

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - SCHLA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS - DECISO**

PALOMA PALAU VALDERRAMA

**“YO TOCO DE TODO”:
CONFIGURAÇÃO, INTERAÇÃO SOCIAL E MEDIAÇÕES DO TRABALHO
MUSICAL NOS *GRUPOS DE SECUENCIAS* EM CALI, COLÔMBIA.**

CURITIBA

2016

PALOMA PALAU VALDERRAMA

**“YO TOCO DE TODO”:
CONFIGURAÇÃO, INTERAÇÃO SOCIAL E MEDIAÇÕES DO TRABALHO
MUSICAL NOS *GRUPOS DE SECUENCIAS* EM CALI, COLÔMBIA.**

Dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Luisa Fayet Sallas

CURITIBA

2016



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós Graduação em SOCIOLOGIA
Código CAPES: 40001016032P2

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM SOCIOLOGIA

No dia vinte e nove de Fevereiro de dois mil e dezesseis às 14:00 horas, na sala 914, Rua General Carneiro, 460 - 9º. Andar, sala 906, do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda **PALOMA PALAU VALDERRAMA** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: **"YO TOCO DE TODO". CONFIGURAÇÃO, INTERAÇÃO SOCIAL E MEDIAÇÕES DO TRABALHO MUSICAL NOS GRUPOS DE SECUENCIAS EM CALI, COLOMBIA.** A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Professores Doutores: ANA LUISA FAYET SALLAS (UFPR), EDSON SILVA DE FARIAS (UNB), PAULO RENATO GUÉRIOS (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais e, depois, solicitou que os presentes e a mestranda deixassem a sala. A Banca Examinadora, então, reuniu-se sigilosamente e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela **APROVAÇÃO** da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora, outorgando-lhe o Grau de **Mestre em SOCIOLOGIA**. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ANA LUISA FAYET SALLAS, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 29 de Fevereiro de 2016.


Prof ANA LUISA FAYET SALLAS (UFPR)
(Presidente da Banca Examinadora)


Prof PAULO RENATO GUÉRIOS (UFPR)


Prof EDSON SILVA DE FARIAS (UNB)

*A esses músicos em Cali que, na cotidianidade de seu ofício,
coadjuvam na exaltação de emoções
para festejar diversos motivos em reuniões sociais*

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que me compartilharam suas experiências e com quem vivenciei o mundo musical das sequências em Cali. Muito obrigada por dar-me a conhecer mais sobre a cidade na qual cresci.

A minha família, por seu amor e apoio. A minha mãe por instigar-me a conhecer o mundo. A minha irmã por sua carinhosa companhia. A meu pai, por acreditar em meus caprichos. Sei que ele teria adorado ver esta dissertação.

A meu amado Oscar Giovanni, por ser meu parceiro e colega neste sonho mútuo, e em nossos sonhos anteriores e futuros.

A minha orientadora Ana Luisa Fayet Sallas, por sua constante atenção, sua acertada orientação e sua confiança em meu esforço e trabalho. Imensa gratidão.

À CNPq por conceder-me a bolsa PEC-PG para a dedicação exclusiva aos meus estudos e a esta pesquisa.

Aos professores que formaram a banca, Paulo Guérios e Edson Silva, por sua cuidadosa leitura e seus valiosos aportes que muito enriqueceram este trabalho.

Aos professores e professoras do PPG em Sociologia da UFPR, pelas contribuições, especialmente a Ângelo José da Silva, Amélia Correia, Marlene Tamanini e Márcio de Oliveira.

Aos colegas da turma do mestrado em Sociologia da UFPR, em especial aos amigos: Ricardo, Claudia, Paula, Juliana, Márcio, Clarissa, Lorena, Marilane e Stefania, pelas trocas e conversas em tantos encontros.

Ao professor Enio Passiani do PG em Ciências Sociais da UFRGS, por sua acolhida no estágio docente e pela clareza de suas explanações.

À professora Maria Elizabeth Lucas do PPG em Música da UFRGS, por sua generosidade em aceitar-me nas aulas de etnomusicologia as quais aportaram muito às perspectivas teóricas desta dissertação.

Aos colegas e amigos do PPG em Música da UFRGS: Juan, Pedro, Daniel, Rafael e Ivan, pelas ricas discussões e experiências.

Aos que de várias maneiras me ajudaram a construir o caminho para o mestrado: Maria Victoria Casas, Manuel Sevilla, Carolina Santamaría, Heliana Portes, Germán Pinilla, Julian Céspedes, Sayuri Raigoza, Jesús Antonio Mosquera, Dita Martina e León Darío Montoya.

Aos novos amigos em Curitiba: Rodolfo, Julia, Analice, Leonardo, Ednei, Simone e Lucas, pelos bate-papos e bons momentos compartilhados.

Aos novos amigos de Porto Alegre: Junior, Manoel, Leonardo, Luís Pablo, Luís, Claudia, Erika e Flávio pelas conversas, risos e experiências.

Aos antigos amigos de Cali: Doris, Aris, Angélica, Sayuri, Matallana, Ann, Julian, eles e outros, por nossos intensos e esporádicos encontros e porque, de alguma forma, compreenderam minha ausência e distanciamento devido ao processo de pesquisa.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

*Quedaos todos ahí,
la defección de uno solo de entre vosotros
condena mi obra al silencio...
No es necesario hacer una sociología de la música.
La música ya es sociología.*

La pasión musical
Antoine Hennion

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo compreender a relação entre as condições sociais e materiais do ofício musical nos *grupos de sequências*, e tais formas musicais em Cali, na Colômbia. Trata-se de conjuntos musicais que se dedicam à interpretação de um amplo leque de gêneros musicais de difusão massiva em comemorações particulares e espaços comerciais. Constituem a oferta mais econômica e diversificada do mercado musical nessa cidade. Essa variedade é viabilizada pelo uso da tecnologia das sequências, arquivos digitais de áudio e MIDI que substituem os instrumentos musicais faltantes. A denominação de *grupos de sequências* é utilizada principalmente entre os músicos *insiders*, e modificada por *grupos musicais* para sua *autoapresentação* diante de públicos e clientes. Nesse sentido, é um tipo de produção cultural de baixa autonomia, determinada por forças econômicas e sociais (Bourdieu; Adorno), motivo pelo qual esses atores são criticados por colegas *outsiders*. Por sua parte, os músicos *insiders* fazem suas apostas criando, interpretando e difundindo suas músicas de diversas maneiras, formais e informais, na tentativa de ganhar maior autonomia. A pesquisa foi realizada mediante uma etnografia da interação social online, em sites de redes sociais e off-line em Cali, Colômbia; local aonde atuou como pesquisadora e flautista. A abordagem teórica se enquadra na área da sociologia da música e da cultura, e se alimenta de conceitos da etnomusicologia. A emergência e continuidade dos grupos de sequências são explicadas por meio da análise da mudança entre as interdependências sociais, materiais e estéticas da configuração social (Elias). Além disso, argumento que esses grupos musicais refletem as músicas mais comerciais na cidade, presentes em sua paisagem sonora (Schafer) e na memória coletiva musical de seus moradores, quem vivenciam a música com práticas participativas (Turino). A interação social entre os atores é analisada a partir dos conceitos microssociológicos de Goffman, tais como *fachada* e *equipe*. Assim, os músicos constroem uma *fachada* online e off-line na qual definem sua função com relação ao público como estimuladores da alegria coletiva. Seu trabalho com os grupos de sequências transcorre num clima que se situa entre a cooperação e a competição quando se trata de colegas, e na interação quando se trata do público, que em algumas situações de copresença constituem *equipes*. O repertório de trabalho (Becker) durante a apresentação musical é construído música a música pelos intérpretes com a observação das reações do público e suas demandas. Os ouvintes e criadores que participam dessa manifestação musical desenvolvem o que denomino *multimusicalidade*. Consiste na produção e no reconhecimento de práticas participativas e parâmetros estéticos de seu amplo repertório. Uma rede de mediações (Hennion) que entrelaça atores e objetos dá suporte à música, ora como experiência com a música ao vivo, a atuação do intérprete e as formas de participação do público, ora materializada nas gravações musicais e nas *sequências*.

Palavras-chave: Sociologia da música. Profissão musical. Mediação. Configuração social. Interação social.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo comprender la relación entre las condiciones sociales y materiales del oficio musical en los *grupos de secuencias*, y tales formas musicales en Cali, Colombia. Se trata de conjuntos musicales que se dedican a la interpretación de una amplia gama de géneros musicales de difusión masiva en celebraciones particulares y espacios comerciales. Los cuales constituyen la oferta más económica y diversificada del mercado musical en dicha ciudad. Esta variedad es propiciada por el uso de la tecnología de las secuencias, archivos digitales de audio y MIDI que substituyen los instrumentos musicales faltantes. La denominación de grupos de secuencias es utilizada principalmente al interior de la red de músicos *insiders*, y modificada por *grupos musicales*, para su *autopresentación* frente a públicos y clientes. En ese sentido, es un tipo de producción cultural de baja autonomía, limitada por fuerzas económicas y sociales (Bourdieu; Adorno), motivo por el cual, son criticados por colegas *outsiders*. Por su parte, los músicos *insiders* hacen sus apuestas creando, interpretando y difundiendo sus canciones de diversas maneras, formales e informales, con la intención de ganar mayor autonomía. La indagación fue realizada mediante una etnografía de la interacción social: online, en sitios de redes sociales y, off-line en Cali; lugar donde actúo como investigadora y flautista. El enfoque teórico se enmarca en el área de la sociología de la música y de la cultura, y bebe de conceptos de la etnomusicología. La emergencia y continuidad de los grupos de secuencias es explicada a través del análisis del cambio entre las interdependencias sociales, materiales y estéticas de la configuración social (Elías). Además, se argumenta que esos grupos musicales reflejan las músicas más comerciales en la ciudad, presentes en su paisaje sonoro (Schafer) y que se encuentran en la memoria colectiva musical de los habitantes de Cali, quienes vivencian la música con sus prácticas participativas (Turino). La interacción social entre los actores es analizada a partir de los conceptos microsociológicos de Goffman tales como *fachada* y *equipo*. Así, los músicos construyen una *fachada* online y off-line en la cual definen su función con relación al público como estimuladores de la alegría colectiva. El trabajo con los grupos de secuencias transcurre entre la cooperación y la competencia entre colegas, y, en la interacción con el público. Músicos y público constituyen *equipos* diferentes en las situaciones de copresencia. El repertorio de trabajo (Becker) durante la presentación musical es construido, música tras música por los intérpretes, a partir de la observación de las reacciones del público y sus solicitudes. Los oyentes y creadores que participan de esa manifestación musical desarrollan lo que denomino: *multimusicalidad*. Consiste en la producción y el reconocimiento de prácticas participativas y de parámetros estéticos de un amplio repertorio por parte de un grupo. Una red de mediaciones (Hennion) que entrelaza actores y objetos da soporte a la música, ya sea como experiencia, con la música en vivo, la actuación del intérprete y las formas de participación del público, o materializada en las grabaciones musicales y en las secuencias.

Palabras clave: Sociología de la música. Profesión musical. Mediación. Configuración social. Interacción social.

ABSTRACT

The purpose of this research is to analyze the relation between the social and the material conditions of the *grupos de secuencias*' musical activity, and such musical forms in Cali, Colombia. Those musical ensembles perform a wide selection of massively-produced musical genres at both domestic celebrations and commercial venues, representing the most inexpensive and more varied offer for the city's musical market. Such variety in the repertoire is driven by the technological use of music sequencers to create digital audio and MIDI files with the purpose to replace certain musical instruments during live performance. The term *grupos de secuencias* is primarily used by insiders of the musical network, and modified as *grupos musicales* as a form of auto-presentation before audiences and clients. Therefore, it is a cultural production of low autonomy, restrained by economic and social forces (Bourdieu; Adorno), a motive that makes them the target of outsiders' critiques. For their part, insiders make their stand by creating, performing, and spreading their songs through multiple formal and informal ways, aiming to reach more autonomy. The research required ethnographic accounts of social interaction, including both online sites such as social networks, and off-line situations in Cali, a location in which I operate as a researcher and a flute player. The theoretical approach is framed in the sociology of music and the sociology of culture, taking some concepts from ethnomusicology. The rise and continuity of the *grupos de secuencias* is explained by analyzing changes between social, material and aesthetic interdependencies in social configuration (Elias). In addition, I contend that those musical ensembles reflect the city's highly commercial musical soundscape (Schafer), present in the inhabitants' collective memory, who experience music in participative practices (Turino). Goffman's micro-sociological concepts such as *front* and *team* help to analyze social interaction between actors. Consequently, musicians built an online and offline front in which define their function before the public as collective-happiness' merry-makers. *Grupos de secuencias*' job occurs between cooperation and competition among colleagues and in their interaction with the public. Musicians and audiences constitute different teams in co-presence situations. Their job repertoire (Becker), used during musical performances, is built by the performers' observation of the audience's responses. In this musical manifestation, listeners and creators develop what I call a *multi-musicality*: the production and recognition of participative practices and aesthetic parameters of a wide musical repertoire by a group. A network of mediations (Hennion) weaving actors and objects is foundation for music, either as experience with live music, as a performance for the musicians, as a form of audience's participation, or materialized in music recordings and in musical sequences.

Keywords: Sociology of music, Music as a profession, Mediation, Social Configuration, Social interaction

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 1 - Colômbia	39
Mapa 2 - Distribuição de estratos socioeconômicos e densidade populacional por comuna de Cali, Colômbia	92
Mapa 3 – Circulação e lugar de moradia dos músicos em Cali	99
Figura 1 - Solicitação laboral a colegas	116
Figura 2 - Agradecimentos e saudações	116
Figura 3 – A equipe convencional para uma data especial	158
Figura 4 - Comemorando a evasão à Payola.	171
Figura 5 - CD Variado	172
Quadro 1 – Músicos entrevistados	75
Quadro 2 – Modelo musical de acordo à relação social e a finalidade	37
Quadro 4 – Repertório de trabalho 1	152
Quadro 5 – Repertório de trabalho 2	153
Fotografia 1 - Linhagens de músicos	96
Fotografia 2 – Público animado	106
Fotografias 3 – Autoapresentação da fachada no facebook	109
Fotografias 4 - Autoapresentação online de uma equipe	112
Fotografia 5 - <i>Face the music</i> e eu numa apresentação musical	113
Fotografia 6 – Filhos cantam para o pai junto aos músicos	154
Fotografias 7 – Mediação: a atuação da equipe	156
Fotografias 8 – A dramatização intensificada	157

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. “YO HAGO MÚSICA CROSSOVER PERO SOY DE CORAZÓN SALSERO”: A EMERGÊNCIA DE UMA MANIFESTAÇÃO MUSICAL	23
1.1 MÚSICA E CONFIGURAÇÃO SOCIAL: RELAÇÕES ENTRE CONDIÇÕES MATERIAIS, SOCIAIS E ESTÉTICAS.....	23
1.2 PAISAGEM SONORA, MEMÓRIA MUSICAL E MEDIAÇÕES	32
1.3 SEGUINDO A <i>PISTA</i> DAS MÚSICAS EM CALI	38
1.4 “LLEGÓ LA SECUENCIA Y PARTIÓ LA HISTORIA DE LA MÚSICA”: A RECONFIGURAÇÃO DO MEIO MUSICAL	43
1.5 A REPRODUÇÃO E CRIAÇÃO DE MEMÓRIAS E PAISAGENS.....	51
2. “NOSOTROS VENDEMOS ALEGRÍA”: MEDIAÇÃO E INTERAÇÃO SOCIAL DE MÚSICOS EM GRUPOS DE SEQUÊNCIAS	62
2.1 CIBERNOGRAFIA, AUTOETNOGRAFIA, ETNOGRAFIA SONORA, ETNOGRAFIA: UM ENTRELAÇAMENTO METODOLÓGICO.	62
2.2 “¿VOS SOS CHISGUERA?”: A REINSERÇÃO NO CAMPO ENTRE <i>INSIDER</i> E PESQUISADORA	69
2.3 DE MÁSCARAS E COAÇÕES: POSSÍVEIS CONVERGÊNCIAS TEÓRICAS.....	77
2.4 A AUTOAPRESENTAÇÃO EM INTERNET	84
2.5 CARACTERÍSTICAS SOCIAIS DOS INTÉRPRETES	86
2.6 “¡VAMOS TODOS A GOZAR!”: FACHADA E EQUIPES	100
2.7 “YO LE DOY COPIA DE MIS SECUENCIAS A MIS CERCANOS”: COOPERAÇÃO E CONCORRÊNCIA	114
2.8 “TOCANDO CON LOS JAPONESES” GUARDANDO O SEGREDO DA EQUIPE NA PERSONAGEM DE MÚSICO.....	120
3. “...Y QUE EL APLAUSO SEA PARA EL PÚBLICO”: INTERDEPENDÊNCIAS E VALORAÇÕES ÉTICAS E ESTÉTICAS	123
3.1 A MULTIPLICIDADE MUSICAL DOS CONTEXTOS URBANOS	123
3.2 VALORES ESTÉTICOS, HABILIDADES E PRÁTICAS PARTICIPATIVAS.....	127
3.3 “PARA ESTO SE REQUIERE VERSATILIDAD”: VALORES, COMPETIÇÃO E SOLIDARIEDADE NA DIVISÃO DO TRABALHO	140
3.4 “TENEMOS QUE ESTUDIAR A CADA PÚBLICO”: A CLASSIFICAÇÃO QUE FAZEM OS MÚSICOS.....	146

3.5 “¿QUÉ TOCAMOS DESPUÉS DE ESTA?”: A CONSTRUÇÃO DO REPERTÓRIO DE TRABALHO	149
3.6 O CORPO DO MÚSICO É UM MEDIADOR; A ATUAÇÃO, UMA MEDIAÇÃO.....	155
3.7 O PÚBLICO <i>CALEÑO</i> : ENTRE CONSUMIDOR E PARTICIPANTE	163
3.8 “CON ESTA NOS DESPEDIMOS”: AS APOSTAS DOS MÚSICOS NO JOGO	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS.....	180
APÊNDICE 1. QUADRO 3. DADOS DE ORIGEM SOCIAL	189
ANEXO 1.....	192

INTRODUÇÃO

Uma das formas de exercer a profissão de músico em Cali¹, na Colômbia, é a interpretação nos *grupos de secuencias* (grupos de sequências), um tipo de produção cultural de baixa autonomia, perpassada por profundas forças econômicas e sociais. Por um lado, esses conjuntos são a oferta mais variada e econômica do mercado local, focada na interpretação das músicas de maior sucesso comercial na história da cidade. Por outro lado, estão sujeitos ao acompanhamento de comemorações particulares e ao entretenimento de espaços comerciais nos quais são contratados. Seu repertório consta de um amplo leque de gêneros musicais de difusão massiva. Tal variedade é fatível pelo recurso da *pista* e da *sequência*, chamada em geral de segunda forma, que consiste em gravações dos instrumentos e sons eletrônicos em arquivos de áudio digital e MIDI de uma música, sobre a qual os intérpretes cantam e tocam.

É uma manifestação pouco apreciada entre os profissionais da música em nível local e nacional. As problemáticas que apontam os músicos são derivadas do baixo nível de autonomia desse ofício. Muitos músicos *outsiders* assinalam que a sequência não atinge o ideal estético nem fornece todos os instrumentistas das músicas originais tirando a possibilidade de trabalho de alguns colegas. Os músicos que trabalham nos grupos de sequências, que concordam com esses aspectos, evitam nomear esse recurso tecnológico para não salientar seu uso, já que substitui alguns intérpretes ao vivo por sons pré-gravados, embora esse procedimento seja evidente para a plateia na apresentação musical. Por isso, o rótulo de *grupos de sequências* é uma etiqueta autoatribuída, pouco conhecida por músicos fora do circuito, e ainda uma incógnita para seus públicos, para os quais se oferecem simplesmente como grupos musicais.

Desde 1980 a cidade teve uma pujante economia que permitiu o florescimento de dezenas de orquestras de salsa que trabalhavam de maneira frequente. Porém, a crise econômica no último lustro do século passado levou os músicos que atuavam com diferentes gêneros musicais, principalmente com a salsa, a procurar estratégias laborais de baixo custo, assim criaram os primeiros grupos de sequências. Para muitos, tanto a tecnologia da *sequência* quanto os grupos que nela

¹ Para propiciar uma leitura mais ágil, chamarei aqui à cidade de Santiago de Cali apenas por Cali, como é mais conhecida no país.

se apoiam foram uma solução. Como afirma o organista John Jairo Sandoval “llegó la secuencia y partió la historia de la música” (2014).

No intuito de melhorar seu produto, foram constituindo paulatinamente um vasto repertório que refletia a paisagem sonora das músicas de maior comercialização em Cali, com obras conhecidas e clássicas ou *hits* e músicas que estavam na moda e que ecoavam nos ouvidos dos moradores da cidade. É uma miríade de gêneros musicais que abrange a *salsa*, a *salsa choque*, a *música tropical*, os *boleros*, as *baladas* dos anos 60 a 90, o pop, as *rancheras*, o *reggaetón*, o *son cubano*, a *bachata*, o *merengue*, o *vallenato*, às vezes o *pasodoble*, o *porro chocoano*, a *cumbia*, a *música de despecho*, o *currulao*², entre outras. No mesmo sentido, diversificaram seu repertório para atender à finalidade específica de diferentes *ocasiões sociais*. E estas podem ser celebrações com um motivo particular, como um aniversário, um casamento, a recepção ou despedida de uma pessoa ou de um período laboral numa empresa, uma data especial como o dia do pai, o dia da mãe, o dia da mulher, um jogo de futebol da seleção da Colômbia, a cerimônia de formatura de uma turma de estudantes de bacharelado ou de graduação e a temporada festiva de dezembro na cidade. Também podem consistir no entretenimento de espaços comerciais, como bares, restaurantes, botecos e shoppings. Os primeiros se dão em estabelecimentos sociais privados como casas ou salões sociais e os segundos são cenários semipúblicos de ingresso parcialmente restrito. Para a realização da maioria dos shows são contratados por fregueses ou pessoas que obtiveram seus cartões de apresentação num evento anterior ou por intermédio de conhecidos. Outras vezes, tocam nos espaços comerciais de maneira estável e periódica na modalidade chamada de “grupos de planta”³.

Os grupos de sequências solucionaram sua escassez de trabalho no momento e anos depois se multiplicaram concorrendo entre si. Embora a cidade tivesse uma melhoria da economia no século XXI, a oferta dessas agrupações é ativa e vigorosa e continua sendo um produto de baixo custo que é compensado somente com uma alta frequência de apresentações. O trabalho de interpretação musical nos grupos de sequências constitui o principal sustento econômico para a

² Ao longo do trabalho explicarei as especificidades desses gêneros musicais.

³ Grupos musicais que tocam de maneira periódica num lugar e têm um salário estável por seu trabalho.

maioria de seus artistas, além de outras atividades musicais e não musicais. Esses grupos não mantêm um número de integrantes estáveis, pelo contrário, os membros e sua quantidade variam frequentemente, dado que qualquer músico pode oferecer seu grupo e ganhar uma percentagem maior por isso, além de escolher os colegas para cada ocasião de acordo com a sua preferência e a disponibilidade de cada um. Em função do alto nível de instabilidade de seu ofício, e a cooperação coletiva que a interpretação musical precisa, mantêm estreitas redes de contatos para facilitar sua comunicação.

A salsa ainda é um gênero relevante na cidade e se sobressai no amplo repertório dos grupos de sequências. Atualmente, há cerca de oitenta orquestras de salsa (GUERRERO, 2012, p. 121), número que iguala o apontado por Waxer (2002 p. 193) para o início de 1990. Contudo, os intérpretes que trabalham tanto em orquestras quanto com sequências apontam que, apesar do renascer da salsa na última década, as orquestras oferecem uma estabilidade apenas em raras exceções, já que contratá-las é um serviço caro. A maioria delas não trabalha de maneira permanente, diferentemente do que acontecia há trinta anos. Outros intérpretes optaram por se sustentar com o trabalho das sequências e simultaneamente ter projetos de gêneros musicais comerciais com os quais procuram ter sucesso no mercado.

Os postulados teóricos de três sociólogos: Hennion, Goffman e Elias, e a articulação de algumas de suas ideias permitem formar um quadro para estudar a questão colocada. Hennion aponta que a música, dada sua imaterialidade, é um objeto esquivo construído por mediações que em diferentes contextos é concebido, encontrado e codificado por seus atores em distintos mediadores, desde indivíduos a objetos que se conectam uns a outros numa rede que a suporta. Assim, o estudo da música unicamente é apreensível por uma sociologia das mediações que considere as principais relações de atores e objetos numa manifestação específica e identifique as formas de atribuição de valor nesse tecido mediado. Essa abordagem possibilita enxergar a centralidade que tem o evento ao vivo no desempenho dos grupos de sequências, e outros processos relacionados, como a elaboração de um repertório e a atuação do intérprete em seu transcurso. Também debruça o olhar sobre as mediações prévias à apresentação musical. A comunicação mediada pela internet constitui um canal de frequente interação em que a sociabilidade da rede de músicos é construída, e o ofício é apresentado para futuros clientes por meio de

fotografias, vídeos e textos compartilhados. Desse modo, uma parte da análise se baseia nas interações online e off-line que os músicos mantêm.

Do sociólogo Goffman, me oriento por seu enfoque dramaturgico para o estudo da interação face a face. Para Goffman, a atuação se dá com referência a valores morais, e, por conseguinte, também acontece desse modo com o ofício musical. Adoto seu repertório conceitual para desvendar as regras da profissão, e sua relação com o público, com destaque especial nas noções de *fachada* e *equipe*, que permitem indagar pela concepção coletiva da *fachada* da profissão musical para seus atores, pelas atribuições de cada papel na divisão do trabalho e sua forma de atuação em *equipe*.

Baseio-me, ainda, na noção de *configuração social* de Elias e seus conceitos atrelados: *interdependência*, *modelos de jogo* e *equilíbrio de poder*. Esta proposta teórica faculta a observação do percurso histórico das interdependências entre aspectos econômicos, sociais e estéticos que deram origem a essa manifestação. As mudanças sociais, econômicas e estéticas estão entrelaçadas, segundo a perspectiva do Elias (1994; 2000; 2006; 2008). O autor coloca que, quando durante o transcurso temporal um desses elementos é alterado, este incide em outros aspectos das produções culturais reorganizando a distribuição de poder entre seus atores e instituições. É modificada também a relação entre produtores e consumidores, bem como as formas de percepção e valoração estética. Desse modo, tais tramas de interdependências vão modelando as configurações sociais.

Defendo que o olhar panorâmico tempo-espaco que coloca a teoria do sociólogo Elias, pode ser complementado com a microanálise da interação social do Goffman (1981; 2006; 2011). Os conceitos de Elias permitem o estudo da configuração do trabalho coletivo musical no nível microssociológico das situações de copresença, examinado por Goffman, em que revelo as sutilezas da disputa pelo poder entre os músicos, e, em menor medida, em relação ao público. Embora o foco sejam os primeiros, a audiência é sempre um ator, ora evidente, ora latente, na atuação dos músicos e, portanto, ao longo do texto. É na observação e participação detalhada com os sujeitos que se fazem visíveis os sentidos, os valores e as regras do meio. O contexto não é só o cenário morto, estático, sobre o qual atuam os papéis sociais, mas é um meio cujo mobiliário e espaco suscitam e carregam sentidos. Como aponta Hennion (2002), o social vai além da relação entre sujeitos para abranger as mediações que tecem em suas práticas os humanos em relação

aos usos e às potencialidades das coisas. Isso é evidenciado na música, cuja imaterialidade se sustenta em múltiplas mediações que dão forma aos discursos, às práticas, às especificidades materiais de objetos, possibilitando diferentes formas de existência da música.

Essas orientações teóricas suscitam questões atreladas ao foco de indagação, que coloco com o intuito de dar solidez ao objeto imaterial da música e concretizá-lo num objeto de estudo. De acordo com as ideias anteriores, o objetivo principal da dissertação é compreender a relação entre os aspectos sociais, econômicos e estéticos da manifestação dos grupos de sequências em Cali. Particularmente, a principal questão que formulo é: o que configuração social possibilita a emergência e estabilidade dos grupos de sequências e qual tem sido a relação entre as condições materiais de existência do músico nos grupos de sequências na cidade, seu ofício, e essas formas musicais? Ligado a isso, indago sobre a atuação da fachada do músico em sua interação em e entre equipes, suas formas de cooperação e competição, e o esclarecimento sobre de que modo a música se consolida em distintas mediações e interdependências entre público, meios de comunicação, intérpretes e músicas. De outro lado, me interessa compreender de que modo uma produção simbólica que assimila formas estéticas existentes previamente em diversos âmbitos, transpõe, muda constrói os ideais estéticos.

Realizo a pesquisa mediante de uma etnografia da interação social na qual atuo como pesquisadora e colega flautista. A metodologia é dividida em duas etapas. Na primeira, realizada nos meses de junho, julho, outubro e novembro de 2014, faço uma cibernografia focada no online, na qual delimito o objeto de pesquisa aos grupos de sequências. Na segunda etapa, continuo a etnografia *in situ* por mais quatro meses – de dezembro de 2014 a março de 2015 –, sem abandonar a observação da relação *online/off-line*. Paralelo à escrita do texto final, acrescento a coleta de alguns dados adicionais no período de dezembro de 2015 e janeiro de 2016.

As razões que me motivam a pensar sobre este tema se forjam num duplo percurso: em minha experiência musical interpretativa em Cali e na tentativa conceitual de apreender a profissão por uma via teórica adequada. Como flautista, interessada em conhecer diferentes músicas, minha formação musical me levou à interpretação de diferentes músicas. Paralelamente à atuação como intérprete, o

interesse pela diversidade musical me levou na graduação a abordar a pesquisa desde a etnomusicologia, com o intuito de seguir a premissa disciplinar de uma compreensão da música na cultura. As experiências musicais e investigativas me provocam a inquietação sobre o lugar das valorações estéticas na profissão musical, em sua relação com suas condições materiais e sociais de existência. Ao mergulhar na literatura que toma por objeto a música, chego a um feliz encontro com a sociologia, que salienta entre seus principais focos de análise o assunto da autonomia relativa da arte e sua base material e social. Porém, a primeira aproximação esboçada no projeto de dissertação ainda carregava os traços de minha educação musical de intérprete que tomava à música quase como uma realidade autônoma, portadora de valores intrínsecos. Na etapa de estudo inicial no mestrado me pergunto sobre as avaliações estéticas e sociais dos músicos que transitam entre vários gêneros musicais em Cali. A amplitude do tema em exame é recortada primeiro quando, num esforço por desenvolver um olhar sociológico, começo a considerar que tais avaliações são juízos de valor construídos pela própria comunidade musical, que molda as percepções dos sujeitos e também estão permeados por sua base social. De novo o tema é delimitado durante a indagação na internet sobre o trabalho de colegas em orquestras e bandas, quando descubro a existência dos grupos de sequências. Tento, desse modo, reorientar o curso da inquietação para essa manifestação.

Embora a sociologia da música não seja um campo novo, pois surge no alvorecer da disciplina sociológica (WEBER [1911?] 1995), tem sido uma tema de estudo marginal. A sociologia da música em sua infância abordou a relação entre música e sociedade, com o foco nos processos de percepção e transmissão de humores, e os usos e as funções que pode ter uma música em um determinado contexto (SIMMEL, 2003). Perguntou-se sobre a evidente racionalização da música em sua linguagem teórica mediante seu desenvolvimento na história (WEBER [1911?] 1995). Colocou a indagação sobre a relação entre a base material e a qualidade estética das obras, bem como trouxe a ideia do valor estético da obra de arte e seu papel em diferentes sociedades, além da crítica à suposta banalização da arte na cultura popular e a conjectura de que diferentes condições sociais afetam a percepção musical (ADORNO, 1975). As propostas de uma aproximação da sociologia à estética da música têm sido criticadas, pois o crescente acesso à tecnologia e ao uso ativo da mídia tem permitido a circulação de discursos que

questionam as perspectivas hegemônicas e a noção de cultura de massa como alienada e manipulada (SERRAVEZZA, 1983). Outros interesses se centraram no estudo dos processos de hibridação (GARCÍA, 1989), a construção de identidades por meio da experiência em músicas populares e massivas (VILA, 2001; FRITH, 2001), as formas de cooperação e competição para consolidar mundos da arte (BECKER, 2011; 1963), e os processos de hierarquização das produções culturais que geram distinção social (BOURDIEU, 2002; 2007). Atualmente, a sociologia da música, concebe seu objeto como um fenômeno social que envolve processos como a criação, a recepção e a disseminação (HORMIGOS, 2012).

Neste trabalho discuto alguns dos principais temas da área pertinentes ao objeto de estudo, como a relação entre as formas sociais, materiais e as formas musicais, a harmonia e a tensão da interação entre atores de um meio musical e o curso de uma manifestação musical baseada nas músicas massivas nos marcos da modernidade ocidental e do capitalismo. É relevante mencionar que o estudo da música na sociedade converge com os interesses das disciplinas vizinhas, de modo que a revisão teórica neste texto não se limita à sociologia: o tema de pesquisa converge com os interesses da etnomusicologia, da antropologia, da estética e da musicologia dirigida ao estudo de músicas populares e massivas, disciplinas que têm avançado em sua explanação, e cuja literatura suporta alguns dos argumentos deste trabalho.

Esta dissertação também presta atenção ao estudo teórico das valorações estéticas na música a partir da perspectiva de sua comunidade; aspecto que tem sido pensado múltiplas vezes (ADORNO, 1975; FRITH, 2001; LÓPEZ; SANS, 2011; VILA, 2001). Sua relevância se dá em razão de que, em cada contexto, se redefinem de maneira dinâmica as formas de avaliar, que refletem valores sociais de cada comunidade e se aplicam de diferentes modos devido às novas formas de reorganização social e às construções de sentido que criam os atores sobre as músicas populares nos contextos locais, em contraponto com os globais. Porém, é preciso dizer que meu interesse não é emitir juízos de valor sobre as músicas, expressões correntes nas disciplinas de cunho mais próximo à análise e crítica da arte. Já que este estudo abrange a tentativa de compreender o proceder das formulações de valor e dos parâmetros estéticos em avaliação, assumo a postura de busca por uma objetividade aproximada às variadas e divergentes concepções do meio. Nesse sentido, com este trabalho pretendo contribuir com o estudo da

sociologia da música e a compreensão da circulação de saberes, um dos alvos da linha Cultura e Sociabilidades do Programa de Pós-graduação de Sociologia da UFPR.

Os estudos sobre música na cidade de Cali partem de diferentes disciplinas e examinam distintas expressões locais. A história em intersecção com a musicologia tem se centrado no recorte temporal da primeira metade do século XX (CASAS, 2012; PALAU; CASAS, 2013; MONTROYA⁴, 2010). Pesquisas de diversas áreas se ancoram nas bases teóricas das ciências sociais. Na comunicação se sobressaem os pressupostos bourdieusos com o estudo dos sentidos da ação comunicativa das práticas musicais no campo cultural de 1940 a 1950 (PAVÍA; PUENTE, 2003; PAVÍA, 2012), a representação da dança de salsa (NAVIA 2013), os tipos de mercado no campo cultural em que atuam os músicos graduados no final do século (LLANO, 2004), o estudo do processo de apropriação e as práticas ao redor da salsa na cidade (ULLOA, 1992; 2008). Alguns estudos antropológicos sobre a música em Cali identificam os subcampos culturais em que se localizam os músicos que interpretam *vallenato*⁵ (SEVILLA, 2007). Os estudos antropológicos sobre a salsa, por sua vez, inquiram sobre a extensão ao ciberespaço da tradição popular do colecionismo (TRIANA, 2011), desconstruem os critérios estéticos atrelados à noção de autenticidade (OCHSE, 2004) e analisam as formas de identidade e alteridade dos *caleños*⁶ (CASTAÑO 2010; 2014), e a identidade cultural nesse gênero musical (SEVILLA, 2001).

As abordagens da musicologia, por outro lado, têm privilegiado o estudo da música acadêmica⁷, na destacada figura de Antonio María Valencia (GÓMEZ, 1991;

⁴ O trabalho do estudo de caso do compositor Jerónimo Velasco, natural de Cali, tem maior impacto ao circular em outras cidades da nação.

⁵ Música do atlântico colombiano consumida de modo massivo a nível nacional.

⁶ Gentílico de Cali.

⁷ A musicologia distingue três grandes categorias de músicas que, ainda que sejam problematizadas amiúde na própria área pela dificuldade de sua classificação, parecem continuar vigentes em muitos textos. Contudo, explico suas tipologias porque todas elas, atualmente, acabam por convergir em contextos urbanos. Estas categorias devem ser entendidas não como áreas isoladas absolutamente, mas sim interligadas e que são identificadas numa tentativa de analisar processos e dinâmicas sociais diferentes. A música acadêmica ou erudita é entendida como que de herança europeia de tradição escrita e que encontrou sequência no contexto latino-americano; a música popular é caracterizada por ser disseminada para grandes segmentos da população pela mídia; e a música tradicional ou local está relacionada a uma cultura específica e geralmente a um território, a partir do qual uma grande parte é transmitida pela comunicação oral (GREBE, 1976). O alvo da musicologia histórica a meados do século passado era o estudo da música acadêmica, enquanto a música local e, com certa relutância, a música popular eram abordadas pela etnomusicologia. Contudo, desde a década de 1970 e 1980, múltiplos trabalhos questionaram esta divisão e destacaram a diferença de métodos na pesquisa. A musicologia, então, é tida como baseada na ciência da história, e a

TCHIJOVA, 2011). A etnomusicologia busca abranger a manifestação das músicas afro do Pacífico na cidade, com a análise de seus padrões rítmicos (ALVARADO 2013), as problemáticas da transformação cultural dessas práticas sonoras na institucionalização de um festival (HERNÁNDEZ, 2010; BIREMBAUM, 2013), e a memória musical *salsa* do lugar (WAXER, 2002), e o estudo das culturas populares (PINILLA, 1997). Além disso, o diálogo etnomusicológico com a educação e a sociologia aborda o estudo do *blues* na construção de subjetividades (OSPINA, 2011). As pesquisas de fundamento sociológico mergulham na produção musical no campo cultural mediante o estudo de um compositor do início do século XX (ZÁRATE, 2014) e do papel da prática coral (VELEZ, 2010). Outras perspectivas se perguntam pela forma com que fazem música os músicos de salsa e rock, inspirados na concepção dos mundos da arte (CORRALES, 2013; FISCHER, 2014), se debruçam no exame da sociabilidade na criação do espaço público na salsa (ULLOA, 2015), no processo da institucionalização da dança da salsa e do tango (PUENTE, 2008), entre outras pesquisas.

Embora existam trabalhos de diferentes vertentes do conhecimento sobre a música na cidade de Cali, ainda são poucas as pesquisas direcionadas para a análise das mediações musicais, e a relação entre as bases sociais, materiais e a construção e circulação dos critérios de valoração estética. A escassez de estudos desse tipo e algumas das evidências observadas no campo empírico na minha prática como música puderam mostrar que se trata de um campo pouco explorado e uma crescente área de interesse que pode contribuir para o estudo acadêmico dos fenômenos da cultura e a música na sociedade. Além disso, saliento a relevância de abordar a análise dos grupos de sequências, visto que é um campo empírico inexplorado no contexto local. Possivelmente a ausência de literatura sobre esta manifestação se estende ao contexto nacional e mundial, já que, apesar de os interlocutores e a indagação online terem mostrado que a manifestação existe em outras cidades do país e em cenários globais como hotéis, discotecas e cruzeiros no Mediterrâneo, Emiratos Árabes, Índia e outros contextos turísticos onde vão trabalhar músicos colombianos, não encontrei referências acadêmicas sobre estas expressões. Somente durante o trabalho de campo três dos grupos interlocutores

desta pesquisa, foram a trabalhar por períodos longos em México, Argentina e Djibouti, e um deles voltou de Bahrein⁸.

No primeiro capítulo 1: “*Yo hago música crossover pero soy de corazón salsero*”: a emergência de uma manifestação musical, a frase do título denota o constrangimento por realizar um trabalho que não é considerado ideal, expressado por um dos interlocutores. Nesse capítulo coloco em detalhe o objeto de estudo e os fundamentos teóricos sobre as bases materiais e sociais da arte, conforme os autores Elias, Bourdieu e Adorno. Explico a situações que deram origem a essa forma musical, e os fatores que sustentam e legitimam sua contínua atividade até hoje. Exploro a articulação das noções de paisagem sonora, memória musical e mediações para sustentar meus argumentos.

