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017.

Resumo

Este memorial busca percorrer o caminho teórico que gerou a concepção do produto e relatar momentos da execução do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia (Facom/UFBA). O resultado do trabalho se trata de um mini-documentário acerca da indústria da música no carnaval, tendo dado ênfase ao mercado dominante, isto é, ao mercado do axé. Objetivando a discussão acerca desta indústria dando voz a atores que comumente são vistos apenas enquanto engrenagens.

Palavras-Chave: Indústria da Música, *Axé Music*, Carnaval da Bahia, Músicos, Visibilidade, Cultura

JORDI SANTOS GOMES AMORIM

PARA O TRIO, MOTÔ!

**UM CONVITE À REFLEXÃO ACERCA DA INDÚSTRIA DA MÚSICA NO
CARNAVAL**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Carla de Araujo Risso (Orientadora)

Prof. Dr. Sergio Sobreira de Araujo (Avaliadora interno)

Prof. Dr. Leonardo Abreu Reis (Avaliador interno)

SALVADOR

2017

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. REFERENCIAL TEÓRICO	9
2.1. A INDÚSTRIA DO AXÉ	9
2.2. MÚSICOS E A INDÚSTRIA.....	12
2.3.BAIANA SYSTEM, ORKESTRA RUMPILEZZ E POSSIBILIDADES.....	14
3. PROJETO.....	16
3.1 APRESENTAÇÃO	16
3.2 JUSTIFICATIVA.....	17
3.3 OBJETIVO GERAL.....	18
3.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	18
3.5 EXECUÇÃO.....	18
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	19
ANEXOS.....	21
Entrevista com Guiga Scott.....	21
Entrevista com Jaguar Andrade.....	24
Entrevista com Letieres Leite.....	26
Entrevista com Japa System.....	34
Entrevista com Carlinhos Brown.....	41
REFERÊNCIAS:	48

Introdução

Muitas são as engrenagens que se relacionam ao consumo de cultura. Em termos de Jesus Martín Barbero, as mediações por ele propostas em Dos meios às mediações - lógicas de produção, matrizes culturais, competências de recepção e formatos industriais - ajudam a tecer essa complexa rede de elementos que se somam ao consumo para articular comunicação, cultura e política. Ao pensar a quantidade de questões e conclusões aos quais se pode chegar através deste mapa, torna-se possível entender o quanto as gramáticas de ação, as tecnicidades e outros elementos lançam luz sobre a observação da sociedade.

O presente trabalho se propõe a discutir a indústria da música no carnaval, seguindo passos de Stuart Hall ao não objetivar o encerramento do assunto, mas abarcar “discursos múltiplos bem como numerosas histórias distintas” (HALL, 2003, p. 200). Portanto, a tentativa de dar voz a diferentes trajetórias e pontos de vista acerca da indústria da música do carnaval, somado ao formato em que a discussão será apresentada, conduz a não apenas buscar as fontes tradicionais de conhecimento acerca do tema como livros ou documentários já realizados, mas conduz à procura por ouvir o que pessoas que estão ou estiveram inseridos na lógica de funcionamento da indústria têm a dizer.

Em sendo músico, observo os ambientes que o trabalho tem me permitido transitar, se tratando da cidade de Salvador, e questões acerca das engrenagens do carnaval, a importância profissional da festa, os valores de cachê, as incertezas no que se refere à agenda de shows da época, entre outras são recorrentes. Junto à minha cada vez maior inserção no mercado musical, em especial, na *axé music* surge o filme de Chico Kertesz “Axé - Canto do Povo de Um Lugar”, que traz entrevistas com grandes nomes da música baiana como os cantores Gerônimo, Ivete Sangalo, Daniela Mercury entre outros, os produtores Wesley Rangel, Nestor Madrid, Windson Silva e outros. Contudo, é pequena a participação de instrumentistas.

A partir do meu repertório que contempla vivências pessoais, histórias contadas por profissionais e amigos próximos e leituras, o trabalho acerca da indústria da música no carnaval do ponto de vista dos instrumentistas com larga experiência se tornou um compromisso profissional e uma tentativa de dar voz àqueles de quem não se busca a opinião. E o esforço em realizar um mini-documentário vem em busca de ir além da frieza da letra, contemplando os gestos, feições e tons de voz, em direção à melhor compreensão do que está sendo expressado por cada entrevistado.

Referencial Teórico

2.1 - A Indústria do Axé

Pensar acerca do carnaval na Bahia e, mais direcionadamente, discutir sobre a música no carnaval da Bahia nos conduz, inevitavelmente, a pensar no gênero em destaque nesse período: a *axé music*. Em um primeiro momento, é importante buscar uma definição de gênero que norteie a discussão que aqui se inicia. Para isso, Simon Frith contribui quando diz que: “(...) um modo de definição da música em relação ao mercado, do potencial mercadológico presente na música” (FRITH, 1998, p. 76 APUD JANOTTI JR., 2003, p. 32).” Da mesma forma, Itânia Gomes (2011) sintetiza Jesus Martín-Barbero ao afirmar que

o gênero é uma *estratégia de comunicabilidade* ou de *interação*, e é como marca dessa comunicabilidade que ele se faz presente e analisável em um texto, numa perspectiva que se aproxima mais de uma pragmática da comunicação do que de uma semiótica textual de viés imanentista; segundo, porque postula o gênero como um elemento central para compreensão da relação entre televisão e cultura. (Itânia Gomes, Famecos, 2011, p. 123)

Para dar base à discussão sobre como o gênero se articula com o consumo cultural e processos comunicativos, levando em consideração as práticas do fazer e do fruir, Jesus Martín-Barbero dá pistas de como conduzir a discussão sem ignorar as complexidades do processo através do mapa das mediações proposto em *Dos Meios às Mediações*. O mapa a partir de um eixo vertical onde, na ponta de cima, Barbero posicionou as lógicas de produção e

do lado oposto as competências de recepção (consumo), e num segundo eixo, que se apresenta na horizontal, onde à esquerda encontram-se as matrizes culturais e à direita os formatos industriais. As lógicas de produção se articulam com as matrizes culturais através da institucionalidade e com os formatos industriais pela tecnicidade. competências de recepção se relacionam com as matrizes culturais através da socialidade e com os formatos industriais via ritualidade. Tudo isso gira em torno da busca pela compreensão dos fenômenos da comunicação, da cultura e da política para o autor. Contudo, Gomes sugere que

Se explorarmos as consequências das proposições de Martín-Barbero sobre o gênero e ampliarmos o olhar para além do texto, veremos que o gênero ocupa lugar no centro da do mapa das mediações, naquele ponto de entrecruzamentos onde o autor acredita poder investigar as relações entre comunicação, cultura e política. Argumentamos aqui que, se o gênero é uma estratégia de comunicabilidade que articula lógicas de produção com competências de recepção e matrizes culturais com formatos industriais, ele não pode estar em outro lugar. (GOMES, FAMECOS, 2011, p. 124)

Sendo assim, tomando como ponto de partida o viés analítico proposto por Gomes, um olhar sobre a *axé music* se torna muito mais aberto a possibilidades. Para entender como chegamos ao momento atual dessa indústria, é necessário olhar a partir da janela aberta pelas matrizes culturais a fim de compreender os processos históricos que vieram acontecendo na música popular baiana na época pré-axé até a constituição do gênero. Cristóvão Rodrigues, radialista conhecido por ser um dos grandes incentivadores da produção musical baiana, conta que

O carnaval da Bahia era como tantos outros carnavais Brasil a fora. Os clubes, principalmente, ou pequenos grupos de mascarados nas ruas. A música na Bahia, a partir, principalmente, do final dos anos 70 entrando nos anos 80, passa a ser primordial porque o carnaval da Bahia passa a ser centrado na música produzida na Bahia pelos compositores, músicos e artistas baianos (informação verbal).

A produção citada por Cristóvão Rodrigues em muito se deve à abertura das portas do estúdio WR pelo empresário e produtor musical Wesley

Rangel. Com ele, trabalhavam músicos jovens como Luiz Caldas, Carlinhos Brown, Alfredo Moura e outros. Estes foram alguns dos músicos que iniciaram a larga a produção fonográfica que viria a provocar grandes mudanças na indústria musical baiana. Ora, a expansão de um mercado musical com potencial massivo traz consigo a possibilidade de se tornar um fato industrial que "(...) como tal, sofre muitos dos condicionamentos típicos de qualquer atividade industrial." (ECO, 2011, p49). Estamos falando aqui de um período de forte apelo dos meios de massa, portanto, a próprio ganho de espaço das produções dos artistas baianos se relacionam fortemente com o incentivo através do rádio, em especial, pelo próprio Cristóvão Rodrigues, a difusão de clipes na televisão e etc.

Podemos continuar a pensar com Umberto Eco ao tentar desmitificar a ideia da possibilidade da gênese de um gênero ou tendência musical que não se renda às lógicas de mercado. Entretanto, Eco identifica como problemática a intenção com que se dá o processo inserção mercadológica. Observemos, por exemplo, os processos históricos que desenvolveram os blocos de trio, isto é, uma tentativa de "privatização do espaço do trio elétrico", em palavras de Paulo Miguez na sua dissertação de mestrado Carnaval baiano: As tramas da alegria e a teia de negócios. Surgem, na década de 70, blocos como o Traz-os-Montes, formados por jovens de classe média alta dos bairros da Graça e Barra Avenida. Frente a tais aparições, blocos de bairros de classe média ou classe média-baixa, como Internacionais, Corujas e Cheiro de Amor iniciam um processo de limpeza social dos seus associados. O perfil de frequentadores mudará a partir da transferência das sedes de bairros como Mouraria, Santo Antônio e outros para os bairros da Graça, Barra e Ondina, por exemplo.