No capítulo seguinte, “*Nosotros vendemos alegría*”: mediação e interação social de músicos em grupos de sequências, a frase inicial sugere o papel que se atribuem os músicos como portadores do saber para estimular a alegria do público. Explico as escolhas e os caminhos metodológicos da pesquisa e o entrelaçamento de tipos de etnografia. Também aprofundo nas características sociais dos intérpretes e em sua autoapresentação off-line e online com certa fachada e na interação entre equipes.

No terceiro capítulo, “*...y que el aplauso sea para el público*”. Valorações éticas e estéticas na interdependência de músicos e público, evidencio os principais parâmetros estéticos do repertório dos grupos de sequências, a relevância do gosto do público em sua elaboração, ideia que sustenta a frase escolhida para o título, comum nas falas dos intérpretes ao microfone no final das músicas. Finalizando a seção se aborda a inter-relação entre as distintas mediações que se sobressaem: a atuação do intérprete no cenário, as práticas participativas do público, a relação de música original e sequência, e os esforços dos músicos para distribuir sua própria produção. Encerro esta dissertação com as considerações finais que sintetizam os principais achados e as reflexões da pesquisa.

⁸ Vídeo em que detalha seu trajeto geográfico: *Viceversa Grupo Musical*. Diana Villegas. Buenos Aires. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EYd81-iLHkw>> Acesso em: 28 sep. 2015. Repertório em várias línguas: *Allegro Latin Music (ALP) 2013*. George Campillo. Djibouti. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Oryoq0JK9yE>> Acesso em: 13 ago. 2014.

1. “YO HAGO MÚSICA CROSSOVER PERO SOY DE CORAZÓN SALSERO”: A EMERGÊNCIA DE UMA MANIFESTAÇÃO MUSICAL

*Barranquilla, puerta de oro,
Paris, la ciudad de luz,
Nueva York, capital del mundo,
Del cielo, Cali, ¡la sucursal!*

Cali Pachanguero
Grupo Niche

Em primeiro lugar, pretendo responder neste capítulo, às questões da origem e estabelecimento dos grupos de sequências. Para sustentar a explanação, baseio-me no conceito de configuração social de Elias (1994; 2000; 2008; 2006), que salienta as interdependências entre arte e sociedade. Acrescento à discussão as perspectivas de Bourdieu (2002; 2007) e Adorno (1971; 2011) sobre a autonomia relativa e a heteronomia das produções simbólicas. Posteriormente, introduzo as noções de paisagem sonora (SCHAFER, 2001), memória musical (WAXER, 2002) e práticas participativas (TURINO, 2008), para argumentar que tais elementos foram mediações que contribuíram à emergência e aceite dos grupos de sequências na cidade.

1.1 MÚSICA E CONFIGURAÇÃO SOCIAL: RELAÇÕES ENTRE CONDIÇÕES MATERIAIS, SOCIAIS E ESTÉTICAS.

O sociólogo Elias propõe a noção de configuração⁹ para explicar os diferentes agrupamentos sociais, a família, o Estado, entre outros, e a forma como são constituídos por indivíduos e suas ações. As mobilizações dos sujeitos e grupos levam a que as configurações sejam estruturas variáveis e criem sua própria ordem. Elias se apoia nos modelos de jogos e dos pronomes pessoais para evidenciar as configurações. Assinala que:

Por configuração entendemos o padrão mutável criado pelo conjunto dos jogadores — não só pelos seus intelectos mas pelo que eles são no seu todo, a totalidade das suas acções nas relações que sustentam uns com os outros. Podemos ver que esta configuração forma um entrançado flexível de tensões. A interdependência dos jogadores, que é uma condição prévia para que formem uma configuração, pode ser uma interdependência de aliados ou de adversários. (ELIAS, 2008, p. 142).

⁹ Escolho o uso da tradução da noção de configuração de Elias (2008; 1994) ainda que alguns textos traduzam a palavra como figuração (2000; 2006; 2005).

O uso dos pronomes pessoais ressalta a interdependência de cada sujeito na trama que constitui o social. Ele coloca como significativo que o pronome “eu” só possa ser concebido em relação aos outros pronomes, principalmente “você” ou “nós” (ELIAS, 2008, p. 135). A identidade que tem cada indivíduo de si mesmo se cria em estreita relação com os outros. O autor criticou as correntes dominantes de seu tempo, principalmente à sociologia parsoniana por reduzir a conceitos de “substância” noções como indivíduo e função e despojá-los de sua natureza relacional (Ibid., p. 133, p. 138). Para Elias, cada sujeito desenvolve uma função na totalidade. Embora a função não deva ser entendida como uma tarefa com vista a alcançar uma harmonia do sistema, e sim como um objetivo que responde a interesses de cada parte, e que, dessa maneira, poderia entrar em conflito com as outras ou cooperar com elas. Assim, a função pode ser uma de mútua ajuda ou de defesa. Baseado em vários tipos de jogos, o autor apresenta modelos que permitem explicar as configurações. A interpenetração dos indivíduos de maneira singular ou em grupo seja para atuar em solidariedade, seja em competição, cria diferentes ordens nas quais o equilíbrio de poder responde de maneira dinâmica. Como aponta Elias (2008), considerar uma manifestação concreta nos permite desvendar os sentidos e a função que cumpre para seus agentes e as posições que ocupam na configuração que formam com outros.

Segundo Elias (2005; 1994), os padrões estéticos de uma produção artística correspondem à relação dos produtores com os consumidores de arte e às estruturas sociopolíticas que estes mantêm. As mudanças na interdependência de ambos os grupos implicam transformações nos gostos e nas valorações estéticas da arte. Por exemplo, no século XVIII os artistas eram geralmente burgueses que produziam para as cortes, a aristocracia do momento, os que determinavam quais eram os ideais estéticos a seguir, e os artistas em sua qualidade de artesãos obedeciam para cumprir as demandas de seus superiores. A relação entre músicos e público é a de grupos interdependentes, e a balança de aqueles que detêm o poder tende a oscilar mais para o lado do último do que para o extremo do primeiro (ELIAS, 2000). Contudo, embora nos grupos de sequências sempre haja uma subordinação ao padrão de gosto dos compradores, eu não adoto para a população estudada uma distinção cortante entre *artistas* e *artesãos* (ELIAS, 1994, p. 45). Primeiro, porque tento compreender o ofício no próprio devir da experiência musical

na qual se autodenominam artistas. E segundo, porque nem sempre quem contrata é de status social mais alto, às vezes é igual e algumas vezes menor. Por outro lado, esses cantores e instrumentistas possibilitam que uma produção musical que tem sido criada para um mercado de consumidores anônimos com mediadores como os selos fonográficos, os meios de comunicação e os concertos massivos – quer dizer, uma *arte de artista* em termos elisianos –, reorienta seu curso para uma interação social na qual, ao contrário, os artistas são desconhecidos para o público e a audiência que exhibe seus sinais identificadores subordina a arte ao enaltecer seu motivo particular. Ao considerar as diferenças entre a circulação de uma obra musical num macrocontexto da indústria cultural e um microespaço como a festa de uma família, podemos observar diferenças diametrais no sentido que se lhe outorga a cada uma. Se num olhar panorâmico à produção cultural algumas “estrelas” ou ídolos de massas são operários do espetáculo, como coloca Kehl (2005, p. 241), em uma aproximação ao consumo cotidiano, os indivíduos usam e ressignificam a arte de vários modos e não só em uma obediência cega aos comandos do mercado.

Agora, diferente do contexto da sociedade cortesã que analisa Elias, na atualidade o poder de mando não se dá de maneira unidirecional. A maior complexidade das sociedades se reflete em uma visibilidade e ação de um leque mais amplo quanto a componentes de classe, etnicidades, faixas etárias, gênero sexual, entre outras. Os públicos e os músicos não são homogêneos em seu interior, têm diferentes características sociais, aspectos que se evidenciam a cada momento. A única constante na relação entre ambos os grupos consiste em que os parâmetros estéticos devem ser adequados para cada celebração e ao gosto do público, tarefa de análise que realizam os músicos. No entanto, isso não corresponde necessariamente a diferenças sociais estáticas entre eles. Pelo contrário, em cada ocasião variam os intérpretes de um grupo de sequências, e as características das pessoas da audiência como do espaço e do motivo do evento. Mantém-se a relação de interdependência entre grupos e a estética da música se amolda às diferenças sociais em cada ocasião.

Segundo Adorno, uns dos expoentes da Escola de Frankfurt, a arte sempre tem uma base social, mas possui um caráter duplo, cujos polos são a autonomia estética e a arte como fenômeno social (1971, p. 329). Contudo, sua abordagem sociológica parte do pressuposto de que a autonomia estética será sempre relativa. Adorno argumenta que a arte só alcança a sua autonomia quando rejeita a força

social que a condiciona. Quando transcende as limitações de servir às formas e ao conteúdo que visam à manipulação ideológica e, em vez disso, fundamenta suas criações na estética pura, reflete por meio de seus antagonismos a questão social e causa a perturbação espiritual do espectador. Assim, pode comover e acordar de seu devaneio de opressão aqueles que lhe veem e escutam. E, ao fazê-lo, cumpre seu papel de resistência, que deveria ter. Em contrapartida, se passa a circular na indústria social de maneira massificada, converte-se apenas em mercadoria alienante (ADORNO, 2009). Desse modo, os próprios artistas estariam inseridos nesta divisão, como rebeldes ou marionetes de cada parte em oposição.

Para Adorno, a música se encontra dividida em duas esferas inconciliáveis, a “música séria” e a “música ligeira”, que estão em permanente contradição; só a primeira teria o potencial renovador e verdadeiro da arte, enquanto a segunda, por sua vez, seria o instrumento de dominação política das massas (Adorno, 2009, p. 18). Para o autor, no entanto, o valor estético da arte está em sua particular beleza artística que não é algo de fácil assimilação. Por isso, a música ligeira de “sensualidade prazenteira” constitui o engano do consumidor, ao passo que uma música séria e crítica evidenciaria a ríspida realidade mediante sua transcendental beleza artística. Assim, as elaborações dos compositores da Segunda Escola de Viena representariam o arquétipo de uma arte liberadora:

El espanto que Schönberg y Webern suscitan, ahora como antes, no emana de su incompresibilidad, sino del hecho de que se les comprende demasiado bien. Su música configura de inmediato, aquel terror, aquella percepción de la situación catastrófica de la que los demás sólo quieren zafarse, retrocediendo. Se los llama individualistas, cuando en realidad su obra no es más que un único diálogo con los poderes que destruyen la individualidad –poderes cuyas “deformes sombras” incursionan hipertróficas en su música-. (Adorno, 2009, p. 50).

Porém, os textos de Adorno não conseguiram demonstrar a validade de suas asseverações sobre a qualidade artística, e que ficaram presas na especulação de uma sociologia de fraca base empírica, obnubiladas pela crença tornada credo na teoria marxista, e por não considerar que, na realidade, o valor estético é antes de tudo um valor social (HORMIGOS, 2012). As pesquisas posteriores não provam que a arte possa, por si só, exercer um controle social, ou que aqueles que criam e apreciam uma arte dita autônoma sejam capazes de suportar todas as contingências para além da alienação social. Por outro lado, as músicas que circulam na indústria massiva não só apresentam uma aparente e sedutora beleza, como também se ocupam de realidades violentas e de opressões sociais, e transgridem padrões

estéticos tradicionais. E, ao contrário, alguns daqueles compositores eruditos que perturbam ouvidos dóceis, hoje ocupam posições nas instituições de ensino superior pública em que submetem aos comandos da autonomia artística qualquer tentativa de criação social.

Outros autores se afastam de seus juízos estéticos considerando somente sua teoria para o estudo de músicas populares. Assim sugere Wellmer (2009), baseado no pressuposto da dialética negativa. O autor afirma que a arte é autônoma por basear-se em princípios próprios, por ser uma expressão transgressora dos parâmetros estéticos estabelecidos, por fazer uma crítica social e, dessa maneira, alcançar um caráter processual. Mesmo assim, confrontamo-nos de novo com a tipologia prescritiva das obras artísticas.

Aprofundo alguns aspectos sobre as ideias da arte e de artista. De um lado, a arte tem sido objeto tanto da sociologia quanto das próprias práticas artísticas, da estética e da crítica entre outras, e a discussão em torno da arte caracteriza produções culturais sob esta etiqueta, enquanto exclui as demais. Não me interessa, neste trabalho, ingressar no debate ontológico sobre a arte. No meu caso em estudo, a música aparece como uma prática artística e cultural, para além de ser considerada arte ou não, de acordo com determinadas perspectivas. Ademais, esse problema não é um assunto de destaque na cotidianidade dos músicos com particular relação em seu trabalho nos grupos de sequências. Por outro lado, esses sujeitos se concebem como artistas e concordam com o fato que esta profissão tem algumas particularidades, funções e atributos comuns a seu contexto. Daí porque não utilizo o termo arte e sim, artista.

Deixo de lado a discussão sobre valoração do que é ou não é arte e parto do pressuposto adorniano de que a prática artística, quer dizer, artistas e obras, possui sempre uma base material e social que condiciona a sua autonomia até certos níveis. Os aspectos sociais e materiais da atividade dos produtores nos grupos de sequências são fortes estrangimentos de sua forma estética. Para os músicos que tocam em grupos de sequências, há sim uma tentativa de mobilizar sentimentos e pensamentos do espectador, mas em outro sentido. Seu ideal sonoro é aquele que chega aos sentimentos das pessoas e causa profundas comoções, de modo contrário ao colocado por Adorno, não se liberando de sua forma social nem de seu conteúdo, mas fazendo uso deles. Contudo, em consonância com as ideias do autor, tal processo é fatível quando a margem de autonomia estética é maior. Pode ser

mediante a interpretação e animação do músico no evento musical e, longe dos condicionantes do gosto da audiência na apresentação ao vivo, por meio de suas composições e interpretações que fazem circular nos meios e na internet. No último caso, a forma social não é sempre direta na musical, os músicos apelam à metáfora, à reinterpretação, à ressignificação, entre outros recursos artísticos.

Uma contribuição significativa ao estudo sociológico é a sua análise do comportamento musical dos ouvintes. Adorno demonstra como há condicionantes sociais importantes no processo de escuta, como são a formação musical, as pautas de consumo social, classe social, idade, entre outras, questões teóricas de total vigência (ADORNO, 2011). Da mesma forma que o autor expõe em seu estudo, os próprios músicos que atuam nos grupos de sequências em Cali, encontram, de uma maneira menos sistemática, tipologias em sua audiência que os caracterizam segundo categorias sociais como idade, classe social, gênero, etnicidade e origem geográfica, categorias que serão apresentadas no capítulo quatro.

Na perspectiva de Bourdieu, é possível estudar a área de atuação artística sob a noção de campo. Para o autor, um campo é um meio dinâmico de luta de forças sociais pelo poder que envolve atores e sistemas de atores que visam ao reconhecimento em instâncias legitimadoras (2002). Dessa forma, um campo artístico constitui um complexo universo em que dominam suas próprias leis e em que criadores, ofícios relacionados com a arte, instituições e consumidores estão em constante disputa. Nele, a profissão artística se situa entre dois polos opostos da trama de poder, que constituem as relações sociais. Um extremo é o lugar onde as diretrizes da estética ou o “nomos” comandam, e os criadores têm maior poder de ação sobre os públicos (ibid., p. 86). Nele, a arte possui um grau de autonomia relativa em relação às forças externas. O polo oposto é de tipo heterônomo, e nele a arte é impactada por influências externas que causam um efeito de refração. Assim, a arte se encontra dominada por regras políticas e econômicas, e tanto artistas quanto suas produções funcionam sob esses constrangimentos (ibid., 27). No entanto, os criadores reconhecem os valores estéticos autônomos e o primado das regras da arte, assim não os superpõe às forças opostas. A diferença entre autonomia e heteronomia relativas são balizas teóricas que evidenciam as relações entre forças econômicas, sociais e estéticas. Embora o conceito de campo não oriente a análise desta pesquisa, é possível considerar a manifestação das

sequências em Cali como um campo de alta heteronomia, cujo referente de autonomia relativa é externo a ele.

Bourdieu demonstra como, na realidade, para além de normas fundamentais artísticas, são subjacentes às regras internas de cada campo as formas de legitimação arbitrárias e impostas pelos grupos dominantes. Assim, as definições da profissão e a classificação de gêneros artísticos obedecem também às mesmas lutas pela consagração. Isso é claro na autonomia relativa da manifestação musical estudada aqui, a qual mostra uma grande diversidade, e os projetos que aspiram maior autonomia são ainda legitimados por instâncias sociais e econômicas, como os meios de comunicação e os públicos. Bourdieu assinala que, nesse sentido, “cabe à própria pesquisa recensear as definições confrontadas, com a indistinção inerente aos seus usos sociais, fornecer os meios de descrever-lhes as bases sociais” (2002, p. 255).

Segundo esse sociólogo, os agentes detêm e investem diferentes tipos de capitais: econômico, cultural e social. No interior da estrutura do campo, os indivíduos se deslocam em cada polo de acordo com as suas disposições entre as potenciais posições ocupáveis por eles na margem restrita do espaço dos possíveis. Assim, no polo de maior autonomia, da “arte pela arte”, os criadores produzem para seus pares em curto prazo, com ganhos de valoração estética que, em longo prazo, podem significar outro tipo de retribuição. Ao mesmo tempo, no extremo heterônimo se obtém unicamente ganhos econômicos e políticos em curto prazo. De qualquer forma, os artistas em ambos os polos podem ser altamente qualificados (2007, p. 139).

De outro ângulo, a educação escolar como parte do capital cultural, que é um fator determinante de reprodução social na teoria de Bourdieu, não tem tido a mesma força como legitimador de uma arte erudita em Cali, já que no sistema de ensino básico não é obrigatório o estudo da música; assim, poucos recebem a formação musical na escola e nela se inclui todo de tipo de música, principalmente a comercial. Por sua vez, as elites adotaram as músicas comerciais que por processos históricos foram valorizadas, a música tropical, os boleros, as baladas, o rock, entre outras. Contudo, o capital cultural para a atuação nos grupos de sequências se compõe do conhecimento da *arte média*, como é denominada por Bourdieu. Os meios de comunicação de maior audiência, como o rádio e a televisão, transmitem principalmente a música da “indústria”, e os programas de televisão dos últimos anos

são instâncias legitimadoras da arte heterônoma por direito próprio. O foco tem estado nos *reality shows*, que outorgam prêmios a concorrentes que não precisam ter formação musical, e em várias telenovelas baseadas em músicos e em torno à música a que são assistidas massivamente¹⁰.

Para Bourdieu, iguais princípios estéticos regem o campo artístico, ainda que seja em suas duas subdivisões. Os profissionais do subcampo em que predomina a *arte média* ou *arte industrial* (2007, p. 138) expressam uma “distância respeitosa” ou uma “negação envergonhada” de suas práticas heterônomas (Ibid., p. 129). Na concepção bourdieusiana, o artista da indústria seria um “blefe inconsciente” (Ibid., p. 145), que se desenvolve na reprodução de parâmetros eruditos que não atingem a melhor qualidade e se restringem a imitações grosseiras. Além disso, segundo o autor, a *arte média* se utiliza de efeitos já comprovados, técnicas e temáticas procedentes da arte erudita (Ibid., 140). Porém, esta proposição para o caso em estudo deve ser nuançada, pois não considero que os músicos se utilizem de blefes inconscientes, visto que no trabalho de campo pude observar que são conscientes de que têm que interpretar músicas famosas e não, as deles. Assim, tentam não imitar outros cantores, mas procurar um “estilo próprio” que os distinga dos demais. Os artistas se utilizam de recursos e ferramentas de comprovada efetividade, importadas dos principais gêneros musicais nos que têm atuado, o que em certas ocasiões cria choques no meio dos grupos de sequências por se tratar de valores estéticos diferentes. Um conceito que pode auxiliar na resolução deste dilema é a multimusicalidade, que será explicado no quarto capítulo.

Para Bourdieu, não é possível ocupar várias posições distribuídas em ambos os polos de forma simultânea. A própria ocupação simultânea de posições tão divergentes anulou o ator em pouco tempo, como o personagem de Flaubert, que na tentativa de escapar dos seus condicionamentos acabou por se ver no isolamento social (Ibid.). O autor afirma que

A compatibilidade imediata de todas as posições sociais que, na existência ordinária, não podem ser ocupadas simultaneamente ou mesmo sucessivamente, entre as quais é preciso escolher, pelas quais, queira-se ou não, somos escolhidos, é apenas na e pela criação literária que se pode vivê-la. (2002, p. 42).

¹⁰ Alguns deles são: Factor X, La voz Colombia, Colombia Tiene Talento. As telenovelas são muitas, *Escalona*, *La hija del mariachi*, *Niche*, *Diomedes El Cacique de la junta*, *La sucursal del Cielo*, *Yo no te pido la luna*, *Celia*, entre outras.

Não ocorre o mesmo com os músicos que atuam nos grupos de sequências. E possível, inclusive é comum, a mobilização de músicos entre meios de grande prestígio como a música acadêmica e os concertos de artistas de salsa famosos, e os grupos de sequências com pouco reconhecimento artístico e nenhum prestígio. É preciso então enxergar a nuance na dinâmica das associações e negociações que existem numa relação de poder (HEINICH, 2008, p. 117).

Para a compreensão da manifestação dos grupos de sequências, é relevante ter presente, como coloca Adorno, que a base material e social condiciona a autonomia das formas musicais e dos produtores e receptores até certos níveis. Bourdieu coincide com Adorno na ideia de que as categorias de percepção e de apreciação da arte dependem da perspectiva dos sujeitos, de acordo a sua posição no campo e a suas propriedades, para o primeiro autor, ou de acordo com os seus condicionamentos sociais, para o segundo. Permanece como referência ideal uma arte autônoma ou de autonomia relativa, respectivamente, no olhar de cada sociólogo. As explicações teóricas de Bourdieu sobre a diferença entre a autonomia e heteronomia relativas, as instâncias legitimadoras, os tipos de capital e as disposições dos atores são relevantes para elucidar a manifestação dos grupos de sequências. A proposta teórica do Elias dá fundamento à afirmação que é possível explicar as interdependências de indivíduos num quadro contextualizado social e culturalmente. A noção de configuração nos impele a procurar a emergência dos grupos de sequências tanto na macroescala dos processos de longo prazo nas mudanças da relação entre produtores e consumidores, quanto em sua repercussão nas redistribuições dinâmicas de âmbito menor no interior de um grupo de sequências. Ademais, propicia a compreensão da produção simbólica, no caso, as interpretações musicais, inseridas nessas interdependências.

Outros conceitos que aportam na análise do lugar da música numa configuração social são paisagem sonora e memória musical. O primeiro diz respeito da localização espacial do som, o segundo remete à captura de lembranças comuns em tempos passados de uma comunidade de criadores e participantes.

1.2 PAISAGEM SONORA, MEMÓRIA MUSICAL E MEDIAÇÕES

*Si por la quinta vas pasando, es mi Cali bella que estás atravesando
Si por la tarde las palmeras, se vuelven alegres, la noche está esperando... ¡fiesta!*

Cali ají
Grupo Niche

Schafer (2001) coloca a noção de *paisagem sonora* na tentativa de consolidar um objeto de estudo que tenha como foco o som localizado. Segundo o autor, a paisagem sonora dos centros urbanos é complexa e diversa, constituída pelos sons das indústrias, de aparelhos elétricos e eletrônicos, dos meios de transporte, de fontes cotidianas e minoritariamente naturais. Nessa pluralidade sonora são perceptíveis as músicas que se comunicam por meio de diferentes meios e mediadores circulando em âmbitos de extensões territoriais variadas. Certas músicas se mantêm na intimidade de espaços restringidos, como a privacidade da casa e a individualidade da escuta por fones de ouvido, com volumes que não viajam grandes distâncias e não compõem a paisagem sonora. Num âmbito de maior amplitude, outras músicas emitidas pelos meios de comunicação, apresentações ao vivo, ou a reprodução das gravações em espaços particulares como casas e apartamentos, atingem com um volume maior os espaços públicos, as ruas, e os lugares de reunião e entretenimento coletivo como shoppings, bares, restaurantes e discotecas. A paisagem sonora é oscilante, tem diferentes ritmos de acordo com o dia e a noite, a época do ano na qual exibem e opacam músicas específicas.

A exuberante *paisagem sonora musical* de Cali reflete uma dinâmica permanente situada numa dialética entre o local e o global, na qual é apresentada e entrelaçada uma grande variedade de gêneros musicais, característica das áreas urbanas de todo o mundo. Hoje em dia a oferta de música ao vivo da cidade é ampla e variada, inclui as orquestras de salsa, as bandas de rock e metal, os grupos de música andina, de baladas e rock'n roll dos anos 1960, os conjuntos mariachis, os conjuntos *vallenatos*, os grupos de *son cubano*, os conjuntos de *música del Pacífico*¹¹, os trios e duplas de *serenateros*¹², os coros, a orquestra filarmônica, a

¹¹ É um conjunto de expressões sonoras das comunidades afrodescendentes da costa Pacífica que tem transformado seus vínculos iniciais com as práticas comunitárias ao circularem nos meios de comunicação e em eventos culturais da cidade. Som e prática constituíam uma só expressão indissociável, porém nas últimas décadas se está dando uma fragmentação de ambos os elementos,

banda sinfônica local, entre outros. Os espaços comerciais nos quais a música integra a paisagem sonora, são os bares, os restaurantes e as discotecas, alguns de maneira permanente e outros, esporádica, contratam músicos para seus clientes. Embora em quase todos os bairros haja lugares em que a dança e a música são atividades noturnas, há regiões da cidade que apresentam concentrações de locais deste tipo¹³. Algumas zonas de discotecas vêm se deslocando para a área metropolitana a fim de evitar as limitações de horário da cidade para a diversão noturna; destaca-se Juanchito, parte do município vizinho de Candelaria, que desenvolveu um papel importante na época do auge da salsa. Outro deles é a área ao extremo norte, no bairro Menga, e o caminho para o município de Yumbo, onde estão situadas várias discotecas. Alguns lugares são especializados em gêneros específicos, no caso da salsa, as denominadas salsotecas. Porém, uma grande quantidade de espaços diversifica sua oferta sob a denominação de *crossover*, na qual é incluída uma variedade de gêneros musicais massivos de amplo consumo na cidade¹⁴.

Essa paisagem sonora musical é formada pelas acumulações através do tempo, integrando uma coletânea de músicas de um século inteiro. É uma paisagem sonora com historicidade própria, manifestação de uma memória musical da cidade desdobrada em sua espacialidade. A epígrafe de uma frase da música Cali Ají apresentada no começo mostra a imagem construída mais comum: uma cidade que chama à festa, que evoca o prazer sensível do gozo corporal na brisa do entardecer e na vivacidade da noite. Escutar a Cali Ají é imaginar o transitar pela cidade; percorrer a rua Calle Quinta compreende presenciar uma constante paisagem sonora musical.

A ideia de Cali como uma cidade de memória musical é adotada pela etnomusicóloga Waxer do DJ e colecionador Gary Dominguez, e desenvolvida pela autora com uma articulação teórica apurada. Waxer (2002) afirma que as práticas

no qual a música toma o curso da encenação (BIRENBAUM, 2013). Na atualidade músicos mestiços da cidade também participam dos grupos.

¹² Músicos que oferecem serenatas de boleros e valsas, entre outros ritmos.

¹³ Segundo o Departamento Administrativo de Gestión Medio Ambiente DAGMA, as comunas que mais excedem os níveis de ruído máximo permitidos são a 2, a 17 e a 19 (GÓMEZ, 2011).

¹⁴ Por exemplo, La Sucursal del Cielo, uma das discotecas mais grandes da cidade, situada em Menga, descreve em sua página web que sua "propuesta de valor es la música en vivo, cuenta con toda la infraestructura para esta actividad y tiene su banda propia de 9 músicos, interpretando géneros como; reggetton, salsa, merengue, vallenato, rock en inglés y español, entre otros." <http://lasucursaldelcielo.co/disco/la-sucursal>

expressivas centradas nas gravações de salsa e música caribenha (dança, colecionismo, audições e falas) compõem uma *memória musical* para os *caleños*. Explica que tais músicas constituem substituições dos símbolos das raízes culturais de Cali, e dos mitos da vida popular local (p. 12). Nesse sentido atuam como um dispositivo para imaginar um vínculo da cidade com o Caribe, uma proximidade imaginária que, segundo Ulloa (1992), tem se dado por semelhanças socioculturais¹⁵.

Entre os dias 25 e 30 de dezembro, é levado a cabo o evento de maior visibilidade e tamanho da cidade, a Feria de Cali. Fundada em 1957, a feira hoje tem entre seus eventos o Festival de Orquestras e o Superconcierto, que dinamizam a cena salsera e turística da cidade. A fetichização das gravações é intensa no período da Feria de Cali pela cidade toda, a qual constitui representações públicas da vida Caleña (WAXER, 2002). Waxer acrescenta que as gravações inclusive tem tido maior importância do que os músicos locais, as quais constituem o referente sonoro principal na interpretação ao vivo das orquestras internacionais e locais (Ibid., p. 10). Os interlocutores da etnomusicóloga apontavam que sua interpretação ao vivo estava cingida exclusivamente à versão mais conhecida de uma música, à qual a audiência local estava acostumada (Waxer 2002 p. 212).

Lembro que quando toquei na orquestra Cali Charanga, e em algumas ocasiões com a orquestra de Luis Felipe González, músico venezuelano radicado na cidade, recebi as cópias das partituras e das gravações para aprender versões específicas, tanto para as composições próprias como para as interpretações de outros artistas. A margem de variação sobre aquelas músicas era mínima, com segmentos abertos ao vivo para as improvisações. Tal como entende Waxer, sugiro que a interpretação dos grupos de sequências continua sendo secundária em relação às músicas gravadas.

¹⁵ Segundo Ulloa (1992), os motivos da apropriação da salsa na cidade são: inicialmente, a industrialização e as migrações à cidade que se tornam em processos de urbanização de bairros populares a partir de 1940; a característica de que a maioria dos migrantes são negros e mulatos procedentes da costa Pacífica, e do norte do Cauca; e as similitudes “físicas e culturais” entre Cuba e o departamento Valle del Cauca, do qual Cali é a capital. As populações afrodescendentes e mulatas, segundo a explicação de Ulloa, começaram a consumir as músicas que chegavam por intermédio dos jovens meios da rádio, o disco e o cinema. Esses grupos se sentiram identificados primeiro com as letras da música caribenha que falava de condições semelhantes às suas, como os contextos de cultivo da cana-de-açúcar, do tabaco, o passado da escravidão, e posteriormente com a salsa, que tomou seu nome na década de 1960 envolvendo as antigas músicas caribenhas. Wade (2002, p. 220) assinala que é reducionista por parte de Ulloa atribuir o consumo da salsa unicamente às classes populares, e a música tropical, às classes altas de Cali, já que as evidências históricas do consumo musical em Cali nuançam a relação de gêneros musicais e classes sociais.

O conceito de *memória musical* pode ser expandido para compreender o objeto em questão nesta pesquisa. Coloco que a interpretação musical dos grupos de sequências está baseada num repertório acumulado pelas práticas de consumo dos cidadãos *caleños* através do tempo e conforma uma *memória coletiva musical* que abrange músicas de sucesso comercial transmitidas recorrentemente pelos meios de comunicação. Argumento que a diversidade do repertório dos grupos de sequências não só satisfaz a demanda e contribuiu para a solução do problema da ausência de trabalho, oferecendo um produto de baixo custo na década de 1990, mas também manteve ativos os grupos, que multiplicaram seu número, ao se constituírem num apoio das práticas para vivenciar a música: cantar, dançar, lembrar as músicas que marcaram épocas, escutar, se divertir, curtir as músicas da moda. Práticas essas que constituem mediações fundamentais e dão suporte à existência da música. Nesse sentido, estão localizados na fronteira entre uma prática de produção musical, no caso a interpretação, e uma de recepção, em que o público toma parte ativa da experiência musical.

O repertório, que não está limitado à salsa, está determinado pelo gosto do público que evoca sua memória musical para realizar suas escolhas, impondo seus valores estéticos para o tipo de música. Por sua vez, os músicos tentam fugir dessa subordinação ao fazerem suas apostas em diferentes estratégias, transformando seus grupos de sequências em outros projetos de gêneros musicais específicos para atingir o êxito no mercado.

Para sustentar o argumento acima, rastreio a chegada de vários desses gêneros musicais massivos que permaneceram na paisagem sonora da cidade. Não pretendo fazer uma história da música em Cali, mas sim, evidenciar a interdependência dos músicos locais na trama de repertórios e artistas internacionais, configurações socioeconômicas, meios de comunicação e públicos na cidade. Evito realizar uma explicação que saliente a dinâmica de indivíduos sobre um contexto social como se fossem duas realidades divididas. Pelo contrário, são as mobilizações dos sujeitos, seus constrangimentos e transgressões com suas disposições e posições que, em conjunto com possibilidades potenciais oferecidas pelos objetos e exploradas por esses sujeitos, tecem a cada movimentação a realidade social. Nesse sentido, apelo ao pragmatismo colocado por Hennion (2002) quando insiste na restituição da materialidade dos objetos na explicação teórica. O autor chama a atenção para a dificuldade de apreender a música como objeto de

estudo. Aponta que as distintas disciplinas que abordam sua pesquisa encontram à música fixada em diferentes mediadores que capturam sua imaterialidade, e elaboram metodologias variadas de acordo a sua concepção sobre ela. Para umas abordagens, seu objeto musical é a partitura, as versões de interpretações presas nas gravações e as especificidades dos instrumentos. Para as ciências sociais, a inquietação está nos processos sociais evidentes na prática musical, nas identificações e significações que a música possibilita. As primeiras explicações atribuem uma autonomia estética a seu objeto e deixam de lado as incidências de sua construção social. As segundas colocam um olhar que, às vezes, atravessa a música, de maneira imune a seus sistemas de organização.

O autor propõe uma sociologia das mediações que dê conta das diferenças de técnica representativa da música, e se pergunta “¿como se asigna una música los medios para representar algo?” (HENNION 2002, p. 297). Baseia-se no modelo circular do totemismo durkhemiano, no qual o objeto de adoração, embora não tenha o poder em si, representa os valores sagrados, que são uma objetivação da sociedade. É em razão de que porta significados sociais compartilhados que consegue comover os sujeitos e desencadear uma efervescência coletiva. Segundo Durkheim (2000), as consequências emocionais e os transe produzidos no ritual são reais, produzidos pela crença nesses valores. Porém, Hennion argumenta que a música não é um objeto material e assim passa a apoiar-se numa rede de mediações que da mesma forma que o totem, não tem o poder absoluto de excitar os indivíduos por si só. A música, então, emerge na relação de sujeitos e objetos, nas mediações estabelecidas com as ações e significados compartilhados dos primeiros, e na latente potencialidade da materialidade dos segundos.

O sociólogo propõe um modelo explicativo dual atravessado por dois eixos perpendiculares que constituem estados possíveis da realidade musical. Na linha vertical do objeto, estão localizados os gêneros musicais que têm primazia pela ideia da autonomia. Essa ideia concebe como intermediários todos seus objetos e os músicos; situa num extremo o som e no outro, o público. No item vertical do social, estão abrangidos os gêneros musicais baseados nos discursos das relações sociais em vez da busca de um ideal sonoro. Aqui o objeto musical é mediador do social. Na linha horizontal da relação externa, estão enquadrados os âmbitos musicais de múltiplos mediadores que nem sempre se conectam, como os grandes mercados musicais. Na linha de relação interna, localizam-se as músicas nas quais todos seus

mediadores mantêm contato. O autor exemplifica o modelo com quatro tipos de música que em grandes linhas se enquadram na classificação. A música clássica, baseada no ideal artístico e sustentada numa ampla trama de mediadores com relação externa; a música contemporânea focada em regras estéticas próprias, cujos mediadores conformam um círculo estreito e interno. As variedades músicas de consumo massivo e circulação mundial, de modo igual ao repertório dos grupos de sequências. Finalmente, a étnica, na qual o som tem significados específicos para certa comunidade, e estabelece uma relação interna. Hennion considera os dois duplos eixos como estados transitórios da música. Neles, seus mediadores preenchem o espaço material e social, as coisas e os homens passam de um estado a outro. A música, longe de ser uma verdade definida e clara, se trata de um campo de tensões e mediações no qual seus mediadores tentam perfilar e concretizar uma ideia dela.

QUADRO 2 - MODELO MUSICAL DE ACORDO À RELAÇÃO SOCIAL E A FINALIDADE.

	objeto	social
relación externa	clásica	variedades
relación interna	contemporânea	étnica

FONTE: Hennion (2002, p. 343).

O autor indica alguns mediadores fundamentais na realização musical: os instrumentos musicais, o cenário, a partitura e o disco (HENNION 2002, p. 299). Proponho três mediações básicas, e uma última que é produto das anteriores, que são instâncias relevantes no campo empírico da prática musical nos grupos de sequências: a) as músicas e o repertório; b) o corpo do intérprete; e c) a apresentação musical. Por último saliento a mediação da autoapresentação em internet. Essas categorias serão desenvolvidas ao longo da dissertação. No que segue, esboço o percurso do repertório que tem desenhado a paisagem sonora, e constituído uma memória musical revivida pela interpretação musical dos grupos de sequências em Cali.

1.3 SEGUINDO A *PISTA* DAS MÚSICAS EM CALI

As músicas comerciais difundidas ao longo do século XX e XXI em Cali foram vividas e experimentadas por seus moradores por meio de muitas práticas: o canto, a dança, a escuta, as conversas, o colecionismo. Atividades não limitadas a uma recepção passiva do público, mas que envolviam o público transformando-se em formas próprias de fazer a música. Segundo o etnomusicólogo Turino (2008), no caso de certas apresentações ao vivo se tornam parte do fazer musical e tendem a apagar a fronteira entre músicos e público constituindo *performances participativas*.

Essas formas de experimentar a música formam mediações que conectam as ideias contidas nas músicas, a atividade de criadores geralmente distantes e a seus consumidores/praticantes. Como aponta Hennion, a mediação é ação (2002, p. 221), ligação entre as possibilidades e sentidos oferecidos pelos objetos e seus usos pelos sujeitos. Williams (2000) destaca o caráter ativo da mediação, tal como o faz Hennion, e aponta que, para não enfraquecer seu potencial teórico, é necessário considerá-la como “todas las relaciones activas entre diferentes tipos de existencia y conciencia” (2000, p. 119). É uma ponte entre elementos externos, separados ou preexistentes. No entanto, não é tão somente um meio de ligação, como se fosse um intermediário. A ligação está embebida dos elementos que relaciona: “es intrínseco respecto de las propiedades que manifiestan los tipos asociados” (Ibid.). Nesse sentido, a mediação está também no objeto. Por conseguinte, além das práticas mediadoras que advieram em formas de participação musical, a mediação também estava presente na própria música. As músicas gravadas constituem mediações também porque estão preñes de significações impressos pela materialidade da atividade humana e do objeto. Não eram meios afastados desses elementos relacionados, mas continham em si próprias as ideias, as pegadas do processo criador e a sugestão de uma particular forma de experimentá-las. Ambas, práticas e gravações musicais, são então formas fundantes da música em Cali.

Cali está localizada no sudoeste da Colômbia, a duas horas e meia de viagem terrestre até o porto de Buenaventura, no Oceano Pacífico. Atualmente possui uma população de 2.344.734 habitantes¹⁶ que, no imaginário difundido sobre

¹⁶ Projeções de população para o 2014, segundo o Departamento Administrativo Nacional de Estadística, DANE. No último censo do ano 2005, a população total da cidade era de 2'075.380, da qual o 73,18 % não se consideravam étnicos, e 26,11% se dizem afro-colombianos, em grande parte migrante ou descendente de migrante da costa Pacífica.

a cidade em nível nacional, é representada frequentemente com caráter alegre e com talento para a dança.

MAPA 1 - COLÔMBIA.



Fonte: Microsoft Encarta 2009. Edição: Paloma Palau.

Tal fato se associa ao prazer sensível que incita ao movimento corporal seu permanente clima cálido, de aproximadamente 24°C, e sua mestiçagem (ULLOA, 1992). A verdade é que, na cidade, boa parte das músicas que são escutadas e

tocadas na radiodifusão é constituída por músicas dançáveis, a maioria de influência caribenha.

Embora a cidade tenha sido fundada em 1536, não inicia sua expansão de forma imediata; seu processo de modernização começa após ter sido proclamada a capital do departamento¹⁷ do Valle del Cauca, em 1910 (VÁSQUEZ, 2001). No início do século XX, as elites do Valle del Cauca acompanhavam suas festas com ritmos decimonônicos europeus como a mazurka, o intermezzo, a gavota, a polka, o chotis, a danza, a contradanza, a marcha, e o vals, junto aos ritmos mestiços do pasillo e o bambuco ao piano e conjuntos de câmara. Tais danças são conhecidas como *aires nacionales* e passam a ser portadoras da identidade nacional nas mãos dos compositores colombianos eruditos; já as populações negras, camponesas e indígenas acompanhavam suas comemorações com músicas próprias ao som do violão, *tiple*, violino, flautas e tambores. Certas músicas foram estabelecendo formas específicas de experimentá-las, configurando memórias de suas práticas.

Nas seguintes décadas até a metade do século vinte, são criados espaços que serão decisivos para as transformações na produção e circulação da música. Alguns deles a partir de 1930, são as instituições do Conservatório de Música, e anexas a ele, a Banda Departamental del Valle e a Orquestra Sinfônica. São construídos espaços de difusão como a Sala Beethoven, o Teatro Municipal e o Teatro Jorge Isaacs, que continuam ativos hoje em dia, além de numerosos salões privados, bares, clubes e hotéis nos quais atuavam as orquestras locais e os artistas internacionais, interpretando as músicas acadêmicas e populares do momento (CASAS, 2012; PALAU; CASAS 2013). Com o estabelecimento dos meios de difusão radial e o cinema sonoro nessa época chegam à cidade gêneros musicais de outros países como os ritmos norte-americanos do foxtrot, o one step, o charleston; os caribenhos como a guaracha, o son, a rumba, o danzón, o bolero e o tango argentino. A paisagem sonora musical começa a se diversificar cada vez mais com os meios de comunicação, e os suportes físicos das gravações contribuem na criação e perduração de memórias musicais. A partir de 1940 tomam maior força o tango e as músicas caribenhas como o bolero, o mambo e o chachachá, e do atlântico colombiano como o porro, a cumbia e a gayta (PAVÍA 2003, PALAU; CASAS 2013). Esses meios juntamente com a televisão se tornam em instâncias

¹⁷ Divisão político-administrativa na Colômbia. Atualmente, o país conta com trinta e dois departamentos.

legitimadoras para a música comercial, pelos quais todo artista aspirante ao reconhecimento deve passar. Por essa época, os músicos de Cali se afanavam em compor e interpretar músicas nesses gêneros, em sintonia com seu ar moderno. São alguns exemplos os foxtrots, bambucos e intermezzos, compostos por Hernando Sinisterra, e os boleros, valeses, pasodobles, por Jerónimo Velasco (CASAS, 2013). As classes populares assistiam com avidez à programação dos meios, enquanto aqueles mais favorecidos economicamente assistiam às apresentações nos teatros, salas e clubes de, muitas vezes, os mesmos artistas. Alguns desses antigos clubes ainda existem e continuam oferecendo grupos musicais ao vivo, como o Club Colombia, e o Club Campestre¹⁸. A dinâmica musical de Cali era similar nessa época à de Medellín e Bogotá, as quais constituíam com Cali as principais cidades. Duas instituições de ensino formal musical que, juntamente com o conservatório, continuam sendo os principais espaços para a formação de graduação de músicos são a Universidad del Valle¹⁹ e o Instituto Popular de Cultura²⁰, de ensino técnico. Para além dos anteriores, a oferta de instituições de educação não formal, como escolas e fundações particulares, também é ampla²¹. Os programas de graduação em música da universidade e do conservatório são instâncias legitimadoras para os polos autônomos que, embora carreguem a aura do especialista e signifiquem um capital cultural, não são consideradas um capital simbólico e não têm muito peso no âmbito da música comercial. A entrada em cena das músicas do atlântico colombiano marca a transição para um novo paradigma identitário de nação, quebrando com aquele dos *aires nacionales* (WADE, 2002). O estabelecimento de selos fonográficos e gravadoras na costa atlântica colombiana desde a década de 1930 foi a oportunidade para que os músicos da região gravassem suas produções, tomando vantagem sobre outras músicas em nível nacional²². Na década de 1960, a chamada *música tropical* é um gênero que abrange uma variedade das músicas do

¹⁸ O primeiro criado em 1922 (PALAU; CASAS 2013), e o segundo fundado em 1930, segundo a página web do club <http://www.clubcampestredecali.com/historia>

¹⁹ Inicia com a oferta de oficinas em 1959. Após passar por um processo de mudanças, a Escuela de Música se consolida e em 1971 passa a funcionar a Licenciatura em Música (LLANO 2004). Posteriormente, se acrescenta o programa de Música, com ênfase em composição, interpretação e musicologia. Sou uma das primeiras graduadas do último.

²⁰ Na atualidade oferece formação em programas técnico-laborais, que pertencem à categoria de Formação para o Trabalho e o Desenvolvimento Humano, segundo a classificação do Ministerio de Educación de Colômbia.

²¹ No guia telefônico local de maior difusão, o *Páginas Amarillas*, se encontram registradas mais de sessenta para o ano 2014.

²² Entre os primeiros selos fonográficos está Discos Fuentes, fundado em Cartagena em 1934. Em 1945 nasce Discos Tropical, em Barranquilla (WADE, 2002, p. 56).

atlântico colombiano, produção de músicos principalmente do departamento de Antioquia, e em menor medida de Cali e da própria costa, de amplo sucesso em todo o país (Ibid., p. 188). O vasto repertório das memórias coletivas musicais é alimentado em parte por músicas das primeiras décadas do século XX.

A partir de 1940 o crescimento demográfico e a urbanização se aceleraram. Entre 1940 e 1960 as migrações camponesas que chegaram ao centro urbano foram motivadas pelo crescimento econômico industrial, o desejo do melhoramento da qualidade de vida e pelas condições hostis desatadas desde 1947 em *La Violencia* (FALS, 2005) que confrontou conservadores e liberais. Nem todos os novos habitantes encontraram melhores condições na cidade. Paralelamente à crescente demografia urbana, cresceram a pobreza e o desemprego. Os recém-chegados foram formando bairros não estruturados sob o ordenamento territorial em condições precárias que acentuaram as desigualdades socioeconômicas, o que resultou em protestos que reclamavam um apoio à questão da moradia entre os anos sessenta e setenta e na posterior oficialização desses bairros (VÁSQUEZ 2001, p. 300).

Vásquez (Ibid.,) assinala que os meios tiveram um papel importante na concentração de núcleos de consumo e novas subjetividades sob a influência de uma globalização cultural. Ulloa (1992) especifica que principalmente o rádio a partir dos anos sessenta foi fundamental para a difusão e apropriação do gênero da salsa na cidade, que até meados de 1990 era a cena musical preponderante (WAXER, 2002). A Cali dos anos sessenta e setenta é narrada pelo escritor Andrés Caicedo em suas obras. Em *Que viva la música*, mostra uma cidade percorrida por seus personagens pela rua Calle Quinta do norte da elite ao sul dos bairros populares, mostrando uma paisagem sonora musical fragmentada como sua distribuição social e espacial. Os protagonistas são jovens de classe média e alta, embebidos pelas tendências esquerdistas da época que transitam com fervor e fascinação entre a experiência do rock e da salsa, esta última adotada pelas classes populares. Os mesmos personagens rejeitam “o som paisa”, quer dizer, a música tropical, que consideram oriunda da “vulgaridade das burguesias” (CAICEDO, 1977, p. 134). Sem tomar literalmente o recurso de separação literária entre grupos sociais e gêneros musicais, nessa experiência intensa da música na dança, na escuta e na linguagem, Caicedo apresenta personagens consumidores de músicas estrangeiras e não os produtores musicais de Cali. É evidente que a criação local não era muito difundida, e uma das razões de peso era a falta de gravadoras na região sudoeste do país.

Com o aumento da demanda por trabalho que não atinge boa cobertura nos anos setenta, cresce o emprego informal, caracterizado pelas atividades de pequeno comércio. Desde a década de setenta do século passado, o narcotráfico afetou de muitas formas a cidade. Segundo Banguero (*apud* Olaya 2014, p.62), a economia da cidade cresceu entre 1960 e 1995, superando inclusive a taxa de crescimento da economia colombiana desde 1985, produto da influência dos proprietários de negócios ilegais do narcotráfico que fizeram alianças com políticos e se tornaram empresários em vários setores, circulando e legalizando seu capital econômico. Esses atores investiram em todos os empreendimentos empresariais do momento, entre eles o setor da construção. Vásquez assinala que, a partir do mesmo período, dois tipos de espaços se reproduziram vertiginosamente: os conjuntos residenciais fechados e os centros comerciais. O estilo arquitetônico evidencia o contexto de insegurança, já que ambos os lugares enfatizam a vigilância e a estrutura administrativa orientada a oferecer a segurança de seus usuários. Os últimos se tornaram os principais espaços de lazer e entretenimento, e muitos dos grupos musicais se apresentam neles e difundem seu projeto para shows particulares. Paradoxalmente, o incremento da economia não se manifesta numa maior igualdade. A estética associada ao fenômeno do narcotráfico é ainda visível em vários domínios, como o arquitetônico que esteve a serviço de “traquetos”²³, caracterizado pela ostentação e o luxo, e mesmo nos corpos modificados por cirurgias e implantes de silicone de mulheres jovens que eram parceiras dos chefões. Padrões de gosto que são reproduzidos pelos meios de comunicação e muitos de seus cidadãos (RINCÓN, 2010). Para Cataño (2010), um tipo de salsa romântica, conhecida como *salsa de alcoba*²⁴ por sua alusão recorrente ao ato sexual, esteve relacionada com práticas de demonstração de poder dos chefões do narcotráfico, entre elas, o seu domínio sobre certos corpos sexualizados das mulheres.

1.4 “LLEGÓ LA SECUENCIA Y PARTIÓ LA HISTORIA DE LA MÚSICA”:

A RECONFIGURAÇÃO DO MEIO MUSICAL

Em meados da década de 1990 três elementos são cruciais para propiciar a origem dos grupos de sequências. Deduzo a determinação de tais fatores por sua

²³ Assim são chamados os chefes do meio da cadeia na hierarquia do narcotráfico.

²⁴ Salsa de quarto.

convergência temporal na literatura do contexto e nas falas dos músicos. O primeiro deles é a crise econômica na cidade de Cali, o que afetou também a música e as orquestras de salsa locais, levando os seus integrantes a procurarem novas possibilidades de trabalho. O segundo é o desenvolvimento da tecnologia de teclados eletrônicos, que possuem ritmos populares gravados e que, mais tarde, permitem a leitura de “sequências”, arquivos de MIDI e MP3 de pendrives. E, finalmente, a crescente diversidade sonora das músicas populares produzidas pela indústria, transmitidas pelos meios de comunicação e consumidas no âmbito local cria a demanda de audiências e clientes potenciais para esses grupos musicais. Na sequência, argumento que a identificação desses processos é determinante na emergência dos grupos de sequências.

O primeiro fator detonador é a crise econômica da cidade, que inclusive influenciou a recessão econômica nacional entre 1997 e 2000. Alonso e Solano (2004 *apud* SÁNCHEZ, 2013, p. 32), atribuem a crise econômica à queda de produtividade na construção de moradias, de comércio, e do setor industrial. Esses aspectos, segundo os autores, decorrem da queda do narcotráfico e da economia que este mobilizava, em razão do desmantelamento do Cartel de Cali em meados de 1990 e, também do deterioro da infraestrutura da cidade. Além disso, para essa época a cidade tinha altas taxas de desemprego (VÁSQUEZ, 2001). Millán (2009 *apud* SÁNCHEZ, 2013, p. 33) aponta o deterioro das condições trabalhistas de contratos terceirizados, e a fragilidade das formas organizativas das cooperativas e das associações, como causas para a intensificação da crise.

O meio musical não ficou alheio à bonança dos anos anteriores derivada direta e indiretamente do lucro do narcotráfico. Waxer (2002, p. 193) aponta que, entre 1980 e até meados de 1990, proliferaram as orquestras musicais, que rondavam o número de oitenta; em geral, havia um grande número de apresentações, e esporadicamente algumas delas foram financiadas por narcotraficantes. A queda da produção salsera em Nova York e Puerto Rico aconteceu paralelamente ao surgimento de orquestras locais e a entrada em cena de outros gêneros como o merengue (CATAÑO, 2010, p. 75). A salsa produzida em Cali na década de 1980 definitivamente, e pela primeira vez, posicionou a cidade no meio musical do país. Grupo Niche, Guayacán e La Misma Gente foram as principais orquestras de salsa desses anos. É significativo o posicionamento simbólico da cidade que faz o Grupo Niche na música Cali Pachanguero, como a “sucursal do

céu” entre as metrópoles cosmopolitas de Paris e Nova York, e a terceira cidade em importância da Colômbia, Barranquilla, que já tinha um lugar dominante na produção musical nacional.

Entre os músicos que viveram à época, tanto no meio acadêmico quanto no popular, é relatada a abundância e frequência de apresentações pagas a altos preços. Também circulam muitas histórias sinistras sobre as experiências que tiveram que viver alguns profissionais ao se apresentar para aqueles chefões. Com a crise econômica, era difícil conseguir contratos de apresentação para as orquestras de salsa, que têm entre doze e quinze componentes e exigem um bom equipamento de amplificação sonora, motivo pelo qual muitos intérpretes viram afetado seu ofício. Nas entrevistas que fiz com os músicos Juan Carlos Castrillón e Alex Núñez, é descrita sua situação nessa época. O primeiro aponta que:

Empezó del resultado de la decadencia del comercio como tal, porque en Cali hubo una época en los 80's y 90's donde había 100 orquestas y todas trabajaban, de lunes a domingo todas tocaban. Donde la orquesta por menos tiempo que llevara o por muy nueva estaba haciendo tres o cuatro toques al día. Las discotecas podían contratar cuatro y cinco orquestas en un día. Empezó la decadencia comercial por la cantidad de situaciones comerciales que acontecieron... no voy a entrar en detalle en eso. Yo empecé como en el 95, llegué a tocar con unas orquestas pero no se trabajaba como antes, me tocó la decadencia. (CASTRILLÓN, 2015)

Ale Núñez, após cantar em várias orquestras de salsa em Cali e de um período exercendo esta atividade em New York, retorna à cidade em 1998:

Cuando llegué aquí después de Estados Unidos también estuve como en 2 o 3 grupos grandes, y en el 2001 o 2002 ya me cansé porque en las orquestas grandes era ensaye y ensaye, 3 veces a la semana, lunes, miércoles y jueves o lunes, martes y jueves; y ensaye y ensaye y eso sonaba muy rico pero no nos contrataban, ya éramos 10 músicos y como no era pequeña entonces la gente qué va a pagar 2 o 3 millones que más o menos vale. (NÚÑEZ, 2015)

As instituições públicas da área cultural também foram atingidas por esse momento crítico. A antiga orquestra sinfônica foi extinta no final dos anos 1990, por gestão administrativa contenciosa (LLANO, 2004, p. 139). Em 2002, teve início a Orquestra Filarmónica del Valle com apoio tanto público como particular, sob a administração de La Asociación para la Promoción de las Artes-Proartes, que funciona atualmente.

Sánchez (2013) sugere que o fortalecimento da economia na cidade, no século XXI, foi impulsionado pela vinculação de população desocupada ao mercado laboral, a diminuição da taxa de desemprego e o aumento do setor comercial que, para 2008, foi integrado em 98% por micro e pequenas empresas. Embora os

grupos de sequências oscilem entre o mercado formal e informal podem ser considerados microempresas nas quais atuam músicos e não músicos. No último caso, me refiro àqueles que investem em equipamentos, oferecem shows musicais e subcontratam intérpretes.

Apesar da recuperação posterior da economia, nos últimos anos, várias das instituições públicas que fomentam a cultura e a arte em Cali se mantêm sob a incerteza de sua continuidade, dada a falta de apoio de fundos econômicos do Estado. Entre eles, o Instituto Departamental de Bellas Artes, que pertence o conservatório, Incolballet, um colégio que educa dançarinos de ballet, e o Instituto Popular de Cultura. Hoje em dia, os instrumentistas da orquestra filarmônica estão vinculados não com contrato laboral, mas com contrato de prestação de serviços, modalidade sob a qual são obrigados a pagar seu próprio plano de saúde e previdência social e têm períodos de trabalho curtos sem garantia de prorrogação. Os intérpretes na cidade se encontram na necessidade de intercalar sua prática com a docência e a atuação em vários grupos musicais. A instabilidade laboral do meio musical faz com que os músicos participem de vários projetos artísticos e os grupos de sequências continuem a ser uma alternativa laboral que, embora não seja estável, é ativa.

Desde a década de 1980, o violinista Augusto Ortiz fazia parte da orquestra sinfônica de Cali e da orquestra de salsa Cali Charanga. Ortiz trabalha atualmente com seu próprio projeto, no qual oferece desde solista até orquestra *crossover*²⁵ baseada principalmente nas sequências. Porém, ele chega até essas formações instrumentais através de um longo processo. Nos anos de 1980 criou conjuntos de câmara acústicos, com os quais acompanhava eventos sociais. Ele foi o primeiro a utilizar um violino elétrico na cidade com seu conjunto de câmara e na Cali Charanga, e posteriormente também atuou com ritmos que traziam inclusas as memórias dos teclados eletrônicos. Depois de vinte e cinco anos de atuação na sinfônica, e ao observar a deterioração das condições de trabalho para seus músicos, nos primeiros anos do século XX, se aposentou e decidiu se retirar, já que seu projeto musical propiciava uma melhor situação econômica.

En los noventas llegaron las primeras secuencias para usar en los pianos, uno grababa la secuencia y quedaba el acompañamiento. Después llegó el minidisk y yo la pasaba del disket al minidisk... A la gente le gustaba y me llamaba. Cuando la orquesta [sinfónica] llegó a un punto en que el mecenas que era François Dolmetch ya

²⁵ Que ofrece una amplia variedad de géneros.

se iba y Proartes no tenía todo el presupuesto que siempre tuvo, dijeron hasta aquí llega una etapa, se cancela la orquesta por crisis. Y en lo que siguió, yo empecé a ver la cosa difícil porque ya cambiaron los contratos ya no estábamos con el municipio, ya no teníamos primas, no tenía seguro social, el sistema de contratos era como el de ahora. Cuando yo empecé a ver esa situación dije no, como yo tengo experiencia con lo mío, tengo que tomar la decisión, y renuncié. (ORTIZ, 2015).

Uma solução dos músicos para a vicissitude da época foi criar associações formais que integrassem várias orquestras, iniciativas que não conseguiram alcançar a necessária estabilidade até a segunda metade do século XXI. A resenha da Asociación de Orquestas y Grupos Musicales Profesionales de Valle del Cauca (Promusival) ainda ativa é quase mítica, dá conta do novo período da história musical da cidade. Ela assinala a diversidade de gêneros musicais já existentes na década de 1990 e menciona Jairo Varela, um dos músicos criadores de Grupo Niche²⁶, como um dos líderes e fundadores da associação.

Promusival tiene sus orígenes por allá en los años 90 época de mucho *furor* y nacimiento de nuevas agrupaciones musicales en la capital del Valle del Cauca que interpretaban diversidad de géneros musicales dando respuesta a las exigencias de un mercado *glamoroso ávido de entretenimiento*, fue una época en que *el dinero abundaba* en la ciudad y sus alrededores, se ganaba bien en cada show, pero también fue *efímero por las circunstancias que lo propiciaban*. (...) eran otros tiempos y otros actores en el escenario, Esas mismas condiciones *alertaron en el gremio*²⁷ *la necesidad de organizarse*, fue así como se gestaron las primeras convocatorias con tal fin las mismas inicialmente se llevaron a cabo en el sótano de estudios "Niche" con Jairo Varela a la cabeza quien hasta sus últimos días reconoció la *asociatividad* como el mejor y único camino para lograr lo que a lo largo de esta historia y proceso se constituye en el norte a seguir (<http://promusival.net>)

Ainda que o texto não mencione a influência explícita da riqueza do narcotráfico como incentivo laboral que demandava um mercado musical ativo, há certas insinuações, que ressaltam nas palavras grifadas em itálico. A desestabilização causada pela ausência dos detentores do capital econômico punha em risco a existência das próprias orquestras de salsa na cidade. Os músicos que tocavam em orquestras na época fizeram suas apostas no jogo, procuraram alternativas de grupos musicais menores que permitissem cobrar uma tarifa menor. Porém, boa parte das músicas que o público queria escutar, era interpretada pela formação instrumental da orquestra de salsa, que, além desse gênero, tocava merengue, tropical e bolero. O cantor Alex Núñez explica:

²⁶ Uma orquestra que atua na cidade de Cali durante muito tempo e marca a pauta para o estilo da salsa romântica dessa época. Para muitos, a orquestra de salsa mais importante da cidade.

²⁷ É a forma nativa de se referir ao grupo de músicos de sua rede de relações.

Mover la orquesta era muy difícil, ¡muy, muy complicado!. Yo tenía una más pequeña que era como de siete, una sonora. Dos trompetas, un bongoe, dos cantantes, éramos como siete. También muy vacano, sonaba muy chévere, hicimos como 3 presentaciones y dijimos: con ese grupo no pasa nada. Después conocí a Fernando Aguilar, por ahí me vio cantando y me dijo que si estaba disponible para hacer cosas así más pequeñas, un grupito o secuencias y yo le dije que sí. (NÚÑEZ, 2015)

Entre 2002 e 2005 interpretei flauta num grupo de músicas colombianas chamado Trapiche. Todos éramos estudantes de música e considerávamos o grupo uma oportunidade de aprendizagem e de trabalho. Lembro que o grupo aumentou de dois componentes para cinco, e esse número já era um problema para a consecução de um bom contrato. Nesses anos Rocío Triviño, a colega cantora, integrava o grupo musical Trapiche e participava numa orquestra de salsa. Nessa época se vinculou ao trabalho com as sequências. Ela conta que:

Yo en ese momento salía de una orquesta y alguien me presentó con [el organista] Dumas porque él tenía un contrato con una empresa de licores para tocar en todos los eventos que ellos hicieron. Cada ocho días teníamos eventos y nos pagaban mensualmente un sueldo. Ahí conocí la secuencia. Luego me retiré del grupo y empecé a trabajar con otros grupos de secuencias, porque se empezó a volver popular esa manera de trabajo. Y había más movimiento y así me quedé trabajando con grupos de secuencias. (TRIVIÑO, 2015).

O segundo fator que desatou a formação de grupos de sequências foi a criação da tecnologia do MIDI a começos de 1980. O MIDI (Musical Instrument Digital Interface) consiste em um protocolo de sons eletrônicos que são transferíveis entre um software e um hardware, como um sintetizador, e posteriormente, os teclados eletrônicos Korg, Kawai e Yamaha. Uma forma de uso do MIDI foi na criação de *maquetas* (rascunhos), que consistem em um arquivo em sons de MIDI da composição musical, usado como arcabouço para a gravação dos instrumentos musicais. O compositor ou arranjador criava a obra no órgão eletrônico, gravando cada instrumento na memória interna do teclado ou em disket, se o teclado dispunha desse compartimento. Posteriormente o teclado se ligava ao software do computador o qual transcrevia a partitura, que devia ser revisada para arrumar possíveis erros nas figuras rítmicas que não são exatas na interpretação musical. Outras vezes o músico escrevia diretamente no programa de software, que reproduzia o som em formato de MIDI. Com a partitura e o arquivo de MIDI prontos, cada instrumento vai gravando sua parte para substituir o som do MIDI, que é apagado ao final. Esse método é ainda usado na atualidade, como indicaram os músicos que gravam amiúde (GIL, 2014; GÁLVEZ, 2015; CASTRILLÓN, 2015). O

pianista Juan Carlos Castrillón narra em entrevista como aprendeu nessa época a gravar e a tocar com sequências feitas em sintetizador. Para uma apresentação musical, *mutea* (silencia) o som que substitui o instrumento disponível ao vivo:

Yo empecé a trabajar en un estudio de grabación. Y decían ‘hay una cosa que se llama secuenciador’, y uno ya no graba en vivo. ¿Como así? ¿y las baterías? no, eso ya está todo programado. Tocó obligadamente entender y aprender a manejar eso, porque allí pregrabábamos los ritmos. Me tocó pasar por el proceso del 0-1, con el [sintetizador] W7 de la Yamaha. Era muy práctico porque tenía 16 canales, entonces si había conguero, lo *muteaba*. O sea creábamos las pistas con todo, y dependiendo en el momento de tocar, si había más músicos bien, los *muteaba*. Yo siempre toco el piano en vivo, entonces *muteaba* el piano, sonaba el resto de la orquesta [secuenciada], había un conteo y todos nos pegábamos de allí (CASTRILLÓN, 2015).

Uma das estratégias para gerar oportunidades de trabalho para os intérpretes foi criar pequenos grupos apoiados no áudio das sequências em MIDI e mp3 que tocaram as músicas mais comerciais do universo sonoro local. O interlocutor Luis Fernando Castro conta que seu pai cantou em várias orquestras. Quando ele começou a procurar trabalho se defrontou com uma baixa demanda, assim se apoiou na alternativa que oferecia a tecnologia da sequência e formou grupos com músicos provenientes de diferentes cenas musicais:

Mi papá cantaba con Juancho Nieves la música tropical. Nieves le jala al bossanova al jazz. Pero no tenía baterista y entonces le llegó un teclado MU Korg y ahí yo hacía los ritmos. Empezamos a trabajar en Cali Bohemia. Y ahí me llamo la atención [la secuencia]. A mi me fascinan las orquestas, me encantan las orquestas pero el mercado empezó a fallar luego de la época de los traquetos, bueno del narcotráfico, del 1995 al 2000. Luego armamos un grupo con el arreglista de la Super Orquesta Café de Palmira, Fernando, al que mataron que era cantante de Acuarela; Mario de Tuluá, el participó en Sábados Felices. Fue un proceso vacano, ahí entró Andresito, uno que marcó el rock en Colombia, eso era una cosa loca. Llegaron los Yamaha que eran MIDIs puros MIDIs y yo seguía porque mi instrumento fue la percusión. Hacíamos música de los años 60 y salsa (CASTRO, 2014).

A saxofonista María Hernández, que tocou com as orquestras de mulheres Canela e D' Cache, e atualmente se apresenta com o projeto misto Ensálsate, aponta que seus primeiros MIDIS eram compostos por músicas religiosas católicas:

Empecé a trabajar con secuencias hace unos diez años. Estaba la organeta PSR 550 que es la que recibe diskets, los primeros MIDIs se hicieron en disket. Porque esto comenzó fue con la música católica, los MIDIs al principio nacieron con esa música. Yo me iba a una misa con mi disket. Empezamos a estudiar posibilidades de... ¿si ya se grabó una misa, cómo no se va a grabar otro tipo de música? y ya todo se volvió digitalizado. Pudimos ampliar el mercado y ofrecerle a cliente la recepción en saxofón y después la rumba. (HERNÁNDEZ, 2015).

Paola Tamayo, que já atuou como baixista da orquestra Canela, explica que as sequências oferecem a possibilidade de um menor preço para o cliente ao prescindir de instrumentistas, e ao mesmo tempo podem abranger maior variedade musical:

Cuando estaba en la orquesta, empezaba a decaer mucho el trabajo porque ya en la orquesta eran catorce mujeres y cobraba mucho. Entonces se me ocurrió empezar a alternar con las secuencias, y me compré el VCR 1500. Además aquí hay la posibilidad de decirle al cliente yo le hago salsa y merengue, y además le hago muchísimos otros géneros musicales (TAMAYO, 2014)

Após a supremacia da cena salsera como o lugar da principal proveniência dos intérpretes, ainda são encontradas a música acadêmica, o rock, baladas dos anos 1960 e a música andina, entre outros gêneros musicais. Além do MIDI, os intérpretes que acompanhavam eventos como solistas eram organistas que atuavam em teclados elétricos e eletrônicos. O organista John Jairo Sandoval começou a interpretar o órgão elétrico em 1979, quando tinha doze anos. Ele comenta que a música que levavam a festas privadas era instrumental, *música brillante* e música andina colombiana para eventos de caráter conservador e sóbrio²⁸. O artista afirma que passou de tocar sozinho a incluir outros músicos, até chegar a uma formação intermediária na década de 1990.

Del 95 al 2000 se empezó a caer toda la estantería de los que nosotros cobrábamos como músicos porque o llevaban una orquesta o llevaban un organista, el formato de tipo intermedio era muy poquito. Entonces, si iba un organista la gente decía 'ah! eso va tocar a punta de pasillos' y sabían que iba a ser un matrimonio muy elegante de música estilizada, y listo. Pero *llegó la secuencia y partió la historia de la música totalmente*. Yo era un organista que tocaba y cantaba y llegó la secuencia en el 91 con el Korg 01, pero comercialmente llega en el [año] 94 Yamaha y se impone en Colombia en el [año] 98. A partir de ahí nos tocó empezar a subir, a orquestrar, entonces se llegó a un formato intermedio de tres, cuatro músicos. (SANDOVAL; PALOMINO, 2014).

Se as músicas foram mediações que ligaram os artistas famosos e o público e os músicos locais por meio dos discos e dos meios de comunicação, também as sequências realizaram outro tipo de ligação. A sequência é a reprodução de uma música de sucesso comercial em um novo tipo de materialidade sonora mediante de um trabalho criativo. A sequência se torna mediação quando dá uma base à música ao vivo e é suporte para as práticas de participação musical dos *caleños*, potenciando a experiência musical.

²⁸ Embora, um dos organistas mais conhecidos de Colômbia, Jaime Llano González, tem interpretado as músicas andinas colombianas desde aproximadamente a década de 1950 até a atualidade. Também interpreta a música tropical, entre outras.

A reconfiguração socioeconômica de meados da década de 1990 impactou nas condições materiais dos músicos exigindo uma nova organização com formações instrumentais menores, e assim shows de menor custo. As tecnologias disponíveis, a sequência em MIDI e os teclados eletrônicos com capacidade para reproduzir esses arquivos sonoros, foram a base para solucionar o problema laboral, e continuar o trabalho com a interpretação das tendências musicais difundidas pelos meios. Contudo, a nova configuração situava a audiência num patamar maior no equilíbrio de poder, com vantagem sobre a definição do valor econômico e estético.

O terceiro fator que estimula a criação dos grupos de sequências é a diversidade de gêneros musicais que em meados de 1990 era possível escutar na cidade. Os meios de comunicação e as práticas de consumo foram criando um extenso repertório que se assentou na memória coletiva e formou um público ávido por escutar a música de seu gosto ao vivo.

A preponderância de memórias coletivas e práticas participativas das músicas mais comerciais interiorizadas pelos moradores de Cali, que são acompanhadas e recriadas pelos repertórios dos grupos de sequências, evidenciam a pouca autonomia relativa desses grupos. A reprodução das músicas dessas memórias coletivas, a recriação das paisagens sonoras e o apoio às formas de participação realizadas pelos grupos de sequências, são aspectos chaves para compreender o estabelecimento dessa manifestação musical como forma de trabalho comum.

1.5 A REPRODUÇÃO E CRIAÇÃO DE MEMÓRIAS E PAISAGENS

Siendo la música un devenir de ritmos, géneros y canciones que van cambiando con el tiempo, la época, y los gustos, nos hemos ido adaptando a las exigencias de cada momento, hasta lograr un amplio repertorio que nos permita llegar a *todos* los públicos, por lo cual nos caracterizamos por interpretar varios estilos de música dentro de los cuales se incluye: Música tropical, Salsa, Merengue, Vallenato, Bachata, Reggaetón, Música de los años 60'S, 90'S y pop, Música Colombiana. (VICEVERSA GRUPO MUSICAL, 2014).

O anterior fragmento da página web do grupo musical Viceversa explica sua proposta como um processo em contínua modelagem, na busca pela adaptação a um amplo leque de audiências e tendências musicais comerciais. A diversidade de sua produção caracteriza os grupos de sequências. O Grupo Sax Cali afirma em sua página web que “se ha caracterizado por deleitar y amenizar las fiestas, cocteles, más elegantes de la ciudad de Cali y sus alrededores, interpretando *todos* los

gêneros musicales desde instrumentales hasta música crossover” (GRUPO SAX CALI, 2014). Esses dois exemplos evidenciam a flexibilidade de seu amplo repertório de gêneros musicais que é regularmente apresentada pelos músicos como uma abrangência total. Essa totalidade consiste no universo musical dos gêneros musicais mais comerciais na cidade, e das músicas que constituem sua memória musical. O contraste entre a circulação histórica de gêneros musicais de diversas procedências no âmbito local e o trabalho dos grupos de sequências evidencia o conjunto de práticas que inclui a interpretação, a dança, o canto e a escuta, como formas de experimentar o repertório baseadas na memória musical. Desse modo, não só a legitimidade prévia de memórias coletivas, práticas participativas e paisagens sonoras configuradas pelos *caleños* validou a origem dos grupos de sequências, mas, além disso, propiciaram a continuidade dos mesmos. A reprodução desses elementos, é tanto um processo reprodutivo, quanto criativo, que abrange a cooperação na consolidação de novas memórias coletivas musicais, a prática das participações do público e o desenho de paisagens sonoras superpostas.

Os músicos que trabalham em grupos de sequências geralmente começam seu ofício vinculados a outras formações instrumentais de gêneros musicais específicos. Seu percurso por vários gêneros vai formando um capital fundamental. A maioria deles atua ou atuou com orquestras de salsa, gênero musical destacado na cidade. Como o cantor Alex Pino me disse “yo hago música *crossover* pero soy de corazón salsero” (TRIVIÑO; PINO, 2015). Esses profissionais optaram por ingressar nos grupos de sequências, que são um tipo de grupo ao vivo muito solicitado porque podem oferecer um baixo custo dado que têm poucos integrantes. Ao contrário do alto custo de uma orquestra de salsa, que tem entre doze e quinze músicos, e necessita uma montagem de amplificação sonora, além de um palco ou um espaço amplo que não é usual numa casa particular. Por outro lado, apesar de uma orquestra de salsa interpretar outros gêneros além da salsa, como merengue, bolero, tropical, cumbia, entre outros, a diversidade oferecida pelos grupos de sequências é maior.

A salsa tem sua própria *cena musical*, conceito que inclui o escopo de atividades, lugares e ofícios vinculados a um gênero musical num espaço geográfico (STRAW, 1991; SHANK, 1994), que pode ser espalhado e interconectado no âmbito local, translocal e virtual (PETERSON; BENNETT, 2004). A cidade apropriou esse conglomerado de músicas novaiorquinas descendentes de Cuba e Porto Rico,

agrupadas sob a etiqueta de salsa, desde a época de sua consolidação como gênero musical, entre as décadas de 1960 e 1970 (ULLOA, 1992). Os *caleños* já tinham familiaridade com as sonoridades do Caribe que tinham chegado à cidade com o comércio de vinhos e os meios da rádio e o cinema desde finais de 1930, conhecidas entre 1940 e 1960 como *música antillana*²⁹. Também conheciam as músicas colombianas do atlântico desde finais da década de 1940 em formatos de orquestras com um grande set de instrumentos de sopro, que interpretavam cumbia, porro, merecumbé e outras músicas, e eram reproduzidas ao vivo nas orquestras de Cali (CASAS; PALAU, 2013). Essas sonoridades criaram um contexto para favorecer a recepção massiva da salsa (WAXER, 2002).

Nessas décadas começaram a tocar na rádio da cidade músicas de gêneros que permaneceram na memória musical evocando histórias de amor e desamor: o tango e o bolero. Pavia (2012) aponta que nas décadas de 1940 e 1950 a interação sociomusical envolvia três práticas centrais: a dança, a serenata e a recepção de boleros, na qual estão considerados produtores, consumidores e distribuidores. Acrescenta a relevância do tango para facilitar espaços de sociabilidade. Santamaría (2008) aponta que o bolero é difundido na Colômbia nos anos de 1940 no mesmo momento em que a rádio particular foi concentrada no epicentro industrial de Medellín. A autora assinala que o bolero, desenvolvido em Cuba no final do século XIX, foi difundido por suas gravadoras no México dada sua apropriação por artistas e a indústria musical e cinematográfica do país, e orientado para o consumo da classe média na América Latina.

Os tangos argentinos e as rancheras e os corridos mexicanos foram amplamente consumidos no interior do país desde os anos de 1920. Essas formas deram origem, duas décadas depois, ao estilo colombiano surgido nessa região conhecido como *música carrilera*, e difundido posteriormente como *música de despecho* (despeito), *música de cantina*³⁰, ou *música popular*³¹. Os temas das músicas falam do desamor, a vida rural e a violência (WADE, p.150). A música de despeito expressa abertamente a dor da perda e das tragédias, raiva e impotência. Como coloca Albán (2009), “El despecho no es ‘saudade’ ni añoranza, no es

²⁹ Música antilhana, das Antilhas.

³⁰ A *cantina* é o bar no qual se escuta e canta emotivamente a música de despeito e outras que expressam sentimentos semelhantes como o tango e o bolero.

³¹ É diferente da denominação de *popular music* usada em inglês que implica massificação na indústria, e distinta da acepção usada em América Latina como relativa ao povo.

nostalgia ni melancolía, es dolor, refugiado en la más vívida sensación de despojo, de carencia y de vacío” (p. 82). Expoentes nacionais são o “Charrito Negro”, Luis Alberto Posada, Darío Gómez e John Alex Castaño. A *música popular*, associada às classes baixas, embora seu consumo não esteja limitado a elas, é tocada de maneira esporádica pelos grupos de sequências. A prática de recepção mais comum é a audição, às vezes o canto, acompanhada de grandes quantidades de bebidas alcoólicas, principalmente aguardente.

Numa apresentação musical durante o trabalho de campo eu tocava com um grupo num bar. Havia poucos clientes, e num canto havia duas moças bebendo. No outro lado, conversavam e cantavam cinco pessoas. O cantor olhou para as moças e perguntou pelo microfone com certa picardia “¿están despechadas... arrepentidas?”, insinuando infidelidade ou desamor na relação sentimental delas ou de seus parceiros. Elas riram sem responder. A seguir ele diz: “este tema va para ustedes”. Cantou a salsa *Yaré* de uma ex-mulher infiel que quis recuperar sua relação e o homem responde: “así quería verte *Yaré*: sufriendo y buscándome”. Quando finalizou, a cantora do grupo escolheu a *música de despecho* chamada *Tirana*, que dedicou pelo microfone aos homens infiéis: “¿me diste el corazón y me lo diste, herido, otro amor te engañó y tu engañaste el mío. Por qué eres tan tirana con el que sabe amarte? debías de matarme para ya olvidarte”. A interação entre os cantores e as moças ouvintes/cantantes seguiu como uma conversa, o tema do desamor, e acontecimentos possíveis sobre ele. Ele consistiu na interpretação dos primeiros sobre os sentimentos das segundas, e a resposta de aceitação delas sugerida em seus risos e cantos.

Músicas dos gêneros cubano e bolero são solicitadas amplamente aos grupos de sequências. O grupo de mulheres Habaneras é especializado no primeiro tipo musical, embora possa mudar seu repertório de acordo com a ocasião. Muitos cantores têm gravado boleros conhecidos para difundir seu trabalho como solistas e com os grupos de sequências, como realizaram as cantoras Lilian Yessi Bravo e Rocio Triviño com suas interpretações das músicas clássicas *Sabor a ti*, *Todo me gusta de ti*, e *Como han pasado los años*³².

Artistas estrangeiros dos diferentes gêneros musicais têm visitado Cali em diferentes momentos. Para poupar custos são acompanhados eventualmente por

³² *Como han pasado los años*. Interpretação musical: Rocio Triviño. Cali. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LEjtN8nXg1U>> Acesso em: 10 jun. 2014.

orquestras ou grupos formados por artistas locais. Trata-se de um trabalho de muito prestígio entre os músicos da cidade. Essas ocasiões possibilitam o contato entre músicos famosos estrangeiros e músicos locais, saindo de uma rede de relações externas, em geral, para aproximar-se momentaneamente de mediadores afastados. Durante um desses encontros, o cantor Alex Bejarano me contou numa conversa pessoal que solicitou que considerassem dar uma cópia da *pista* original da gravação de uma de suas músicas aos artistas de salsa Hermanos Lebrón. Porém, eles não aceitaram no momento.