Outro exemplo da maneira como a música foi inserida numa lógica de mercado aparece ao observarmos o Troféu Caymmi especial de *Compositor Baiano mais Gravado e Executado* em 1986 para o músico Carlinhos Brown. Naquele ano, Brown tinha 26 músicas tocando nas rádios, sendo interpretadas por Gerônimo, Sarajane, Luiz Caldas, Chiclete com Banana e outros. Na época, as produções dos artistas da *axé music* se concentravam na WR, sendo, em boa parte, gravadas e mixadas por um pequeno grupo de músicos e

o Cacique, como é chamado, acumulava a função de músico e de compositor. Isto era possível porque uma tendência musical provoca a crescente busca por canções que sigam a mesma linha. Desta maneira, “a fórmula substitui a forma, (...) alcança êxito decalcando parâmetros, e uma das características do produto de consumo é que ele diverte não por revelar-nos algo de novo, mas por repetir-nos o que já sabíamos (...)” (ECO, 2008, p. 298)

Vemos novamente em Eco uma constatação de absoluta conexão com o tema aqui discutido quando nos deparamos com a sentença:

O problema da cultura de massa é exatamente o seguinte: ela é manobrada por 'grupos econômicos' que miram fins lucrativos, e realizada por 'executores especializados' em fornecer ao cliente o que julgam mais vendável, sem que se verifique uma intervenção massiva dos homens de cultura na produção. A atitude dos homens de cultura é exatamente a do protesto e reserva. (ECO, 2011, p. 50)

2.2 - Músicos e a indústria

Diante da citação próxima passada de Umberto Eco, podemos chegar aos coadjuvantes a quem queremos dar maior atenção no presente trabalho. Ora, nenhuma indústria se constitui sem que hajam técnicos capazes de confeccionar o produto final. A indústria musical não haveria de ser diferente. É necessário discutir acerca da ideia de executores especializados e de homens de cultura proposta por Eco nas páginas de Apocalípticos e Integrados. Importa aqui também discutir esses dois atores, dentro do axé e da indústria sobre ele construída, através da janela da institucionalidade. Com isto, trato sobre a regulação a nível estatal ou de empresas privadas.

Nesse contexto, os executores especializados são aqueles capazes de fazer rodarem engrenagens do mercado. Nessa categoria, podemos incluir técnicos de som e operadores, arranjadores, diretores musicais, instrumentistas, roadies e etc. E, distante de qualquer juízo de valor, por razões econômicas ou ideológicas, esses profissionais são conformados à lógica industrial continuando, portanto, a produzir música com intenções mercadológicas. Ao mesmo tempo, o papel de resistência e protesto atribuído aos homens de cultura se expressa na não adesão ao mercado, numa tentativa

de manter viva a difusão de valores através de um produto artístico ao invés do puro e simples uso da arte para o entretenimento. Isso torna impossível um cruzamento entre homens de cultura e mercado, segundo Eco (2008, p. 50), devido ao breve sufocamento das boas intenções artísticas pelo mercado.

Os profissionais da música que trabalham com performance não encontram situações estáveis atribuídas, principalmente, à informalidade do mercado. Esses, em sua maioria, são autônomos e sofrem com a sazonalidade que a indústria musical propicia. Desta maneira, comparando com um outro setor de atuação do músico, que é o do ensino, há um descrédito e uma instabilidade muito maior, no que Nunes et al. (2001) traz quando diz que

de forma até paradoxal, o ensino de música é que veio a adquirir certificação institucional, tanto em nível estatal como por meio de associações privadas. Em relação à performance não houve, até agora, e talvez nunca haja, uma certificação de sua competência (NUNES ET AL., 2011, p. 26).

Sendo assim, há pistas de que o tocar com bandas ou acompanhando artistas não se torna uma garantia de sustento. Ainda mais se falamos em termos de indústria do axé e mercado da música no carnaval. O maestro Letieres Leite, ao ser entrevistado para o presente trabalho afirmou que sempre achou “que o músico não ganha o justo para importância que ele tem no trabalho de consumo do carnaval. Eu acho que não é justo como poderia ser, apesar de ser um ganho diferenciado durante o ano.” (Informação verbal) O trompetista Guiga Scott, em consonância com a sentença anterior afirma que

Para alguns, não para a maioria, é uma fonte de renda onde se ganha uma maior ou melhor remuneração durante o ano. Para muitos que trabalham acompanhando artistas de axé o carnaval (...), como não existe décimo terceiro nem férias na profissão de músico autônomo, só poucos têm contratação através de carteira de trabalho, no carnaval consegue-se tirar um dinheirinho a mais pra fazer um investimento ou trocar equipamento (informação verbal).

O guitarrista Jaguar Andrade contribui com a pauta proposta ao declarar que:

Normalmente, a gente ganha muito mais. E é aquela época em que acabando o carnaval vamos trocar de instrumento, comprar alguma

coisa, fazer algum investimento em alguma coisa. Porque , no resto do ano, realmente o cachê é mais reduzido. Tem bandas que pagam o triplo no carnaval, pagam o quádruplo (informação verbal).

Os depoimentos aqui citados possibilitam a abertura de questões acerca do que é de fato a condição do músico dentro da indústria da música no carnaval. São apontadas as condições do vínculo trabalhista, as melhores remunerações, ainda que, em dado momento, pontuadas por um dos entrevistados como injustas. Pensando de fora para dentro do carnaval, isto é, atentando antes a situação da remuneração do músico de performance como um todo antes de adentrar na questão do ganho na época da festa. A dificuldade em se manter durante o ano com os valores de cachês praticados nos meses de baixa estação pode ser percebida ao ler as entrelinhas dos depoimentos. Sendo o pagamento do carnaval mais elevado do que o do resto ano, e, mesmo assim, na opinião de alguns, ainda injusto, expressa-se então uma insatisfação e, por que não, uma insuficiência nos valores das baixas estações.

Consideremos, além da própria remuneração, o volume de shows reduzido no período pós-carnaval. Esses dois fatores desenham um cenário complicado para o músico dentro da indústria do axé durante o ano. A partir da compreensão dessas condições de trabalho encontrada pelos executores especializados, podemos ter uma melhor dimensão do porque de alguns posicionamentos e a importância profissional nesta época.

2.3 - Baiana System, Orkestra Rumpilezz e possibilidades

Dentro de todo esse cenário desenhado por anos de indústria da *axé music* corroborada, principalmente, pela proporção do carnaval da Bahia, bandas e artistas sempre despontaram. No presente momento, não haveria de ser diferente. No carnaval de 2017, o Baiana System atraiu a atenção de milhares de foliões nos quatro dias de trio em que saiu, além dos palcos fixos. A estética musical de identidade estranha ao cenário dominante vigente causa a curiosidade e diversas tentativas de explicação. Fundada em 2007, desde o lançamento do seu álbum que leva o nome da banda, o Baiana se apresentou nos Estados Unidos, Dinamarca, Japão, Rússia, China e França e tem vivido,

dez anos após a sua formação, um momento de grande evidência no cenário musical baiano.

A Orkestra Rumpilezz, fundada no ano de 2006 pelo maestro Letieres Leite, tem sido premiada e reconhecida criticamente como um dos expoentes da música instrumental brasileira, tendo acompanhado os cantores Gilberto Gil, Lenine e o saxofonista Joshua Redman. Desde o ano de 2016, a Orkestra leva música instrumental com sopros em formação orquestral e a percussão do candomblé tocada por ogãs e alabês ao carnaval de Salvador, no circuito Barra-Ondina, além de cidades do Recôncavo, com o projeto Jazz Trio.

A análise de qualquer fato diferenciado que venha a articular matrizes culturais e formatos industriais no mapa de Martin-Barbero, como é o caso desses dois grupos musicais, exige um diálogo com Raymond Williams (Williams 1979, p. 124) e os conceitos de *dominante*, *residual* e *emergente*. Tendo em vista que nenhum fenômeno é constituído de coisas inéditas mas também de matrizes no passado e um diálogo com o presente. Com esses três conceitos, Williams trabalha diferentes essas temporalidades nos elementos que compõem um fato, isto é, o que há de dominante no presente momento que esteja presente no objeto analisado, o que foi dominante no passado, foi superado, mas ainda apresenta resíduos e o que está emergindo com elementos substancialmente novos em e opostos à cultura dominante.

Não há aqui a intenção de decretar e encerrar qualquer discussão acerca do que é residual, dominante ou emergente nos trabalhos do Baiana System e da Orkestra Rumpilezz, mas é preciso iniciar a análise a fim de tentar compreender as diferenças e o motivo do destaque desses dois grupos. O Baiana System traz consigo elementos fundamentais no momento matricial como as células do pagode, do samba, do ijexá, da Timbalada, do Olodum e outros que compõem o vocabulário da *axé music*. Tudo isso é explorado em um *setup* híbrido de instrumentos acústicos e eletrônicos. Essa é uma forte marca dentro da identidade sonora que banda propõe. Essa junção de dois mundos pode ser lida como o emergente no contexto de música local e ainda mais revolucionária em comparação com a percussão que se utiliza na Bahia.

Ainda no que se refere ao *setup* de percussão, a Orkestra Rumpilezz também apresenta um trabalho que propõe uma concepção diferente do que se faz comumente na indústria. O grupo fortalece o conceito de uma percussão ligada de maneira muito mais forte às raízes do candomblé das nações Ketu e Jeje, formadoras do candomblé brasileiro. Sendo assim, valorizam-se características dessas matrizes ao utilizar apenas os atabaques, os caxixis, caixas e agogôs em detrimento das congas, guiros, timbales e *cowbells* que compõem o candomblé cubano. A Orkestra Rumpilezz traz consigo, além da percussão, os sopros que apareciam, durante o carnaval da Bahia apenas em charangas, em orquestras de rua ou palcos fixos e em formações reduzidas a três ou quatro músicos em bandas de axé, são colocados como os responsáveis pela parte harmônica do grupo. Tudo isso em favor de músicas instrumentais sem compromisso com os padrões propostos pelo mercado musical. As canções da Rumpilezz costumam ter por volta de sete ou oito minutos fazendo o uso de fórmulas de compasso não usuais na música comercialmente mais como 7/8, 5/4, entre outras.

Não se pode afirmar que o Baiana System ou a Orkestra Rumpilezz representam revoluções completas dentro da música que se produz na Bahia e nem mesmo que esses grupos vêm para substituir tudo que houve anteriormente na produção musical local, contudo, o desalinhamento com o discurso de mercado que ambos apresentam representam novas possibilidades estéticas para a música do Estado. Ora, ao dia 19 de julho de 2017, ambas os grupos musicais foram contemplados no prêmio máximo da música no Brasil, o Prêmio da Música Brasileira, sendo o Baiana System consagrado como banda revelação e melhor grupo na categoria pop/rock/reggae/hip-hop/funk e a Orkestra Rumpilezz conquistando o reconhecimento como o melhor álbum instrumental, melhor grupo instrumental e o prêmio de melhor arranjador para o maestro Letieres Leite. Isso nos convoca à percepção de novas possibilidades estéticas e profissionais para a indústria musical baiana.