Além do sucesso da salsa durante os anos de 1960, a corrente de *la nueva ola* produz versões do *rock and roll* em espanhol provenientes do México e da Argentina, enquanto a *balada* foi um tipo de música dedicada ao romance (WADE, p. 190). Foi um mercado principalmente hispano-americano, que contou com vários artistas colombianos como Maryluz, Claudia de Colômbia e Oscar Golden. Bolero e canção romântica ou balada continuam sendo relevantes interpeladoras para expressar a relação amorosa de casal. Em Cali foram criados vários grupos musicais para interpretar essas músicas. Alguns deles fundados nos anos de 1980, como a Naranja Mecánica e Los Demonios, tiveram reconhecimento local. A cantora Diana Villegas participou em Los Demonios finalizando a década de 1990. Depois disso criou seu projeto Viceversa concebido inicialmente como um grupo de baladas e rock and roll. Porém, pela necessidade de trabalhar, começou a incluir o repertório de música dançável e virou um grupo de sequências (VILLEGAS, 2015). A iniciativa do grupo se enquadra dentro da renovação das práticas de consumo das baladas em meados de 1990 na Colômbia, como bares, alguns deles com músicos ao vivo, nos quais o público acompanha cantando emotivamente. A renovação dessa prática se relaciona com o fato de que várias gerações cresceram escutando esta música, que geralmente escutavam as mulheres e diaristas durante a realização dos ofícios domésticos. A denominação música *plancha* (ferro) foi cunhada pelo locutor radial Alejandro Villalobos (HERNÁNDEZ, 2012).

“La dama de la canción”, como se apresenta a cantora Luz Marina, se caracteriza por sua interpretação de baladas que realiza sobre a base de sequências e pistas. Assisti a seu show no shopping Cosmocentro, onde fez um repertório de baladas de Rocío Durcal. Como foi durante a FERIA de Cali, ela cantou quatro músicas, e depois se juntou a um grupo de sequências com o qual interpretou salsa e música tropical. Ela tem cerca de 50 anos, e cantava para um público composto

por pessoas de sua idade, majoritariamente. Dois meses depois, passou a compor o grupo Tropicalex junto com o cantor Alex Núñez, já que o trabalho de ambos se complementa, como eles me explicaram. Ele tem mais experiência na interpretação de salsa e bolero, e ela, de baladas.

Dezembro não só é a época de maior atividade para as orquestras de salsa, mas também para grupos musicais de outros gêneros (OCHSER, 2004 p. 30). Projetos como Viusica, da violinista Nathalie Ortiz, oferecem arranjos de músicas do Natal como villancicos em versões pop, e algumas músicas de pop e rock e baladas. Suas gravações de *Noche de paz* e *Lo mejor de mi vida* se baseiam em pistas, sequências ou músicos no show dependendo do orçamento escolhido pelo freguês³³.

A FM (frequência modulada), que permite o som estereofônico, é instalada em 1978 no país. Segundo Perez e Castellanos (1998, *apud* GREIFFENSTEIN, 2013), o número de frequências autorizadas em FM aumentou de 15 em 1978 para 568 em 1998 (p. 145). A FM compreende a maioria de emissoras que transmitem música, sendo a maior parte de sua programação em espanhol. Outros gêneros dançáveis começaram a tocar nos meios de comunicação desde finais da década de 1980, como o merengue dominicano, que começou a ter sucesso comercial na Colômbia ao final da década de 1980 (WADE, p. 191; CATAÑO, 2010). Em boa parte esse cenário novo de reconfiguração da indústria musical no qual entraram outras músicas em circulação, entre elas a produção salsera de Cali, foi paralelo, e talvez interdependente, à crise da salsa em Nova York e Porto Rico nesses anos.

As orquestras Grupo Niche, Guayacán e, em menor medida, La Misma Gente representam a salsa *caleña* dos anos de 1980 e 1990. Os fundadores das duas primeiras eram músicos do departamento de Chocó e, da última, músicos da cidade de Palmira no Valle del Cauca, que nos três casos se radicaram em Cali. A frase “Cali, la sucursal del cielo” da música Cali Pachanguero, citada no capítulo anterior, reforça o slogan que cidade concedeu a si mesma como “Cali, capital mundial de la salsa”, ambas gravadas no imaginário dos cidadãos (RODRÍGUEZ, 2011; WAXER, 2002, p. 172). Grupo Niche e Guayacán introduziram elementos sonoros da música afrodescendente do Pacífico colombiano na forma de cantar e

³³ *Noche de Paz*. Produção: JGR. Interpretação: Viusica. Cali. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kiYyPly6j5A>> Acesso em: 12 jun. 2014. *Lo mejor de mi vida*. Produção: JGR. Interpretação: Viusica. Cali. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a1CRmRSaakY>> Acesso em: 12 jun. 2014.

nas letras românticas e alusivas à paisagem. Elaboraram um ritmo cadenciado que, acompanhado dos elementos anteriores, têm presença ainda em algumas orquestras contemporâneas da cidade. O compositor e diretor do Grupo Niche, Jairo Varela, é para muitos a figura mais relevante da salsa em Cali³⁴.

Ainda no final de 1980 surgem orquestras completamente integradas por mulheres e por crianças. As primeiras se relacionam a mudanças acontecidas desde as décadas anteriores nas quais se dá uma maior participação e status socioeconômico da mulher, e as orquestras constituem uma alternativa para a atuação profissional das mulheres no universo salsero, dominado tradicionalmente por homens. As segundas emergem da consolidação de escolas de música como espaços laborais dos músicos (WAXER, 2002 p. 200). Algumas das primeiras subsistem ainda hoje como as orquestras de mulheres Canela, Anacaona e D'Cache, e há algumas de criação recente, como a orquestra María Mulata³⁵. As orquestras de salsa tiveram um declínio na cidade no final dos anos 1990 ligada à crise econômica do período, como expliquei no primeiro capítulo.

Como mencionamos acima, a salsa em Cali inclui sonoridades das músicas afro do Pacífico, desde seus inícios, de modo que ambas as cenas musicais se entrelaçam e alguns de seus músicos, lugares e eventos propiciam espaços para as duas³⁶. Desde o começo da produção *salsera* colombiana, é significativo o êxito comercial de alguns temas criados em ritmos tradicionais. Um deles, *La vamo' a tumbá* (2000), é um *porro chocoano*³⁷ do compositor Octavio Panesso que interpreta a orquestra Saboreo. O outro, *Vos me debés* (2010), de Willy Garcia, é em ritmo de *currulao* que procede da zona do Pacífico, interpretado pela orquestra Son de Cali.

Para Wade, a década de 1990 apresenta uma virada para o pós-modernismo que contempla a emergência das lutas políticas de indígenas e negros, que conseguem reconhecimento pelo Estado, e se concretizam nas novas narrativas do multiculturalismo. Esses discursos, embora avancem no sentido de oferecer caminhos legais para a diversidade cultural, também são explorados pela abertura econômica por parte do Estado para a mercantilização do capitalismo globalizado

³⁴ Em 1995 Varela foi acusado de enriquecimento ilícito por ter recebido um pagamento para tocar com Grupo Niche numa festa dos narcotraficantes Rodríguez Orejuela. Posteriormente, em 1999, após passar quatro anos na cadeia, foi inocentado da acusação (VILLAFANE, 2012).

³⁵ Segundo seu site web foi criada em 2009 <http://www.mariamulataorquesta.com/>

³⁶ Ulloa propõe a categoria *salsapacífico* para designar um estilo musical feito principalmente por músicos afro da costa pacífica, que hibridam a salsa com suas músicas vernáculas (Ulloa, 2008).

³⁷ Ritmo musical oriundo do departamento do Chocó.

que promove as hibridizações e a nostalgia para o consumo das tradições. As formas das músicas costeñas com a cumbia, o vallenato, pop tropical e a música tropical, tem conseguido representar desde os anos de 1940 as imagens ambivalentes e contraditórias da identidade colombiana na modernidade e pós-modernidade. O autor assinala que nos anos 1990 se dá uma tendência de valorização da música *costeña* (da Costa Atlântica) nas décadas de 1950 e 1960. A televisão estimula essa renovação com a elaboração da telenovela baseada na vida do músico Rafael Escalona, compositor de vallenatos. O vallenato começou a tocar na rádio no final de 1940 (p. 118), mas teve sucesso em nível nacional na década de 1970, quando ganhou uma nuance romântica com a influência da balada. O vallenato, também do atlântico, tem maior comercialização nessa década com músicos como Diomedez Diaz e o Binomio de oro, e transcendendo barreiras de classe baixa para atingir um público de classe média e alta com a figura de Carlos Vives nos anos de 1990. Músicos de outras cidades aprofundaram um estilo pop do vallenato iniciado por Vives conhecido como *tropipop* nessa década. Para meados dos anos de 1990, cada cidade tinha pelo menos uma emissora especializada nos gêneros musicais de música romântica, outra de rock e outra de música clássica, e programas especializados em salsa antiga e som cubano.

Em meados da década, várias emissoras se atribuíram o termo *crossover*, referido a sua transmissão de uma ampla variedade de gêneros, como La Mega, surgida em 1994 (GREIFFENSTEIN, 2013; WADE, 2000, p. 274). Posteriormente, muitas discotecas e os grupos de sequências adotaram o termo. Qualquer gênero musical novo pode entrar nessa categoria. Outros gêneros dançáveis caribenhos que entraram em circulação massiva na cidade no alvorecer do século XXI, como a bachata e o reggaetón, são incluídos no repertório total dos grupos de sequências. Alguns argumentos contra o reggaetón de diversos atores entre eles músicos, assinalam que suas letras são pobres ou obscenas, já que muitas são explicitamente sexuais.

Nas últimas duas décadas a criação de orquestras de salsa é um movimento que retoma força paulatinamente. Uma tendência recente de orquestras como Clandeskina, Sonaure e Calibre recupera o tipo de som derivado da *salsa brava* nova-iorquina de caráter vibrante, de sonoridade tosca nos instrumentos de sopro, que é vinculado ao espaço do bairro das classes trabalhadoras (ULLOA, 1992). Estima-se que na atualidade existam cerca de oitenta orquestras de salsa na cidade

(GUERRERO, 2012), o que evidencia a diferença em relação ao período de vinte anos atrás. Apesar disso, poucas delas oferecem trabalho estável para os músicos, pois são projetos criativos que requerem um grande investimento que acaba não sendo recuperado. Por outro lado, as orquestras disputam com grupos de sequências que oferecem igual repertório por menor preço, e o público parece valorizar a economia e não o trabalho dos instrumentos ao vivo, como apontam alguns intérpretes (CORRALES, 2013).

Nos últimos anos, a salsa passa por um processo de ressurgimento e de institucionalização na cidade. Tal reativação tem bifurcado os circuitos que conectam as práticas da cena *salsera*, impulsada pelos entes estatais, o interesse da indústria cultural e turística e diversos atores independentes. No Acuerdo n.º 243 de 2008 do Concejo Municipal de Cali³⁸, a salsa é declarada patrimônio cultural da cidade, com o qual a prefeitura inicia a realização de atividades que apontam a fortalecer sua difusão como festivais³⁹, concursos, oficinas de ensino da dança, audições e palestras⁴⁰. A aposta por seu fortalecimento no governo seguinte pretende criar um *clúster* cultural ao redor da salsa, e incentivar o turismo nacional e internacional (GUERRERO 2012, p. 121). Entre os lugares noturnos de dança que demarcam a oficialidade como percurso turístico, estão incluídas as discotecas e *grilles* Zaperoco, La Fuente, Tin Tin Deo, Delirio, La Casa Latina e Nuestra Herencia (TRIANA, 2012, p. 127). Outros espaços configuram um círculo menor que procura orientar-se por regras internas, nos moldes de um subcampo cultural, como coloca Bourdieu. Alguns são frequentados pelos aficionados e especialistas, e estão dispersos em bairros de classes baixas e média ao este da cidade em sua maioria. Entre os melômanos que os visitam, é desprezada a programação de lugares hegemônicos por considerá-los “salsa para turistas” (TRIANA, 2012). Punto Baré é um bar frequentado por um público formado por músicos. A figura central é o músico Jaime Henao, de reconhecida trajetória na salsa como cofundador da orquestra La misma

³⁸ Acuerdo n.º 243 de 2008 do Concejo Municipal de Cali.

³⁹ A prefeitura, por meio de sua Secretaría de Cultura y Turismo, realiza três eventos relacionados à salsa: o Festival Mundial de la Salsa, o Festival Salsa y Verano e o encontro Salsa en la Loma, este último em associação com a Unión de Melómanos y Coleccionistas de Música afrolatina (UNIMEL).

⁴⁰ Um deles chamado *Salsa, ritmo y letras, Espacio de conocimiento, formacion y dialogo intercultural* programado pelo Centro Cultural e na Biblioteca Nuevo Latir. O Programa Cali destino Salsa, Música e Intercultura, menciona os benefícios de um *cluster* e põe como exemplo o caso do tango em Buenos Aires e o Jazz em Nova Orleans, (GUERRERO, 2012).

gente, e também músico no jazz e no rock local⁴¹. Os músicos que trabalham com sequências e têm uma trajetória vinculada à salsa, são frequentadores do lugar, como meus interlocutores Luis Fernando Castro e Alex Pino.

Algumas iniciativas não governamentais começam a aproveitar a propaganda turística e criam seus produtos que oferecem viver a experiência da salsa com a assistência a uma escola de dança, ao ensaio de uma orquestra, incluindo o consumo da gastronomia local⁴². O antropólogo Castaño (2014) aponta que a aliança da salsa patrimonializada e sua indústria cultural cria uma alteridade caleña que visa se tornar em identidade legítima. Antes que um imaginário unificado, a salsa em Cali envolve uma multiplicidade de significados ao redor da identidade cultural dos calenhos, assinala o autor. É possível observar então muitos estilos de salsa na produção das músicas. Alguns seguem a corrente de representar uma Cali alegre, apaixonada pela dança, orientada tanto para um *bailador caleño* quanto para um espectador estrangeiro. Por exemplo, a música *Así es que se baila en Cali*, de Willy García.

Projetos de salsa de composições próprias são feitos de modo paralelo ao trabalho com os grupos de sequências, como a orquestra Artista Unidos de la Salsa coordenada por Juan Carlos Castrillón, que dirige o grupo de sequências La Guagua; a orquestra Ensálsate na qual canta María Henandez, proprietária do Grupo Sax Cali; e O Positivo e Café Vission, os quais podem oscilar entre formação instrumental de orquestra e grupo de sequências.

A prática da dança tem sua própria história na cidade. Já no início do século passado estava presente nos *agüelulos*⁴³, nas festas familiares, comunitárias e nos clubes sociais. No caso da salsa, sua forma distintiva é reconhecida internacionalmente pela denominação *estilo clásico caleño*⁴⁴, que é consolidado com a formalização de escolas e academias de dança⁴⁵, e integração de grupos de

⁴¹ Tem atualmente uma escola de formação em jazz, El Colectivo.

⁴² Tour Cultural de la Salsa, proposta da Asociación de Orquestas y Grupos Musicales Profesionales del Valle del Cauca http://promusival.net/?page_id=1270

⁴³ Nome dado aos encontros de jovens nos domingos no começo do século XX. Neles era proibido o consumo de bebidas alcoólicas e se bebia água de “lulo”, nome científico da *Solanum quitoense*, o que resultou na abreviação *agüelulo*.

⁴⁴ Também conhecido como *estilo de barrio* (TRIANA, 2011, p. 17).

⁴⁵ As escolas de salsa registradas na oferta turística do sitio web da prefeitura estão organizadas em três associações. Em total, são quarenta e seis. Hoje em dia, há associações de melômanos de salsa por todo o país, e a comunicação entre elas forma uma rede que se reúne de maneira simbólica na Unión Nacional de Melômanos y Coleccionistas de Música Afrolatina (UNIMEL), da qual fazem parte onze associações de Cali, dezesseis do Valle del Cauca e outras catorze do resto do país.

dançarinos profissionais desde 1997 (CASTAÑO, 2010). Enquanto as escolas de dança têm recebido apoio e conseguido manter seus projetos, para alguns músicos, como Carlos Gálvez, pianista da prestigiosa orquestra Guayacán, as orquestras continuam a ser secundárias no meio *salsero* (GÁLVEZ, 2015).

O colecionismo de gravações tem sua própria dinâmica e sua chegada a Cali se dá desde os anos de 1920 graças aos marinheiros que vinham de Nova York, cruzavam o Canal do Panamá e chegavam à cidade de Buenaventura, principal porto de Colômbia sobre o Pacífico, localizado a duas horas de Cali por via terrestre. Também chegavam ao porto de Barranquilla na costa atlântica, onde era comum adquirir gravações desde 1910, e escutar algumas emissoras cubanas captadas pela rádio de curta frequência (WAXER, 2002, p. 52; CATAÑO, 2010). Isso permitia um movimento em torno da difusão de discos em lugares que amostravam as novas aquisições, e de aficionados e associações de melômanos a sua coleção. Paralelamente, a prática das audições se torna comum, na qual são difundidos novos discos e clássicos, e é aberto o espaço para a narração da vida dos músicos e a história das músicas (CATAÑO, 2010). No século XXI o colecionismo é estendido até o ciberespaço nas mãos dos *bloggers* (TRIANA, 2012).

Em meados dos anos noventa as condições materiais seriam precárias para os músicos. Na busca de sobrevivência, eles lançam mão de um recurso tecnológico recém-criado, a sequência. A formação de grupos menores proporciona menores rendimentos. A mudança material induzida pela sequência reproduz o repertório predileto para audiência e, por conseguinte, mantém a estética anterior sob sua perspectiva. Ao contrário, para os músicos há uma mudança profunda na estética, e sua qualidade é menor, restando força à sua autonomia.

A memória musical mantém vivas músicas de diferentes épocas mediante de práticas participativas dos *caleños* como a dança, a escuta, o canto e o colecionismo. As músicas mais comerciais ressaltam com diferente intensidade temporal na paisagem sonora da cidade. Paisagem sonora e memória musical, experimentadas na interpretação ao vivo pelos grupos de sequências, constituem bases materiais e sociais dessas formas musicais que condicionam sua autonomia estética parcialmente. São expressões dos consumidores/participantes que, juntamente com os meios de comunicação, constituem processos e instâncias legitimadoras.

2. “NOSOTROS VENDEMOS ALEGRÍA”: MEDIAÇÃO E INTERAÇÃO SOCIAL DE MÚSICOS EM GRUPOS DE SEQUÊNCIAS

*Y nadie pregunta si sufro, si lloro.
Si tengo una pena que hiere muy hondo...
Yo soy el cantante porque lo mío es cantar,
y el público paga para poderme escuchar*

El Cantante
Hector Lavoe

Neste capítulo, primeiro, elaboro o quadro metodológico, explico as articulações entre tipos de etnografias realizadas, e detalho o percurso dessa construção. Em segunda instância, me aproximo das perspectivas teóricas sobre a relação indivíduo e sociedade conforme os autores Elias e Goffman, e argumento que elas têm um encontro possível. Depois, apresento e analiso as características dos intérpretes musicais e a forma em que constroem sua fachada e equipes na interação online e off-line. Finalmente, exemplifico com momentos etnográficos como o trabalho musical se dá entre a cooperação e a concorrência, dinâmicas que estão atreladas às interdependências da relação com o público, das variações da indústria musical e da própria instabilidade de seu trabalho.

2.1 CIBERNOGRAFIA, AUTOETNOGRAFIA, ETNOGRAFIA SONORA, ETNOGRAFIA: UM ENTRELACAMENTO METODOLÓGICO.

Para analisar a problemática pensada, parto de uma abordagem qualitativa que permite atingir as especificidades do problema de pesquisa levantado, já que indago pelas expressões e as valorações de um grupo de sujeitos e me pergunto pelos sentidos que emprestam a sua ação. Assim, realizei uma etnografia que como procedimento heurístico possibilitou meu envolvimento no meio mediante minha participação como flautista e pesquisadora. A etnografia, como sintetiza Flick, “parte da postura teórica da descrição de realidades sociais e da sua elaboração, tendo por objetivo o desenvolvimento de teorias” (2004, p. 161). Quivy (2005, p. 135) acrescenta que o processo de trabalho de campo se conduz por meio de um método indutivo que se baseia numa exploração empírica. Faço principalmente uma etnografia da interação social (Goffman, 1981; 2001; 2011), que enfatiza a

compreensão da perspectiva dos sujeitos pesquisados e de suas categorias de organização do conhecimento. A etnografia permite enxergar o desenvolvimento do drama social, a construção da fachada e equipes dos músicos e sua interação com outros atores, como o público, os clientes, colegas, e outros. Permite, ainda, evidenciar algumas interdependências dessa configuração social presentes na copresença dos indivíduos, ou seus restos latentes nas mediações entre pessoas e objetos. Durante a etnografia, estive atenta às interações entre os músicos, quando ocorriam explicações, opiniões, argumentações, reprimendas, expressões de valores, entre outros. Foram igualmente relevantes o conhecimento prévio e o adquirido na etnografia das formas de valoração de linguagens musicais e de comportamento, muitas vezes reprovadas ou aceitas de maneira verbal ou gestual com avaliações silenciosas e reveladoras pelos colegas. Nesse sentido, a experiência, as opiniões e os relatos dos interlocutores estão no foco da análise. Por isso, para conseguir um panorama abrangente de aspectos que atravessam a complexidade das autoapresentações no meio laboral dos músicos e seus juízos estéticos, inclui a aprendizagem de códigos sonoros, visuais e corporais próprios da práxis cotidiana do ofício musical.

Aliás, a etnografia é uma ferramenta capital para os três sociólogos nos quais fundamento esta dissertação, Hennion, Goffman e Elias realizam etnografias nas que pesquisam através da lupa de suas teorias. Hennion (2002, p. 313) propõe o método etnográfico para a apreensão da causalidade circular das mediações do objeto musical. Nesse sentido, oriento-me e atuo no campo e no desenvolvimento da apresentação musical pela sugestão de um estudo que analise as costuras do tecido musical; indago como constroem e desfazem os vínculos que os unem à música e seus parâmetros estéticos, aos músicos e as concepções de sua profissão musical, ao público, aos meios de comunicação e à paisagem sonora. Goffman faz etnografia em seus estudos sobre a ordem da interação na ilha de Wright (TRAJANO, 2008, p. 173) e nas instituições totais tomando o caso de um hospital psiquiátrico (GOFFMAN, 1974). Por sua vez Elias realiza com Scotson uma etnografia numa comunidade da periferia urbana observando as relações de poder numa configuração de estabelecidos e outsiders (ELIAS; SCOTSON, 2000). Configurações que tento esmiuçar e visualizar na rede que une os músicos e seu entorno. Em vez de tentar atingir uma objetividade absoluta, intenção já questionada por sua impossibilidade epistemológica, acolho as particularidades que implica a

subjetividade. Meu pertencimento ao meio cultural e à comunidade de músicos de Cali e a experiência vivida nesse meio são potenciais para a interpretação conjunta da linguagem que veicula uma compreensão comum. Desse modo, ao ser consciente dos preconceitos não abandono um esforço de objetivação, considerado necessário nas ciências sociais para apresentar uma aproximação à realidade social (PIRES, 2008, p. 57).

Embora explicito as escolhas teóricas e técnicas, não tomo a fundamentação como um caminho delineado de maneira rígida. Pelo contrário, escolho usá-lo como uma orientação básica, como “um mapa marítimo, e não como uma via férrea” (DESLAUREIS 2008, p. 137). Para tal fim, organizo uma metodologia baseada na ideia de um modelo artesanal de ciência, disposta à criatividade metodológica e à articulação de técnicas para atingir o dinamismo da realidade e não só limitada aos procedimentos legitimados pelos metodólogos (BECKER, 1999 p. 12). É por isso que segmento o trabalho de campo em duas fases consecutivas e articuladas. A fase inicial consiste numa cibernografia e a seguinte, numa etnografia *in situ*.

A realização de uma pesquisa pela internet surge inicialmente com a necessidade de manter contato desde o Brasil com Cali, na Colômbia, onde fiz minha formação musical e trabalho como intérprete e docente há mais de quinze anos. A ideia-chave que surge posteriormente é pensar o entrelaçamento do online e o off-line nas interações dos músicos em Cali. Abordar o estudo em e sobre internet baseada na etnografia me colocou diante de diversas conceituações teóricas e metodológicas, de maneira que é necessário esclarecer minha escolha do conceito de cibernografia para a etapa inicial.

A pesquisa social em Internet tem sido abordada fundamentalmente sob três perspectivas, conforme assinalam Fragoso, Recuero e Amaral (2011). A primeira se direciona a analisar a internet como um lugar desterritorializado e com propriedades únicas em que se constrói cultura, um ciberespaço independente do off-line. Esses estudos têm optado por denominações como *netnografia* e *etnografia virtual* (POLIVANOV, 2013, p. 63). Outra perspectiva considera os usos de internet como artefato cultural e se foca no estudo simultâneo das relações online e off-line; já uma terceira abordagem concebe a internet como mídia geradora de práticas sociais (FRAGOSO, RECUERO E AMARAL, 2011, p. 44). Noções baseadas na etnografia como *netnografia* e *webnografia* têm sido usadas em estudos de marketing e consumo, principalmente quando a etnografia virtual salienta a internet como espaço

onde se produzem relações sociais *sui generis*. Finalmente, o conceito de *etnografia digital* se baseia no anterior e destaca o uso da metodologia de partilhar dados coletados online para a realimentação de narrativas coletivas (Ibid.). Fragoso, Recuero e Amaral (2011) e Polivanov (2013) sugerem o uso de termo *etnografia* sem adjetivos para evitar a concepção de internet como um lugar onde o de sociabilidades, disputas e valores não se dá como na comunicação mediada por computador. Igualmente Miller e Slater (2004) argumentam a favor da *etnografia* com o intuito de não separar objeto e contexto, mas de observar a relação online e off-line. Ademais, a dicotomia virtual-real de uso comum pode reforçar a artificial oposição de que as interações online constituem formas de sociabilidade diferenciadas no fundamental daquelas dadas face a face. Além disso, a noção de virtual pode insinuar a falsa ideia de uma desconexão com a realidade dos sujeitos.

Por sua vez, Reguillo (2012) propõe a noção de *cibernografia* para analisar a articulação entre os usuários e o ciberespaço. Acrescenta que o termo se baseia no sentido tradicional da *etnografia*, do estudo de grupos humanos específicos. Minha adoção do conceito tem a ver com uma população específica em estudo e o uso de internet como lugar de alternância com o off-line. Minha inquietação nesta etapa inicial é saber como os músicos em Cali realizam a autoapresentação da fachada na interação com os colegas no site de rede social Facebook e analisar o uso do ciberespaço nessa construção, afastada no começo da observação *in situ*. Porém, esse ciberespaço é entrelaçado pela comunicação mediada dos músicos em internet a um território específico, e em ambos apresentam valores e comportamentos particulares. Como o foco no começo são os músicos que trabalham na cidade de Cali, é importante ressaltar que eles interatuam com outros que estão em lugares distantes do país ou do mundo, que são *caleños* ou não, e que configuram redes de intercâmbio internacional.

Já tinha visto os grupos de sequências em Cali, mas não os distinguia com esse nome e como uma categoria nativa da comunidade musical. Eu fazia uso frequente do site de rede social Facebook e tinha muitos contatos de músicos em Cali, assim que a descoberta desse tipo de grupos se dá inicialmente no Facebook e nas conversações com colegas. Inicialmente meu critério de seleção da população foi amplo, condicionado a intérpretes que tocaram em grupos musicais que ofereceram muitos gêneros musicais comerciais na cidade. Depois na *etnografia*, foi recortada para abranger intérpretes dos grupos de sequências. Eles são

principalmente “músicos normais” (BECKER, 2011), profissionais que atuam na cotidianidade do ofício e não, ídolos de massas.

Realizei uma observação de todas as informações compartilhadas durante o último ano e meio de dez perfis de intérpretes mulheres e homens que conhecia. De maneira paralela, procurei os nomes dos grupos em que tocavam colegas em algumas páginas da web e vídeos no site de rede social de YouTube e me deparei de maneira paulatina com os perfis dos grupos musicais no Facebook. Esta revisão sistemática inicial ocorreu entre junho e julho de 2014. A análise se focou no corpus de fotografias, vídeos, nas resenhas de apresentação dos grupos musicais, nos comentários e nas discussões entre colegas feitas nesta plataforma. A validade desses documentos como elementos de uma autoapresentação reside no fato que são os próprios músicos que os têm escolhido em detrimento de outros e têm decidido como transmitir a informação. As perspectivas dos enfoques visuais dos vídeos e das fotografias selecionados têm passado pelo filtro e juízo dos músicos que os consideram apresentações legítimas e os põe à disposição dos espectadores no cenário virtual. A maioria de publicações online corresponde a expressões controláveis da atuação, enquanto outras ficam nos bastidores já que se consideram inapropriadas ou podem ferir os sentimentos de outros e ameaçar suas fachadas (GOFFMAN, 2011).

Posteriormente, a pesquisa é retomada e aprofundada entre outubro e novembro de 2014, quando observo não só os perfis no Facebook, mas acrescento as páginas da web e os vídeos no YouTube por meio de hiperlinks que conectam as páginas com outras de vinte e três grupos musicais de sequências que atuam em Cali. A presença foi primeiro a de uma observação não participante e posteriormente de observação participante com um perfil tipo *input*, na qual interatuei com diálogos, criando uma retroalimentação (REGUILLO, 2012, p. 149). Ao procurar na internet os grupos musicais em Cali, encontrei pessoas que eu conhecia tocando neles, e mais tarde contatei alguns. Os vídeos dos grupos no YouTube tinham em geral poucas vistas, comentários e “curtidas”, elementos que poderiam ser considerados como indicadores gerais de sua recepção, como têm sido usados em outros estudos. Nas conversações aprendi que o YouTube era usado mais como um suporte para vídeos, cujo enlace era compartilhado para clientes potenciais, que como uma informação postada online à espera de públicos “virtuais”. Quer dizer, o interessado regularmente tem primeiro contato off-line com o músico numa apresentação

musical, ou mediante o oferecimento dos músicos em portfólios em físico, ou de conhecidos que recomendam o grupo. Ao falar com o músico, este envia o link de um vídeo postado em internet para amostrar seu trabalho.

No início da cibernografia já tinha contato com muitos músicos da cidade, mas a interação pela internet me fez refletir sobre a própria forma que eu me apresento. Isso porque, da mesma maneira que eu os pesquisava, eles, ao saber do estudo que realizava, podiam também indagar sobre mim. Assim nessa segunda etapa me preocupei em preencher os itens sobre minha informação profissional, partilhar uma foto de perfil que amostrava minha face e alguns aspectos pessoais que considerei que podiam ser públicos sem ser íntimos. Comecei a falar com alguns conhecidos de Cali com os quais tinha tido muito pouco contato e com músicos desconhecidos por mim, que “adicionei” ou me “adicionaram”, e com os quais tinha muitos contatos em comum no Facebook. Nesses dois meses, conversei com alguns colegas e sondei a possibilidade de que me permitissem acompanhá-los nas suas apresentações musicais. Essa interação frequente foi fundamental para preparar a entrada rápida no campo para minha chegada em dezembro, um mês que queria aproveitar ao máximo porque é a época de maior trabalho para todos os músicos na cidade.

As músicas e o repertório, o corpo do intérprete e a apresentação musical tecem pontos de encontro com a mediação online que emergem de maneira recorrente nas fotografias, nos vídeos e diálogos dos músicos e expandem o espaço comunicativo do fenômeno musical. Nesse sentido, no intuito de destacar o estatuto do visual e do sonoro como constitutivos neste texto, considero as fotografias e os vídeos postados pelos músicos e ligados a ele por meio de hiperlinks como elementos portadores de um tipo de informação particular privilegiada e insubstituível da dissertação sociológica.

A etnografia em Cali teve início na segunda semana de dezembro de 2014 e se estendeu até o final de março de 2015. Nos primeiros dias falei com vários músicos e lhes pedi que me falassem sobre seu trabalho e me permitissem acompanhá-los em suas atividades laborais. Alguns deles são meus amigos e havia tocado com eles em anos anteriores em grupos de músicas regionais colombianas e de música antilhana e salsa. Pela técnica de *bola de neve*, conheci outros músicos com quem não tinha tido contato anteriormente e que me abriram a possibilidade de tocar e conversar com eles e com quem estabeleci contato pelo Facebook. Durante

o trabalho de campo na cidade, percebi a necessidade de continuar de maneira paralela a cibernografia e o uso permanente do site de rede social Facebook, já que ali os músicos anunciavam as apresentações em lugares de entrada livre como bares e centros comerciais e mantinham uma conexão permanente, dada a possibilidade de oferta ou busca de apresentações musicais surgidas a qualquer instante. Da interação constante online e off-line se teceu uma socialidade que uniu vivências, fotografias e comentários nos quais me envolvi com colegas, ao mesmo tempo em que observei o início do exame no ciberespaço. Terminei fazendo parte das postagens dos próprios músicos que inicialmente coletei produto do fortalecimento dos laços sociais durante o trabalho de campo em Cali. O trabalho de campo foi completado nos meses de dezembro de 2015 e janeiro de 2016, de modo menos intensivo, e acompanhado da escrita do texto final. O propósito desse período foi coletar informações sobre a perspectiva do público, um pouco descuidado no trajeto anterior, e fundamental para a compreensão da interdependência na totalidade da configuração social.

A observação se nutriu da reflexão da *etnografia sonora*, ferramenta fundamental no estudo da produção e percepção do som como dado sensível da vida coletiva em contextos urbanos. O trabalho de campo implicou uma escuta atenta da paisagem sonora musical, elemento que no transcorrer da pesquisa foi se tornando cada vez mais relevante. Durante minhas andanças pela cidade estive atenta às músicas que tocavam em alto volume em casas, lojas, carros, entre outros lugares. Já que a escuta não percebe um exterior caótico e sem sentido, ao contrário a percepção é seletiva e organiza as formas sonoras (CARVALHO; VEDANA, 2009), a escuta do entorno foi um desafio epistemológico que enfrentei no sentido de focar-me nas músicas, identificar aquelas de maior recorrência e apontar sua convergência com o repertório dos grupos. Os músicos mencionavam durante as interações grupais sua disposição permanente e atenta para conhecer os repertórios que tocavam na rádio e no entorno. Complementei a observação com a escuta esporádica de emissoras de rádio que os músicos tinham apontado.

A aproximação ao campo durante a cibernografia e a etnografia implicou um processo de estranhamento do familiar, no qual tentei desnaturalizar minhas concepções sobre tópicos centrais da pesquisa como o ofício do músico, os processos de aprendizagem-ensino musicais, as valorações estéticas, entre outros, além do esforço por construir um olhar sociológico. Embora neste documento não

teça uma narrativa *autoetnográfica* em que os dados e as análises autobiográficos sejam o principal revelador, trago reflexões autoetnográficas que me permitem analisar e interpretar aspectos socioculturais de minha relação com os sujeitos de pesquisa online e off-line (CHANG, 2007, p. 1; AMARAL, 2009). Nesse sentido, minha experiência pessoal passada como musicista e o trabalho etnográfico jogam luz para uma compreensão contextualizada ao longo do texto. Foi importante revisar em minha memória lembranças sobre o trabalho como intérprete, estudante, espectadora e *caleña*, e as particularidades desses papéis no fazer cotidiano. Também foi relevante pensar sobre as formas de sociabilidade que tive com outros músicos e a forma como aspectos de classe, gênero, idade e etnicidade se imbricavam nas relações de trabalho dando lugar a certas configurações de poder.

2.2 “¿VOS SOS CHISGUERA?”: A REINSERÇÃO NO CAMPO ENTRE *INSIDER* E PESQUISADORA

Mesmo que não possa afirmar que sou uma *insider* em todo o sentido da palavra, pois não tinha trabalhado com grupos de sequências antes, teve, sim, um importante grau de proximidade ao ofício em investigação. Nos últimos treze anos, uma parte da minha renda foi obtida com a interpretação musical, além da docência em música. Quero mencionar aqui certos elementos autobiográficos que foram relevantes para a etnografia e que vinculam alguns dos interlocutores que contatei.

Iniciei minha formação profissional em música em Cali. Primeiro, em nível técnico no Instituto Popular de Cultura (IPC), em 1998, e me graduei em Música, na Universidad del Valle, em 2001. Concluí o primeiro em 2002 e o segundo em 2007. Como monografia de graduação em música, elaborei nas áreas de musicologia e etnomusicologia uma análise da produção sonora das comunidades negras da cidade de Santander de Quilichao, no Departamento do Cauca e do ofício dos músicos nas “adorações” – comemorações da festa católica do Natal com particularidades culturais próprias da comunidade (PALAU, 2007). Em ambas as instituições, no IPC e na universidade, aprofundei minhas concepções sobre a profissão musical e as formas de valoração estética ligadas às músicas regionais da Colômbia, à música acadêmica e às músicas populares. Isso motivou a conformação de um grupo de música em 2002 por companheiros de estudo das instituições

mencionadas, embora independente delas, o Conjunto Musical Trapiche. Nele tocava a flauta transversal e fazia coros, e foi com esse grupo que comecei a trabalhar como intérprete de músicas regionais colombianas. Aprendi com os companheiros em nossa condição de novatos aspectos básicos laborais, tais como: a elaboração da brochura, as tarifas de preços que se podiam oferecer na cidade, o repertório mais conhecido, as convenções sobre os tipos de uniformes para cada cenário, a montagem básica dos instrumentos e das equipes de som, e inclusive os primeiros experimentos de gravação caseira. Em Trapiche compartilhei a experiência com Rocío Tiriviño, graduada também pelo Ipc, cantora e amiga, quem participava dos grupos de sequências, e foi um contato-chave para conhecer outros músicos que trabalhavam com sequências. Em 2005, a formação instrumental do grupo teve algumas mudanças. Entrou a saxofonista María Hernandez, com quem toquei em algumas ocasiões. María aceitou minha solicitação de compartilhar alguns momentos de seu ofício com seu grupo de sequências Sax Cali durante o trabalho de campo.

Outro grupo com o qual aprendi parâmetros estéticos e aspectos laborais da salsa, do *son cubano*, do bolero e da pachanga, foi Copacabana, ao qual me vinculei durante o ano de 2008. Ali conheci Julio Cesar, cantor e técnico de som que também atua nos grupos de sequências. Na experiência com os colegas de Copacabana aprendi aspectos valorizados na interpretação estética dessas músicas como o uso de um volume forte, a preferência pelas notas curtas com um ataque acentuado, o som brilhante e sem vibrato, uma gíria específica da salsa para aspectos musicais, repertório, assim como a importância da dança e a expressão alegre na performance. Esses elementos e as práticas de outros conhecimentos e habilidades sobre esses gêneros musicais os exercitei na Orquesta Cali Charanga, na qual toquei entre 2010 e 2013. Na orquestra conheci Julian Gil, seu diretor, a Nathalie Ortiz, Augusto Ortiz e a Carlos Gálvez, com os quais me relacionei durante a etnografia e os entrevistei sobre o trabalho dos grupos de sequências. Com Julian, Augusto e Carlos pratiquei durante esse período com a orquestra a forma de fazer música sob certos critérios estéticos que incluem a improvisação melódica sobre um círculo harmônico, os ornamentos melódicos, a importância da clave, as convenções sobre gestos que indicam uma seção da obra, a flexibilidade da forma e que alguém assinala que seção de uma obra tocar em certo momento, a criação de “mambos” durante uma performance, o tipo de estética dos uniformes, entre outros.

Em Cali Charanga, além de ser um grupo de uma trajetória de mais de vinte e cinco anos de reconhecimento na cena salsera, diferente dos dois grupos anteriores que tinham pouco tempo de criação, se articulava um modelo organizativo diferente. As decisões não eram discutidas em grupo, nem os repertórios escolhidos entre todos, como no Trapiche e Copacabana, ao contrário, seu diretor tomava todas as decisões sobre a atuação da orquestra e também escolhia os intérpretes para cada apresentação musical, daí porque não se mantinha um grupo de integrantes estável.

Esses conhecimentos das musicalidades de cada gênero musical ou conjunto de gêneros foram postos em prática durante as interpretações que realizei com os grupos de sequências e me deram ferramentas desde a música para observar suas performances. Limitações de minha experiência foram evidentes na interpretação de gêneros que não tinha tocado antes do trabalho de campo, como o *reggaetón*, a música de despeito, as baladas e o *vallenato* e que tentei fazer com certos tropeços e dificuldades.

De 2008 a 2013 fui docente da área de musicologia no IPC, a mesma entidade na qual estudei. Essa instituição oferece uma formação técnica em músicas populares e tradicionais colombianas, no período noturno, para uma população de jovens e adultos que trabalham. Em muitos casos os estudantes que ingressam já são músicos de formação prática. Várias pessoas que foram meus estudantes e se desenvolvem em grupos de sequências aceitaram ser meus interlocutores, tais como: George Marcelo Campillo, Paola Sánchez, Eyder Palomino, Héctor Cardona, Lilian Yessi e Alex Bejarano. Também falei com músicos que foram meus colegas nas instituições de estudo, Diana Villegas, Hugo Burbano e Henry Chazy. Conheci outros músicos entrevistados no período de trabalho de campo.

Durante a etnografia, a condição de musicista e a atitude explícita de interesse por aprender com os outros me facilitaram o diálogo. Considero que foi importante uma boa relação docente-estudante prévia para que se abrisse a possibilidade de interlocução em um nível de maior confiança como colegas com meus ex-estudantes. O estatuto de flautista e o fato de ter conhecido e tocado com os seis músicos mencionados inicialmente propiciaram certa simetria e grau de distensão. Também permitiram aprofundar as conversações sobre aspectos teóricos e práticos da interpretação musical ou das relações de trabalho que estabelecem com seus clientes, no caso específico do trabalho com as sequências.

“¿Vos sos chisguera?” me perguntaram muitos, com a intenção de saber se eu faria “chiskas”, que são trabalhos eventuais que requerem um conhecimento de repertório e habilidades prévias para realizar uma apresentação musical. Outra nuance da palavra será explicada nos próximos capítulos. Em geral, em todos os gêneros musicais da cidade se “chisquea”, mas nos grupos de sequências, é a constante principal, dada a formação de grupos de diferentes componentes para cada show. Minha resposta afirmativa foi a porta de entrada para tocar nos grupos durante o campo. Igualmente foi relevante a parceria numa boa parte de meu trabalho de campo de meu esposo Oscar, mestrando em antropologia social e também músico. Os músicos indagaram no contato inicial por suas especialidades como percussionista e a possibilidade de contatá-lo para suas apresentações. O estatuto de colegas gerou muitas conversas sobre as experiências profissionais, os gostos, as habilidades, os tipos de trabalho, entre muitos outros assuntos. A ajuda de Oscar foi fundamental na gravação de vídeos e áudio nas apresentações musicais, bem como na discussão de nossas percepções sobre os acontecimentos e enriqueceu muito a análise deste trabalho com seus comentários e sugestões.

A indagação se baseou, em princípio, em uma observação não participante, como uma das principais estratégias etnográficas caracterizada pela abstenção da intervenção no campo e posteriormente em uma observação participante que visou compreender e interpretar os sentidos da perspectiva dos atores (FLICK, 2004, p. 152). A principal situação de observação foi a apresentação musical que só em poucos casos se localizava num lugar estável. A maior parte da participação e observação dos grupos foi itinerante, e os segui graças à boa vontade deles em aceitar minha companhia. Esses espaços podem ser caracterizados em dois tipos: espaços comerciais e espaços particulares. Em ambos, participei tanto como parte da audiência quanto dos grupos musicais.

a) Espaços comerciais de circulação pública:

São espaços que exigem um consumo de produtos ou cobram uma entrada para ingressar e permanecer neles. São bares, restaurantes, centros comerciais ou shoppings e casinos. Dispõem de horários fixos. Estão abertos principalmente aos fins de semana à noite e às vezes ao meio-dia. As especificidades desses lugares têm a ver com uma audiência de pessoas desconhecidas entre si, de classes média e alta. Essas ocasiões em sua maioria não têm um motivo de comemoração especial, o que faz os grupos terem um repertório genérico. No entanto, pequenos

grupos de espectadores podem solicitar músicas e saudações dos músicos emitidas pelo microfone para uma celebração pessoal como um aniversário, entre outras.

b) Espaços particulares:

Esses lugares são de tipo privado. Os clientes solicitam aos grupos para comemorações específicas nos quais a maioria do público se conhece entre si e foi convidado para o evento. Assim, a única maneira de comparecer é como convidado ou como trabalhador que oferece um serviço como a comida ou, no nosso caso, a música. O leque de públicos abrange todas as classes sociais, porém predominam as classes média e alta. Os lugares são salões de eventos, casas de famílias, condomínios, empresas, colégios, entre outros espaços fechados a estranhos. A maior parte dos músicos acompanha também missas religiosas para comemorações específicas, mesmo que difiram de suas próprias crenças. Assim, as igrejas entram nesta categoria já que os assistentes na ocasião em que tocam os músicos vão a uma comemoração particular. Ainda que qualquer pessoa possa aceder às igrejas cristãs, católicas e evangélicas, há outros espaços religiosos fechados a desconhecidos como os rituais de santeria, religião de origem afro-cubano e as missas judias. Muitas vezes, após a missa, os músicos continuam acompanhando a comemoração e passam das músicas religiosas aos repertórios de músicas populares. Nos espaços particulares foi mais difícil introduzir-me. Ingressei neles sempre na qualidade de participante como musicista de um grupo. Poucos músicos, aos que perguntei se me permitiriam tocar com eles, não aceitaram. Eles argumentaram que o cliente estranharia encontrar mais um integrante. Aspectos não explícitos dessas rejeições, segundo compreendi na dinâmica do ofício, dizem respeito de não quebrar regras de autoapresentação perante o público. Também as recusas poderiam ter como motivo o fato de a dona do grupo não ter suficientes uniformes para as musicistas, ou a impossibilidade de todos chegarem juntos ao lugar de apresentação. Regularmente os músicos combinam usar o transporte de algum deles que dão carona aos outros, ou se encontram num endereço próximo para chegar juntos. Algumas apresentações eram em lugares distantes e eles alegavam ter as vagas do transporte completas, e, às vezes, minhas sugestões de chegar sozinha eram recusadas. Outro aspecto poderia ter a ver com a não obtenção do estabelecimento de uma relação de confiança suficiente para dar-me a responsabilidade de participar como intérprete em seus grupos.

Assisti a numerosas apresentações dos grupos musicais em espaços comerciais como os shoppings Unicentro, Cosmocentro, Jardín Plaza, Palmetto, Santiago Plaza, Makro, Río Cauca, Palmas Mall; restaurantes-bar Patio Santo, La Boquería, Rancho Cañasgordas, Pizza al Paso; aos clubes Piedragrande e Club Colombia; aos casinos Havana e Cosmopolitan, entre outros. Em espaços particulares assisti às igrejas católicas La Ermita e Santa Filomena, entre outros. Participei como flautista e fazendo coros nos grupos de sequências Café Vissión, Chazy Show, Onda Trópico, Tropicalex, Augusto Ortiz y su Grupo Selecto, Rocío Triviño y su grupo e Face the music. Para as apresentações musicais, várias vezes os colegas me ofereceram carona. Nos carros particulares íamos sempre muito carregados, vários músicos, além das equipes de amplificação e instrumentos. Outra razão para viajar juntos tem a ver com a necessidade de cuidar de furtos, dada a alta insegurança da cidade e visto que a maior parte do trabalho é noturna. O transporte, os intervalos entre “saídas” ou seções de quarenta e cinco minutos de interpretação musical e os momentos após as apresentações foram muito expressivos como elementos da fachada do músico, como regras, deferências, evasões, dramatizações entre outras atuações. Realizei fotografias e vídeos na maioria das apresentações, porém nas de tipo particular procurei não focar nos detalhes do público, mas sim fazer tomadas gerais.

Ao iniciar a etnografia sob minha experiência anterior como flautista tinha pensado em assistir aos ensaios dos grupos musicais imaginando que seriam espaços ricos em informações por sua interação entre pares. Posteriormente, soube que os grupos montavam um repertório básico de maneira individual ou no início da conformação de grupos musicais não estáveis e logo não ensaiavam mais. Assim, assisti a ensaios somente em duas ocasiões, de dois grupos diferentes, e me encontrei com os outros diretamente para tocar. Uma prática individual consiste em memorizar as músicas dos MIDI e áudio e sua estrutura musical para poder tocá-las com qualquer grupo que partilhe o mesmo arquivo.

Tive dificuldade para identificar e localizar um número aproximado da população total, já que não há bases de dados oficiais sobre a quantidade de músicos dedicados à interpretação com sequências. Vários deles afirmam conhecer todos os membros do meio, o que, em realidade, significa que conhecem muitos colegas e dão conta da rede interdependente que configuram. De qualquer forma, não pretendi abarcar a totalidade da população, ou fazer uma mostra representativa,

porque não era viável uma vez que a informalidade do trabalho impedia o contato com todos. Eu estimo que sejam mais de mil músicos, o que dificultaria uma sistematização da informação de tipo qualitativo aprofundada. Em contrapartida, interessei-me em identificar características não representativas, mas sim relevantes e significativas (FLICK, 2004, p. 84).

Realizei entrevistas semiestruturadas que por sua forma flexível e seu planejamento aberto convidam à expressão das perspectivas dos sujeitos e alcançam dados ricos e de maior profundidade (QUIVY, 2005, p. 194). Além disso, apliquei entrevistas etnográficas em alguns momentos da observação participante como modo de conversa semidirigida nas quais foram atendidas questões estruturais da organização do conhecimento dos músicos sobre sua experiência (FLICK, 2004, p. 106). Tomei uma amostra teórica constituída por músicos que trabalham em grupos de sequências em Cali, com os quais realizei vinte quatro entrevistas, quatro delas, com duas pessoas do mesmo grupo, em um total de vinte e oito músicos. Vinte e três deles são donos de seus grupos musicais, ainda que seja necessário repetir que todos esses músicos tocam em outros grupos quando são solicitados. Considerei como critério de escolha a divisão do trabalho na interpretação do canto, do teclado, da percussão e dos instrumentos melódicos; de sexo: dezoito homens e dez mulheres, numa faixa etária entre 22 e 54 anos. Também realizei outro tipo particular de entrevista semiestruturada: a entrevista com especialistas, na qual consegui observar a “capacidade de ser especialista para certo campo ou atividade” (FLICK, 2004, p. 104). É o caso dos “sequencieros”, pessoas que criam as sequências e as vendem ou partilham a outros intérpretes. Realizei duas entrevistas a dois deles. O número de entrevistas correspondeu a um critério de saturação teórica (Ibid. p. 84), que apareceu a repetição da informação de características gerais sobre a profissão musical, a práxis grupal e as mediações ativas no processo.

A seguir, apresento uma tabela com os grupos observados, os sete grupos com os quais eu toquei, os músicos entrevistados e seu papel na interpretação musical.

QUADRO 1 – MÚSICOS ENTREVISTADOS

Número entrevista	Músico entrevistado	Grupo principal	Papel	Grupos com os que
--------------------------	----------------------------	------------------------	--------------	--------------------------

				toquei
1.	Julio Soto	Crossover	Diretor, cantor, técnico de som.	
2.	George Campillo	Allegro Latin Project	Diretor, cantor, tecladista, violonista.	
3.	Luís Castro	Café Visión	Diretor, tecladista, corista.	X
	Eliana Valencia	Café Visión	Cantora	
4.	Paola Sánchez	Habaneras	Diretora, baixista, arranjadora, corista	
5.	John Sandoval	Calé	Diretor, organista ⁴⁶ , cantor.	
	Eyder Palomino	Calé	Cantor, dançarino.	
6.	Héctor Cardona	Hector Cardona	Diretor, violonista, cantor	
7.	Henry Chazy	Chazy Show	Diretor, cantor, dançarino.	X
8.	Nathalie Ortiz	Viúsica	Diretora, cantora, violinista.	
	Julián Gil	Viúsica	Pianista, engenheiro de som.	
9.	Dumas Roldán	Bokana	Diretor, organista	
10.	Lilian Bravo	Onda trópico	Diretora, cantora.	X
11.	Juan Castrillón	La guagua	Diretor, cantor, pianista, arranjador	
12.	Alex Núñez	Tropicalex	Diretor, Cantor	X
13.	Augusto Ortiz	Violines selectos	Diretor, cantor, violinista	X
14.	Rocío Triviño	Rocio Triviño y su grupo	Diretora, cantora	X
15.	Mauricio Molina	Mauricio Molina y su grupo	Diretor, cantor	
16.	María García	Face the music	Diretora, cantora	X
17.	María Benavidez	Sax Cali	Diretora, cantora, saxofonista	
18.	Paola Tamayo	Prisma	Diretora, cantora, pianista e baixista	
19.	Alex Bejarano	Conga y Sabor	Diretor, cantor	
20.	Hugo Burbano	Fuxia	Percussionista	
21.	Alex Pino	Ó positivo	Co-diretor, cantor	
	Alejandra Triviño	Ó positivo	Co-diretor, cantor	
22.	Diana Villegas	Viceversa	Diretora, cantora	

⁴⁶ É preciso diferenciar entre pianista e organista. O primeiro aprende com o instrumento acústico e pode não conhecer as características de um instrumento eletrônico, ainda que possa tocá-lo se aprender. O organista é quem tem aprendido diretamente o órgão, o que pode implicar diferenças substanciais quanto à técnica, dado que as teclas dos órgãos são menos duras de afundar que as de um piano acústico. Por isso, provavelmente um organista não se desenvolva com igual destreza em piano acústico.

23.	Carlos Gálvez		Pianista.	
24.	Carlos González		Pianista e secuenciero	

O estudo de uma fatia temporal-espacial da vida social é sempre um segmento que tem de ser avaliado como parte de um processo de longo prazo e de desenvolvimento histórico. Nesta dissertação, analiso um fenômeno transcorrendo no presente que consiste na fotografia de um momento atrelado a seu passado e a seu futuro.

2.3 DE MÁSCARAS E COAÇÕES: POSSÍVEIS CONVERGÊNCIAS TEÓRICAS.

Uma das mudanças amplificadas na modernidade ocidental é o processo de divisão do trabalho e a conseqüente relativa autonomização das áreas do conhecimento, entre elas a distinção das artes de outras esferas de ação e atuação laboral. Enquanto a profissão de artista e de músico e sua produção ganham maior autonomia, oscilam também entre o amadorismo e a especialização. A flexibilidade do conceito de profissionalismo na música é ampla e ambígua. Para compreender a progressão das valorações do ofício artístico e da obra musical no ocidente contemporâneo, é preciso analisar o curso histórico que tomam seu estatuto e suas associações num dado contexto. No entanto, esclareço que entendo aqui a profissão musical como a prática laboral parcial ou total em algumas das ramificações do saber musical.

Com o intuito de compreender a cotidianidade do ofício musical dos homens e mulheres na manifestação em estudo, trago as concepções sobre indivíduo de dois autores colocados como centrais nesta pesquisa, e que desenvolveram suas teorias em momentos e escolas diferentes: Norbert Elias e Erving Goffman.

Elias (1897-1990) realizou sua principal produção acadêmica na década de 1930 e 1940, época em que teve pouca acolhida. A publicação de seu livro mais conhecido, *O processo civilizador*, em 1969 por segunda vez, obteve grande aceitação (CHARTIER, 2001). Como foi pontuada no começo do primeiro capítulo, sua perspectiva teórica conhecida como uma sociologia processual ou sociologia configuracional, está focada na análise do que ele chama de configurações sociais. Trata-se de agrupamentos sociais formadas por interdependências de indivíduos em

diferente escala, como uma família e uma nação. Tais formações sociais são de natureza histórica e dinâmica, segundo o autor. Nesse sentido, para Elias não é possível compreender o sujeito de maneira isolada por fora da rede interdependente de pessoas que conforma a sociedade. Indivíduo e sociedade são processos históricos criados de forma mútua. Coloca em sua teoria principal que, o processo civilizador passa do controle social no feudalismo para um progressivo crescimento do autocontrole dos indivíduos nas sociedades pós-industriais, nas quais se acentuam as interdependências entre pessoas. Assim, as particularidades do indivíduo numa sociedade pós-industrial decorrem em boa medida dos aspectos económicos, culturais, sociais que devieram em certas formações até o tempo ao qual está atrelado. Desse modo, o indivíduo pode ser estudado somente se é considerado elemento necessário em uma cadeia de processos sociais.

Já que para ele não é possível compreender o indivíduo de maneira isolada, fora do tecido de pessoas que conforma a sociedade, pesquisa os desafios que enfrenta o compositor Mozart ao enxergá-lo como indivíduo em sua rede de interdependências (1994). Elias coloca que a condição dos produtores de arte depende de sua relação e status numa determinada sociedade, assim como das particularidades psíquicas e condicionantes sociais de cada um. O autor se pergunta “Quais são as razões para a mudança na situação social dos artistas?” e “Que mudanças na forma artística são explicadas por tal mudança na situação social dos artistas?” (1994, p. 135). Na sociedade de corte, os músicos eram pequeno-burgueses de classe média que trabalhavam para a nobreza sob status igual ao da servidão, como os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, abrangidos todos na categoria de “criados de libre” (1994, p. 18). Se eles conseguiam trabalho numa corte que garantisse sua subsistência estavam satisfeitos. Geralmente vinham de famílias de músicos e recebiam a formação musical de seus pais e tutorias individuais. O nome de um músico podia atingir a fama e os ouvidos de outros reinos, mas ainda assim seu status social não mudaria significativamente. Além disso, ele dependia da concessão de permissão de seu patrão, que decidia também que tipo de música deveria compor e para que ocasiões. A tragédia de Mozart é querer transcender as determinações sociais atribuídas a seu ofício à procura da independência laboral. Um mercado editorial de partituras incipiente, a impossibilidade de manter um público constante para suas “academias” ou concertos por subscrição, dadas as flutuações das modas, o limitado público com boa

capacidade aquisitiva, os grandes custos que acarretava a encenação de uma ópera, o gênero mais estimado do momento que o restringia a financiamento da corte, o poder autoritário de seu pai e seu chefe sobre decisões pessoais, a generalidade de exercer a profissão como assalariado, divergências na ideia sobre a função social do músico eram constrangimentos da estrutura social de seu tempo. De outro lado, o compositor nunca se sentiu confortável com a imposição de formas de conduta da classe cortesã que devia adotar. Assim, o equilíbrio de poder estava a favor do público, o que condicionava tanto o desenvolvimento e ganhos do artista quanto sua própria obra. Da mesma maneira que o artista estava numa relação de subordinação, também a produção artística era marcada pelo padrão de gosto estético de seus patrocinadores.

Seu talento e qualidade artística não eram suficientes para transpassar aquelas imposições de seu papel. Nas palavras do autor:

A especial qualidade da música de Mozart sem dúvida alguma decorre da singularidade de seu talento. Mas a maneira pela qual este talento se expressou em suas obras está associada, de modo muito íntimo, ao fato de que ele, músico de corte, procurasse alcançar o status de "autônomo" cedo demais, por assim dizer, numa época em que o desenvolvimento social já permitia tal passo mas ainda não estava, institucionalmente, preparado para o mesmo. (ELIAS, 1994, p. 45).

Em seu estudo sobre a obra de Watteau, Elias prova também como a produção artística não está desatrelada de um processo similar de configuração que atravessa a percepção e as intenções de seus respectivos espectadores e artistas da mediação que constitui a obra (2005). No texto, Elias evidencia os percursos históricos e ressignificações que pode tomar uma obra de arte ao modificarem-se os contextos políticos e socioculturais nos quais transita num período de longo prazo, desde o início do século XVIII até finais do XIX (2005). O pintor Watteau, procedente de uma família de artesãos num período anterior ao de Mozart, conseguiu êxito mediante o apoio a suas destrezas artísticas, nas possibilidades laborais da época, de um patrono protetor e o reconhecimento de uma instituição autorizada como a Academia Real.

O período de realização da pintura corresponde a uma atmosfera política tensa em que falecia o rei absolutista Luis XIV e se davam disputas entre os membros da nobreza de espada e a nobreza de funcionários, ambos possíveis herdeiros do trono. A representação pode ser lida de várias maneiras. Para os membros da Academia Real quando recebem a doação do quadro em 1717 por

causa do ingresso de Watteau à corporação, é uma pintura aceitável por reproduzir os parâmetros formais tradicionais do momento e por ser um tema em voga: a peregrinação para a ilha de Citera. Na França pós-revolucionária onde se classifica na arte rococó, é subvalorizado e se considera como um reflexo do estilo de vida ocioso dos cortesãos e como a evidência da submissão e a pobreza do povo. Logo a partir aproximadamente de 1830, numa época pessimista em que a república tinha sido apagada pela Restauração monárquica, descobre-se o esquecido quadro de Watteau e de repudiado e acusado de defender uma ideologia de elite passa a ser revalorizado, e se admira nele um ar melancólico e nostálgico próprio dos novos valores da geração romântica que o interpreta desse modo. O sociólogo aponta que se os seres humanos não nascem civilizados, estão dotados de uma disposição para a autorregulação de seus impulsos primários. (2006, p. 21). Esse é um processo de aprendizagem que se desenvolve de maneira particular em cada configuração humana em que coações exteriores e autocoações influem na modelagem de conduta que permite ao sujeito sua convivência com outros. Assim, é possível estudar a configuração que toma uma pessoa em sua interdependência com outros ao vincular a perspectiva sociológica e psicológica, como faz em seu trabalho sobre Mozart (1994), ou de um modo mais amplo a configuração entre consumidores e produtores de arte na França pós-revolucionária (2005).

Goffman (1922-1982) se interessou por encontrar relações entre o aspecto psicológico, a interação social e a estrutura. Sua principal produção se localiza entre as décadas de 1950 e 1970. Coloca a teoria da ordem da interação social, a qual tem embasamento no interacionismo simbólico, na psicologia social e na sociologia de durkhemiana (TRAJANO, 2008). Para Goffman o indivíduo forma sua identidade de modo intersubjetivo. Assim, pode ser estudado mediante a observação de sua interação social num âmbito micro bem recortado. Uma etnografia, que se caracteriza pela convivência e familiarização com um grupo social, permitiria desvendar formas de atuação dos indivíduos com referência às condutas estabelecidas e às normas morais desse grupo.

Goffman considera que os sujeitos durante a interação face a face constroem uma ideia de si que tentam projetar aos outros. Tal projeção pode atender a várias motivações, além de respeitar o princípio de toda sociedade ao direito moral que tem um indivíduo de ser tratado de modo consequente com o que transmite sua atuação (1981, p. 25). Assim realizam uma *autoapresentação*.

Antes de continuar a exposição da teoria do autor, cabe explicar alguns aspectos sobre o conceito central de *autoapresentação*. De seu livro pilar *The presentation of self in everyday life* (1959), o termo *presentation* tem sido traduzido em português como “representação” (2002) e em espanhol como “presentación” (1981). Apesar de que “representação” pode fazer referência à atuação, considero que pode modificar o sentido dado por Goffman, como coloca Polivanov (2012), visto que a intenção não é a substituição de uma coisa por outra reproduzindo-a, mas a construção psicossocial e o desempenho da própria pessoa diante dos outros. O prefixo “auto”, da noção autoapresentação, como sugere Polivanov (Ibid. 76), é mais acurada porquanto reforça a ideia da elaboração individual que toma como base a imagem de si e dos outros sobre si.

Durante uma autoapresentação a *expressão* que tenta transmitir o sujeito não é sempre coerente com a *impressão* que têm os outros de seu desenvolvimento; desta maneira acontecem múltiplos equívocos e intenções de redirecionamento comunicativo. Ao acionar certa imagem, adquire-se o compromisso de ser consequente com ela. Os atores devem levar a cabo seu papel um para o outro, e são influenciados reciprocamente por suas ações no intento de *definir sua situação*, o que implica um consenso sobre as exigências que se pode fazer a cada parte (Ibid., p. 21). Goffman não faz uma distinção radical entre o papel social e a pessoa, já que, para ele, a atuação ou a *máscara* que usamos e nossa concepção identitária são duas faces de uma mesma moeda. Em cada posição e situação, o indivíduo com determinado grau de confiança em si mesmo tenta desenvolver um papel. O sociólogo afirma que “esta máscara es nuestro ‘sí mismo’ más verdadero, el yo que quisiéramos ser” (Ibid., p. 31). A atuação dos indivíduos se baseia em fachadas, ou nos papéis institucionalizados em sociedade. Uma *fachada* representa não só a uma pessoa, mas também um grupo: mãe, colega, chefe, advogado (Ibid., p. 258), no que coincide com Elias, que observa que um “eu” é também em boa medida um “nós”, como expliquei anteriormente.

Goffman afirma que a fachada é sagrada, influenciado pelo estudo da moral de Durkheim (GOFFMAN, 2011, p. 74). O dever de cuidar de nossa fachada da mesma forma que a dos outros é um objetivo desejável, mas oneroso, é uma coerção latente e forte. Isso porque “*qua* actantes, los individuos no están preocupados por el problema moral de cumplir con esas normas sino con el

problema amoral de construir la impresión convincente de que satisfacen dichas normas” (GOFFMAN, 1981, p. 267).

A função que realiza o ator corresponde, dessa maneira, tanto às intenções do atuante como forjador de impressões quanto ao ofício de sua personagem com suas alocações convencionais. É uma função principalmente comunicativa, no sentido de aparentar que segue os valores morais e as condutas apropriadas a seu papel. Pode ou não se sentir conforme com as regras de conduta convencionais e segui-las segundo seus interesses ou os dos outros. O que sob esta concepção, ao igual que Elias, tampouco concebe a função como uma tarefa dirigida a manter a harmonia da estrutura social. Às vezes o indivíduo pode estar de acordo com outros sob a motivação de interesses comuns e assim conformar *equipas* (1981, p. 90) para desenvolver papéis determinados. Uma encenação pode acolher no palco a cena de uma interação de duas equipas, ou as fraturas internas de uma equipa fendida em *camarilhas* (1981, p. 94). Outros conceitos que compõem sua teoria da ordem da interação social serão apresentados nas próximas páginas e nas interpretações das situações etnográficas.

Dessa maneira, Goffman pretende articular indivíduo e sociedade: “las disrupciones de la actuación repercuten en tres niveles de abstracción: la personalidad, la interacción y la estructura social” (1981, p. 259). A esse respeito, a situação da apresentação musical é por excelência um duplo cenário no qual vestir a máscara do ofício musical. Primeiro, pelo desempenho acorde ao papel de músico, uma apropriada indumentária e os respectivos instrumentos. Em segunda instância, pela responsabilidade do ofício de mostrar a melhor disposição anímica e conduzir a excitação do público para seu feliz entretenimento. Como bem cantou Héctor Lavou, o palco não dá espera: “*Y nadie pregunta si sufro, si lloro, si tengo una pena que hiere muy hondo. Yo soy el cantante porque lo mío es cantar y el público paga para poderme escuchar*”.

Se revisarmos os pressupostos que fazem parte das teorias de Goffman e Elias poderemos enxergar aspectos em que há um consenso. Embora, Goffman não parta da ideia de um indivíduo determinado por seus condicionantes históricos, como singularidade que dá forma e é formado pela sociedade, como faz Elias, coloca sua intersubjetividade psicológica como aspecto fundamental. Em certo sentido, da mesma forma que para Elias, Goffman tem uma visão relacional do indivíduo. Considerar o sujeito como permanente atuante ante um auditório é entendê-lo como

parte da teia social que o une com os outros. Para ambos os autores, o ser humano tem uma disposição ao interatuar com outros sob as prescrições morais de cada sociedade: para Goffman em relação ao sagrado que lhe inspiram os outros e para Elias, por meio dos mecanismos de coação exterior e autocoação em que outros princípios de comportamento influem.

Elias concorda com Goffman em sua explicação sobre a representação para outros que fazem os indivíduos na sociedade de corte, a qual garante sua inserção e continuidade (2001). Para ser aceitos e adquirir status e prestígio nesse meio, os sujeitos devem demonstrar suas riquezas mediante o seguimento das normas e valores que, lhes proíbem o trabalho e a busca do lucro, mas exigem sua ostentação. Os cortesãos dependem do rei, além do seguimento das normas, quem concede cargos distintivos e quem tampouco está liberado de autorepresentar seu poder.

Contudo, as atuações no sentido goffmaniano só podem ser examinadas numa microescala e na copresença, que captura e interpreta os gestos e as mobilizações das personagens em ação. Por conseguinte, é plausível indagar pela ordem das configurações neste nível. As fachadas, entendidas como os diferentes papéis que assume o atuante, são mecanismos sobre os quais se apoia o processo comunicativo que permitem chegar a definições da situação sob o consenso das normas morais que regulam as situações de copresença. Por outro lado, ambos os autores se basearam nos modelos de jogos para explicar as mobilizações dos indivíduos e sua incerteza sobre a margem de ação que tem (GOFFMAN, 2011; ELIAS, 2008). Elias explica em seus modelos que as apostas dos indivíduos são sempre interdependentes de outros fatores na grande escala das configurações sociais no transcorrer temporal. Nesse sentido, são forças determinantes ou parcialmente condicionantes da atuação dos indivíduos que não são precisamente visíveis na interação face a face.

Esses elementos permitem perguntar qual tem sido a relação entre as condições materiais de existência do músico nos grupos de sequências e seu ofício na cidade? Quais as atribuições da profissão musical entendida como uma fachada ou papel coletivo nos grupos de sequências para seus protagonistas e que interdependências incidem nessa construção? Quais as formas de valorização do ofício presentes nas interações sociais entre músicos e entre músicos e público?

2.4 A AUTOAPRESENTAÇÃO EM INTERNET

A construção da fachada do músico se dá paralela à comunicação mediada pela internet. Outros elementos como a imagem, o vídeo e o uso de site de redes sociais corroboram com esse propósito. Para abordar a análise das especificidades da autoapresentação na internet, é preciso expor as características da comunicação mediada e os elementos do estudo da imagem fotográfica e audiovisual que contribuem para construção da fachada do músico *online*.

A criação da web 2.0, que permite o intercâmbio e a participação de usuários na internet, trouxe um aumento exponencial de usuários durante as duas últimas décadas. As redes sociais baseadas nesse modelo caracterizam-se por permitir a criação de perfis ou sites de apresentação do indivíduo que propiciam a interação com outros usuários mediante o do texto, da imagem e do vídeo. Outras transformações tecnológicas como a invenção de telefones inteligentes ou *smartphones*⁴⁷, dotados de diversos aplicativos ligados à criação da banda larga móvel que permitem sua conexão permanente e onipresente aos *sites de redes sociais* (RECUERO, 2009), se apresentam como o futuro da principal forma de comunicação mediada e estão incidindo em aspectos relevantes das formas de socialização e individualização, do desenvolvimento cognitivo e das concepções de moral (REIG, 2013, p. 23).

Independente da aquisição do aparelho mencionado, cada vez mais as relações se mantêm tanto online, com a mediação de tecnologias digitais, quanto de maneira presencial ou *off-line*. Para Reguillo (2012, p. 167), os sites de redes sociais se compõem de dois núcleos significativos: um se representa pela velocidade: imediatismo, novidade e leveza, evidentes na comunicação, o acesso e a troca de informação. O outro se destaca pela socialidade: intercâmbio, aprendizagem configurativa e interação comunicativa. Tais mudanças se enquadram dentro das transformações que iniciam uma nova época e paradigma dominado pela conexão online permanente, a mediação tecnológica e a velocidade (MARIN, 2013).

Alguns estudos salientam a vigência dessa perspectiva teórica microssocial de Goffman para compreender as interações sociais em internet (SERRANO, 2012;

⁴⁷ O Smartphone se converteu, para muitos, em uma ferramenta fundamental para a vida pessoal e profissional, exemplo disso são os dados que demonstram um aumento em seu uso, em meados de 2012 os dispositivos móveis com acesso a internet alcançaram os 16,6 milhões de usuários em nível mundial. (VÍLCHEZ; REIG, 2013, p. 9).

TORRES, 2013). Ainda que nos primeiros estudos sobre interações na rede se observasse que nas identidades no ciberespaço proliferava a criação de perfis ficticiais ou falsos, se evidencia uma mudança em direção a enfatizar a autenticidade. Isso ocorre em boa medida porque as relações se dão entre conhecidos, e porque são um espaço de relevância laboral que responde à tendência a valorizar a independência, a autogestão e a participação de diferentes e simultâneos projetos laborais, que Boltanski e Chiapello denominam o *terceiro espírito do capitalismo* (2002), que é uma característica do trabalho musical. Por outro lado, os jovens e adolescentes foram os primeiros usuários assíduos das comunidades online, e agora os adultos se envolvem cada vez mais na internet (MARIN, 2013, p. 2). Nesse sentido, insisto no uso de *autoapresentação* e não autorrepresentação na interação social online, dado que se trata de uma comunicação mediada e não da criação de um perfil ficcional. Assim, cada pessoa ao acessar as comunidades online, realiza uma autoapresentação na qual escolhe desenhar certas *fachadas* (GOFFMAN, 1981) para sua exibição em cena e sua atuação e interação com outros que por sua vez tem elegido representar certos papéis.

Minha observação em internet se foca principalmente na rede do Facebook, e em menor medida nas páginas web e vídeos em YouTube, de acordo com o uso que fazem delas os músicos. Esses dois sites de redes sociais são os mais populares na atualidade e oscilam entre um uso pessoal e profissional (REGUILLO, 2012, p. 150; VEGA, 2012). Nos sites de redes sociais, seus textos e imagens constituem mediações que entrelaçam o mundo online e off-line. Rouillé (2009) nos alerta acerca de que a fotografia não informa uma verdade, porque sua tentativa de reprodução da realidade sempre se dá num processo que envolve as escolhas do fotógrafo, o que tenta comunicar, os ângulos e momentos que eleger e os textos que a acompanham e seus contextos de circulação. De maneira que o verdadeiro de um fato não se desvenda totalmente só pelo seu registro. Dessa forma, toda imagem não é uma reprodução, mas sim, uma transformação do real (ROUILLÉ, 2009, p. 77), que neste caso, ao estar impregnada por seus valores, ganha uma maior força documental.

Hoje é de conhecimento público a manipulabilidade da fotografia, sua questionável posição em torno do verdadeiro e a dúvida que gera sua autenticidade (FONTCUBERTA, 2010, p.10). São manifestas as capacidades de sua modificação

em *softwares*, em escândalos políticos sobre montagens e no realismo das imagens proporcionado nos filmes. A música tampouco está livre das intervenções tecnológicas em suas gravações, que podem ser melhoradas pelo engenheiro de som, ou ao vivo, com as pistas que substituem os instrumentos, as dublagens ou *playback* que transformam ao músico em um ator ou em um mímico, e os *softwares* que corrigem as desafinações. Dessa maneira, “a fotografia não representa exatamente uma coisa preexistente, ela produz uma imagem no decorrer de um processo que coloca a coisa em contato, e em variações, com outros elementos materiais e imateriais” (ROUILLÉ, 2009, p. 73). A crença nas fotografias e nos vídeos permanece, acentuado por seu papel documental e sua dramatização no mundo off-line ou real.

Segundo as contribuições anteriores sobre as mediações e a autoapresentação em internet, acrescento à inquietação pela profissão do músico nos grupos de sequências em Cali as seguintes perguntas: quais aspectos das funções da fachada do músico são evidentes na socialidade da comunicação mediada online que guardem relação com a interação off-line? Quais sentidos transmitem as fotografias, vídeos e textos compartilhados nos sites de redes sociais pelos músicos?

2.5 CARACTERÍSTICAS SOCIAIS DOS INTÉRPRETES

Os músicos que atuam nos grupos de sequências têm características sociais variadas. Já que se trata de um trabalho de grande informalidade e que cresce nas últimas duas décadas, a quantidade de atores envolvidos pode abranger várias centenas. Até o momento, não existem dados quantitativos estatísticos sobre o ofício em Cali que possam ajudar a ter uma visão mais ampla do fenômeno. As informações coletadas durante o trabalho de campo permitem enxergar as características sociais de meus interlocutores. Desse modo, um elemento que se destaca é a igualdade de condições laborais para intérpretes de ambos os sexos, homens e mulheres. Como mencionei, alguns deles são oriundos da cena musical da salsa, ainda que este seja majoritariamente um domínio profissional dos homens. A falta de um espaço de atuação para as mulheres é uma das razões do surgimento de orquestras conformadas inteiramente por mulheres, conhecidas no meio como

“orquestras femininas” e que apareceram no final da década de 1980, como aponta Waxer (2002). Apesar de o fenômeno ter começado há trinta anos, o equilíbrio de poder para as mulheres no meio *salsero* é ainda pobre. Hoje em dia, algumas das antigas orquestras continuam a existir e surgem pouquíssimas orquestras novas. Algumas mulheres intérpretes nesses conjuntos têm começado a trabalhar com as sequências em grupos mistos, em função da necessidade de busca de trabalho, motivo comum a todos os membros, e também porque, entre a oferta dos grupos de sequências, é preciso ter vozes que interpelem essas duas identidades de gênero.

O percurso de Paola Sánchez é ilustrativo. Ela tem 33 anos e toca baixo e contrabaixo elétrico há vinte anos. Pertenceu a várias orquestras e atualmente toca com a D’Caché, uma das mais antigas orquestras de mulheres, que alcançou reconhecimento e realiza concertos ocasionais. Também, por vezes, realiza “acompanhamentos”, um trabalho de prestígio que consiste em fazer parte de uma orquestra de formação esporádica que acompanha músicos estrangeiros e famosos nas suas apresentações musicais em Cali. Porém, o trabalho com as orquestras não oferece rendimentos suficientes, e Paola procura tocar com outros grupos. Além disso, decidiu organizar o grupo de sequências Habaneras, constituído por mulheres e especializado principalmente em música cubana, no repertório dos artistas Celina e Reutílio. De acordo com cada evento, o grupo diversifica sua variedade de gêneros musicais e a quantidade de integrantes. A baixista aponta que “lo bueno de los grupos de secuencias es que están tratando de meter más la mujer, tiene que haber una, así sea cantando. Porque a la gente también le gusta ver la parte femenina en los grupos” (Ibid.). Sobre a hostilidade da cena musical *salsera* contra as mulheres intérpretes, ela diz:

Yo creo que es porque hay mucho machismo. Yo he corrido con la fortuna de hacer acompañamientos. Pero mis compañeras no. Para los acompañamientos musicales de las orquestas que vienen de lejos, de cinco orquestas no hay ni una sola mujer, ni una. No creen en la capacidad femenina. Si a mí, lo digo por experiencia propia, yo he llegado a las orquestas y los hombres lo ven a uno, y hacen unas caras. Ahora me distinguen. (SÁNCHEZ, 2014).

De fato, outras mulheres, como María Hernandez e Paola Tamayo, também integraram orquestras de mulheres e hoje em dia contam com seus próprios projetos com as sequências, os grupos Sax Cali e Prisma, nessa ordem. Os grupos de sequências dirigidos por homens também procuram, na maioria das vezes, incluir mulheres em suas apresentações musicais. Desse modo, o cenário de atuação nos grupos de sequências evidencia uma reconfiguração no equilíbrio de poder entre

homens e mulheres, que os coloca quase em igualdade de condições laborais. Embora a importância atribuída à beleza da mulher, tanto pelo público como pelos músicos, é ainda uma reprodução do discurso machista, e condicionante para a atuação das mulheres, que é comum a outros contextos na sociedade colombiana.

A maior parte dos músicos com que compartilhei o trabalho de campo nasceu em Cali, e em segundo lugar na cidade vizinha de Tuluá, no Valle del Cauca. Outros intérpretes são das populações de Candelaria, Palmira e Bugalagrande e alguns são de cidades grandes e distantes de Cali, como Pasto, Manizáles e Bogotá. Alguns deles tiveram seu primeiro contato com a música nesses lugares de origem. A faixa etária dos intérpretes que entrevistei oscila entre os vinte e dois e cinquenta e quatro anos. Ainda assim, é possível encontrar intérpretes muito jovens, com cerca de quinze anos de idade. Muitos deles ingressaram em grupos de sequências na juventude, de maneira paralela à atividade musical com outros tipos de conjuntos.