3 - Projeto

3.1 Apresentação

O mini-documentário **Para o Trio, Motô!** é um uma peça de reflexão acerca da indústria da música no contexto do carnaval da Bahia. Em especial, olhando através das relações construídas no cenário da *axé music*. Fundamenta-se em entrevistas de músicos experientes que estão ainda estão inseridos ou que já passaram por esse mercado.

O produto não tem por objetivo encerrar a discussão chegando a uma conclusão sobre o que deve ou deveria ter sido feito durante todo o curso do *axé* e da música no carnaval, mas visibilizar uma outra verdade possível, isto é, a realidade dos músicos no que se refere a diversas questões como a importância carnaval da Bahia na carreira do profissional, bem como a importância do profissional para o carnaval da Bahia, a sazonalidade da indústria da música e as alternativas possíveis profissionais e estéticas dessa música e desse mercado

3.2 Justificativa

Em qualquer indústria que move grande quantidade de dinheiro ou atrai muita atenção, certamente há figuras que respondem pela maioria, que formam opiniões. No mercado da música no carnaval, grandes artistas, produtores de grandes grupos como o Grupo Eva, Cheiro de Amor, Caco de Telha e outros que tem partilham o comando da *axé music* são lembrados como aqueles que podem falar acerca de questões sobre a indústria.

Entretanto, a quem interessa ouvir as engrenagens falando sobre a máquina do qual fazem parte? Numa indústria que chega a movimentar (de acordo com a prefeitura de Salvador) R\$ 1,5 bilhão de reais no seu período de efervescência, há no presente trabalho acadêmico um querer saber: sob que condições surge esse evento, a partir, justamente, dos relatos de quem possibilita a sua execução.

A fim de contemplar essa proposta e contribuir com o saber científico, foi escolhida uma categoria de executores especializados, em termos de Umberto Eco, que são os músicos instrumentistas. Desta maneira, procura-se visibilizar um outro lado da história da indústria musical, ainda que seja um assunto muito extenso para comprimir a alguns poucos minutos de película, importa que seja fomentada a discussão.

O **Para o trio, motô!** é uma pausa na festa, na música e nos trios elétricos que trazem movimento às ruas de cidades da Bahia e um convite a uma reflexão sobre essa indústria através do olhar dos coadjuvantes.

3.3 Objetivo Geral

Discutir a indústria da música no carnaval e dar voz a atores que comumente são vistos apenas enquanto engrenagens.

3.4 Objetivos Específicos

> Trazer à tona o debate acerca da valorização do músico dentro da indústria da música no carnaval;

> Mostrar alternativas profissionais que os músicos têm buscado frente à difícil realidade da indústria da música, em especial, para quem trabalha com a performance.

> Discutir a importância de projetos que têm se destacado no cenário da música baiana como a Orkestra Rumpilezz e o Baiana System.

3.5 Execução

O mini-documentário Para o trio, Motô! foi filmado entre os dias 28 de maio de 2017 e 10 de julho do mesmo ano. Contou com a participação do percussionista, compositor e cantor Carlinhos Brown, do trompetista Guiga Scott, do guitarrista Jaguar Andrade, do percussionista Japa System e do multi-instrumentista e arranjador Letieres Leite, além do radialista Cristóvão Rodrigues.

Foi filmado pelo graduando em comunicação social, com ênfase em jornalismo, Heitor Oliveira e por mim, Jordi Amorim, em duas ocasiões. A edição, incluindo decupagem, roteirização e a execução de cortes, legendas, inclusão de trilha sonora etc., também foi feita por mim entre os dias 4 de julho e 8 de agosto de 2017.

4 - Considerações Finais

Foram cinco músicos entrevistados, um radialista e muitas histórias, visões e propósitos profissionais. Cada relato mereceria um documentário próprio, a fim de que pudéssemos ouvir a verdade de cada um. Contudo, em aparentemente tão poucas entrevistas realizadas, há uma infinidade de aspirações e conhecimento a ser passado à frente. Discutir acerca da formação da indústria através dos escritos e confrontar com os depoimentos de quem fez parte dessa história é de suma importância para formar uma visão mais completa acerca desse cenário musical.

Escrever e entrevistar pessoas acerca da relação entre o músico e a indústria é pensar o carnaval para além da festa, mas na perspectiva da oportunidade profissional que a época representa com seus ônus e bônus, ainda que não seja possível listar aqui todas as vantagens, mas também todas as dificuldades que, eu, enquanto profissional da área, pude reconhecer na fala desses músicos que são referências, fontes, mas também colegas.

Destacam-se também os exemplos de opções profissionais buscadas por alguns dos músicos entrevistados, representados por Guiga Scott em direção à formação acadêmica e à atuação como professor e por Letieres Leite e Japa System em direção a projetos de música autoral que não aderem por completo aos formatos industriais vigentes. Exemplos demonstram tanto a possibilidade de uma atuação como músico para além do acompanhar artistas ou mesmo transcendendo a performance.

Dentro dos projetos autorais supracitados, a Orkestra Rumpilezz, conduzida pelo maestro Letieres Leite, com participação do trompetista Guiga Scott, e o Baiana System, do percussionista Japa System, todos aqui

entrevistados, além da artista Ivete Sangalo, foram contemplados em diversas categorias no 28º Prêmio da Música Brasileira. Isso denota a possibilidade de um novo bom momento a partir de um sério debruçar-se sobre as questões problemáticas do nosso mercado musical e enaltece a grande capacidade da música baiana produzir conteúdo de qualidade na cena alternativa ou *mainstream*.

ANEXO

Entrevista Com Guiga Scott

Apresentação

Meu nome Guilherme Scott, sou conhecido como Guiga Scott no mercado de música de Salvador. Trabalho como profissional da música desde 86. Comecei tocando tocando com Gerônimo, Lazzo, depois veio Margareth (Menezes), Jeremias Não Bate Corner, Carlinhos Brown, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, sempre fazendo trabalhos instrumentais em paralelo. Esse aí é meu histórico profissional acompanhando artistas do mercado do axé. Já que a gente vai conversar sobre o carnaval na Bahia.

Mas fora isso em paralelo fui um dos fundadores do Grupo Garagem, depois formei o Grupo Tríade, do Grupo Tríade eu fiz uma banda de rock chamada Os Bichos. Depois disso eu fiz um grupo de música instrumental latina chamado Charanga Pop com Reudes Nogueira, que é professor do projeto Rumpilezzinho. Fizemos um trabalho instrumental com Letieres, o TPT, e na Orkestra Rumpilezz desde o começo. Basicamente, em termos de tocar com bandas e com artistas é isso. Fora a apresentações com artistas internacionais. Trabalho com Lenine, com Gil acompanhando eles na Orkestra Rumpilezz.

Qual a importância profissional do carnaval para o músico na Bahia?

Bom, a gente tem que ver que nem todos os músicos baianos profissionais trabalham com o axé music, a música de carnaval. Claro que todos buscam uma possibilidade de estar tocando no carnaval porque é uma forma de expor seu trabalho, de se mostrar para o mercado de certa forma. E para alguns, não para a maioria, é uma fonte de renda onde se tem uma maior ou melhor remuneração durante o ano. para muitos que trabalham acompanhando artistas de axé, o carnaval seria como uma possibilidade de, como não existe décimo terceiro nem férias na profissão de músico autônomo,

só poucos têm contratação através de carteira de trabalho, no carnaval se consegue tirar um dinheirinho a mais para se fazer um investimento de renovar equipamento ou alguma outra necessidade.

Qual a importância do músico para o carnaval da Bahia?

Bom, sem música não há carnaval. A matéria prima básica Para fazer a festa é a música. Então sem o músico não há festa. Só que é difícil a gente conseguir uma integração do coletivo “músicos profissionais” porque são vários níveis, vários patamares de cachê, de valor cobrado por cada um por seu serviço. Então é difícil a gente conseguir entrar em acordo. A gente nunca conseguiu fazer greve, nem uma paralisação de um minuto nós conseguimos fazer. Na história só se fez greve de música uma vez com relação a gravadoras no Estados Unidos na década de 30. Passaram um ano sem gravar disco. Que eu saiba greve de música só aconteceu essa.

Como fica o músico diante da condição de sazonalidade do mercado?

Se ele (o músico) trabalha só com esse mercado ele realmente se torna um escravo do mercado. O empresário tem um relacionamento bastante ácido. Ou você aceita a forma como ele propõe o trabalho ou então ele te coloca Para fora mesmo. Então, não existe uma relação saudável entre empresários do mercado do axé e músicos. Pode até no começo de um processo acontecer um relacionamento mais honesto, mais verdadeiro, mas no final das contas a gente é explorado quase sempre.

Eu tenho observado muito as reformas que o governo está propondo e essa forma de negociação mais aberta e terceirização de trabalho é oficializar uma situação que eu vivi nos meu 30 anos de carreira profissional. Você estar recebendo sem ter o vínculo trabalhista oficial. É uma coisa que eles consideram como uma prestação de serviço, mas quando você passa sete anos prestando serviço em algum lugar fazendo 140, 130, 150 shows por ano não acho que seja uma prestação de serviço normal. Se você contrata uma diarista por mais de três dias na semana, a justiça do trabalho já considera um

vínculo empregatício e não uma prestação de serviço. O mercado está já era deteriorado para o músico profissional mas eu acho que está se espalhando como uma praga.

O que te levou a mesmo tocando com grandes artistas se afastar do mercado do axé?

Em 2011 eu voltei a me interessar pelo estudo da música. Eu tentei fazer bacharelado em trompete na década de 90 quando eu estava trabalhando com Margareth basicamente. Mas as agendas são muito intensas. Você não tem condições de ter aulas nem sexta nem segunda-feira porque você está ou viajando ou voltando de viagem. Então eu fui jubilado no bacharelado do trompete por faltas em uma matéria só. Eu tinha toda uma estrutura de curso montada como bacharel em trompete mas não consegui cumprir o compromisso. Mas em 2011 eu retornei fazendo licenciatura porque eu tinha o interesse de passar um pouco do meu conhecimento da minha vida profissional para as pessoas. Agora eu já me formei em 2015 e tô agora fazendo o mestrado profissional na UFBA.