É possível identificar a população de músicos que trabalha com grupos de sequências dentro da classe média. Sánchez (2013) assinala numa pesquisa da Universidad del Valle sobre as classes médias em Cali, a dificuldade de estabelecer a tipologia dessa categoria na cidade, assim como acontece no contexto maior de América Latina, em função das desigualdades geradas pelo capitalismo. Como tem ocorrido na América Latina, o crescimento da classe média em Cali tem se dado sem uma diminuição das desigualdades. Segundo o pesquisador, as políticas neoliberais executadas na Colômbia no início dos anos noventa propiciaram a abertura de mercados estrangeiros e deram menor incidência do Estado na gestão da economia nacional, com a concessão de um maior controle do capital privado. Elas tiveram efeitos negativos na situação laboral da classe média, ocasionando processos de flexibilização, pluriatividade e terceirização. Fatores como a posição ocupacional, os salários, o consumo e o capital educativo são ainda relevantes, mas já não aparecem como categorias determinantes. Outros aspectos, que escapam a estas classificações, são evidentes no aumento das desigualdades sociais, apesar do crescimento da economia e do aumento da classe média e do fato que certos setores proletários se igualam em salário e consumo à classe média no continente. É significativo que, em 2008, mais de 95% do sector empresarial em Cali seja constituído de microempresas (Ibid., p. 29).

O autor defende a relevância do conceito de classe média como grupo intermediário na estrutura ocupacional, embora seja uma categoria que apresenta heterogeneidades dentro da estrutura social ocupacional. Ele assinala que é possível definir a classe média em Cali com base em três critérios básicos: 1) a condição de vulnerabilidade permanente; 2) a partilha de valores culturais baseados numa ética do trabalho e na aspiração ao ensino formal; 3) o uso de suas relações sociais como estratégia para enfrentar as adversidades (2013, p. 47-48). Esses critérios são necessários para a identificação da população presente neste estudo num leque de classe média, como explico no que segue.

O ofício musical é marcado por uma alta vulnerabilidade laboral. Os grupos de sequências realizam, em geral, um trabalho de tipo informal, em que a posição ocupacional dos intérpretes é a de trabalhadores independentes. Em alguns casos, realizam trabalhos terceirizados, nos quais são subcontratados por empresas que oferecem a organização de festas e coquetéis. Na Colômbia a carteira de trabalho não é exigida para a maioria de atividades laborais. Embora existam alguns documentos oficiais como o *Carné del artista colombiano*, não são documentos requeridos para a contratação. Os músicos têm se organizado para exigir políticas públicas que regulamentem sua condição trabalhista e pagamentos adequados em distintas épocas⁴⁸, mas tem sido instáveis e pouco efetivos na área da interpretação musical.

Como são músicos independentes, não recebem um salário fixo, seus pagamentos variam de acordo com a temporada, as habilidades pessoais de gestão de vendas e a demanda de grupos musicais, entre outros. Alguns grupos buscaram a formalização, organizando-se em formas jurídicas como *sociedades*, *associações* ou *microempresas*. Já que este trabalho consiste em apresentações, nas quais há um vínculo trabalhista de uma só ocasião, a maioria de vezes definem negócios de maneira verbal. Em outras oportunidades, não contam com contratos de trabalho, mas com contratos de prestação de serviços, e por isso devem pagar por conta própria seu plano de saúde e previdência social.

De acordo com um consenso absoluto dos músicos, o mês que permite melhores pagamentos é dezembro, e os meses menos rentáveis são fevereiro e

⁴⁸ O sindicato Sociedad Musical del Valle se organizou em 1943 com o propósito de exigir estabilidade laboral e tarifas justas para os músicos locais já que os estrangeiros eram melhor pagados (CASAS, 2012). Em 2012 o Coletivo de músicos colombianos se pronunciou sobre iguais aspectos.

março, embora o montante dos rendimentos mostre uma diferença abismal; oscilam entre 800 mil e sete milhões de pesos em moeda colombiana para dezembro, e entre 500 mil e um milhão de pesos⁴⁹ para fevereiro e março, utilizando os dados que os músicos que afirmaram ter recebido, para mais ou menos no período. Usualmente é cobrado o mínimo de \$250.000⁵⁰ em moeda colombiana por uma apresentação musical de quarenta e cinco minutos de um conjunto de duas pessoas. Por cada integrante adicional o preço sobe aproximadamente 80.000. Por cada hora adicional de apresentação pode-se cobrar uma quantia igual ou um pouco menor, de acordo com a negociação feita com o cliente. O proprietário do grupo paga a cada músico entre \$60.000 e \$80.000⁵¹ por hora. Os recursos e as ferramentas de trabalho para realizar seu trabalho são seus instrumentos musicais, amplificação sonora, cabos, estantes, microfones, Ipod, pendrive, sequências e roupas adequadas. O transporte particular é relevante para os deslocamentos e a carga dos equipamentos. Tais recursos também apresentam uma enorme oscilação entre os músicos que contam apenas com a sua força de trabalho (sua voz ou sua habilidade de tocar o instrumento) e os que, além da sua profissão, possuem vários conjuntos de ferramentas de trabalho. Desse modo, os últimos podem se apresentar em um evento enquanto que coordenam dois ou três grupos musicais com o mesmo nome, concebidos como uma marca, e que utilizam seus equipamentos. A posse desses elementos materiais determina o montante de seus recursos econômicos e incide nas relações de poder entre músicos. Alguns aspectos são quem escolhe quanto pagar aos colegas, quem consegue contratos, quem cria o repertório, quais colegas são contatados, entre muitos outros.

Para explicar as zonas de moradia e a atividade dos músicos, é preciso detalhar aspectos gerais da classificação social e espacial da cidade. Cali tem uma divisão territorial político-administrativa em vinte e duas *comunas* na área urbana e quinze *corregimientos* na área rural (ESCOBAR, 2013, p. 1). Por sua vez, as comunas se dividem em bairros. Na Colômbia os imóveis são classificados em seis estratos socioeconômicos de acordo com o tipo de moradia⁵²:

⁴⁹ Entre 950 e 8000 reais para dezembro, e entre 600 e 1200 reais para fevereiro e março, aproximadamente segundo o câmbio dessas moedas para março de 2015.

⁵⁰ Aproximadamente 300 reais brasileiros segundo o câmbio dessas moedas para março de 2015.

⁵¹ Entre 85 e 100 reais brasileiros segundo o câmbio dessas moedas para março de 2015.

⁵² Segundo a Lei 142 de 1994 do DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística). No senso comum os cidadãos em Cali tendem a homologar estratos a classe social, o que geralmente guarda uma relação próxima.

Estrato 1: Baixo-baixo	Estrato 4: Médio
Estrato 2: Baixo	Estrato 5: Médio-alto
Estrato 3: Médio-baixo	Estrato 6: Alto

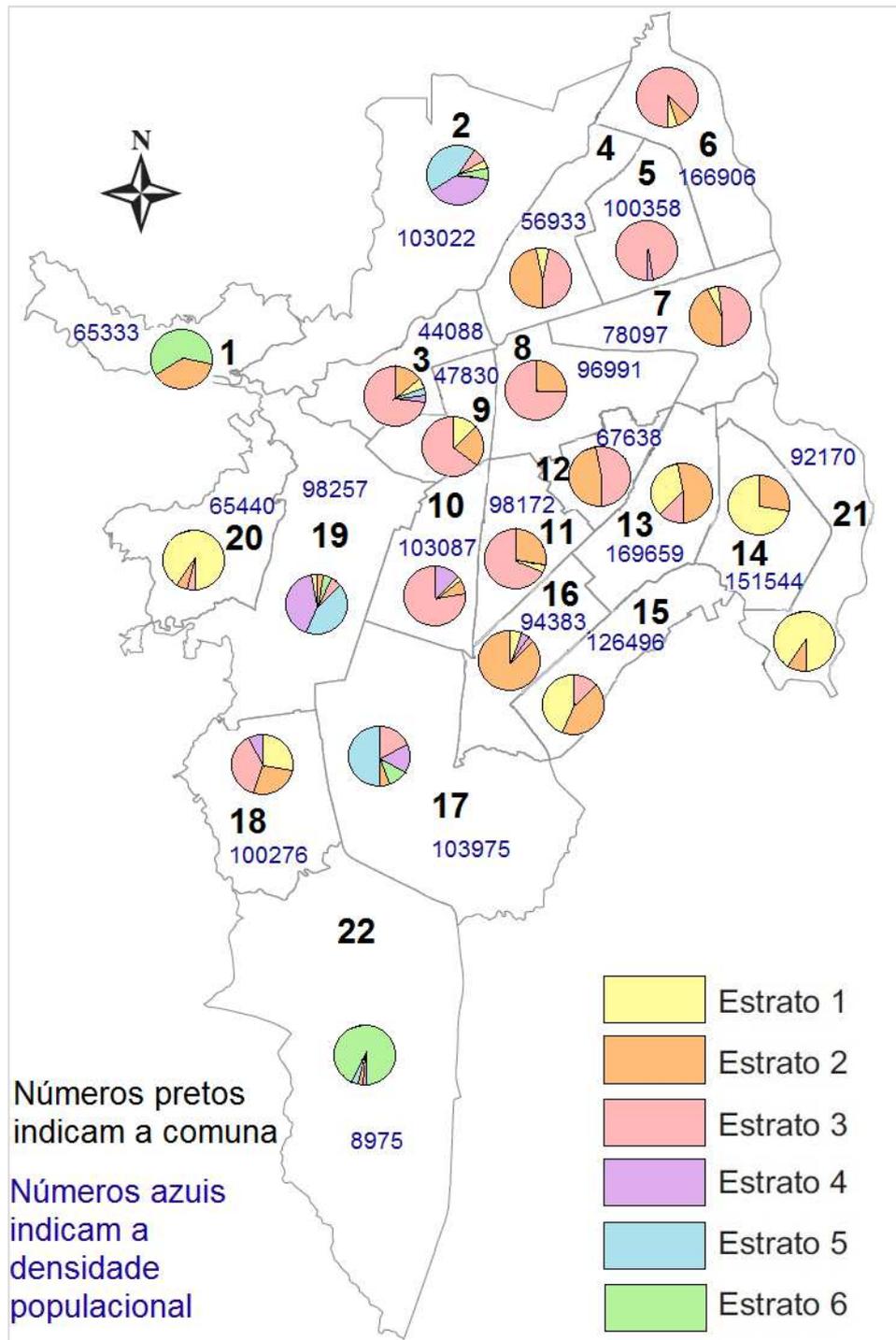
A estratificação dos bairros no interior das comunas é relativamente homogênea; já a comparação entre elas é altamente desigual. Nas comunas 22 e 2 predomina o estrato 6 (E6); nas comunas 21, 20, 14 e 1 prevalece o E1, como é exposto no Mapa 2, em que o número maior indica cada comuna e o círculo de cores a distribuição por estratos em cada uma. Os números azuis indicam a densidade populacional. Uma vez que geralmente este fator está associado ao estrato socioeconômico, é possível observar que a maior densidade está concentrada nas comunas 13, 14 e 15, e a menor densidade, nas comunas 22, 19, 16 e 2.

O mapa evidencia profundas desigualdades na distribuição social e territorial. Desde 1990, a maior parte das migrações vem dos departamentos Cauca, Chocó, Nariño, Putumayo e Meta. Muitas delas são causadas pela violência do conflito armado. A maioria dessas populações está assentada nas comunas 12, 13, 14, 15, 16 e 21, pela articulação histórica de suas redes sociais (OLAYA, 2014, p. 58). A maioria de meus interlocutores músicos mora numa parcela do estrato socioeconômico baixo e médio, e suas apresentações musicais, geralmente abrangem os estratos 3 e 6, em menor medida o E2, e quase nunca o E1. Dois deles moram em E2; cinco deles residem em moradia de E 4 e o restante dos entrevistados habita zonas de E3. A identificação dos músicos como pertencentes a estratos socioeconômicos médios e baixos coincide com o estudo de Llano, que se centra na população de músicos com ensino superior na década de 1990 (2004, p. 147).

Outro elemento de vulnerabilidade laboral dos músicos é o risco que correm quando o cliente não percebe a seriedade da sua profissão e tenta pagar menos do que valor acordado, ou mesmo não pagar nada. Como, em geral, não realizam contratos assinados em papel como prova de seu trabalho, os músicos não têm como pleitear de maneira legal o reconhecimento de seus serviços. No pior dos casos, podem se deparar com clientes vinculados ao tráfico de drogas e à delinquência, e serem obrigados a tocar de graça sob ameaça de morte, como me relatou um cantor sobre o assassinato de seu primo, também cantor, pelas mãos de

um cliente, numa festa. Esses aspectos colocam os músicos numa situação de vulnerabilidade permanente, o que os leva a manejar seu trabalho de maneira constante.

MAPA 2 - DISTRIBUIÇÃO DE ESTRATOS SOCIOECONÔMICOS E DENSIDADE POPULACIONAL POR COMUNA DE CALI, COLÔMBIA.



Fonte: ARCOS; ALONSO; SOLANO; LLANOS; GALLEGU, 2007, p. 10⁵³.

⁵³ Foi editado em sua apresentação para maior clareza.

Como coloca Sánchez (2013), a classe média em Cali usa suas relações sociais como estratégia para enfrentar as adversidades. A família cumpre a função de suporte e contribui com as questões econômica, social e cultural, apesar dos conflitos internos, suprindo em boa medida a insuficiência do Estado e das organizações econômicas de dar garantias para a melhoria das condições de vida dos cidadãos (Ibid., p. 95). A instabilidade laboral dos músicos leva-os a tratar as relações sociais como um instrumento de sobrevivência. Assim, a interação frequente e estreita da rede de contatos entre eles, e também com seus conhecidos, familiares e potenciais clientes, coloca-os num alto nível de interdependência. Nesse sentido, é comum encontrar casais donos de um grupo trabalhando juntos, ou irmãos, primos e outros familiares envolvidos. No mesmo sentido que assinala Sánchez, a ética do trabalho e a aspiração ao ensino superior são consideradas como instrumentos de ascensão social pelas classes médias na cidade. De igual modo, os músicos compartilham a aspiração por melhores condições de vida, vendo o acesso à educação e o trabalho como valores positivos, embora a educação não seja necessariamente na área musical.

Sua formação musical não é homogênea. Enquanto alguns, principalmente os cantores e percussionistas, não receberam noções sobre a teoria ocidental da música e a linguagem escrita das partituras, os organistas e intérpretes de instrumentos de sopro e de corda formaram-se, sim, em aulas de escolas particulares. Pode ter ocorrido no ensino técnico, como no Instituto Popular de Cultura (IPC) e o Instituto Técnico Nacional de Comercio "Simón Rodríguez" (INTENALCO), ou em uma das duas instituições que oferece ensino superior em música na cidade de Cali, como o Conservatorio Antonio María Valencia e a Universidad del Valle. Embora os músicos apresentem níveis heterogêneos de formação quanto ao ensino formal, para boa parte deles o fato de ter parentes instrumentistas e cantores, profissionais ou amadores é determinante na escolha de seu ofício. A maior parte dos músicos tem origem da linha paterna e eles se vinculam à música como prática amadora, o que demonstra a dificuldade de exercer a profissão musical, ganhar o sustento dela e a falta de educação profissional para as mulheres no passado recente.

María Hernández, saxofonista de 29 anos, assinala com incerteza do grau de filiação a herança de um violino que deixa um familiar: "pues mi hermano tiene un violín que heredó de un tarata tarata abuelo y parece que es un violín muy costoso

que fue atesorado por la familia.” (HERNÁNDEZ, 2015). Hugo Burbano, percussionista de 37 anos e procedente da cidade de Pasto no sul de Colômbia diz “mi hermana y mi hermano cantan, mi cuñado es músico también. Mi papá toca en el carnaval de Pasto en un formato que se llama Murga, hacen música *nariñense*⁵⁴. Él toca timbal, pero es empírico”. (BURBANO, 2015).

A profissão do músico se alimenta, então, do entorno familiar e da interação com a rede de colegas em primeira instância, e alguns músicos seguem níveis avançados no ensino formal. Como aponta Green (2003), nas músicas populares é comum que a educação musical se desenvolva entre pares e os espaços de interação marquem o início do desenvolvimento de habilidades, como apreender os códigos de comportamento e estéticos do ofício. No capítulo seguinte aprofundarei este aspecto. A aprendizagem do instrumento musical requer um esforço solitário e certo grau de autodidatismo, algo corrente nas músicas populares. Para os músicos nos grupos de sequências, um curso de graduação não é um objetivo comum e tampouco um condicionante para sua prática profissional.

O segundo elemento que incide na forma com que se chega à profissão, além do ensino musical formal e informal entre colegas e parentes, é o estudo de áreas relacionadas à comercialização. Essa formação poder ser também influência familiar, ou escolha de curso de graduação e outros cursos. Assim, há quem tenha estudado publicidade, gerenciamento de vendas, gestão, marketing, motivação empresarial, administração de empresas, finanças e negócios, e uma área mais afastada das anteriores, mas também orientada no sentido de vender o produto musical, a comunicação social. Essa escolha educacional se dá com a intenção de consolidar o projeto musical como empresa ou negócio de maneira mais estruturada e estável. Nathalie Ortiz aponta que, quando finalizou sua formação básica no conservatório, correspondente ao Ensino Médio, no teve início o interesse por ser intérprete do seu próprio projeto:

Cuando yo salía del colegio, salí del conservatorio. Tuve seis meses para decidir si seguía estudiando música o estudiaba otra cosa (...) Pero no quería tocar música clásica más, estaba cansada, estaba aburrida. Pues mi papá también ha estado tocando música popular y dije no, pues yo voy a empezar a montar las mismas canciones que él ya tiene montadas. Y seguí, y luego decidí estudiar administración de empresas. (ORTIZ, 2015)

Tratou, na sua monografia, da criação da Viúsica, um grupo musical que se apoia nas sequências e oferece versões de canções conhecidas e de repertório de

⁵⁴ Do departamento de Nariño, do qual a capital é San Juan de Pasto.

Natal. O domínio do conhecimento da comercialização para todos é vital. Para alguns, trata-se da atividade paralela de composição e interpretação de temas para tocar no mercado, em que procuram destacar seus próprios êxitos, como expliquei no capítulo anterior.

Dos instrumentistas e cantores entrevistados, seis finalizaram o ensino médio, sete o ensino técnico, doze finalizaram estudos superiores e um pôde cursar uma especialização. Os pais dos músicos possuem os seguintes graus de educação formal: quatro deles têm nível fundamental; oito obtiveram nível médio; quatro, o nível técnico; e nove, o nível superior. Enquanto isso, as mães dos músicos alcançaram os seguintes níveis de educação formal: cinco fizeram ensino fundamental; nove, ensino médio; seis realizaram o nível de ensino técnico; e apenas três o nível superior. É possível ver que, em geral, a escolaridade atingida pelos músicos é um pouco maior do que a alcançada por seus pais. Isso tem a ver com a maior cobertura da educação no país nas últimas décadas, e com os valores partilhados pela classe média, que busca a profissionalização como instrumento de mobilidade social, como já foi pontuado. Ainda que só quatro dos pais dos intérpretes tenham a música como ofício de tempo integral, e nenhuma das mães seja caracterizada como música, a maioria dos intérpretes conta com parentes músicos. Eles são descritos como músicos amadores, empíricos, melômanos, ou que têm a música como segunda fonte de renda.

A maioria dos intérpretes que atuam nos grupos de sequências, trabalha em atividades variadas do fazer musical, como arranjadores, na regência, na produção musical, na amplificação sonora, na gravação musical, na criação de sequências ou na composição. Contudo, é possível afirmar que muitos deles têm outras atividades não relacionadas à música, como fornecer o aluguel de equipamentos, a organização de festas, administrador de salas de ensaio, entre outros (CORRALES, 2013). Só dois dos entrevistados atuam em ofícios alheios à música, um como gerente de vendas de uma empresa local e outro como operário de máquinas de outra empresa. A seguinte fotografia compartilhada no perfil pessoal de Nathalie Ortiz no Facebook é significativa como descrição da linhagem de músicos. É relevante dizer que, no caso de Nathalie Ortiz e Julian Gil, um casal jovem que habita uma moradia de E4, os pais foram músicos de classe média baixa que ascenderam, mediante uma carreira de sucesso, para a classe média alta, e

transmitiram a seus filhos o legado profissional e melhores condições socioeconômicas.

Nathalie se localiza no centro com seu violino elétrico. À esquerda, está seu pai, Augusto Ortiz, com seu violino, primeiro professor de sua filha. À direita, está Julian Gil, esposo de Nathalie e percussionista, segurando as baquetas do timbal. Ele também é filho de um músico, que foi colega de Augusto. No quadro 3 em Apêndice, apresento os dados de origem social das pessoas que foram entrevistadas por mim durante o trabalho de campo.

Apresento as seguintes informações: nome, idade, estrato socioeconômico da residência, cidade de nascimento, sua escolaridade e área de formação, outros trabalhos no momento atual, escolaridade e ocupação do pai e da mãe, além da filiação de familiares músicos.

A maior parte do trabalho é realizada para eventos particulares. As apresentações musicais normalmente ocorrem em bairros que oscilam entre os estratos socioeconômicos 3 e 6, mas também pode incluir os estratos mais baixos.

FOTOGRAFIA 1 - LINHAGENS DE MÚSICOS



FONTE: Facebook (02/07/2015)⁵⁵.

Alguns músicos tocam para empresas que os contratam para promover um produto comercial, e nesses casos os músicos vestem uniformes com logomarcas da empresa. No mapa 3, aparecem os elementos da circulação e localização dos músicos na cidade. As marcas em cor verde indicam onde residem os músicos. Os pontos em cor azul assinalam os lugares em que fizeram apresentações musicais,

⁵⁵ Todos os exemplos visuais foram aprovados por seus protagonistas para serem utilizados neste trabalho.

segundo o que foi informado na internet, no lapso da cibernografia. Finalmente, as marcas roxas mostram onde assisti às apresentações musicais no papel de espectadora ou de música durante a etnografia em Cali. É evidente que a maioria de pontos azuis e roxos traça um percurso entre norte e sul, num eixo sobre a rua Calle Quinta, uma das principais artérias de trânsito da cidade. É possível ver alguns conjuntos de pontos em dois lugares, entre a Calle Quinta e a rua Carrera Primera, uma zona de muitos hotéis e bares luxuosos e, ao sul, no último trecho da Calle Quinta, além do começo da Ciudad Jardin, o bairro mais rico da cidade. A maior parte de zonas sobre as que se situam os pontos azuis corresponde a bairros de classe média e alta, entre E4 e E6, segundo o mapa 2. Porém, alguns lugares coloridos em roxo no mapa parecem estar afastados dos marcados na internet. Isso se deve ao fato de que os músicos comunicam na internet apenas os espaços legitimados e que trazem prestígio diante de colegas ou que indicam que estão ativos em seu ofício. Os intérpretes consideram que não vale a pena marcar outros cenários de menor reconhecimento, o que coincide com aqueles marcados em roxo e que estão isolados dos azuis: são zonas de classe média ou baixa, que evidenciam que suas apresentações musicais se realizam num amplo leque de classes sociais, embora sejam informadas apenas as que trazem prestígio. Também se pode ver que as residências dos intérpretes marcadas em cor verde fazem um deslocamento em direção ao leste, em zonas de classe média e classe média baixa, afastadas do circuito em azul e roxo em que ocorre a maior parte de apresentações musicais.

Outras das marcas verdes coincidem em proximidade com o eixo da Calle Quinta e algumas se localizam no E4, ou em zonas de classe média alta.

É importante ressaltar também a ausência de marcas no leste e no extremo oeste. É também possível seguir esse rastro vazio de marcas numa linha de centro-oeste a leste. Os espaços não marcados correspondem a zonas em que prevalecem áreas deprimidas de populações de classe baixa, de E1 e E2, e outras zonas de classe média baixa de E3.

Sustento meu argumento de que os músicos só mencionam na internet os lugares de prestígio, e que nomeá-los constitui uma garantia de qualidade e seriedade para o cliente, com outra evidência no seguinte exemplo. Na resenha do Grupo Tabasco, lê-se:

Por su profesionalismo y las condiciones musicales de cada uno de sus integrantes, el Grupo Tabasco ha contado desde sus inicios con la confianza de grandes empresas de Cali y el Valle, así como también de los más prestantes centros sociales de la ciudad para la amenización de sus eventos sociales y recreativos. Cabe mencionar entre ellas a Eternit S.A., Carvajal S.A, Cementos del Valle, Herbalife y el Club Campestre de Cali, el Club Farallones y el Club Colombia.⁵⁶

Cinco desses lugares foram também mencionados por outros grupos na internet e estão sinalizados no mapa.

O trânsito pela cidade é também um assunto que envolve insegurança. Apesar de finalizada a época dos grandes chefões, Salazar (2015, p. 26) aponta que a cidade vive uma violência letal ininterrupta nos últimos vinte anos, que é reduto do sistema de segurança dos chefões do Cartel de Cali, da incapacidade do Estado de garantir a segurança e melhorar a qualidade de vida dos cidadãos e da penetração de códigos culturais violentos nos civis. No século XXI, agudiza-se a contradição de décadas anteriores e enquanto o PIB no Valle del Cauca⁵⁷ vai aumentando paulatinamente, as condições de pobreza também crescem.

A partir do ano 2000, aumentou a quantidade de vítimas do deslocamento forçado que chegam a Cali – deslocamentos causados pela ameaça direta das Autodefensas Unidas de Colombia AUC, e não só como parte do histórico entorno hostil que cria as situações de confronto armado entre seus principais atores, guerrilhas, paramilitares, cartéis de droga e militares (OLAYA, 2014, p. 62; SÁNCHEZ, 2013, p. 10). Hoje em dia, os músicos ainda podem esbarrar com os comerciantes do microtráfico de drogas que fazem exigências arbitrárias, as quais ao serem desrespeitadas pode significar um risco a sua vida.

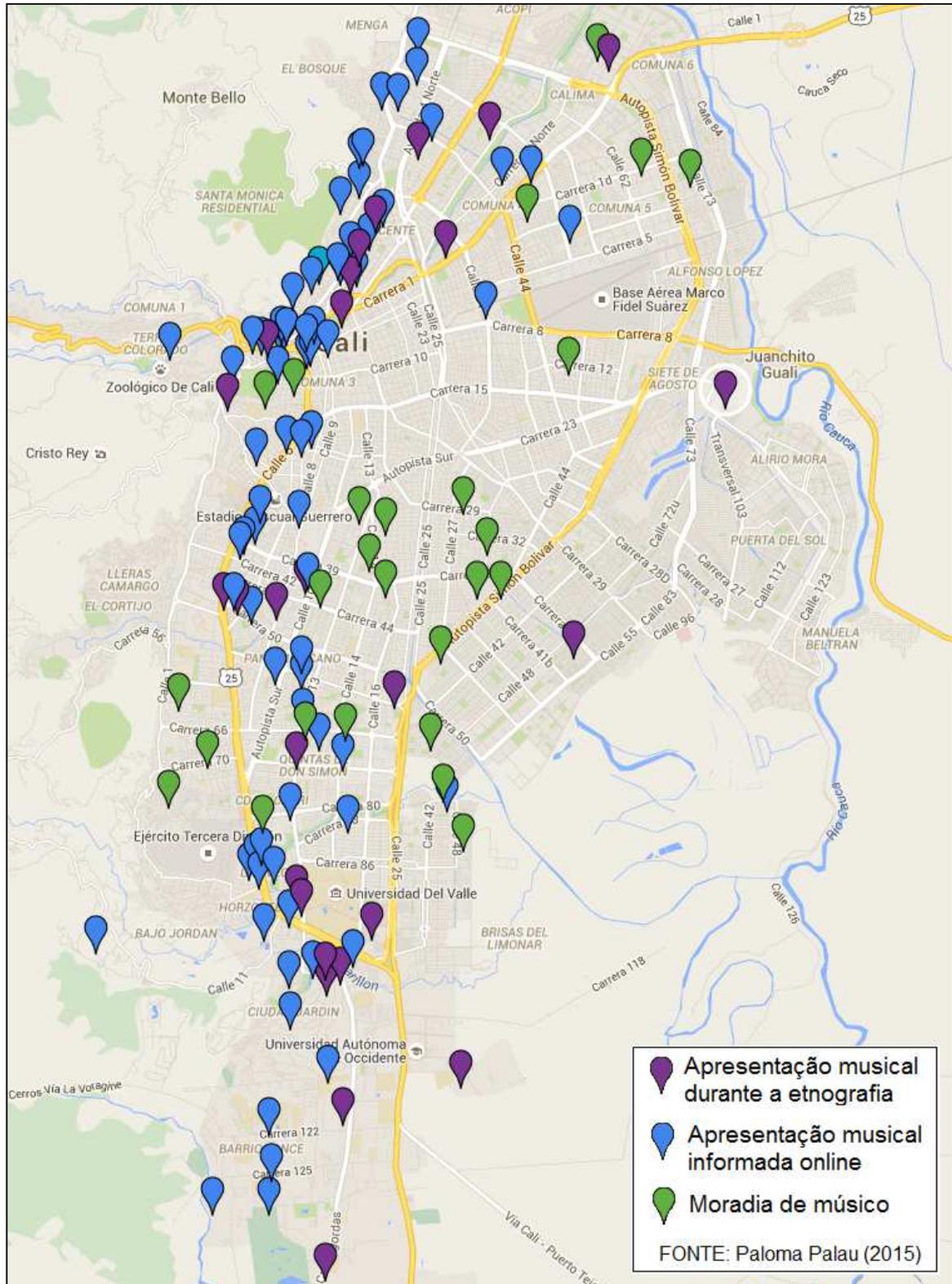
Algumas músicas de diferentes gêneros falam desse contexto. É significativa a salsa *El hijo* do Grupo Niche, que enlaça historicamente seu personagem filho de outro personagem, uma mulher narrada na música *Ana Milé* (1985). Ana Milé é uma mulher humilde enganada por um homem que a abandonou com um filho de ambos. A música criada em 1985 diz “Ana Milé tu tienes, no tienes la culpa. Que tu niño este llorando y su padre no cumpla”. Quase trinta anos depois, e fazendo alusão a esse período como a idade do filho de Ana Milé, Grupo Niche faz *El hijo* (2013), a qual mostra um adulto que cresceu na hostilidade de seu meio, com a figura do pai, um chefão, como referente. O personagem ameaça: “el que me la hace me la paga. A las buenas o a las malas. Soy el hijo de la maldad y el que le enseñó a probar el

⁵⁶ Reseña de Grupo Tabasco <http://grupotabascocali.com/quienes.html> (08/09/14).

⁵⁷ Informação de Cali em valores de 2015, publicação da prefeitura disponível em http://www.cali.gov.co/publicaciones/cali_en_cifras_planeacion_pub

vino”. Ele é então o filho da violência, do narcotráfico e de uma ética da malandragem instaurada em muitos âmbitos sociais da cidade.

MAPA 3 – CIRCULAÇÃO E LUGAR DE MORADIA DOS MÚSICOS EM CALI



2.6 “¡VAMOS TODOS A GOZAR!”: FACHADA E EQUIPES

Nesta seção apresento as características do ofício musical segundo a perspectiva de seus atores com base nas perspectivas teóricas do Elias e Goffman. A conformação de um grupo musical em cada *ocasião social* em que toca constitui uma *equipe* (GOFFMAN, 1981, p. 90) que coopera pelo interesse comum de realizar a *rotina* de uma apresentação musical que satisfaça aos espectadores, que por sua vez representam a outra equipe. Um grupo de sequências geralmente é dirigido por uma pessoa ou um casal que se encarrega também da venda do projeto. Os demais integrantes são variáveis quanto ao número de pessoas, que oscila entre um e oito, embora a média seja quatro. A quantidade de intérpretes depende da quantia que esteja disposto a pagar o freguês segundo a oferta de preços. A apropriada cooperação em equipe dos músicos se consegue quando há uma clareza sobre as virtudes ideais que se devem ter. Tais características são consensos sobre o exercício profissional e correspondem a sua *fachada*. Como assinala Goffman:

Una fachada social determinada tiende a institucionalizarse en función de las expectativas estereotipadas abstractas a las cuales da origen, y tiende a adoptar una significación y estabilidad al margen de las tareas específicas que en ese momento resultan ser realizadas en su nombre. La fachada se convierte en una representación colectiva y en una realidad empírica por derecho propio (Goffman, 1981, p. 39).

Elias (2008) salienta que a função é relacional, como atributo das relações não visa atingir a harmonia das partes sob a perspectiva funcionalista e sim, os interesses e certos propósitos de cada parte com relação a um grupo. Por sua vez cada situação poderá redefinir a função dos indivíduos que elegem caminhos por percorrer. A fachada conveniada implicitamente pelos músicos tem assim sua própria função social. Espera-se da fachada de um músico que realize este ofício que durante a apresentação musical demonstre certos atributos para exercer sua profissão, além da atuação dos princípios morais que regem toda interação face a face. Suas ações se orientam e se avaliam em relação a esses valores ideais e não aos de outros grupos de músicos com idiossincrasias e concepções da profissão diferentes. Segundo os argumentos dos músicos, seu papel nas comemorações é advertir com agudeza as particularidades do público, observar seu comportamento e adivinhar seus gostos para interpretar a música que represente seus valores e conduzi-lo, dessa maneira, adequadamente a um estado de alegria e harmonia

coletiva. Atuam como clientes e vendedores, como concorrentes de uma celebração e mediadores que estimulam as emoções e como fiéis e pastores. Assim, a consecução do alvo comum de atingir o êxtase coletivo do público tem que se dar pela atuação em equipe, no grupo construído para cada ocasião. Para eles, um músico deve ter versatilidade na interpretação de gêneros musicais e, de preferência, dominar a voz e um instrumento musical, capacidade de comover a sua audiência, dançar e conclamar o público, classificar o tipo de público e de evento para oferecer o repertório e gêneros musicais adequados a ele, não usar o evento para alardear suas destrezas técnicas, ter um amplo repertório de *hits* e canções na moda e dançar e manifestar alegria durante sua interpretação.

No processo de contratação, nem sempre é explícito o propósito de gerar alegria que cumpre a música no evento. Cada equipe tem um representante que atua como intermediário formal (GOFFMAN, 1981, p. 108); no caso do público é o freguês, no caso dos músicos é o diretor musical ou o que tenha conseguido o contrato. O cliente solicita o acompanhamento musical para uma comemoração específica, e em ocasiões acrescenta a sua petição a advertência de que a diversão dos assistentes é o mais importante. Os músicos afirmam que em muitas ocasiões, o público não é consciente de que, em realidade, o que deseja é o estado de alegria que produz a experiência musical. Assim dá conta o depoimento de um diretor:

Tú estas puesto ahí porque vas a entretener y porque proyectas alegría. A ti te están pagando más por llevar a ese estado, que por ser el artista. Nosotros vendemos alegría, solo que el cliente nunca es consciente, no dice 'yo voy a contratar a este músico porque es talentoso', ni tampoco, 'en realidad yo quiero contratarlo a él porque lo necesito, porque lo que él toca me hace feliz' (GIL, 2015).

Para realizar este objetivo os músicos devem estar dispostos a atuar para isso e não para satisfazer seus próprios gostos. Geralmente os diretores se contatam com os músicos que precisam para cada ocasião e se algum já tem compromissos, buscam outro que o substitua. Os músicos procuram que seus colegas saibam da entrega aos ouvintes que devem ter. Outro performer afirma:

En este trabajo es bueno no ser famoso ni tampoco estar escondido. Para mí nunca ha sido un enfoque de negocio que mi grupo sea muy conocido, sino hacer un posicionamiento medio. Las desventajas de ser muy conocido son los impuestos, costos de operación y también que no vas a poder llevar los músicos en cualquier transporte, o en una van como viajamos nosotros. (CASTRO, 2014)

Uma cantora que coordena seu próprio conjunto explica:

Aquí no cabe que uno sea el mejor cantante, la gente no está pagando un show para verte cantar y mostrar tus destrezas. Lógicamente admiran la voz, pero si tú

les cantaste esa canción que les llega al alma y los puso a cantar y a bailar, ese es el éxito. Que tú te compenetres con el público (TRIVIÑO, 2015).

Nas declarações se opõem dois tipos de *fachada* de músicos: o artista famoso que toca sua própria obra para um público que vai vê-lo de maneira exclusiva; e o músico que celebra com o público seu festejo e se subordina a satisfazer seus gostos estéticos e a comovê-lo, mais do que demonstrar suas habilidades musicais. A cantora citada acrescenta que:

Músicos buenos hay por montones. Pero me ha pasado que llevo músicos y van solo por el dinero... pero si soy músico tengo que ir a ejercer mi profesión, tengo que transmitir alegría. Si te contrato para que me hagas coros o cantes otra canción y tengo que rogarte para que hagas eso, no estás haciendo tu trabajo. Hay músicos que son como muy pasmados parece que no quisieran la profesión. Me gusta cuando un cantante me ayuda a animar, conversa con la gente y que se vea un grupo alegre. Yo busco que el cantante se dé al público. (TRIVIÑO, 2015).

A observação que fazem os músicos, primeiro das demandas explícitas do contratante prévio ao evento, e logo dos comportamentos do público durante a apresentação, permite que armem o repertório a fim de induzir paulatinamente a um estado de excitação coletiva. Uma vez que não é uma competência que dependa em sua totalidade dos músicos, já que o público está disposto a deixar-se levar pela emoção, são os primeiros os que se animam de canção a canção ao observar as reações das pessoas.

Os grupos musicais criam uma aparência coletiva e uns modais coerentes à autoapresentação de seu ofício que projetam online em suas páginas web, em facebook e em YouTube. Atuação e dança se orientam com a finalidade de exaltar os sentimentos de emoção e de alegria do público em sua comemoração. As resenhas das páginas web dos grupos musicais enfatizam a qualidade dos músicos-atores para realçar os momentos de diversão, como dão conta os seguintes exemplos:

Es reconocida por ser una orquesta dinámica, que hace sentir a su público en un ambiente maravilloso, armonizando cualquier evento, en especial, las bodas⁵⁸.

Disponemos de Cantante Comunicador Social, y un gran carisma de los músicos con la gente en cada evento que realizamos, de esta forma llegamos a muchas personas con su marca, producto o servicio.⁵⁹

La excelente acogida de esta propuesta, basada en la versatilidad, el buen gusto y la experiencia, nos motiva a presentarla como una gran alternativa para cada tipo

⁵⁸ Reseña de Grupo Sin Reserva <https://www.facebook.com/grupo.s.reserva?fref=ts> (10/06/14)

⁵⁹ Reseña de Grupo Sax Cali, disponible en <https://www.facebook.com/grupo.saxcali?fref=ts> consultado (1/10/14).

de evento, un ofrecimiento que amalgama sentimiento, emoción y pasión sin límites. La música es el camino más directo, cuando de animar se trata, por eso los grupos musicales se dan a la tarea de cumplir con deseos de sus clientes por medio de las canciones, llevando alegría a cada uno de los lugares donde se presenta⁶⁰

Contamos con diversos Shows Especiales, para el deleite de nuestros clientes, donde lo que prima es la diversión y versatilidad de nuestros músicos en escena, con trajes, peinados y toda una logística trasladada al espectáculo⁶¹

Prolonga tus momentos felices!!! Durante el mes de septiembre sin costo adicional un set de 20 minutos por elegir Kiwará⁶²

Celebra tu fiesta Inolvidable con música en vivo expresando la alegría y el profesionalismo de 20 años de experiencia, dando los mejores recuerdos con la más alta calidad musical⁶³

Entre os serviços ofertados está o karaokê, que inclui a projeção numa tela da letra das músicas. Algumas frases das propagandas convidam o público a se transformar em artista e assim, a aumentar a intensidade de sua experiência. Na página web do grupo Zafirox, exorta-se:

Estamos especialmente equipados para que te sientas como un gran artista, porque llevamos hasta tu casa o donde deseas... las luces, el humo, la pantalla gigante, el sonido, los micrófonos inalámbricos, mas de 6.000 pistas de karaoke y mucho más!!!! Porque en Cali, somos la única y más versátil propuesta de karaoke, donde la animación es lo más importante!⁶⁴

Outra atividade oferecida é a “Hora Loca”, consiste num momento da festa em que se repartem acessórios para fantasiar-se e se dança um repertório que contém êxitos dos últimos anos. Em outros eventos a Hora Loca é feita unicamente com música gravada e um animador, músico ou dançarino que propõe passos da dança e o público os imita. O Grupo musical Prisma apresentou um vídeo desse show em seu canal no Youtube.

A *animação* que fazem os músicos durante o show é central, já que o público não tem uma atitude passiva. Nesse tipo de eventos a interação entre músicos e públicos é intensa, porém acarreta umas regras de conduta cercadas de formalidade. Amiúde os primeiros se expressam com deferência na forma de dois

⁶⁰ Reseña de MC Group, disponible en <https://www.facebook.com/mcgroupcali> consultado el 10 de octubre de 2014.