Entrevista Com Jaguar Andrade

Apresentação

Olá, meu nome é Jaguar Andrade, guitarrista. Tenho 39 anos. Comecei a tocar mais ou menos com 15 anos de idade. E aí comecei na carreira de acompanhar bandas. Montei uma banda de bairro e segui na onda do axé, tocava música popular. Com o tempo eu comecei a me interessar por rock, blues, outras coisas. E aí comecei a tomar curso com professores Yonsen Maia e outros e entrei no colégio Manoel Novaes. Cursei quatro anos e completei meu segundo grau lá. Adquiri bons conhecimentos com professores excelentes. E logo após entrei na faculdade de música que eu não completei. Me formei em outra faculdade. Mas tomei curso de harmonização com Pedro Augusto. E aí segui estrada na carreira de músico.

Trabalhei com grandes artistas da música baiana mas também trabalhei com vários artistas alternativos. Para eu chegar aos grandes artistas foi muito importante conhecer músicos de bares e coisas que eu já fiz com rock com blues. Toquei com Adelmo Casé, Tonho Matéria, Sandro Becker. Aí toquei com Marcia Freire, Carla Vizi, daí a cheguei a Netinho. De Netinho fui Para (Carlinhos) Brown. Trabalhei com Ivete (Sangalo) por nove anos e hoje eu voltei a fazer com Brown e Daniela Mercury. E aí nesse tempo eu comecei a me interessar por uma visão maior da música, não só pensando no instrumento, que seria o caso de arranjo, você pensar como um todo. Hoje em dia eu me considero um iniciante de produtor musical. Gosto de fazer meus arranjos e graças a Deus eu fui gravado por algumas pessoas, como a própria banda de Brown, fiz coisas para Daniela e Ivete.

Qual a importância profissional do carnaval para o músico na Bahia?

É um carnaval conhecido no mundo todo pela sua alegria, por ter uma festa na rua e agrega vários fatores e traz diversos tipos de música. Eu acho que o fator mais importante pro músico é realmente essa troca de energias.

Estar no palco é uma coisa que emociona o músico que está lá em cima no trio, ver aquela galera se manifestando.

A nível profissional, o carnaval da Bahia tem a visibilidade. Você está ali sendo visto por várias pessoas, por várias câmeras. Isso ajuda muito na sua carreira. A galera fala que não mas ajuda muito.

Normalmente, a gente ganha muito mais. Acabou o carnaval, vamos trocar de instrumento, comprar alguma coisa. Fazer um investimento em alguma coisa, porque realmente no resto do ano o cachê é mais reduzido. Tem bandas que pagam o triplo no carnaval, como o quádruplo.

Qual a importância do músico para o carnaval da Bahia?

O fator principal é a música, então sem a música não existira isso (o carnaval). Eu acho que o músico é pouco valorizado porque vêm empresários que chegam só na época para fazer a festa, sugar o dinheiro e tratam o músico como se fosse um comerciante normal. Tudo bem, eu tenho que respeitar qualquer tipo de funcionário no carnaval, mas o músico tem ser valorizado porque é a música que move o carnaval da Bahia. Eu acho que sem a música não teria a alegria, não iria ter a dança, não teria a festa.

Como fica o músico diante da condição de sazonalidade do mercado?

Na Bahia, a galera tem aquele costume de estar com o artista em ficar vários anos. Tem uma coisa do apego do artista e do apego do músico também. Eu não sei seria falta de opções. Eu mesmo já trabalhei com artistas nove anos. Hoje em dia, amigos meus fora do país dizem que normalmente você trabalha uma turnê com artista. Então é uma coisa que eu acho que seria normal você trabalhar um carnaval com o artista e após o carnaval ele mudar de projeto e pegar outros músicos e dar continuidade à sua carreira. Também o músico deve dar continuidade ao seu trabalho musical porque também somos artistas.

Entrevista Com Letieres Leite

Apresentação

Eu me chamo Letieres Leite. Sou nascido aqui no Gravatá, uma rua aqui perto de onde estamos no momento que é o Pelourinho. Me criei em Salvador e acabei quando adolescente viajando os lugares e descobri a música. Minha iniciação musical foi na orquestra da Emília Biancardi, em um colégio público chamado Severino Vieira. Daí eu não segui a música, me tornei artista plástico. Voltei a tocar com 19 anos, não consegui entrar na UFBA. E fui rodando até que encontrei uma escola em Viena e estudei uma temporada lá. Mais aprendendo na rua do que na escola mesmo. Acabei me tornando arranjador, porque era uma paixão que eu tinha, e compositor desde os anos 80.

Há pouco tempo, uns dez anos atrás, eu criei uma orquestra que era a síntese do que eu vinha estudando com mais interesse que era o sopro em formação orquestral e a percussão afrobaiano, pelo qual eu sempre nutri uma grande paixão. Juntei essas duas paixões para criar a Orkestra Rumpilezz em 2006, mas das partituras originais eu já tinha algumas ideias desde os anos 80 quando eu comecei a maturar essa ideia.

A ideia inicial era um trabalho de música instrumental, procurando uma opção para o que se fazia no Brasil durante muito tempo. A música instrumental, quando baseada na música brasileira, geralmente eram os sambas e derivados. Depois no final dos anos 50 e 60, a música nordestina chega também para ser um elemento de criação desde o Quarteto Novo que Hermeto (Pascoal) participou. A própria obra toda de Hermeto e vários autores. A música brasileira instrumental teve esses dois pilares e eu sempre pensei numa opção da música afrobrasileira ser um elemento composicional interessante. Coisa que aconteceu algumas vezes na música brasileira mas de maneira muito esparsa, em um caso ou outro. O mais notado seria o Moacir Santos, o próprio Abigail Moura. Essa foi a ideia inicial que acabou se tornando hoje meu fato principal na minha relação com a música, no ensino e na execução de música.

Eu comecei minha carreira tocando baile mesmo e o carnaval era uma das melhores opções profissionais para o músico porque a gente ganhava uma grana mais diferenciada e o instrumento que eu sempre tocava, o saxofone, tinha um valor. É uma coisa não muito bonita de se falar, essa coisa do valor, porque era em detrimento do pagamento do músico de percussão. É um preconceito que ainda persiste de pelos instrumentos de percussão não estarem ligadas à academia terem um valor menor. Na nossa época isso já era bem acentuado e não mudou muito, mas já tem a discussão hoje. O carnaval entra na minha vida como uma opção profissional de grande necessidade porque era a época que eu poderia ganhar com um diferencial.

Toquei com Margareth Menezes, Bragadá, que era uma banda que tinha na época, toquei com Ivete Sangalo em Salvador. Acabou que eu criei uma condição bacana de ficar 14 anos no trabalho dela como arranjador e instrumentista. Mas na música instrumental toquei com muitos músicos no Brasil como Nico Assunção, Artur Maia, Márcio Montarroyos, toquei com Hermeto (Pascoal) algumas vezes. Dirigi a Big Band de Hermeto em Salvador. Toquei no exterior no trabalho com Gil Goldstein, com Joshua Redman também. Tive bastante oportunidade de aprender com esses músicos todos. Aqui na Bahia, toquei desde o início eu trabalho com Mou Brasil, com Paulinho Andrade, são muitos trabalhos. Eu tive muita oportunidade de tocar com muita gente, mais notadamente da música instrumental. A música instrumental eu sempre fiz durante muito tempo mas eu nunca parei de realmente treinar a música instrumental, nunca dei uma parada total, eu sempre fiz em paralelo, tanto que toda composição da Rumpilezz foi feita no período de Ivete Sangalo quando eu estava mais ativo, fazendo show, viajando, eu estava no hotel compondo.

Qual a importância profissional do carnaval para o músico na Bahia?

Continua sendo o que foi quando eu comecei nos anos 80: uma grande oportunidade financeira de ter um ganho diferenciado durante o ano. Mas isso às custas de muitas mazelas. Eu sempre achei que o músico não ganha o justo para importância que ele tem no trabalho de consumo do carnaval. Eu acho

que não é justo como poderia ser, apesar de ser um ganho diferenciado durante o ano mas não é ainda o justo.

Eu toquei muitos carnavais em Salvador e sempre era uma discussão muito grande quando chegava o carnaval sobre o ganho do músico. Era uma luta muito acirrada para a gente ser respeitado no que eu acho que a gente merecia ganhar pelo volume de dinheiro que se mexe nesse período.

Qual a importância do músico para o carnaval da Bahia?

Total como eu falei: O carnaval não existe sem a música. Mas o carnaval se torna uma indústria que se baseia numa forma de relacionamento muito desleal e desigual. O carnaval, na Bahia que eu posso falar, acaba sendo muito excludente pois ele cria toda a condição para que a pessoa que tem melhor condição financeira participar. Desde a época dos blocos em que os blocos e abadás eram caríssimos e agora nos camarotes. Eu acho uma falácia dizer que o carnaval é feito pro povo. Quando é feito é porque foi obrigado a fazer, quando não tem outra opção, como agora. As cordas baixaram não foi porque do dia para a noite todo mundo ficou bonzinho. É porque o negócio não tá funcionando, se não a corda estava lá em cima hoje. Teria até três cordas dobradas se o negócio funcionasse bem. Ia ter corda dupla, tripla, quadrupla. A corda desceu porque o negócio não estava mais rendendo.

O carnaval teve uma relação com o músico, com a produção e o público em geral nada respeitosa em vários sentidos. Isso a gente sabe porque a gente estava dentro da indústria e a gente consegue perceber como isso aconteceu. Um dos fatos mais gritantes tinha a ver que as pessoas que estavam envolvidas na indústria eram pessoas que não tinham precedente de relação nem com a arte nem com música, você entendeu?! Quando o movimento da música industrial da Bahia cresce muita gente que era de outras áreas que eram empresários de jogador de bola, indústria de papel, calça jeans, passaram a ser os empresários do negócio. Eles não conheciam os meandros da relação com músico, até a diferença de papéis: Quem era o cara da técnica, o cara do monitor, o cara que era músico, o arranjador, o diretor musical. Sempre que a gente ia negociar parecia que você estava falando com

alguém que não entendia absolutamente nada. Aí ficava difícil você que já tinha experiência, já tocado em tanto lugar ter que negociar com pessoas que não conheciam as regras mínimas de negócio. Eu estou falando de *business*, de negócio. Então a gente negociava sempre sem garantias mínimas de respeito, de entendimento. Esse foi um descrédito, um prejuízo muito grande que nós sofremos.

A gente sempre que podia se impunha, mas era uma luta diária de exigir que fôssemos respeitados como músicos executantes, da mesma forma que era o artista, o cantor; cada um na sua classificação, respeitando claro, a notoriedade mas eu tô falando agora em termos de relação de trabalho.

Era uma dificuldade muito grande, não só pro músico. Essa desinformação, esse tratamento não correspondido com o profissionalismo que já vingava em outras capitais. A gente pode saber que no Rio e em São Paulo já era diferente a forma de tratamento com o músico. No nordeste inteiro o negócio era muito sinistro, tanto dentro do axé music até a música do forró. Lá o músico era tratado de maneira muito desrespeitosa e isso ficou marcado.

Todo músico que tinha oportunidade de em algum momento conseguir um trabalho fora desse ambiente ia com tudo. Quase todos que saíram foram sem ser considerados. Aí ele tinha que buscar a respeitabilidade de maneiras legais, através de processos ou de negociação direta de maneira mais acirrada. Não era fácil. O ambiente como aconteceu na Bahia foi de um amadorismo absurdo. Você ia tocar um programa de televisão com um artista nacional, outro artista ia tocar na mesma condição que você e ganhava três ou quatro vezes mais. A gravadora até inventou um nome, você quer saber? Tabela nordestina. Tinha uma tabela nordestina. Você tocando Faustão com um cantor que vendia milhões junto com outro cantor popular, aqueles músicos ficavam no mesmo lugar que você. Minhas perguntas eram sempre na questão financeira. Eu perguntava pros músicos o quanto eles estavam ganhando para tocar naquele programa. Isso era um assunto corriqueiro.

Faltou organização dos músicos? Faltou. Os músicos não eram organizados. Não funcionou um sindicato e nem os aparatos legais que poderia ter para que o músico pudesse ter uma exigência de mercado. Eu lembro com grande alegria o fato de a gente ter descentralizado a produção musical de Rio

e São Paulo para Salvador. Isso é um ganho absurdo. Mas é mérito da música. A música fez com que a indústria acontecesse depois e o negócio fosse interessante. Aí cresceu a indústria fonográfica na Bahia. Foi uma realidade. Ninguém pode dizer que não houve uma indústria fonográfica ativa em Salvador. Houve. Com produção muitas vezes superior a Rio e São Paulo em termos de quantidade e volume de gravações, negócios e de vendas. Para nós isso foi uma quebra de paradigma incrível. Pois, na minha geração, começando a se profissionalizar, a gente pensava: quando é que a gente vai para Rio ou para São Paulo para poder trabalhar. Mas dentro das relações desse trabalho não foi um negócio salutar pros músicos. Era uma opção melhor que tínhamos. O que a gente ganhava a gente achava bacana mas era ínfimo perto do que a indústria (os artistas, produtores e empresários) tava faturando.

Como fica o músico diante da condição de sazonalidade do mercado?

Eu vou fazer aqui o papel do advogado do diabo. Em muitas vezes, eu ficava zangado com o músico e não com o artista. Nenhum músico pode fazer a carreira dele baseado na carreira de um artista, de um cantor. Não pode. Está errado isso. Eu fiquei com a Ivete por 14 anos porque foram anos que aconteceram. Se em algum momento ela quisesse me substituir ela estava no direito dela. E eu estaria no meu direito de cobrar pelo tempo que eu fiquei exclusivo para ela. O artista pode mudar a banda na hora que ele bem entender, não é obrigado a ficar com ninguém. De onde é que o músico tira que ele é obrigado a ficar com o artista? Para mim é um pensamento do músico equivocado. O artista tá tocando aqui, faz um disco com você, faz uma turnê com você e está com guitarra elétrica. No outro, ele quer um trabalho acústico e ele quer alguém que toque harpa. É normal. Agora, se você tem uma banda com a pessoa é outra história. Aqui na Bahia aconteceu um negócio esquisito que era banda. Banda de bloco, banda não sei quem. O cara estava na banda mas ele não tinha uma relação como componente de uma banda. Banda de bloco? Essa banda tinha um dono e o dono fazia como queria. Aí virou uma bagunça total. Mas o artista individual tem o direito artístico de trocar o músico desde que ele respeite o pagamento e os negócios.

Mas músico não tem que ficar nessa expectativa. Tá tocando esse carnaval, pode não tocar no outro. É assim mesmo que acontece no mundo todo. Essa obrigação não existe.

Agora, é preciso que o músico entenda que ele precisa ter condições ser independente. Ele pode estar tocando com um artista, mas ele pode estar dando aula. Esse é um problema que aconteceu na Bahia também. Alguns músicos achavam que quando saia do artista o mundo caia. Eu, ao contrário, quando saí de Ivete Sangalo, eu tinha um grande salário para média da Bahia, não para a média nacional. Eu saí num momento em que eu não tinha como não dar assistência à Orkestra Rumpilezz. Eu já tinha meu plano muito tempo antes de sair de Ivete. Talvez um ano antes, eu já tinha consciência de que ia sair em algum momento. A orquestra estava alavancando de um lado e eu não podia mais dar conta de estar lá e cá. As *gigs* estavam acontecendo no mesmo dia no meu fim de semana. Foi uma coisa mais ou menos planejada a minha saída. Saí de forma muito consciente e querendo um mercado, sabendo que eu não ia mais ter a condição de um músico que tocava com uma cantora como ela que tinha quatro ou cinco shows na semana. Então eu ia ter que mudar minha forma de me relacionar com a vida mesmo, com as despesas.

Eu fiz uma mudança radical na minha vida consciente que eu precisava daquilo para continuar a música que eu nunca tinha parado. Na realidade, eu nunca parei de produzir música instrumental. Em paralelo, eu sempre tava fazendo. Eu tinha o quinteto, tinha um grupo instrumental chamado T.P.I.P. que eu toquei durante os anos e o trabalho orquestral que eu vinha escrevendo e não sabia quando ia tocar. Mas foi uma coisa que eu sempre persegui. Desde então, que eu saí do trabalho de Ivete, eu acho que eu tô no momento mais propício de satisfação da minha carreira, onde eu posso executar músicas que eu investi tanto tempo estudando. E onde eu posso realizar essas ideias artísticas é com a Orkestra Rumpilezz.

De onde você acha que vem o sucesso de uma banda como o Baiana System que vem fora do circuito *mainstream*?

São vários fatores. O Baiana System também tem a ver com a forma como a plataforma das divulgações dos projetos musicais como a Rumpilezz. A Rumpilezz não conseguiria a notoriedade se não fosse o que eu vou dizer. Acho que a internet tem um papel muito importante aí. Vou dar o exemplo da Rumpilezz porque foi o que eu vi de perto. A primeira vez que eu publiquei uma música em um vídeo, e durante um tempo deu quase 50 mil acessos eu levei um susto. Quando pessoas como Eumir Deodatto, Airto Moreira e Ed Motta vieram falar comigo eu tomei outro susto. Eu pensei: “a música tá indo em lugares que eu nunca pensei que pudesse ir”. A música teve um cuidado, teve um acabamento mas o que ajudou muito foi essa relação. Ed Motta possibilitou uma entrevista, Airto Moreira tinha falado com outra pessoa, possibilitou outra entrevista e foi como uma bola de neve. Foi na época do MySpace. Não havia Facebook, muito menos o Instagram. Foi no MySpace que a gente conseguiu se estabelecer como uma banda. Era uma coisa regional.

Acho que o Baiana System pega isso aí já de uma maneira bem desenvolvida. Então eles conseguem publicar e desenvolver a sua publicidade dentro de um duto que não era o normal quando eu tinha minhas primeiras bandas, quando a gente tinha que ir para televisão, jornal, que era difícil porque você tinha que conhecer as pessoas. Era mais difícil, era mais restrita a maneira de fazer marketing de um trabalho. E agora a internet democratiza de alguma maneira. Pessoas como Mallu Magalhães que surgem na internet. Bandas e bandas que podem ter acessos incríveis e, a partir dali, vem pro mercado próprio do tocar. Tem banda que nunca tocou e tava na internet e passou a tocar. Você sabe que acontece isso. Não que eu achei isso bacana, eu tô dizendo que acontece.

A segunda coisa é que o mercado de bandas na Bahia sofreu uma baixa muito grande das grandes bandas. Tinha banda de bloco que conseguia tocar na rádio, conseguia mercado de shows. Isso não tá acontecendo mais. Quem se estabeleceu, os grandes artistas, continuam tocando aqui e acolá. Então, de alguma maneira, quando alguém sai, abre espaço para outro entrar. Acho que o Baiana entrou no momento certo, na hora que estava havendo uma mudança de foco na música da Bahia.

Acho que esses dois fatores, fora a qualidade musical do trabalho que soma. Mais do que a qualidade, a originalidade. Botar a guitarra da Bahia em outro contexto, ter um cantor como Russo Passapusso que canta de outra forma e se encaixa com perfeição com o conceito da guitarra da Bahia. Acho que esses três fatores conseguem explicar. E espero que eles continuem assim e não vão para as grandes redes com empresários que nunca fizeram nada substancial pela música de verdade.

Entrevista Com Japa System

Apresentação

Fala aí, galera. Beleza? Eu sou Japa System. Sou percussionista e produtor. Tenho 35 anos. Sou natural de São Paulo, mas costumo dizer que sou mais baiano do que paulista porque eu nasci em São Paulo, mas cresci aqui na Bahia. Com oito anos de idade eu já estava aqui na Bahia. Sou filho de maranhense com baiano. Tenho essa influências dos meus pais. Sou o caçula. Minha vida é essa vida louca. Vida artística de produções, acompanhando artistas, fazendo minhas produções e é isso. Japa System.