⁶¹ Reseña de Azul Profundo disponible en <https://www.facebook.com/profile.php?id=1464921053741878> (17/09/14)

⁶² Comentario de Sabrosos Producciones sobre su grupo Kiwará, disponible en <https://www.facebook.com/profile.php?id=254250644616114> (18/09/14)

⁶³ Reseña de Grupo Calé disponible en <http://www.grupocale.org/> (15/10/14)

⁶⁴ Página web Grupo Musical Zafirox, <http://zafirox.wix.com/zafiroxgrupomusical> (16/10/14).

tipos de rituais. Uns, os *rituais de evitação* (GOFFMAN, 2011, p. 59), que exigem aos músicos limitar-se a animar ao público e evitar temas que não tenham a ver com o motivo da comemoração quando falam pelo microfone. Outros, os *rituais de apresentação*, implicam saudações, convites, elogios e pequenos serviços (Ibid., p. 72). Ainda que haja regiões físicas ou imaginárias que separam o espaço de circulação das equipes no cenário, como a pista de dança, as mesas e cadeiras para o público e o palco ou a localização dos músicos e da amplificação sonora, é comum que se rompa a fronteira territorial mutuamente e que os atores de ambas as equipes se misturem na prática comum do canto ou a dança. Vários músicos utilizam microfones sem fio para deslocar-se sem inconvenientes entre as pessoas. A animação é uma forma de *relinhamento das ações* que procura romper as tensões que requer a formalidade e diminuir um pouco a distancia social (Ibid., p. 212). Consiste numa série de atividades que têm a finalidade de excitar a audiência e que pelo geral obtém uma reação imediata. Entre elas se encontra a dança permanente dos músicos, a persuasão para o público dançar, em ocasiões a regência de coreografias ou passos de dança, a saudação ao homenageado, o agradecimento à empresa ou bar que os contrata, a realização de perguntas e brincadeiras moderadas, a indução a cantar em coro, o convite para que pessoas do público se aproximem do cenário para cantar ou tocar um instrumento com o grupo musical, a indagação sobre o gosto do show e o tipo de música que se está realizando, entre outras. É fundamental que nessa interação se faça um controle rigoroso, a fim de que tenha um caráter circunspecto, já que ambas as equipes são desconhecidas e se poderia ofender ou incomodar ao público. Assim, se corre um grande risco de *perder a face* (Ibid., p. 17). A animação vai aumentando sua intensidade pouco a pouco, até que se espera que ao final as pessoas terminem contentes e dançando ou cantando. De maneira que os intérpretes devem atingir que o público entre em confiança paulatinamente, perca a timidez e se desiniba. Estratégias comuns para isso são as que o seguinte músico conta:

Quando es una es una fiesta, si es de bailar, uno dice bueno ¡hagamos el trencito! ¡una bullita! o ¡hagamos la ola! mm... cuando es un merengue, decimos “para abajo, para arriba” que la vueltita, que moviendo los hombros. O uno pregunta ¿dónde está la mesa más alegre? ¿dónde están las mujeres solteras? O uno dice, “a los que no salgan a bailar no les vamos a dar torta” Depende de lo que se presenta en el momento uno comienza a jugar. Hay personas muy animosas que antes le ayudan a uno (CHAZY, 2015).

Outros recursos de interação são explicados por um cantor:

Me gusta decir “este tema que voy a cantar quiero que lo escuchen y al final quiero saber si saben quién lo canta” entonces mucha gente [dice] “es tal, o es tal” y yo les decía “no ese no es”, entonces es chévere interactuar con la gente, y me hice amigo de mucho melómano. (...) Cuando me toca en una casa yo siempre digo esto, “si hay algún artista o algún cantante, bien pueda coja su instrumento, y venga cante conmigo”, siempre se anima alguien y me dicen “ve, sí, mi tío canta” o “mi hermano canta”, entonces vienen y cantan un disco; le decían al organista “ve, ¿tenés tal disco?” si él no lo tenía les decía “yo te acompaño y cantamos en vivo, yo te presto las maracas” y le respondían “es que yo no me lo sé” y él les decía “hágame que yo le ayudo con la letra”. Y hay mucha gente que lo hace muy bien. (NÚÑEZ, 2015).

Goffman (1981) coloca que a *fachada* é composta por três elementos expressivos. O *meio*, que contém uns adereços fixos, e varia de acordo a um momento determinado; a *aparência*, que consiste no aspecto visual e os *modais*, que correspondem à forma de comportar-se (p. 36). Esses elementos devem ser coerentes entre si a fim de transmitir a impressão apropriada. A *fachada pessoal* é composta pelas particularidades da atuação do sujeito como gestos, trajés, sexo, idade, entre outras. Dentro dos limites dos *aspectos governáveis de sua conduta expressiva* (Ibid., p. 19), exige-se que sua *aparência* seja de elegância e correção e que leve o uniforme combinado com os colegas para cada ocasião. A roupa segue padrões conservadores: as mulheres usam saltos e estão maquiadas e os homens algumas vezes vestem terno e gravata. A formalidade varia de acordo com o tipo de evento. O *meio* que, de maneira itinerante sempre acompanham os músicos ou principalmente o encarregado de levá-los, são os aparelhos de amplificação sonora que incluem a mesa de som, estantes de partituras para apoiar as *tablets* com as letras das canções, os microfones, os instrumentos de percussão e seus suportes, o teclado eletrônico e, às vezes, luzes de cores que se movem automaticamente para criar efeitos visuais. Os *modais* são a atuação que visa corresponder à conduta apropriada a sua fachada. A fotografia 2 mostra o palco na festa particular dos trabalhadores de uma empresa durante o momento de maior excitação.

Serrano (2012) se fundamenta na teoria goffmaniana e propõe que a apresentação da pessoa nos sites de redes sociais, no caso do uso de Facebook, se integra pelos dados que completa em seu perfil, que variam de acordo com a solicitação e limitação de informações de cada rede social, a informação que brinda em seu “estado” sobre suas opiniões, gostos, recomendações, bem como as imagens e os vídeos que compartilha. Adiciono a esses elementos a menção a outros sujeitos por meio das tags ou link de seus contatos e o recente aplicativo da

geolocalização. Apesar de a ausência de corporeidade física caracterizar o mundo *online*, as fotografias que mostram a pessoa são a representação visual mais comum da *aparência*. Dessa maneira, a imagem que se apresenta no perfil tem uma função principal em relação às outras que compõem a informação fornecida. A atuação do indivíduo se leva a cabo em um *cenário* que, neste caso, constitui a própria rede social, o Facebook. Prévio a ele, o indivíduo ensaia e elege seu papel nos *bastidores*, momento em que não é possível fazer uma observação do ator. A *fachada* se integra pelos elementos que estimulam suas formas de expressão, o *meio* pode corresponder ao desenho do Facebook, ou aos elementos que integram os documentos compartilhados.

FOTOGRAFIA 2 – PÚBLICO ANIMADO



FONTE: Trabalho de campo (2015).

A fachada que os músicos projetam estendida para a comunicação mediada online é suportada nas fotografias, nos vídeos e textos que eles mostram e que pretendem ser coerentes com os objetivos do ofício. Esses documentos são realizados pelos próprios atores. No caso dos documentos visuais, são de tipo *emique* (GURAN 2002), permeados por suas formas de ver, seus modos de olhar e seus valores culturais, que junto com o que expressam seus textos e diálogos, destacam certos elementos nas fotografias. Embora meu interesse nas fotografias observadas não seja sua qualidade técnica nem estética, mas sim, uma leitura sociológica (BOURDIEU, 2006, p. 34), a profissão musical é em si uma expressão na busca da exaltação de valores estéticos que impregnam tanto a apresentação das pessoas quanto o fato musical. Esses documentos têm uma função documental

(GURAN, 2002, p. 96), pois os músicos buscam que seja uma amostra de seu trabalho vigente e, além disso, a prova do que são capazes de tocar ou cantar relacionando pessoas, lugares e eventos específicos, para dar uma maior certeza. Como colocam Rouillé (2009) e Fontcuberta (2010), as fotografias são construções da realidade social que tentam salientar certos aspectos dela, e, nesse sentido, participam de sua cocriação no enlace do online e off-line.

Muitos deles divulgam suas práticas musicais na internet, que oferece os suportes tecnológicos para mostrar a música em brochuras, vídeos, páginas web e perfis em redes sociais. Seus colegas e a situação laboral exigem uma apresentação elegante. Geralmente usam uniforme e procuram que, na medida do possível, sejam mulheres e homens atraentes. Outros assinalam que é mais importante a empatia do músico com o público durante a apresentação. É evidente, de qualquer maneira, que o tipo de beleza estereotípica é um elemento que condiciona mais a aparência feminina. Héctor Cardona aponta que a estética visual das mulheres dentro do cânon estético social é uma estratégia de mercado: “en el grupo trabajamos con mujeres muy bonitas y mujeres muy profesionales para cantar, su expresión física ante el público... eso vende” (2014). Alex Bejarano observa que o mais relevante é ter boa atitude, enquanto me mostra um vídeo seu e assegura: “¿si ves? ahí estoy todo gordote, pero vendía, la actitud vende” (2015).

Os perfis tendem a mostrar certa *dramatização* na atuação online, que implica a amostra de sinais e fatos confirmativos a fim de que não passem inadvertidos (GOFFMAN, 1981, p. 42). Assim eles partilham à míude informações que pretendem demonstrar o que fazem por meio de comentários, fotografias e vídeos em pleno exercício de diferentes atividades musicais. Os músicos dramatizam seu papel ao exibir suas experiências musicais nas redes sociais não só para um público, mas também para comunicar a seus colegas sua disponibilidade laboral, mostrar que habilidades têm, evidenciadas em seu manejo de instrumentos, e os tipos de músicas que interpretam, sua experiência e relacionamentos, com quem tocam e os projetos musicais dos que fazem parte, em que eventos ou lugares se apresentam, com quem ensaiam ou gravam. A publicação das movimentações permite que seus contatos conheçam e avaliem seu trabalho, os apoiem ou não, e abre a possibilidade para que considerem vinculá-los a seus grupos e apresentações musicais. Dessa maneira, é necessário compreender as interações não só como a promoção comercial do trabalho individual, mas como elementos com

o objetivo de que se valorize sua profissão e a perseverança para alcançar o prestígio no meio.

A apresentação dos perfis analisados contém principalmente informações de cunho profissional, o que indica que essa pessoa é música, às vezes com o adjetivo adicional de “independente”, *freelance musician*, *cantor profissional*, ou que se emprega em *orquestras*. Goffman (1981) adverte a tendência de os sujeitos a apresentarem uma imagem idealizada de si. Por conseguinte, tanto nas fotografias de seu ofício como nas que estão com familiares e amigos, os músicos cuidam de sua imagem pessoal, tentam parecer belos e suas expressões são de alegria ou de solenidade. Elas são a oportunidade de apresentar-se dignamente, pois “as pessoas são o que imaginam ser e o que querem que os outros pensem que são” (SOUZA, 2008, p. 49). Os elementos que são possíveis de visualizar e dão conta de sua atividade geralmente se exibem na fotografia de perfil, a pessoa com seu instrumento durante uma apresentação musical. Os indivíduos se apoiam neles para decorar o ambiente de seu cenário. A representação do personagem do *músico* mostra aspectos da valorização de seu ofício, uma roupa adequada para a ocasião, a segurança em sua expressão facial e corporal, o domínio técnico e cênico no palco.

Faço uso de um *modelo estrutural*⁶⁵ (SAMAIN, 2004, p. 56) para mostrar fotografias de diferentes perfis relativas à noção da autoapresentação do indivíduo. Em todas elas os músicos apresentam seu instrumento musical. As duas cantantes das figuras 2 e 4 incluem o microfone como um dispositivo essencial em seu *meio* e *aparência* cênica.

A duas seguintes incluem o marco estável do site de rede social. A fotografia de perfil se superpõe à de fundo, na qual se apresentam ideias entrelaçadas. No primeiro caso, a frase de slogan reforça a imagem do cantor em pleno exercício e no segundo, a musicista se mostra de frente sobre a fotografia de seu baixo elétrico. Os instrumentos musicais como veículos mediadores da música aparecem continuamente, inclusive de uma maneira idealizada e maquiada da mesma forma que as pessoas. Representam imagens do instrumento que se queria ter, ou do que se tem.

⁶⁵ Samain (2004, p. 56) denomina modelo sequencial e modelo estrutural a forma de apresentação de fotografias no texto. O primeiro expõe as imagens de um acontecimento organizadas segundo sua temporalidade. O segundo agrupa fotografias de acordo com uma categoria de análise.

A fotografia de um grupo musical apresenta a equipe formada para uma ocasião sob o nome da agrupação. Como expliquei, os membros podem variar de acordo com a disponibilidade, a capacidade de pagamento dos clientes e suas solicitações. Quer dizer, as fotografias disponibilizadas nos sites da internet apresentam equipes online. No conjunto de fotografias 4, reproduzo quatro imagens dos grupos musicais que funcionam como uma autoapresentação online de uma equipe. Já que as fotografias também funcionam como sociogramas em que são expostos as relações e os papéis sociais (BOURDIEU; BOURDIEU, 2006, p. 34), os quatro exemplos guardam uma simetria entre os participantes, metáfora da pouca desigualdade de poder entre os membros no interior da equipe.

FOTOGRAFIAS 3 – AUTOAPRESENTAÇÃO DA FACHADA NO FACEBOOK





FONTE: Facebook (06-07/2014).

As duas primeiras intercalam grupos pares de quatro integrantes entre homens e mulheres em um único plano. As duas últimas salientam ligeiramente dois intérpretes de grupos ímpares de cinco e três intérpretes, respectivamente. Nos quatro exemplos, todos sorriem e olham de frente sem tocar seus instrumentos nem cantar, em um gesto estático de apresentação cordial.

Nas duas primeiras, é possível ver os intérpretes numa conformação mista. Usam uniformes de cores vivas: as mulheres de flores e os homens num só tom. A segunda mostra cada músico com um instrumento de percussão, duas cantoras e um cantor. Os instrumentos musicais cumprem a função de signos de seu ofício, adereços indispensáveis, já que, como assinala Paola, nos grupos de sequências é preciso “que los que tocan, canten y los que canten, toquen” (2014).

As fotografias três e quatro apresentam grupos de sequências de músicos homens e mulheres, respectivamente. O grupo musical Habaneras é integrado por mulheres procedentes da cena salsera, de orquestras. Paola afirma que, num momento de crise econômica, um dos períodos mais fracos da atividade dos grupos, idealizou Habaneras

Le dije a Ana Lucía hagamos un proyecto chiquito. Ella dijo yo tengo la secuencia, tengo el piano, tengo el sonido... y yo, mirá yo he estado tocando con unos grupos antillanos. Mire a ver si se aprende todos esos temas y toca estos... y ella, hay! ¿cómo me vas a poner a tocar y a cantar? no... pero lo hizo. Ahí empecé a llamar a otras, a perenceja y a la otra y empecé a hacer arreglitos. (SÁNCHEZ, 2014)

Dada a circulação de músicos entre os conjuntos, pode-se observar Ana Lucia também fazendo parte de Conga y sabor na primeira fotografia. Em alguns casos, as mulheres à frente de projetos musicais possuem vários uniformes que são distribuídos entre outras integrantes para cada apresentação; é o caso de Ana Lucía e Paola para Habaneras, e de María Cecília para Face the music. A estética visual do intérprete está presente também na escolha de roupa para cada tipo de evento. Há sempre algumas cores standard e trajes que todo músico deve ter, como branco e preto, ou peças que não podem faltar como os *bluejeans*, os saltos para as mulheres e as gravatas para os homens. Em ocasiões se divide a tipologia do vestuário entre homens e mulheres. As escolhas de roupas tentam seguir a moda ou se encaixar em modelos clássicos.

Não se corre o risco de usar uma estética alternativa que fuja dos moldes tradicionais, se constroem uma aparência e uma fachada pessoal acorde a uma fachada conservadora. Os músicos mostram, dessa maneira, uma imagem visual aceitável à maioria de públicos, que se enquadra em gostos convencionais.

FOTOGRAFIAS 4 - AUTOAPRESENTAÇÃO ONLINE DE UMA EQUIPE



a) Conga y sabor



b) Face the music



c) Habaneras



d) Crossover

FONTE: Facebook (02/08/2015).

Um exemplo disso é a fotografia 5 tomada após a apresentação musical do grupo Face the music, ao qual acompanhei com a flauta transversal e fazendo coros. A mulher da direita organizou a ordem para fotografia situando o cantor na metade, à procura de simetria. Vestíamos uma roupa informal e na moda em Cali por esses dias, *bluejeans* e colete de jean as mulheres, e o cantor e percussionista usava camisa branca, que combinava com as blusas claras e brilhantes das mulheres.

FOTOGRAFIA 5 - FACE THE MUSIC E EU NUMA APRESENTAÇÃO MUSICAL.



FONTE: Facebook (31/01/2015).

2.7 “YO LE DOY COPIA DE MIS SECUENCIAS A MIS CERCANOS”: COOPERAÇÃO E CONCORRÊNCIA

Como se depreende das teorias de Goffman e Elias, o equilíbrio de poder pende em diferentes direções dependendo das apostas de indivíduos e de grupos, de suas alianças e suas separações. O “fazer musical” não se dá sozinho, tem sua realização plena na ação coletiva. Cooperação e competição são duas forças em permanente movimento nas relações dos músicos não só no interior de um grupo ou entre um grupo e o público, mas também na comunidade em geral que trabalha com as sequências, agentes dos meios de comunicação, vendedores de música e os outros atores, que realizam alianças ou confrontos.

Daí que a interação social é imprescindível no fazer musical, e a comunicação via internet oferece a possibilidade relacionar-se com a rede de colegas online. Os músicos que atuam nos grupos de sequências formam uma extensa rede interconectada. Quando eu falava com um deles, a pessoa logo me perguntava com quem já havia falado, e este era, na maior parte das vezes, também conhecido para a pessoa. Na comunicação online, muitos são contatos mútuos no site de rede social Facebook. Uma dimensão da comunicação é a *socialidade*, entendida como “la multiplicidad de modos y sentidos en que la colectividad se hace y se recrea, la diversidad y polisemia de la interacción social” (MARTÍN BARBERO, 1990, p. 12). Assim, na comunicação em internet, em contraponto com a interação face a face, se estabelecem laços de amizade, trabalho e camaradagem. O capital social entre músicos é cultivado pela socialidade no diálogo permanente sobre imagens e textos. Os comentários de outros são parte da construção da veracidade do instante representado, corroboram e legitimam suas habilidades com expressões de admiração. O cumprimento a colegas, a criação de frases que os hipervinculam e informam que compartilharam com eles uma gravação sonora, uma produção musical ou um concerto são significativos no sentido de dar conta de formas de socialização o reconhecer ao outro ao confirmar sua importância na realização musical.

São recorrentes os comentários que expressam admiração, agradecimento, respeito, e inclusive solicitações de contratações a pares para participarem de mais apresentações musicais na gíria própria dos músicos. Os músicos frequentemente comunicam se uns com os outros com humor e informalidade. O exemplo da Figura

1 mostra um saxofonista que informa sua disponibilidade para tocar, exagera com comicidade o tipo de eventos que ameniza. Os textos e imagens compartilhados e comentados nas redes virtuais funcionam como reforço dos laços sociais que são significativos para seus agentes e contribuem para a construção de socialidades online. Os textos constituem os escritos na seção da “timeline” ou linha do tempo ou os que acompanham aos enlaces que compartilham. Mostram as apresentações musicais, mas também os encontros com os companheiros e amigos, por isso a maioria dos comentários usa um tom jocoso e desinibido; neles se encontram diálogos que não estão presentes em suas páginas web oficiais, porém não se expõem outros que poderiam ser polêmicos e prejudiciais como críticas ou juízos negativos a parceiros, que ficam nos *bastidores*. Na figura 2, o dono do grupo Café Vission agradece seus colegas e os chama de amigos. Outros músicos saudam e parabenizam.

Em uma apresentação na que se encontraram dois instrumentistas que não trabalham juntos há tempo, um pediu ao outro trabalho, ao saber que o conhecido estava “de planta” ou tocando regularmente num lugar que se pagava muito bem “*enmoñame*, llevame a tocar aunque sea las maracas”. A gíria de *moña*, quer dizer um trabalho de interpretação musical num evento social, assim *enmoñar* é a ação de um músico em oferecer trabalho para um colega em sua apresentação. Essas regras de comportamento são ideais, pautando o que o coletivo deve seguir. O processo de ensino-aprendizagem desses códigos se dá de maneira informal entre pares em cada encontro e é vital para reproduzir os fundamentos da fachada do músico e para manter uma configuração singular. Dado que fazer música é uma atividade social por essência, os músicos precisam tecer contatos em uma malha que os interconecte na maior quantidade de contatos. Os músicos também apresentam fotografias com músicos famosos para quem tem feito acompanhamentos, ou com músicos de prestígio no meio. A intenção documental, junto ao lado do imediatismo e da socialidade das redes sociais (REGUILLO, 2012), adquire uma dimensão narrativa de atualizar o presente, de confirmar a realidade e dilatar a experiência (FONTCUBERTA, 2010, p. 30).

Alguns músicos registram o que está *acontecendo*. Cada atividade é documentada, desde a mais relevante para o músico, a apresentação musical ou a encenação da que se expõem vários momentos do evento, até o lugar, a situação

antes e durante ela, e a perspectiva do músico. Sobressaem também o ensaio, a gravação, e as apresentações em eventos importantes.

FIGURA 1 – SOLICITAÇÃO LABORAL A COLEGAS



Jose Humberto Marin Dominguez
November 12, 2013

Me quede sin movistar y pin. Este es mi numero de claro y wats ap 3207766301 pa chizgas. Papayeras. Guasaperas. Divorcios y hasta entierrosss.
See Translation

Like · Comment · Share 👍 24

Julio Cesar, Diego Fernando Quiroz Mora and 21 others like this.



Waldo Amezquita Tascon Oye Beto a mi entierro tenes que llevar papayera
See Translation
November 12, 2013 at 6:35pm · Like · 🗨️ 1



Waldo Amezquita Tascon gratis
November 12, 2013 at 6:36pm · Like



Jose Humberto Marin Dominguez Aaa no jodas deja las 800 barras separadas
See Translation
November 12, 2013 at 6:37pm · Like · 🗨️ 1

FONTE: Facebook (07/12/2014).

FIGURA 2 - AGRADECIMENTOS E SAUDAÇÕES




GRUPO CAFE VISION
Animación Musical
SOLUCIONES BTL








Luis Fernando Castro Idrobo
September 18

Gracias por los amigos cafe vision de corazon

Unlike · Comment · Share

👍 You, Julio Cesar, Andrea Moncada and 27 others like this.

🗨️ 2 shares



Idrobo Gi Uy primo...felicidades y mil bendiciones..!!
September 18 at 3:36pm · Like



Jenny Conde Excelente!!
September 18 at 4:50pm · Like



Liliana Camacho Tauta Un saludo a todos mis amigos y compañeros del grupo.
September 18 at 5:37pm · Like



Andres Franko Faltó el dj
September 18 at 5:42pm · Like



Eliana Valencia Cantillo Súper nuestro grupo cafe visión, gracias a Dios por todas las bendiciones
September 18 at 6:41pm · Like



Luis Fernando Castro Idrobo La proxima va con dj franco
September 18 at 7:29pm · Like · 🗨️ 1

FONTE: Facebook (11/03/2014).

A variedade é o comum denominador da atuação dos grupos de sequências. Está presente no número de integrantes e nos gêneros musicais. A autoapresentação nos sites online dos grupos musicais salienta a amplitude do leque de produtos oferecidos. Os vídeos mostram fragmentos de shows ao vivo com essa variedade, como o exemplo do grupo Prisma⁶⁶. Os músicos estão aprendendo a se desenvolver no mercado e a comercializar sua atividade sob o funcionamento da diversificação produtiva. O pianista Juan Castrillón explica: “nosotros tenemos como negocio la música, (...) ahora nos tenemos que volver como un supermercado, uno tiene la marca de leche tal, pero tenemos tres tipos de leches”. Assim algumas resenhas afirmam interpretar “todos os gêneros musicais”, o que é real quando se refere ao universo dos gêneros mais focados e conhecidos na cidade.

A proposta de abranger todo o repertório comercial das músicas tocadas em Cali ocorreu paulatinamente na primeira década de existência dos grupos. No começo do século XXI, os músicos optaram por criar microempresas que abrangem uma quantidade de opções de grupos musicais, alguns deles sendo grupos de sequências. Além do show musical, eles oferecem conjunto de dançarinos, iluminação, decoração, shows temáticos, e inclusive bares com karaokê, entre outras opções. As empresas Sabroso Producciones e Sounare são um exemplo disso. Sounare é um projeto que, além de oferecer a orquestra de salsa Sounare, também oferta o quarteto de cordas Clássico, o grupo Kalihua e o conjunto de música variada ou de música do Pacífico Kiwará⁶⁷. MC Group também funciona como empresa, abrange ao grupos Zumbao, Mayarí, ao Dúo Andatino e oferece outros elementos da produção de festas⁶⁸. Algumas delas oferecem músicos em várias cidades do país, como o Grupo Calé, de modo que o nome se transforma em uma marca. Há uma rede ampla de músicos que se coloca em contato para atender a maior quantidade de demanda possível. Em outras ocasiões, os grupos viajam para se apresentar em outras cidades do país.

O portfólio da página web do violinista Augusto Ortiz, apresenta o amplo leque de gêneros musicais disponíveis em suas apresentações, em vídeo e no texto. Oferece as seguintes opções de formação instrumental:

⁶⁶ *Grupos musicales en Cali*, 3147855888 Paola Tamayo. Prisma grupo musical. Cali. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BtHWblzrxFk>> Acesso em: 15 jun. 2014.

⁶⁷ Página web de Sounare, em <http://www.sounare.co/>

⁶⁸ Informação disponível em <https://www.facebook.com/mcgroupcali/timeline>

1) solista: violín electroacústico alternado com piano y voz masculina o femenina; 2) Dúo: Violín violín electroacústico o dos violines electroacústicos acompañados com secuencias; 3) Trío: dos violines electroacústicos y piano o violín electroacústico, saxofón y piano; 4) Cuarteto: dos violines electroacústicos, violonchelo y piano y voz masculina y femenina; 5) Grupo de cámara: conformado entre diez y veinte músicos; 6) Selecto antillano: conformado entre cinco y ocho músicos con multipercusión en vivo interpretando música antillana; 7) Selecto crossover: conformado entre cinco y ocho músicos en vivo interpretando música crossover; 8) Orquesta Cali Charanga: legendaria y reconocida orquesta de charangas y pachangas ideal para show de media noche⁶⁹

Nos grupos de sequências há regras quanto ao desenvolvimento de cada papel na divisão do trabalho, mas o indivíduo poderia chegar a ter em algum momento uma concepção diferente do que deveria ser sua função social. Ambas as perspectivas podem chocar e fraturar a unidade da equipe de modo que aconteça uma reconfiguração. Isso pode acontecer se alguma das partes não cumpre com suas atribuições, tais como: não ter boa amplificação sonora, constar com pouco repertório; não mostrar uma boa disposição do cenário; não realizar os pagamentos de maneira pontual ou pagar um montante menor ao combinado; não levar o uniforme, entre outras possibilidades. Alguns setores ou indivíduos realizam atuações que debilitam o poder de outros e interpenetram em seus domínios para alterar a ordem presente, seja entre público e músicos, seja entre músicos ao subdividir o grupo em *panelinhas* que diferem em tipo de interesses (GOFFMAN, 1981, p. 94). No seguinte fragmento textual vivido durante a etnografia destacamos uma situação de tensão dentro do grupo C e entre B e C. Ressaltamos que dentro de um grupo coexistem ações simultâneas de solidariedade e disputa.

Toquei num bar onde atuava um “grupo de planta”, quer dizer, um conjunto musical que toca periodicamente num lugar. Eram cinco integrantes, nos instrumentos de bateria, piano, duas vozes que faziam um homem e a única mulher do grupo e um flautista. Os três últimos também alternavam seu instrumento com a percussão menor. Conhecia o flautista há vários anos e tínhamos certa confiança. Eu me integrei para tocar um instrumento de percussão, o xequerê. Esse dia tinham poucos ouvintes e durante a apresentação musical o flautista expressando-me deferência ofereceu a possibilidade de tocar em seu instrumento, que aceitei repetindo o agradecimento várias vezes para demonstrar modéstia. Quando iniciou a apresentação musical, o flautista e eu concordamos nos passos de dança que

⁶⁹ Página web de Augusto Ortiz, em <http://www.augustoortiz.com/>; Grupo Selecto Bailable Crossover. Augusto Ortiz. Cali. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ms4QFc0u_o> Acesso em: 20 jul. 2014.

fazíamos e nos olhávamos para coincidir nas mudanças. Tudo isso sem uma só palavra, no que Goffman denomina *pseudoconversaciones* (2011, p. 128). Nossa dança e aproximação no palco deram início a algumas linhas de interação. Manifestou-se de forma que seus parceiros não escutassem que não gostava de tocar com grupos de sequências. Mas que estava ali porque era uma época difícil para encontrar trabalho e tinha dívidas. Tentou formar uma *panelinha* comigo ao fazer várias declarações. Afirmou que o músico que conseguia o contrato estava ganhando quatro vezes mais dinheiro do que os integrantes e que o pagamento para eles não era muito bom, além de que os outros erravam muito e que lhes faltava qualidade em suas interpretações. Proferiu em relação ao bar que “aquí le pagan a uno por sonreír y bailar”. Ao denegrir dessa maneira, tentava demonstrar que seu interesse principal não era o grupo, o que deixava claro seu desprezo pelas sequências e por um cenário que não lhe permitia sobressair como intérprete e o subordinava a “animador”. Sua confissão me obrigava a guardar seu segredo para com o resto de integrantes.

Disputa e solidariedade podem estar presentes na mesma ordem de uma configuração. Enquanto para o flautista seu trabalho não era digno do que merecia e não tinha uma grande valorização por ele nem pela atuação de seus parceiros, outros colegas tinham uma atitude distinta. O cantor quando finalizou uma das canções em que eu toquei a flauta, disse em voz alta para o grupo “uf, por fin sonó bien esa canción!” olhando ao flautista com expressão de sorriso e acompanhando a frase de uma palmada nas costas dele. Essa deferência por apresentação que era um elogio para mim, era ao mesmo tempo uma forma de fortalecer a sociabilidade que significava que se respeita a regra de qualidade interpretativa da profissão e em vez de ser uma ameaça real era uma afirmação do bom desenvolvimento do instrumentista.

Amiúde se fala de quanto cobram outros grupos e se renega aos que oferecem preços mais baixos, se comentam os repertórios que realizam e a forma em que cantam ou tocam os outros, entre outras particularidades do ofício. A circulação dos arquivos de sequências na comunidade é um exemplo disso. Alguns poucos o fazem e outros os compram dos “secuencieros”, como denominam a quem os cria. Dos intérpretes que compram, alguns os vendem pela metade do preço adquirido e outros os presenteiam. Aqueles que os recebem de presente podem doá-los a todos seus colegas ou repassá-los a um grupo reduzido para trocar

sequências. Uma cantora me informou “Yo le doy copia de mis secuencias a mis cercanos” e outro de um grupo diferente me disse: “yo cuando llevo el teclado y me pasan una memoria⁷⁰ le copio la secuencias a todo el mundo quiera o no quiera”.

Alguns consideram que o mercado atual de grupos musicais está a ponto de colapsar-se e de reorganizar-se de maneira atomizada. Quer dizer, o trabalho não continuaria de maneira grupal e sim, individual. Segundo tais análises, cada músico, principalmente os cantores que são os que têm maior interação com o público numa apresentação musical, começariam a trabalhar sozinhos vendendo seu show apoiado na pista de mp3. Ou um novo ator, o DJ, que cada vez tem maior força e se via anteriormente como um ofício de uma esfera isolada e restrita à música eletrônica, está concorrendo com os grupos de sequências ao colocar todo tipo de gêneros musicais. A atuação individual desses papéis emergentes causaria interpenetrações de grande força que produziriam novas configurações. Por enquanto a dita ameaça não é suficientemente forte para tirar os clientes dos grupos de sequências. Resta esperar e reparar qual curso tomarão as dinâmicas do meio.

2.8 “TOCANDO CON LOS JAPONESES”: GUARDANDO O SEGREDO DA EQUIPE NA PERSONAGEM DE MÚSICO

Na seguinte narração etnográfica destaco a atuação em torno das normas morais e da ética profissional que estão presentes na fachada do atuante nos grupos de sequências. Num encontro um casal de músicos que conheço até mais de uma década me levou em seu transporte particular para tocar com eles pela primeira vez no grupo de sequências. A cantora iniciou uma *linha* em que amostrava sua confiança em mim e me dava uma justificação com nuance de pretexto por trabalhar com sequências. Ela sabia de minha formação universitária na área e se sentia na obrigação de desculpar-se porque ainda não sabia minha opinião ao respeito. Me diz “Paloma, como vos sí sos música, te cuento que me tocó empezar a trabajar con las secuencias. Vos sabes que yo no canto muy bien, ahí medio me defiando”. Sua comunicação se baseava em um dos elementos rituais comuns na interação para a preservação da fachada, na diplomacia que se exerce para salvar a própria fachada. Goffman nota que “ela permite que os juízos favoráveis sobre si própria venham dos

⁷⁰ Pendrive.

outros; e os juízos desfavoráveis sobre si própria são sua contribuição.” (2011, p. 36).

A cantora prosseguiu contando que tinha trabalhado para pessoas que conseguiam o contrato e às vezes não eram músicos. Eles faziam mímica no piano aproveitando que a sequência substituíria qualquer instrumento e pagavam menos a ela por sua atividade. Ela se indignava por essa situação, logo decidiu comprar mesa de som e amplificadora e dizer a seu esposo que a acompanhara fazendo mímica. Acrescentou “vos sabes que mi esposo no es cantante, pero por lo menos es afinado y además me apoya en los coros”. O importante nesse caso é causar a impressão de que se toca ao vivo o piano, ainda que é evidente que a audiência sabe que soam outros instrumentos que não está tocando ninguém. Seu esposo acrescentou com humor à conversa: “y ahora tocamos con los japoneses” fazendo alusão à origem dos teclados Yamaha. Todos rimos. Eu manifestei a ambos que compreendia que esse era uma forma de trabalho e não me interessava fazer juízos negativos sobre ele. Nesse *intercâmbio de linhas* se definia nossa situação e se estabilizava no sentido de uma cumplicidade mútua de guardar o *segredo* do grupo (GOFFMAN, 1981, p. 152). Essa era uma responsabilidade grande, dado que se fosse revelado poderia ser uma informação destrutiva que desvirtuaria a apresentação musical, quer dizer era um *segredo estratégico e íntimo*. Por isso durante a apresentação eu não olhava de maneira direta as mãos do organista, para não incomodá-lo e cooperar com a preservação de sua fachada e do cobrimento do segredo.

Dada a forte interdependência dos músicos para trabalhar em grupo, maneja-se um alto grau de *deferência por apresentação* no trato que envolve *saudações, convites, elogios e pequenos serviços* (GOFFMAN, 2011, p. 74). Dessa vez a cantora anunciou pelo microfone o que era uma saudação e um elogio “queremos presentar a Paloma que nos acompaña hoy en la flauta y viene desde Brasil!”, eu sorri e toquei uma frase melódica. Depois se aproximou de mim e me disse ao ouvido “Usted viene desde Brasil aunque sea de Colombia no estamos diciendo mentiras”. Esse tipo de deferência era, além de uma forma de chamar a atenção sobre o *porte* da equipe e sua exclusividade, um *segredo livre* que não alteraria profundamente a atuação caso a audiência soubesse da informação oculta.

Ao final do show uma pessoa do público solicitou um cartão de apresentação, e a cantora explicou que ela tinha ido substituir a quem tinha vendido

a proposta e que dava para ele os dados dela. Posteriormente comentou que era preciso ter ética profissional e não tirar os clientes de uma colega que estava fornecendo trabalho. Disse também que elas intercambiavam seus arquivos de sequências e às vezes deixavam outros músicos copiá-los, mas só a um restrito conjunto para não desbordar o crescimento da competição. Essas ações de cooperação fortalecem os grupos e a sociabilidade da comunidade musical, além de constituir cooperações mútuas na proteção da fachada.

No relato anterior, ressaltamos alguns dos elementos rituais da interação que são formas de salvamento, cooperação e preservação da fachada. Outros aspectos são a diplomacia que é exercida para salvar a própria fachada, os pactos para guardar os segredos de tipo estratégico, íntimo e livre, a deferência por apresentação e a exaltação das qualidades do porte.

Neste capítulo expliquei as formas de construção da fachada de músico e seu papel. Aspectos de cooperação e competição na interação em equipe dos músicos. Sua estreita interdependência em razão de sua vulnerabilidade e o aproveitamento de capitais sociais, culturais e econômicos em sua busca de trabalho e na relação entre colegas. Apresentei como se dá a construção de sua autoapresentação off-line e online, bem como o uso da imagem e vídeo na construção do ofício. A interação online fortalece sua sociabilidade, enquanto aspectos de competição não são explicitados e ficam escondidos nos bastidores. Explicadas suas condições sociais e materiais, procedo à avaliação das valorações das formas musicais e da interdependência de músicos e público com relação a elas.

3. “...Y QUE EL APLAUSO SEA PARA EL PÚBLICO”: VALORAÇÕES ÉTICAS E ESTÉTICAS NA INTERDEPENDÊNCIA DE MÚSICOS E PÚBLICO

Yo quiero tener un millón de amigos y así más fuerte poder cantar

Un millón de amigos
Roberto Carlos

Este capítulo está focado nas particularidades das formas estéticas e suas interdependências e mediações. Em primeira instância, aponto que os contextos urbanos contemporâneos apresentam uma diversidade musical global difundida pelos meios de comunicação que rebata na oferta local de música ao vivo. Desse modo, exige destrezas dos músicos para a prática desses repertórios, e permite diversas formas de participação do público. Analiso a apresentação musical, como mediação central na experiência musical, mediante o estudo dos elementos da caracterização da audiência pelos intérpretes, de sua construção do repertório e sua atuação. Encerro com a exposição das lutas pela consecução de maior autonomia relativa dos músicos.

3.1 A MULTIPLICIDADE MUSICAL DOS CONTEXTOS URBANOS

A crescente interpretação de uma variedade de tipos de músicas é um dos aspectos emergentes no trabalho dos músicos em contextos urbanos. A diversificação da oferta de produtos e a divisão do trabalho musical são consequências da racionalização da modernidade e das pressões que exerce o desenvolvimento do mercado capitalista. Com o foco de análise no ofício musical, é possível observar que os músicos realizam várias atividades dentro do fazer de vários estilos musicais. A versatilidade deles para se desempenhar em estilos diferentes tem sido explicada em épocas e geografias de ocidente distintas, como dão conta dois exemplos, o trabalho sobre Mozart (ELIAS, 1994) e o estudo sobre músicos no início do século passado em Cali (CASAS; PALAU, 2012)⁷¹. A diversa prática laboral dos artistas evidencia que o gênero musical não pode ser sempre considerado um fator delimitador do objeto de estudo, como em ocasiões se faz nas

⁷¹ Por exemplo, o músico Hernando Sinisterra, oriundo de Cali, tinha entre suas composições ritmos de fox-trot, pasillo, one step, bambuco, vals, pasodoble, marcha, e outros de corte acadêmico como ouvertures, missas e intermezzos que interpretava amiúde com sua Orquesta la Unión Musical na década de 1920.

diferentes disciplinas que estudam a música. Nesse sentido, me distancio de realizar uma análise da profissão musical que parta do gênero musical tomando-o como um fator independente e determinante das práticas de seus sujeitos. Pois isso leva a descuidar das estratégias dos agentes na instabilidade laboral crescente dos contextos cada vez mais globalizados de América Latina e da circulação de profusos valores culturais da modernidade tardia, entre outros.