Eu tenho oito anos de Salvador, e eu vim para Salvador porque eu tinha uma missão de tocar numa banda grande de Salvador, que de preferência fosse a Timbalada. Eu vim para cá a primeira vez a convite de um amigo chamado Ivano Bragonzi, ele era Dj e chefe de cozinha, e ele criou um projeto chamado Africanismo que era Dj com percussão. Quando ele soube que eu gostava de uma banda chamada Jamiroquai ele me disse que queria essa mistura de Jamiroquai com Timbalada. A gente se conheceu fazendo som e aí ele se encantou com a minha energia e eu também com ele por ser um cara muito massa, bem astral. A gente fez esse projeto, tocou por mais ou menos um ano, fizemos algumas festas na praia e em hotéis. Foi bem legal. Depois veio aquele crise européia e aí, Ivano como era empresário teve que dar uma segurada.

Depois veio o Terrasamba. Meu amigo Marcio Bahia, que canta lá até hoje, me deu a oportunidade de tocar lá. E aí, graças a Deus, foi tudo muito legal. Tive a oportunidade de fazer turnê internacional. Fomos para Cabo Verde, África. Para mim foi super interessante, principalmente porque eu comprei meu djembe senegalês. Lá no Terrasamba eu passei 1 ano e três meses. Foi aí que eu vim pro Candeal. Se eu tinha o sonho de tocar na Timbalada, eu tinha que estar no Candeal para respirar aquela atmosfera. Tinha que estar aqui junto com a galera tocando. Foi aí que eu conheci Jair, uma das pessoas mais especiais Para mim, desde que eu me mudei para cá para Salvador porque ele que me acolheu, me deu oportunidade, viu que eu

estava cheio de vontade e me colocava sempre para participar dos ensaios dele. Antes de eu vir morar em Salvador, ele fazia esse ensaio dia de sábado e domingo. Aí eu vinha de Feira (de Santana), ensaiava, dormia na casa do amigo, e no domingo eu voltava para casa. As pessoas me perguntavam: “pô, Japa, você vem para cá só para ensaiar?” E eu falava que vinha porque tinha um sonho a realizar. O tempo foi se passando. Jair foi me conhecendo, me deu oportunidades. Sempre estava me colocando na cara do gol. O tempo foi se passando, Brown foi me conhecendo, foi me entendendo e aí rolou um convite para ensaiar. Os meninos falaram:

“- o Cacique (Carlinhos Brown) mandou você ensaiar aí e só depende de você”.
Por dentro eu pensava:

“- Só depende de mim? Então já é minha.”

Foram três anos de Timbalada. Desde criança eu ouvia essa banda, tinha o sonho de tocar nessa banda e realizei esse sonho. Os caras que tocam na banda eu via na televisão e ficava todo emocionado, depois passaram a ser meus colegas de trabalho. No momento certo que eu vi que conheci tudo, vi o som, conheci a cultura eu resolvi parar e queria ir além. A Timbalada me deu uma projeção enorme mas eu queria ir mais além. Agradei a Brown, agradei todo mundo e pedi para sair.

Durante esse tempo todo de Timbalada, de Terrasamba, de Africanismo, eu comecei a fazer cursos no Candeal na ALAS (Associação Lactomia de Ação Social) de Jair e na PRACATUM, onde eu aprendi os cursos de áudio e vídeo e comecei a me autoproduzir. Foi aí que começou essa relação de se produzir, de comprar máquinas, de fazer geração de conteúdos. E hoje, graças a Deus, eu consegui conquistar muita coisa a partir dessas minhas produções de internet. Eu soube usar muito essa ferramenta e uso até hoje muito bem.

Durante a Timbalada, rolou o convite para o Baiana System. A galera sabia que eu tinha essa influência de instrumento eletrônicos, instrumentos orgânicos e essa conversa do híbrido. Foi paixão à primeira vista. Era um som que eu me identificava muito por ser um som diferente, falando em texturas de eletrônico, orgânico e eu gosto muito disso e estou lá até hoje. Teve uma época que eu saí, fiquei só com a Timbalada porque começou a chocar, não

dava para conciliar os dois. Mantive uma boa relação com a galera e, no momento que eu tava tranquilão, que eu já tava sem banda, os caras me convidaram de novo.

Nesse tempo também fiz um projeto chamado Radioativos, que é um projeto de música eletrônica com violino e percussão com meu amigo Felipe Evans. A gente fez um projeto bem interessante. Tocamos em lançamento de lojas, lançamentos de carros, shopping centers, em formaturas, casamentos. Enfim, uma outra história que a gente produziu.

Tem também os instrumentos que eu faço. Instrumentos de percussão feitos com utensílios de cozinha. A principal influência é minha mãe. Ela é cozinheira então eu cresci vendo aquilo ali, ouvindo sons de panelas. E aí, um certo dia, eu já adulto, eu vi o Shaker Balde. Aí eu peguei, dei uma pausa na tela e pensei em fazer esse instrumento para mim. Eu comprei um balde, comprei os parafusos e comecei a fazer. Fiz um, fiz dois, fiz três, deu errado, no quarto já foi melhorando e no quinto deu certo. Comecei a usar e as pessoas começaram a ver e sugerir que eu fizesse para vender, mas eu não fiz com essa intenção. Mas eu comecei a vender para um e para outro e aí se tornou mais uma fonte de renda na minha vida. Já exportei para vários países. Eu denominei de Japa Shaker. É a frigideira, é a assadeira, é o balde. Tudo é Japa Shaker.

Qual a importância profissional do carnaval para o músico na Bahia?

O carnaval, para nós músicos, é tipo aquele décimo terceiro que a gente fica esperando o ano todo para chegar. Querendo ou não, é uma época em que a rotatividade das bandas cresce. E, se falando em Salvador, é mais especial ainda por estar em casa e especial também porque você está tocando para o seu povo, para as pessoas que te conhecem. Você tocar na Barra, tocar na Avenida, tocar nos palcos dos bairros é muito especial.

Para gente é importante sim porque, falando em currículo e carreira, é importante você ter essa experiência de carnaval, essa vivência de carnaval, essa correria de carnaval. Para mim foi inesquecível a primeira vez que eu toquei no carnaval com a banda Os Mascarados. Eu fiquei “encantadão” de

descer na Barra, ver aquele bloco lotado, de ver as pessoas, ver aquele clima lindo de praia, tocando num trio elétrico bom, de qualidade, e você querendo se inserir no mercado, então, para mim, foi muito marcante. Eu não lembro muito bem o ano. A segunda vez que mais marcou foi quando eu toquei com a Timbalada a primeira vez. Desci a Barra ali e fiquei “encantadão” com tudo: o som, a luz, a Timbalada, as pessoas, a alegria. E um carnaval que destacou foi com o Baiana System, em que a gente desceu com aquele trio daquele tamanho no Furdunço em 2016, a gente saiu tocando para aquele mar de gente.

Infelizmente, existe uma divisão de valores que é um pouco complicada. Mas esse lado aí eu, graças a Deus, não passei muito mas eu tô ciente da realidade que é o carnaval da Bahia e como é que funcionam mais ou menos as peças.

Qual a importância do músico para o carnaval da Bahia?

A importância do músico para o carnaval da Bahia é aquela doação e aquela colaboração artisticamente. Você tá ali dando de presente e expressando um sentimento através do seu instrumento. A sua alegria, o seu sorriso e, às vezes, até a sua revolta ali com as suas coisas através da forma de falar, forma de tocar e a forma de expressar em algumas coisas. Eu acho que é muito importante. Inclusive, eu acho que é mais doação do que reconhecimento. A gente faz por amor mesmo. Se o amor que a gente sente em fazer ali fosse o mesmo amor e reconhecimento, estava todo mundo feliz.

Como fica o músico diante da condição de sazonalidade do mercado?

O carnaval é uma das datas mais esperadas, depois dela só o São João, por ser uma data em que as bandas, por mais que esteja no sucesso ou não, têm mais rotatividade. Claro que se você está numa banda que está em ascensão no mercado, está fazendo sucesso, está sem representada aparecem mais oportunidades.

Eu costumo falar que é muito importante você fazer outras coisas, produzir outros sons, fazer a sua carreira pessoal também porque quando vierem as baixas estações, em que tanto as bandas grandes como as pequenas param um pouco, você tem que contar uma outra história e mostrar um outro caminho. E eu entendi isso logo quando cheguei em Salvador. Eu precisava fazer algo Japa System. Independentemente de tocar com Baiana, Timbalada, Mascados, seja lá quem for, eu tenho que contar a minha história. Não apenas para mim como riqueza de conhecimento, de conquista mas também para ser uma área de escape. Quando não tiver o carnaval eu vou estar fazendo meu som e, de certa forma, contando uma história.

Eu fico um pouco triste porque eu conheço muitas pessoas que tem oportunidade, têm espaço de produzir conteúdo e contar sua própria história e ficam encostadas. Deus fez todo mundo inteligente. Não existe ninguém burro, mas tem pessoas que não gostam de gastar a inteligência, já eu adoro. Então, a gente tem que contar a nossa história porque o tempo passa rápido. Já estamos em 2017, já é São João, passou São João já é clima de carnaval, nem de natal. O tempo está passando muito rápido e a gente tem que processar junto com o tempo e com o sistema.

Graças a Deus, hoje, se eu sentar aqui com você eu tenho muita história para você. Não só com conteúdo sobre artistas que eu acompanho mas também da minha própria produção e carreira pessoal.

De onde você acha que vem o sucesso de uma banda como o Baiana System que vem fora do circuito *mainstream*?

Até hoje os caras (outros membros da banda) conversam sobre como foi a trajetória do Baiana System. Vou ser diretor com você. Chegou um momento que o trio passava e a galera gritava:

“- Vaza! Sai daqui! Passa logo!”

Porque a galera ainda estava meio resistente a entender um outro gênero musical. Em se tratando do Baiana System, é um pouco complexo de entender o gênero musical. É uma catarse. São muitos gêneros musicais acontecendo ali. Ao mesmo tempo tá moderno, ao mesmo tempo tá raiz, ao mesmo tá

contemporâneo, ao mesmo tempo tá um som difícil de digerir enquanto está gostoso de se ouvir. Quando eu entrei lá (no Baiana System) eu passei a entender melhor o que é o som, o que é essa textura de som. Passei a entender e criar junto.

O Baiana System é isso e o que dá credibilidade é ser um som sem parazo de validade. Não é um som feito pro verão. E atrás disso há muita pesquisa. Russo (Passapusso) pesquisa muito as bandas que ele curte, até as que ele não curte. Não só Russo como todo mundo. Seko produtor, João, Mahal, Felipe Cartaxo com a parte de imagens. Os caras são demais. Os caras são “cabeção”, pesquisam tudo. Nada de muito clichê, vamos pesquisar, vamos misturar. E eu venho aprendendo muito com eles a misturar influências, gêneros e texturas.

Pode ser que eu não esteja lá, mas o Baiana vai voar muito. Eu conto minha história como Japa System, mas eu quero estar participando de tudo do Baiana é som que eu sinto orgulho e me sinto super feliz de tocar.

O que te levou a mesmo tocando com grandes artistas se afastar do mercado do axé e abraçar um trabalho como o do Baiana System?

O principal motivo que me fez pensar em seguir um outro caminho foi a minha inquietude de querer fazer as coisas, produzir e querer mais. Respeitando os limites e a música. A Timbalada foi uma missão cumprida. Tudo o que eu queria sentir eu senti, tudo o que eu queria aprender eu aprendi. O respeito vai estar sempre no coração, nas veias e é uma referência que eu levo pra minha vida.

Ainda na Timbalada eu recebi o convite pra participar do projeto Baiana System, porque os caras viram as influências que, percussivamente falando, eu usava, o *setup* e tal. Os caras se identificaram com aquela concepção e me convidaram. Quando eu conheci aquele mercado, aquele gênero, quando eu conheci a projeção do Baiana System, pra mim, profissionalmente, é muito importante. Estar em festivais grandes, em *line-ups* de bandas *top* e a gente lá no meio representando a Bahia e o Brasil, gravar com artistas conhecidos e renomados no meio artístico brasileiro e até internacional. Eu enxerguei ali que

para mim a projeção seria melhor ainda. Aí eu cheguei com uma soma, com a minha alegria, com a minha forma de tocar, desenvolver e produzir.

Eu entendi que esse mercado, para mim, é mais interessante pela projeção e desenvolvimento artístico. Se eu for comparar o mercado alternativo com o mercado do axê: O axê teve o seu reinado, teve a época em que as coisas eram como eles queriam mas o mercado alternativo é mais verdadeiro, eles são mais humanos eu acho. O mercado alternativo valoriza o que é bom e não quem paga mais. Eu não quero sair tão cedo dessa concepção relacionado a esse tipo de mercado e esse tipo de som.”

Entrevista com Carlinhos Brown

Apresentação

Eu sou Antonio Carlos Santos de Freitas, nasci no ano de 1962. A minha história com o carnaval começa com os sambões em festa de largo. Nas tradicionais festas do Rio Vermelho, da Pituba, do Bonfim, da Ribeira e Bom Jesus dos Navegantes. Eram as festas que eu mais frequentava com o Mestre Pintado do Bongô, que é o criador e um dos pioneiros na mistura de ritmos ou de denominar e adaptar ritmos do mundo para a Bahia. Ele criou o samba-mambo que gerou o sambão; sem ele, sem a ideia do samba-mambo não existiria Timbalada, não existiria Olodum, essas quebradas toda que a gente vê, sobretudo porque ele tocava bongô com baquetas que isso era inédito e continua inédito aqui pra Bahia. E, no mais, ele fez uma viagem com o grupo dele Gildo Alfinete após ter gravado o Ouro e a Madeira no festival da Portela - O Ouro e a Madeira de Ederaldo Gentil - ele fez uma viagem convidado pela Bahiaturra com Gildo Alfinete, a turma do Baticum que era o grupo dele e lá eles trouxeram um bongô Ludwig, que é um bongô sinfônico, com tripé e com pele sintética igual o que a gente vê no timbau hoje. Isso não tinha, isso era muito novo ele informou ele fez essas coisas - quando você vê o Olodum fazer quebradas, esse mestre foi ele que organizou, influenciou todo mundo e eu tive sorte de ter ele como meu grande professor. Só que nós sentimos que o carnaval estava já pedindo mudança. Pela força do trio elétrico, o carnaval ainda estava ligado a força da guitarra baiana - que por sinal continua - mas, éramos muito ainda preso ao conceito de Recife, da composição recifiana ou composição recifense e cover que se fazia dos beatles, etc.

Eu me lembro quando eu subi no trio elétrico, subi com uma banda de rock chamada Mar Revolto, entre o Mar Revolto e uma banda chamada Gabriela, em um bloco que só saiu um ano. Era aqui do Matatu de Brotas. E, quando eu subi pra essas coisas, eu subi com tumbadora que agora é chamada de atabaque. Eu fiz um timbales com umas caixas que o colégio Luiz Viana jogou fora da banda marcial. Eu aproveitei só o corpo e botei pele e fiz como o timbales muito porque eu adorava o som do timbales. Muito porque era

o que o Mestre Pintado do Bongô me ensinou isso. Também era pioneiro. Só quem tinha timbales era Ary Dias e Baixinho dos Novos Baianos , mas moravam fora e eu tinha visto até eles tocarem pela primeira vez.

Empolgado com o *crossover* que Santana fazia na música mundial, me interessei muito por essa percussão, samba-mambo do Mestre Pintado com o que Santana dizia. Queria fazer aquilo. Queria fazer aquele tipo de rock'n roll que misturava rumba, salsa, tcha-tcha-tcha. Subi sim com esse desejo, essa vontade. Me lembro que eu toquei com Mar Revolto num grupo chamada Filho de Oligo e eu estava louco de vontade de comprar uma geladeira pra minha mãe só que esse cachê nunca saiu. O carnaval não era tão profissionalizado como é os dias de hoje.

Mas, aprendi muito. Foi minha primeira experiência no trio elétrico. Me lembro que eu pulava muito no trio elétrico, eu tinha muita resistência para fazê-lo e aquilo começou a chamar a atenção de muitos outros artistas e dois anos depois dessa saída eu já comecei a tocar com os maiores. Fui chamado por Paulinho Boca de Cantor do Novos Baianos. O grande sucesso no momento era Luiz Muritiba, fui tocar com ele. Toquei com Luiz Muritiba com Paulinho Boca de Cantor, com Chico Evangelista, a turma de Jorge Alfredo, também um grande hit maker, e assim sucedeu minha carreira. Eu aprendendo com cada um desses, estilo, comportamento, forma de harmonizar, forma de tocar e isso foi muito influente na minha vida e meu carnaval tem essa lembrança.

Muito importante também lembrar que com toda esse despertar e essa chamada de atenção, eu fui contratado por um bloco iniciante chamado Camaleão. Ora, o Camaleão sem Bell sem Luiz Caldas. Era com uma banda chamada Salamandra, nos tocávamos Spyro Gira, George Duke e misturávamos com Ney Matogrosso, Secos e Molhados, e o que Lincoln Olivetti mandava do sul do Brasil com um pouco de galope e forró. Sucesso total! Me lembro Carlos Santos e Teixeira de Manaus "ô, quero dançar com meu amor". Daí que vem a ideia de que o carnaval poderia ser embalado pela música de são João e foi nesse conceito de musica junina que vi um grande possibilidade de mudança nos termos e na canção e na forma de fazer carnaval. Fui mais direto até para as musicas em tom menor, que as pessoas consideravam

tristes e isso foi importante no crescimento de todos e ali tinha um coletivo de extrema força para isso. Depois de tocar com Luiz Muritiba, Paulinho Boca, Chico Evangelista, Lazzo todo mundo ali, eu fui chamado pra integrar um grupo de rumba e de salsa e eu gostava que chamava também Camaleão que terminou mudando o nome. Eles diziam "vamos mudar o nome que tem um bloco Camaleão acontecendo" Me pediram que mudasse o nome. Eu botei o nome de Rumbaiana no grupo de salsa. Eu batizei o grupo e ainda escrevi muitas musicas pra o grupo na época.

Gerei um interesse que um estúdio chamado WR me levasse para gravar e fui, inclusive, no primeiro dia. Me lembro que eu cheguei oito horas da manhã e só fui gravar seis da tarde, porque eles gravavam de dez a vinte *jingles* num dia. Tipo de experiência de gravar jingles de um minuto. Gravava vinte. Eles estavam com muita pressa, muita concorrência. Eu me lembro que eu esperei, esperei, esperei e ai quando chegou minha vez, já tarde, todo mundo cansado. "Deixe o menino gravar", o menino está ai até agora. Carlinhos marques que disse isso, eu entrei e sei que eu toquei as ultimas quatro musicas que ninguém acreditava que seriam aprovadas. As quatro musicas que eu toquei foram aprovadas. No outro dia, eu estava empregado na WR e ai eu vi que eles estavam trazendo músicos. Trouxeram Cesinha, Alfredo Moura. Espiga já era o percussionista oficial de lá até. Mais tarde, nessa busca que (Wesley) Rangel, dono da WR, e Nestor (Madrid) estavam, trouxeram Luiz caldas. E tudo que a gente estava fazendo de *jingle*, gravando as pessoas, começava a dar certo na Bahia. Foi ai que veio Roberto Santana, o mesmo produtor que levou os Doces bárbaros - Caetano, Gil, Betânia, e Gal. Trabalhava com Gonzaguinha na época, era produtor de Gonzaguinha, um cara muito visionário e libertário. Ele tinha um selo chamado Nova República. Ele disse:

"- Eu quero botar novos artistas"

Ele tava sondando, viu que eu era compositor, me convidou e eu falei que não podia porque eu não tinha experiência de canto na época, mas podia fazer musica. Eu podia ajudar no movimento sendo compositor. Mas ele contratou Sarajane - primeiro contratou Gerônimo, depois Sarajane depois e Luiz Caldas. O primeiro disco a ser gravado foi de Gerônimo, segundo Luis Caldas , terceiro

Sarajane. Ali dava-se início ao que chama-se de axé. Por sorte, eu tinha músicas nos três discos. O primeiro a me gravar foi Gerônimo, foi uma música que falava do Pelourinho. Ninguém falava do pelourinho. A ideia era que aquilo era mágico e tudo, mas era o pelourinho que jogava pinico de xixi na cabeça de quem passava. Tinha um protecionismo dos moradores do Pelourinho. Eles não gostavam tanto que fosse turista ou que fosse muita gente pra lá. Eles queriam que fosse aquele ambiente de festa, mas não era muito atrativo. Eu me lembro muito que tinha isso. Eles jogavam mijo, jogavam mesmo por cima, não tinha saneamento. Você estava andando pelo Pelourinho e recebia o bacio de xixi na cabeça. Era assim. Isso mudou, graças a Deus, com a educação do povo. Mas, essa são pequena história de como começamos isso tudo. Mas, só voltando a questão do grupo e da WR, quando Luiz (Caldas) chegou do interior, começou a tocar no Traz-os-Montes, com aquele talento, aquele carisma, aquela coisa toda, foi o primeiro a ser escolhido porque era o único que tinha capacidade de cantar e de levar toda aquela performance que estava ali acontecendo. Assim, ele já tinha uma banda chamada Acordes Verdes e ele cedeu o nome de Acordes Verdes pra banda com essa nova formação e, por incrível, que pareça eu voltei a tocar no Camaleão com Acordes Verdes. Aí saímos. Foi quando entrou Chiclete com Banana. Eu posso dizer que eu voltei a tocar no Camaleão porque o Chiclete com Banana entrou no Camaleão com um grande sucesso que eu escrevi pra eles também na época - Não quero dizer que foi pelo grande sucesso, mas pela competência do chiclete, mas a música estourou. Era o que dava as primeiras intenções de uma ideia de arranjar *axé music* rápido. Isso saiu da minha cabeça. Aí tem a magia, com aquela pulsação, Bell com voz e pulsação mandando ver. Valtinho dando aquele molho. Isso estava de pé e começando o que chamávamos de movimento *axé music*.

Qual a importância profissional do carnaval para o músico na Bahia?

Profissionalmente, o músico no carnaval da Bahia passa por vários quesitos. Um é pelo quesito escolar. A música que se faz na Bahia requer resistência, disciplina, porque você não consegue tocar oito horas no trio,

drogado, bêbado. Você tem que estar pronto, tem que estar disciplinado e, sobretudo, além das músicas estar nas mãos, você tem que ter o preparo absoluto, gosto, conhecimento e repertório.

A importância do carnaval da Bahia é que o músico precisa ficar atento a tudo que é sucesso porque o carnaval não vive só de músicas autorais. Ele vive de cover, vive de músicas clássicas, ele vive do que você inventa na hora. O músico sai muito experiente e, importante, é onde acontecem todos esses contatos e, diga-se de passagem, no quesito economia. Devido à sazonalidade que se dá aqui ao trabalho de música, o carnaval termina abarcando essa importância e oportunizando que músicos de várias idades tenham as experiências musicais

Qual a importância do músico para o carnaval da Bahia?

A importância do músico para o carnaval da Bahia hoje é dar a manutenção no momento em que as novas mídias trazem novos créditos para o ouvir. É importante dizer que o novo continua sendo a base. Imagine se nós tivéssemos entrado nessa coisa de música puramente eletrônica. Tinha um cara tocando em cima do trio, vários músicos desempregados e a gente repetindo um padrão sonoro do mundo. Hoje, como percussionista, eu tenho a convicção de que do mesmo jeito que a percussão é primitiva, ela é futuro. Mas, porque ela consegue ser futuro? porque ele é binária, ela é zero e dois. Eletrônica é zero e um. É zero, zero, zero, zero, um, então, é passado. A música eletrônica é passado. Você dá "play" pra ela soar e aqui, oh, (bate na mão) soa na hora. Ela faz (gesto com a mão) depois, que ela vem. Então, não só pelo fato de você replicar *samples* e sonoridades que você mistura através de filtros, que são esses pedais que nós temos. O guitarrista tem pedal de distorção, *delay*, *flanger* e outras coisas que apareceram pelo o momento então é tudo essa experiência *stockhouse*, *smetak* que modifica as frequências e modifica a sonoridade grave, agudo, médio. Não existe outro. só tem isso aí: médio-grave, médio-agudo, agudo-grave (agudo-grave não existe, né?). Então é uma ciência muito límpida. Mas o carnaval ele se mantém porque ele mantém o ouvido no acústico e no pesado.

Eu acho que o carnaval perde muito quando a gente deixou de fazer as práticas de bandas de percussão. Uma que era ótima na diminuição da violência, que é onde o músico baiano é importante pra o carnaval porque ele é um músico social, ele é um ativista social. Ele é muito mais do que alguém que está ali tocando. Ele é um informador, olha como a gente se porta no trio. São anjos condutores. Você vê que no trio da gente não tem problema. Eu já vi, por exemplo, no carnaval do Rio eu vi uma coisa que eu fiquei desesperado pela inexperiência do cantor de cantar em cima do trio. Colapsou e "nego" não sabia como era e ficou, sabe aquele cardume, redemoinho. "Nego" não ia pra um lado, nem ia pra o outro e o cara só ficou "calma! calma!" Quando o artista baiano falou "para, todo mundo!! esquerda, direita, esquerda, entra pra esquina, olhe. Estou vendo." Sabe? Você vai ali e conduz. É por isso que esse músico é importante. Ele é um líder de multidões.

Como fica o músico diante da condição de sazonalidade do mercado?

Diante da condição de sazonalidade os músicos terminam pegando seus cachês e guardando para sobreviver o ano inteiro - e já são péssimos - e, sobretudo, quando os direitos autorais foram por água abaixo e chegaram as novas mídias, dizendo que "não, agora é de graça", embora ninguém pague a conta. Todo mundo quer baixar, "downloadear", mas não sabe que para pagar para fazer uma base é muito caro. Se você não paga a conta "quem tira de onde tem, pedir vem". Então, acredito que isso tem aumentado ou desestimulado os músicos a continuar fazendo e, sobretudo, porque aqui se elege muito o *hit* e a música do ano. Parece que a pessoa que faz o hit daquele momento, que por sua vez é requeitado de muitas coisas, requeitado - não estou falando de requinte, não, estou falando de café que foi feito e depois o cara esquenta de novo - foge totalmente da capacidade autoral, porque termina sendo escravo do mercado.

Você termina sendo o mercado quando nós somos a indústria. O mercado que corra atrás da gente e talvez o mercado é que tenha que nos ver como indústria. E essa indústria é pulsante porque ela é criativa. Mas, ela se desfaz no momento que ela não tem capacidade de escoar. A gente termina

perdendo talentos para outros caminhos. Os músicos estão dispersos da sua profissão. Não porque queiram. Tem gente dirigindo Uber, outro que é porteiro, outro na ilha mecânica e aí se reúnem no carnaval. Ele termina tocando o que ele tocou a um ano atrás e o carnaval perde com isso. Perde essa capacidade de se inovar. Porque o carnaval é um ser vaidoso. Ele quer uma fantasia nova a cada ano.

De onde você acha que vem o sucesso de uma banda como o Baiana System que vem fora do circuito *mainstream*?

O Baiana System é uma banda que praticamente parte loio, Japa são do Candeal e são até do movimento da Timbalada. Eles são *outside* de tudo que acontece e do interesse que ele acontece. Eles também terminam sendo o intermediário de toda urbanidade, de tudo que a classe média rejeita, eles conseguem limpar algumas coisas e levar, mas eles continuam fazendo. Eles fazem pagode, fazem samba, fazem Timbalada, eles fazem Olodum. Claro, em uma linguagem e discurso poético que é sensacional e que termina refazendo essa oportunidade.

Quem é o Baiana System? Interesse pelo novo e também o novo. Isso o faz ser forte, o faz ser crescente e, muitas vezes, quando eles adaptam o que artistas que já viciados pelo mercado, não conseguem alcançar, porque, ou não teve a capacidade de estudo ou não está alcançando os ouvidos daquela maneira. É assim que se chama de moderno. Eles são modernos.

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2011, 7ª ed.

FERNANDES, E. J. "O BONDE DA BAHIA" – CULTURA POPULAR E CULTURA DE MASSA NO RÁDIO. **VI ENECULT - Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**. Faculdade de Comunicação da UFBA. Salvador, 25 a 27 de maio. 2010. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24241.pd>

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

JANOTTI JR., J.S. À PROCURA DA BATIDA PERFEITA: A IMPORTÂNCIA DO GÊNERO MUSICAL PARA A ANÁLISE DA MÚSICA POPULAR MASSIVA. **ECO-PÓS**, V. 6, N.2, AGOSTO-SETEMBRO, 2003, p. 31-46. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Jannotti-A_procura_da_batida_perfeita.pdf

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia**, 4a, Rio de Janeiro, ed.UFRJ, 2006a.

MIRANDA, S.; BORGES, M.H.J. A profissão de músico diante da diversidade nas possibilidades de atuação. **Revista Fundarte**, ano 14, n. 27, janeiro/junho 2014.

MIGUEZ, P. **CARNAVAL BAIANO: AS TRAMAS DA ALEGRIA E A TEIA DE NEGÓCIOS**. Dissertação Apresentada ao Curso de Mestrado do Núcleo de Pós-Graduação da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1996. Disponível em: <http://academiadosamba.com.br/monografias/paulomiguez.pdf>

NUNES, J.H.; MELLO, M.G. Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais. XV Congresso Brasileiro de Sociologia, GT 17 – Ocupações e Profissões, Curitiba, 26 a 29 de julho de 2011.

PAULAFREITAS, A. O cacique do Candeal – considerações sobre a identidade mestiça de Carlinhos Brown. **ANUÁRIO LUSÓFONO**. 2009. Disponível em: <http://revistacomsoc.pt/index.php/anuario/article/view/771/691>

PAULAFREITAS, A. Música de Rua de Salvador: Preparando a cena para a axé music. I **ENECULT**. 2005 Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/AyeskaPaulafreitas.pdf>

SEGNINI, L. F. R. Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. **XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://beta.idanca.net/wp-content/uploads/2008/03/liliana.pdf>

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura** (Trad. de Waltensir Dutra), Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979

G1 RIO. **VEJA A LISTA DE VENCEDORES DO 28º PRÊMIO DA MÚSICA BRASILEIRA**. Rio de Janeiro, 19 de Julho de 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/veja-a-lista-de-vencedores-do-28-premio-da-musica-brasileira.ghtml>

SALVADOR PREFEITURA. **CARNAVAL DE SALVADOR DEVERÁ GERAR 250 MILHÕES DE EMPREGOS DIRETOS E INDIRETOS**. 08 de fevereiro, Salvador, 2017. Disponível em: <http://carnaval.salvador.ba.gov.br/carnaval-de-salvador-devera-gerar-250-mil-empregos-diretos-e-indiretos/>