Cragnoigni (2012) e Packman (2009) apontam que em grandes centros urbanos com uma vasta gama de músicos, estes são forçados a desenvolver habilidades que lhes permitam ser proficientes em músicas diferentes, e gerir os diferentes códigos que requerem cada uma. Coincidem em encontrar argumentos dos músicos que dizem que sua permanente mobilidade entre músicas se deve à necessidade de procurar mais trabalhos, dado o empobrecimento de pagamentos. Além disso, os músicos alegam que é prejudicial para a qualidade da música, dado que concorrentes não hábeis são contratados. Na mesma direção, Dominguez (2009) assinala sobre os músicos que atuam nos gêneros rio-platenses em Buenos Aires; é um conjunto heterogêneo com um trabalho de características variáveis e instáveis como no tempo de atividade, local de origem, educação, condição laboral e trabalho com músicos de prestígio. Trabalham ou na gestão de gravadoras *majors*⁷² ou independentes ou agências governamentais (Ibid., p. 35).

Becker (2011) observa que estes profissionais que atuam nas cidades são de vários tipos, alguns trabalham no local outros no mercado internacional; alguns tocam poucos estilos, outros uma grande variedade; alguns são muito qualificados e outros pouco competentes. Adiciona que “Dividir a los músicos en subgrupos – como músicos de jazz, músicos comerciales, etcétera – es un error. Mejor sería pensar en formas de tocar, de hacer el trabajo [...] la mayoría de los músicos han hecho de todo y probablemente vuelvan a hacerlo” (BECKER, 2011, p. 156). Para ele, são “músicos normais” (Ibid.). Os músicos que trabalham com sequências em Cali se consideram artistas, e argumentam que seu objetivo é atingir os sentimentos e pensamentos das pessoas e comovê-las profundamente. Esse processo se dá mediante a boa interpretação e criação das formas musicais impregnadas por valores morais e estéticos de conteúdo social.

⁷² Grandes companhias de conglomerados do entretenimento como Warner, e Sony.

Já que os grupos de sequências interpretam um amplo leque de gêneros musicais, sua prática é permeada por uma multiplicidade de valorações estéticas e éticas. No caso dos intérpretes, isso pode abranger a circulação entre diferentes cenas musicais e a aprendizagem de aspectos éticos e estéticos que se valorizam e se exigem em cada música, como códigos e classificações que são comuns em certas músicas e em outras diferem, os aspectos sonoros e técnicos aceitáveis, as regras sobre as roupas e atitudes corporais durante a encenação e os padrões de comportamento ético nos contextos particulares. Somente se conhecer tais regras conseguem executar de modo aceitável seu trabalho e ser aceitos no meio (BECKER, 2011; PACKMAN, 2009; COTTRELL, 2007, p. 96).

A partir da etnomusicologia se propõem algumas explicações da mobilidade dos músicos. A ideia de *musicalidade* é usada frequentemente como um conjunto de destrezas dos intérpretes para desenvolver-se no quadro dos parâmetros estéticos de uma música. Cottrell (2007, p. 102) chama *bi-musicalidade local*⁷³ à capacidade desenvolvida num contexto por uma comunidade de músicos de tocar diferentes tipos de estilos. De maneira que os músicos captam as características sonoras de uma música, aprendem a dominá-las e a distinguir o que parece "menos" musical em certos espaços e estilos como uma espécie de bilíngues. Hood (1960) propõe *bimusicalidade* para referir-se à aprendizagem de competências que fazem etnomusicólogos e músicos ocidentais, de um sistema diferente do musical ocidental. Cottrell diferencia sua construção conceitual da noção de Hood uma vez que tais competências não são desenvolvidas entre culturas distantes geograficamente, mas sim, no mesmo espaço. Por sua vez, Piedade (2013) aponta que os músicos partilham com o público de certo gênero de música, a *musicalidade*, “uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” (p. 3). O autor observa que a musicalidade não está no indivíduo como uma soma de habilidades, mas na comunidade que constrói significados compartilhados, como o processo de aprendizagem consciente de um novo sistema musical também envolve a aprendizagem sociocultural de certa forma inconsciente.

⁷³ Tradução da autora da noção em inglês local bi-musicality (COTTRELL 2007, p. 102).

Jimenez (2014) acrescenta ao debate que os músicos em contextos ocidentais ou não se deparam com o desafio de desenvolver habilidades que os facultem a tocar uma ampla gama de músicas de difusão local, nacional ou internacional. Assim, propõe a noção de *multimusicalidade*. O autor avança na direção de explicar as destrezas dos músicos sem levar em conta a audição do público no processo; entanto Piedade salienta a dimensão simbólica que comunica uma comunidade ao redor de uma música, quer dizer, alguns desses códigos não são exclusividades dos músicos e sim, da comunidade de ouvintes e produtores. Dessa maneira, podemos afirmar que a multimusicalidade não se limita a uma série de habilidades musicais para a interpretação de diferentes estilos, mas sim, *compreende o reconhecimento e produção de códigos e símbolos sonoros de várias músicas por uma comunidade específica de ouvintes e criadores*. Nesse sentido, formulo a pergunta: é possível falar em multimusicalidade numa prática que combina ao vivo sons gravados que substituem instrumentos e interpretação musical? Pretendo argumentar que os músicos que trabalham nos grupos de sequências desenvolvem sim uma multimusicalidade na interação com sua audiência para levar a cabo seu ofício. Parto da ideia de que em tal prática laboral haveria algumas regras gerais e que a multimusicalidade se desenvolveria como habilidades individuais que seriam avaliadas pela comunidade de ouvintes e músicos com referência a parâmetros estéticos e ideais na forma de participação coletiva da música. Já que a multimusicalidade é um saber interdependente que não é só estimulado entre colegas, pois o público tem um papel importante na hora de julgar e exigir aspectos de uma *performance*, tampouco se limita a elementos estéticos sonoros, mas se complementa com regras de comportamento e de expressão típicas de cada música. A multimusicalidade se evidenciaria numa ocasião de apresentação musical em que haja uma interação social baseada em atividades musicais entre público e músicos e ao interior de ambos os grupos. Sublinho que não está limitado às destrezas do intérprete, uma vez que se trata do conhecimento prático de uma série de parâmetros sonoros e sociais de diferentes tipos de músicas por cada comunidade de criadores e audiência. Quer dizer, nas apresentações dos grupos de sequências uma reação mais expressiva e participação mais intensa das atividades do público à medida que reage à direção dos músicos pela interpretação de diferentes gêneros musicais, evidenciam a multimusicalidade.

A exposição anterior nos dá fundamentos para perguntar:

Se os grupos de sequências são intérpretes de músicas famosas de gêneros musicais de ampla difusão midiática criados com formações instrumentais diferentes das originais, como se aplicam, transpõem ou mudam esses múltiplos valores estéticos e éticos a sua atuação em Cali? Quais aspectos incidem no destaque de alguns valores sobre outros em diferentes momentos das apresentações musicais dos grupos de sequências? Como se dá a multimusicalidade? Quer dizer, qual a interdependência entre habilidades dos músicos, reações do público e parâmetros ou valores estéticos? Como se manifestam tais relações na interação social da música ao vivo? Na sequência responderei às perguntas elaboradas.

3.2 VALORES ESTÉTICOS, HABILIDADES E PRÁTICAS PARTICIPATIVAS.

O marco valorativo de referência para as músicas interpretadas pelos grupos de sequências é aquele dos gêneros musicais mais comerciais. A construção da fachada do músico e de seu corpo em cena como mediação está baseada nos parâmetros estéticos relevantes em cada gênero musical comercial.

Vários dos gêneros musicais que são interpretados pelos grupos de sequências partilham de valores estéticos e práticas em comum. É o caso das “músicas bailables” ou dançáveis de procedência caribenha e colombiana. A salsa, a música tropical, o *vallenato*, o bolero, o *reggaeton*, a *bachata*, o merengue e outras relacionadas, são músicas que unem sempre som e dança e estão baseadas num compasso binário. Os próprios cantores e instrumentistas dançam ao interpretarem a música.

A crescente racionalidade de ocidente, conforme Weber ([1911?] 1995), incidiu na esfera das artes encaminhando as expressões estéticas no programa da modernidade. De maneira paulatina, os elementos conformadores da música se enquadraram na procura da precisão, exatidão e apreensão por meio da escrita, e de instrumentos mais sofisticados. Contudo, o processo de miscigenação e intercâmbio cultural em América Latina amoldou as expressões musicais parcialmente à racionalidade crescente. Para Quintero (2009), aquelas músicas de herança africana que podem ser encontradas em toda América Latina, tomaram formas peculiares num processo de resistência. Essas são as *músicas mulatas*. Em seu processo histórico de mestiçagem, essas músicas passam a ser dançadas de forma coletiva na intempérie e também a praticar-se no espaço fechado como a maioria das danças de *salão* europeias do século XIX. A organização temporal num

pulso estável para coordenar a dança é comum em muitas culturas. As músicas mulatas passaram de longas e indeterminadas durações a ser delimitadas nos períodos simétricos das frases melódicas. Muitas delas usaram a estruturas de frases de 8 e 16 compassos, como nas danças de salão.

Com a incursão da indústria fonográfica e outros meios, as músicas restringem sua *duração temporal* ao padrão na gravação de três e no máximo quatro minutos. No começo isso obedece aos condicionantes dos suportes físicos, e mais adiante, à comercialização de produtos de duração standardizada. Essas músicas dançáveis são amplamente difundidas pelos meios de comunicação em Cali, e encenam boa parte da paisagem sonora nas festas e lugares comerciais, como apontamos no segundo capítulo. Geralmente quando os cantores interpretam este tipo de músicas dançam e falam frases que estimulam o público a dançar.

Na salsa um dos parâmetros de coordenação grupal se observa na importância de um elemento de herança das músicas afro: a *clave*. A *clave*, uma célula rítmica de organização interna irregular que se repete ao longo de toda uma obra. Existem *claves* ternárias e binárias; na Cuenca caribenha principalmente são do último tipo (PÉREZ, 1986). A *clave* é de importância capital; é um eixo que estrutura a música e todos os elementos devem convergir nela, de tal maneira que também nas improvisações se espera que os músicos sigam a *clave*. Quintero afirma que as *músicas mulatas* não se acomodaram a uma métrica regular ou diacrônico com o uso das *claves*, tampouco há um sincronismo exato como se pretende na escrita no pentagrama em que as *claves* de fá, de dó e de sol que determinam o registro e a altura sonora exata (2009, p. 60). Nesse gênero musical, o solista alterna improvisações com um coro que se repete, chamado o *sonéo*, que em eventos ao vivo pode alongar-se dependendo da reação do público, mas nas gravações sonoras tem-se delimitado para adaptar-se às necessidades de comercialização. A gravação do *sonéo* trouxe a sua desapareição nas atuações de muitos intérpretes.

Nas sequências, a *clave*, a duração e a repetição de frases estão condicionadas pela duração da gravação da música no arquivo sonoro de MIDI ou mp3. Não acontece da mesma forma em outros tipos de grupos musicais quando a interpretação se faz sem a sequência, já que a duração pode ser flexível e dar lugar a mais repetições do refrão, ou alongamentos de secções. O ritmo básico baseado na *clave* e gravado da sequência é o guia para que os músicos coloquem uma

acentuação comum. A improvisação dos cantores também deve limitar-se ao espaço entre *pregones* ou coros. Com a relevância da cena musical da salsa na cidade, é difundido o conhecimento sobre o uso da clave, e amiúde se criticam aqueles que não conseguem tocar sobre sua base, que são chamados de “desclavados”.

Porém, a variedade de gêneros musicais exige um conhecimento e domínio do estilo que nem todos abarcam, mas pretendem atingir. Os cantores em Cali usam estratégias para variar sua cor de voz, alguns deles se baseiam no conhecimento da técnica vocal, como explica o cantor Julio Soto:

Hay personas que cantan una balada, pero a la hora de cantar una salsa no les suena. Porque vós sabés que la salsa está cantada en clave, entonces... les dicen ¡no! eso suena todo cuadrado, maluco. O al revés hay gente que canta muy bien salsa y va a cantar una balada, y comienzan a cantar una balada como montuniando, como gozándose, mientras que la balada es otra forma. (SOTO, 2014).

A cantora Lilian Bravo acrescenta sobre sua interpretação que:

La esencia de cada género es lo que no se debe perder al momento de interpretarlo (...) son muchas cosas sutiles que se pueden cambiar en un mismo tema, por ejemplo melismas, matices, rubateo y hasta la preferencia de resonadores en los que más te quieres apoyar para dar un color diferente a la voz. Por ejemplo si estas interpretando una salsa los resonadores de la máscara facial son los más pronunciados o el manejo de la clave para los fraseos, si omities estas dos cosas, pues simplemente no estás cantando salsa. (BRAVO, 2015).

Alguns conceitos nativos são particularmente difíceis de definir por sua ambiguidade. O termo “*sabor*” é uma palavra de gíria que se refere à forma de cantar ou tocar mais atrativa e valorizada na salsa e músicas caribenhas. É uma capacidade comunicativa de transmitir o sentimento de alegria ao público, não se limita a habilidades técnicas ou ao carisma. Pode-se dizer que o “sabor” corresponde ao *groove*, no jazz (AGERKOP, 2010, p. 198).

A participação do público com o canto é considerada um valor musical em algumas músicas. Ochoa observa (2003, p. 86) que na música gospel tem uma forma *responsorial* em que o solista alterna uma frase com a resposta cantada do público. Para o etnomusicólogo Turino (2008), a música consiste numa quantidade de atividades musicais que envolvem não só aquelas tradicionalmente concebidas como formas de produção, mas que também abrangem as práticas dos usuários. Ele aponta que certas formas de vivenciar a música envolvem tanto os sujeitos que produzem a música ao vivo quanto as formas de fazer musical da audiência, *práticas participativas* em suas palavras, como o canto, a dança, a batida de palmas, entre outras. Esse tipo de eventos sociais é denominado por ele *performance participativa*

(*participatory performance*), como foi explicado no capítulo dois. Tal tipo de evento se contrapõe a outra forma social da música ao vivo, a *performance para apresentação* (*presentational performance*) no qual os intérpretes são considerados os produtores e a audiência toma um caráter passivo limitado à recepção.

Um exemplo dessas práticas participativas pode ser observado nas apresentações musicais das rancheras e das baladas românticas, nas quais o público canta “a viva voz”. Inclusive o karaokê quando é feito num lugar especializado ou numa reunião se torna prática participativa. A DJ costarricense Laura de León expressa com clareza a forma de recepção das *baladas*, chamadas de música *plancha* (ferro) desde os anos 1990: “Es un karaoke colectivo. La música plancha está en el subconsciente, y somos una generación que crecimos oyendo esta música. Además todos hemos sufrido, llorado, maldecido y perdido respecto al tema del desamor” (LEÓN *apud* HERRERA, 2014). Uma das baladas de Roberto Carlos é cantada a coro por músicos e público. Ela expressa precisamente esse prazer do canto coletivo: “Yo quiero tener un millón de amigos y así más fuerte poder cantar”.

As músicas populares em América Latina produto de uma história de mestiçagens herdam e assimilam de maneira diversa elementos da tradição moderna ocidental, principalmente os parâmetros de valoração da música acadêmica⁷⁴. Nela se estabelecem alguns *critérios de valoração de arte* (OCHOA 2011), também chamados *qualidades de música clássica* (GREEN 2003), ou *critérios para medir a qualidade da música* (TROTTA 2011), que são considerados legítimos e que baseiam a sua referência de qualidade principalmente na música de concerto da tradição clássico-romântica centro-europeia localizada no século XVIII e XIX, também conhecida como a era da prática comum. Além disso, esses critérios são apoiados na estrutura de formação que os têm como ideal estético, aceitos na maioria das instituições de ensino superior não só na Europa, mas também numa grande quantidade de países no mundo que foram colônias europeias⁷⁵.

⁷⁴ Também denominada música erudita, *docta*, culta e clássica, adjetivos polêmicos visto que evidenciam o projeto civilizatório colonial e a discriminação com outras músicas subestimadas por este paradigma. Usa-se o conceito de música acadêmica por sua maior difusão na literatura recente, sem ânimos de considerá-la a cúspide musical. O fundamento também reside em que seu enorme desenvolvimento técnico se deriva da invenção da notação musical e da trajetória de ensino de tutores especializados e discípulos até a criação de escolas de música e conservatórios.

⁷⁵ Dentro da música acadêmica, há outras expressões menos conhecidas, que gradualmente, ganham mais espaços, como a música da segunda metade da Idade Média, do Renascimento, do barroco inicial e médio e as tendências do século XX, que embora sejam parte da história da música

Packman (2009) observa que num contexto ocidental urbano, nas músicas que são frequentemente interpretadas como fonte de trabalho como a música acadêmica da *época da prática comum* (GAULDIN, 2009) e a música popular, são compartilhados traços semelhantes como o temperamento igual, a harmonia funcional, a qualidade tímbrica ou o próprio instrumento musical. Posso acrescentar outros aspectos comuns a gêneros musicais massificados como a melodia na voz superior e seu acompanhamento homofônico, a forma característica de introdução, verso e refrão e o compasso binário. Assim a *tonalidade*, como sistema de relação e atração de alturas sonoras, domina boa parte das músicas interpretadas nos grupos de sequências, tanto as dançáveis, as *baladas* e o pop quanto as tradicionais colombianas e algumas acadêmicas. A tonalidade e *harmonia funcional*, produto da racionalização de ocidente, como afirma Weber ([1911?] 1995), foi consolidado no começo do século XVII com a obra de J. S. Bach, e pretendia acordar um quadro de alturas estáveis e exatas para afinação de todos os instrumentos e a cooperação da música em grupo.

Porém, a salsa, como um conjunto de músicas que bebem das sonoridades cubanas, porto-riquenhas, tem elementos dos sistemas melódico-harmônico *modais* presentes ainda em muitas produções contemporâneas. Em músicas como a salsa e a bossanova ao incorporar os cordófonos⁷⁶ e o piano, instrumentos harmônicos de herança europeia, se produz um “camuflaje melodizado de ritmos” como explica Quintero (2009 p. 198), na qual as melodias e harmonias se estruturam na diacronia da clave. No reggaeton, a clave aparece nua como arcabouço da variedade rítmica. Muitos dos músicos que não tocam nos grupos de sequências e receberam elementos do ensino musical desprezam o reggaeton. Suas alegações estão baseadas nos critérios de qualidade desestimados no período comum, como a simplicidade melódico-harmônica, as líricas explicitamente sexuais, a riqueza polirrítmica.

Além do uso do sistema tonal, os *instrumentos musicais* usados na formação instrumental são de herança ocidental e da música caribenha como os instrumentos melódicos, harmônicos e de percussão. A referência ideal é a versão como soa na

acadêmica, são periféricas nesta tradição, e não compartilham as características atribuídas ao período de prática comum. Uma das mais notáveis consiste em que não estão dentro do sistema tonal. Nele todos os sons gravitam em torno a um, a tônica, junto a seus secundários, a dominante e a subdominante.

⁷⁶ Instrumentos musicais de corda.

rádio e outros meios de comunicação, e que é imitada na sequência. Porém, a quantidade de instrumentos ao vivo varia segundo o pressuposto econômico do cliente e se conforma em uma ordem hierárquica do mais ao menos relevante em termos estéticos. Além disso, os critérios nos que se baseia a conformação instrumental para cada ocasião obedecem ao som que mais comova e ao acompanhamento necessário. Uma apresentação musical pode ser feita no mínimo com a voz e a pista ou a sequência. A mínima quantidade de integrantes para isso é uma pessoa que cante e manipule ou toque o órgão. O segundo, terceiro e quarto integrante pode ser outro cantor homem ou mulher. O segundo critério é o som que mais corpo e recheio lhe dá à música, a percussão latina, colocada para acompanhar o repertório dançável como as congas, “campana o cencerro, timbales, bongos, güiro ou güira” e (ou) maracas. Além disso, os percussionistas não requerem ensaios já que repetem padrões rítmicos preestabelecidos a maior parte de cada música. Por isso os cantores preferencialmente devem tocar percussão menor e um quinto músico pode ser outro percussionista que complete o set de uma orquestra. Finalmente, outras sonoridades do conjunto musical são os instrumentos melódicos, geralmente saxofone, trompete, violino ou flauta, expostos em ordem de importância e por último, e com menor frequência, se inclui o baixo elétrico. Estão integrados no máximo por oito instrumentistas. Os instrumentos e sons faltantes são realizados com a sequência.

Um dos assuntos mais discutidos tem sido a questão da *autonomia da arte* e do artista em relação ao seu entorno social, como foi apresentado nas páginas anteriores. A autonomia tem sido considerada um ideal artístico no Ocidente moderno. Segundo a perspectiva da estética, uma música autônoma seria aquela que é separada de outras áreas da vida e não acompanha nenhuma atividade, seu propósito é unicamente ser ouvida e se apresentar à contemplação sensível, argumento que amiúde apresenta-se como uma insígnia à ideia da “arte pela arte”, encontrando o seu ponto culminante na noção de *música absoluta* (DAHLHAUS, 1999). O oposto seria uma música que sempre acompanha qualquer atividade que está relacionada com aspectos da vida cotidiana ou simbólicos em uma cultura, tem um condicionamento histórico e social (OCHOA, 2011), ou caráter de *pantomía* (MASAO *apud* BÁMBULA, 1993), ou cumpre uma função específica, além de gozo estético (MERRIAM, 1964). Contudo, o estudo da sociologia salienta que se trata de uma autonomia relativa ainda que a obra apresente uma forma abstrata.

Legado dos critérios de qualidade de música clássica em gêneros musicais comerciais, e relativas à concepção da autonomia da arte, são as ideias de *originalidade*, *individualidade* e *genialidade*, nas quais a criação e o desempenho do artista evidenciam dons extraordinários. Esse relato da genialidade é difundido pela mídia para gêneros como a música romântica, o bolero, o pop, a salsa, as rancheiras, entre outros.

Para Trotta (2011), essa categoria exige do artista a inovação permanente da sua obra. Segundo as ideias do original e genial, cada gênero musical tanto no âmbito da música acadêmica quanto na popular consolida um *repertório consagrado* que seus ouvintes e produtores devem conhecer (BECKER, 2011), questão que explorarei no seguinte capítulo. Frith (1987) observa que na explicação de uma autonomia estética do rock encontrou argumentos extraídos da música popular e acadêmica. Da primeira, que representa um coletivo, da segunda, que se assume como um resultado da sensibilidade de cada indivíduo. Relaciona o exposto com a direta intensidade emocional que a música produz, o que a torna uma forma de individualização, mas, ao mesmo tempo, uma experiência imediata da identidade coletiva. O sociólogo indica que a estética do rock é fortemente influenciada pela ideia de autenticidade, como sinônimo de boa música. Neste caso, “emitir un juicio crítico equivale a evaluar ‘la verdad’ de los intérpretes en relación con las experiencias o sentimientos en cuestión” (FRITH, 1987, p. 418).

A questão da originalidade nos grupos de sequências se manifesta, principalmente, nos cantores, em dois sentidos. Uns argumentam que o percurso profissional exige que estejam à procura de uma singularidade na forma de cantar ou tocar o instrumento num gênero musical particular que os caracterize como únicos. Já outros cantores manifestam o propósito de imitar as vozes dos intérpretes famosos, conservando a particularidade de cada um. Sobre o segundo, exemplifica o depoimento do cantor Alex Núñez a seguir:

Yo escucho el disco y me ubico la afinación y más o menos el tono de la persona. Eso creo que ha sido una de las estrategias o ventajas mías, que mucha gente le gusta escuchar porque escuchan el disco como si fuera el original. Además de que procuro tener canciones que no todo el mundo tiene (NÚÑEZ, 2015)

Segundo essa explicação, sua originalidade entre outros intérpretes dos grupos de sequências reside em fazer uma boa imitação das vozes dos intérpretes famosos e reunir um repertório conhecido, mas pouco interpretado.

Os elementos que se exaltam em certa música, estão ligados a valorações sociais que as abarcam, e são sempre construções culturais. Ochoa (2003) adverte que as categorias ou parâmetros do que é valorizado em um gênero musical e as formas de defini-lo estão ligadas e são historicamente construídas: “la historia de un género musical determina no solo un marco estético de definición sonora sino también un marco valorativo del género mismo” (2003, p. 86). No caso da interpretação musical dos grupos de sequências isso é relevante principalmente nas opiniões entre colegas, já que uma interpretação feita fora dos parâmetros estéticos implica o desconhecimento do gênero musical, ou inclusive pode ocasionar a crítica de que não se está fazendo o tipo de música que se afirma. O processo de configuração das valorações de um gênero musical, segundo a autora, atende a aspectos como sua construção histórica, sua classificação na indústria musical transnacional a forma como ele é usado em certas tradições e a maneira como seus atores a determinam a partir de suas discursividades (OCHOA, 2003). A autora observa que estamos em um momento crucial em que a definição de um gênero musical, além de sua sedimentação histórica, é particularmente problemática, porquanto diz respeito a um novo paradigma em que a diversidade cultural é priorizada. Isso faz com que os limites se tornem difusos e gerem diferentes processos de hibridação.

As versões da música *Eclipse total del amor* de dois grupos são exemplares em relação aos parâmetros estéticos que partilham vários gênero musicais, e sua interpretação nesse quadro abrangente. O original é uma balada em inglês de Bonnie Tyler de 1982. As imagens do vídeo de transfundo onírico amostram a ambiguidade de uma relação amorosa. Ambos os grupos de Cali interpretaram a música em outro gênero: o grupo Café Vission em salsa, e o grupo O Positivo em bachata. O recurso de passar uma balada para a salsa é comum desde a década de 1990. Contudo, eles outorgam sentidos diferentes em suas versões em vídeo. As imagens de Café Vission aludem ao rompimento de uma relação de casal, o vídeo de O Positivo, conta a história da separação de uma filha e seu pai⁷⁷.

O debate sobre a ontologia da *salsa* é motivo de tensões entre alguns intérpretes dos grupos de sequências. Alguns músicos que tocam também em

⁷⁷ *Eclipse total del amor*. Café visión. Cali. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6P8NnCzgwJg>> Acesso em: 23 ago. 2015.
Eclipse total del amor. O Positivo. Cali. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YGtl60IPpY4>> Acesso em: 29 jun. 2014.

orquestras de salsa se recusam a interpretar *salsa-choque*. Consideram que esse gênero não deve ser conceituado como salsa, já que afirmam que é pobre em termos musical por não usar a rica harmonia, melodia e instrumentação de seu ideal da salsa. São ressaltados, novamente, os valores herdados da tradição ocidental, embora o ritmo, a improvisação, a clave e a dança sejam comuns aos dois.

Na década de 1980, quando na indústria fonográfica internacional se gravam músicas regionais e se comercializam sob o rótulo de *world music*, se tornam acessíveis a um grande número de pessoas no mundo. Assim emerge a categoria de etnicidade como parte integrante do imaginário sonoro de músicas locais e populares (GREEN, 2003). No caso de Cali, é evidente a explosão da música afro do Pacífico colombiano, relacionada à indústria (HERNÁNDEZ, 2010) e com gêneros populares como a salsa e *fusión*⁷⁸ (ULLOA, 2008).

Nesse sentido, a salsa e salsa-choque têm sido significadas como músicas mestiças (ou mulatas) de herança cultural africana, do mesmo modo que algumas músicas do Pacífico colombiano que tiveram certo sucesso comercial na rádio. A questão da etnicidade negra emerge nas apresentações musicais dos grupos de sequências, só quando é exaltada ou solicitada pelo público, que impõe os valores estéticos e éticos a ser destacados. Geralmente não aflora como um discurso próprio do sentido da profissão musical dos intérpretes, que em sua maioria são mestiços. Alguns intérpretes negros provenientes do Pacífico, da mesma forma que seus colegas, enxergam nas sequências uma fonte para sua subsistência, enquanto tocam em outros grupos musicais em que agenciam uma prática de identidade étnica negra. Porém, às vezes introduzem elementos das músicas negras em sua interpretação que são percebidos somente por aqueles que as conhecem. Numa apresentação particular do grupo Bocana, o cantor e percussionista Deython, que é negro da cidade de Guapi, introduziu durante uma música de salsa algumas batidas de *currulao*. O *currulao* consiste num tipo de música afro do Pacífico Colombiano, a região de origem do cantor. Os outros músicos mestiços olharam e sorriram reconhecendo o ritmo tocado por ele. Sua prática foi uma forma da afirmação do sucesso crescente dessa forma musical em Cali.

A transformação das condições de existência materiais dos músicos e as inovações tecnológicas que originaram aos grupos de sequências deram espaço a

⁷⁸ Fusão é um termo usado por grupos que utilizam elementos sonoros da música do Pacífico colombiano e criam híbridos com gêneros populares.

outras formas de conhecimento musical. Já que os grupos de sequências como tal não criaram gêneros musicais novos, mas fizeram adaptações dos existentes, tiveram que aplicar os parâmetros estéticos existentes a suas possibilidades concretas de reprodução sonora. Contudo, as valorações estéticas não foram totalmente transpostas, além de originar técnicas de manipulação sonora diferentes, formaram, em alguns casos, novas concepções estéticas. As formas de transformação do som em que se baseiam os grupos de sequências são o MIDI e as *pistas*. As modificações de instrumentos acústicos para elétricos e o uso de pedais também têm gerado diferentes conceituações na valoração estética do som.

As *sequências* abrangem arquivos de tipo MIDI e pistas de áudio, mostrando um leque de elementos mais valorizados ou menos, de acordo com as perspectivas dos intérpretes. Os gêneros musicais interpretados com as sequências em Cali têm formações instrumentais variadas. A salsa, a música tropical e o merengue em sua instrumentação mais comercial: *corda americana* ou suas variações: saxofone, trompete, trombone, às vezes flauta; percussão: conga, bongoe, güiro e timbal; base harmônica: baixo e piano; e cantores, usam regularmente orquestras de doze a catorze integrantes. Já outros gêneros usam instrumentos diferentes entre si, por exemplo, as baladas: baixo, bateria, violão, teclado; o vallenato: acordeão, *guacharaca*, *caja*, baixo; as rancheiras: violino, *guitarrón*, vihuela, trompete, etc., entre outros. Por isso as sequências substituem mais instrumentos ao vivo nos primeiros tipos de música, e compensam a falta de uma grande variedade para cada tipo de estilo musical. O violinista Augusto Ortiz salienta a identificação musical do *sabor* que o público faz para responder ou não com a dança.

Es muy importante sobre todo para la músicaailable, porque la gente está acostumbrada a oír su ritmo y si uno se pone a sacarlo con un grupo pequeño no sale, termina enredándose, no sale el *sabor* completo, porque si no está la orquesta completa no va a salir. Si usted ve un grupo de menos de ocho músicos, es porque están usando secuencias. En un grupo más grande de doce músicos no es necesario (ORTIZ, 2015).

Os teclados tiveram versões cada vez mais desenvolvidas, em 1990 já traziam em seu banco sonoro ritmos populares. Alguns músicos começaram a usar os ritmos do teclado, ou os MIDIS guardados em disket para acompanhar-se e fazer apresentações. Tiravam de ouvido as músicas famosas e as gravavam todos seus instrumentos no teclado. Os intérpretes que começaram fazer esta atividade na década de 1990, citam algumas referências de Yamaha: PSR 550 (2001), PSR 1700

(1993), PSR 1500 (2004). Conseguiram um teclado a cada certos anos para atualizar-se na tecnologia. Porém o MIDI (Musical Instrument Digital Interface) é um arquivo de dados criado no início de 1980. Seu timbre pode variar imitando diferentes instrumentos que têm evoluído em sua qualidade sonora. Por esse motivo, é possível melhorar um MIDI, substituindo algum de seus sons de instrumentos eletrônicos por uma versão melhorada de esse som, atividade que realizam a miúdo os *sequencieros* e organistas. Tanto o MIDI como a *pista* não são usados unicamente nos grupos de sequências. Também são usados para substituir algum instrumento ou marcar o pulso em concertos de artistas famosos de músicas comerciais. Principalmente pelo fato de que é muito caro transportar todos os instrumentistas num tour internacional, ou um instrumento pouco comum que toque só numa música do repertório total, e que seja difícil conseguir um músico local para o show.

O ofício dos *sequencieros* implica procurar no banco de sons eletrônicos os corretos ou os que podem aproximar-se à sonoridade e gravá-los um a um até completar a instrumentação de cada música, que vendem a intérpretes. O teclado mais usado nos grupos de sequências atualmente é o Yamaha 950, o qual tem em sua memória um banco de ritmos populares, sons e variações *tímbricas* de uma grande quantidade de instrumentos musicais do mundo inteiro. Realizar uma boa sequência não é tarefa fácil, um bom criador de MIDIs deve imitar o estilo do instrumento em cada gênero musical. Deve conhecer a referência do som instrumental mais apropriado para cada gênero, por exemplo, eleger entre dez tipos de som de saxofone para uma música concreta, ou procurar efeitos sonoros que não estão gravados na memória do teclado.

Uns dos melhores *sequencieros* em Cali é Carlos Andrés González. Ele me falou que antes de realizar sequências aprendeu a tocar piano, instrumentos de percussão latina e ritmos caribenhos, assim como algumas particularidades interpretativas de instrumentos de sopro muito populares, como o saxofone, trombone e trompete. Carlos Andrés González me explicou como fazia uma sequência em seu teclado Korg Trinity, com a introdução da música *Consciência*, de Gilberto Santa Rosa. Começou descrevendo as atividades iniciais:

Hay que ser como inquieto con la percusión también, hay que conocer un poco y empaparse de cómo se tocan los instrumentos porque si no, no lo podría hacer. Al menos mirar cómo se toca lo básico. Lo primero que hago es determinar la

tonalidad. Primero arranco con el bajo... ponemos el metrónomo (GONZÁLEZ, 2015).

Carlos González aponta que alguns instrumentos devem estar exatos no tempo, enquanto outros podem ser mais flexíveis. Isso dá vida à música, evitando a sonoridade robótica:

Hay una función que se llama *cuantizar*, es que yo ajusto la velocidad, y pone el ritmo más ajustadito. Hay cosas que uno debe dejar sin cuantizar porque sino le suena como robótico, como metálico, por ejemplo las guitarras, para poder hacer los glissandos. Los vientos sí se cuantizan cuando son varios. Si es uno solo, lo hago a pulso. Si no tengo el sonido de un instrumento, busco uno que me suene parecido. Por ejemplo estos pianos no traen el *cascareo* del timbal, entonces qué hago yo, el aro del redoblante le subo la tonalidad y se parece el sonido, mira... (GONZÁLEZ, 2015).

O *cascareo* do timbal, que consiste em tocar em suas paredes metálicas, não existe na base de dados de sons do teclado, mas ele consegue aproximar-se ao som mudando a altura sonora de outro instrumento. Após gravar os primeiros instrumentos, finalizou a introdução com o som do saxofone. É somente uma frase, mas com uma combinação de efeitos sutis. Carlos acurou: “Con el joystick, hice el glissando y el vibrato. Hay que ponerle el corazón o el gusto a las cosas porque sino no suena bien...”. Por conseguinte, a sequência tenta se manipular para transmitir um som vivo e cálido que chegue à audiência. Uma boa sequência é então produto da intenção do artista de comover a plateia.

É diferente o processo de interpretação com a *pista*. As pistas são a gravação da música original com toda sua instrumentação inclusive os coros, menos com a voz principal. Raras vezes incluem aplausos no final, que os intérpretes procuram que se misturem com os aplausos do público. São vendidas para que qualquer pessoa possa cantar a música que gosta em sua casa ou em reuniões com amigos, acompanhadas da letra para a prática do karaokê. Para os músicos e selos fonográficos, é uma estratégia comercial para difundir uma música. Na década de 1990 se ofereceram pistas em cassettes, e mais tarde formam vendidas em CD de áudio e de mp3. Contudo, comprar um cassette e um CD de pistas era caro em 1990, e não seria rentável contratar uma orquestra para gravar uma pista em estúdio de gravação, por isso muitas pessoas não trabalhavam com elas. O pianista Juan Carlos Castrillón comenta sobre essa transição:

Quando iniciamos hacíamos con MIDI. Llegó el momento en que mucha gente tenía el estudio de grabación. Entonces ya podíamos hacer las pistas en vivo. Ya podíamos meter las congas en vivo, trompetas... las disqueras mismas montaron un formato donde venían las pistas. Discos Fuentes, Codiscos, a veces era mejor

negocio vender un CD de pistas que el CD como tal... hay cantidad de pistas ya no es negocio hacerlas... todos los colegas y todos los grupos las tienen (CASTRILLÓN, 2015).

Foram massificadas com o mp3, que deram as redes de intercâmbio internacionais por internet, e a possibilidade de acumular muitas pistas. Com a criação de YouTube, muitas pessoas compartilharam seus arquivos, assim como os próprios grupos musicais. Os teclados reproduzem a pista em arquivo de mp3 e wav, da mesma forma que o MIDI, mas a qualidade das primeiras sempre é melhor dado que é o instrumento acústico gravado e conserva todos seus *harmônicos*. O violinista Augusto Ortiz descreve essa transição tecnológica do formato físico para guardar e reproduzir o som. Quando começou usar a pista na década de 1990 foi muito criticado por seus colegas, mas ele argumenta que:

¿Qué diferencia hay? lo que hace un cantante con un pianista yo lo hago con el violín. Empecé a hacerme en los centros comerciales con mis discos y eso me abrió el campo. La gente se arrimaba escuchaba, me compraba el disco, me pedía tarjeta. Entonces yo siempre era sacando el arreglo y le ponía a los pianistas a que me acompañaran. O cuando ya empezaron a llegar las memorias USB, primero fue el disket, ¿se acuerda? uno grababa la secuencia y quedaba el acompañamiento. Después llegó el minidisk yo la pasaba del disket al minidisk y cuando no tenía el pianista ponía el minidisk. No le quedaba mal a nadie. Después llegó el Ipod y los pianos con memoria USB entonces si me pedían salsa, ya tenía salsa, tenía merengue, tenía ritmos tropicales (ORTIZ, 2015).

Augusto também foi pioneiro na cidade no uso do violino elétrico no começo de 1990. Nessa época tocava na orquestra sinfônica de Cali e seus colegas, em geral, não gostaram da inovação tecnológica. Depois, em 1997 a Orquestra Sinfônica de Cali, antes de extinguir-se, adotou a estratégia comercial de orquestras europeias de unir o culto e o massivo juntando-se em seus concertos a estrelas do pop e do rock. Foi anunciado o concerto *La sinfónica en su salsa* da orquestra com a artistas locais e alguns internacionais de salsa tocando suas músicas com ingresso grátis no Teatro al Aire Libre Los Cristales. Eu estava aprendendo a tocar flauta transversal nesse ano e assisti com minha mãe a esse concerto. Lembro que nunca antes se tinha visto em Cali a união da salsa e a sonoridade sinfônica, e, em geral, todos estávamos muito empolgados. Entre os artistas tocaria o virtuoso violinista Alfredo de la Fé. Nesse concerto, após ser criticado em anos anteriores, Augusto passou a ser aplaudido e convidado a fazer improvisações com seu violino junto a Alfredo de la Fe. Essa foi a primeira vez que vi um violino elétrico. Não imaginava

que anos depois, em 2012, eu tocava a flauta com Augusto Ortiz e Alfredo de la Fé na orquestra de salsa Cali Charanga durante uma Féria de Cali.

O teclado Yamaha 950 permite subir ou baixar a tonalidade ou o tempo das músicas. Regularmente os cantores sabem quantos pontos, que equivalem a *semitonos*, devem aumentar ou diminuir para as sequências, segundo seu tipo de voz. Também pode ser alterada a altura sonora das pistas em mp3, mas a partir de um tono é evidente a mudança no som dos coros, que fica distorcido. A diferença entre o uso de sequência e a pista adquire uma nuance moral, além do juízo da qualidade estética do som. Os músicos muitas vezes preferem a sequência que a pista. Para a saxofonista e cantora María é preferível tocar com sequências que são um apoio de um instrumento eletrônico, e não com as pistas, que têm sido gravadas por instrumentistas reais que estariam substituindo. A modificação da altura sonora da pista para a voz do instrumentista, para a maioria deles, é um abuso das facilidades tecnológicas. O cantor Wilmer fala que “eso ya es robar demasiado”.

A rede de músicos colombianos se estende a outros países à medida que uns viajam e se radicam em outros lugares, ou encontram ofertas de trabalho alternativas. Assim alguns sites na internet intercambiam e vendem arquivos MIDI e pistas⁷⁹, ou os *sequenciêros* de Cali recebem pedidos de outros países. Muitos dos grupos de sequências de Cali têm tocado em países de oriente, como Emirados Árabes, Dubai e Índia, ou em cruzeiros com um repertório principalmente enquadrado no rótulo de “música latina” com gêneros do Caribe, e algum repertório internacional. Rastrear os percursos dos músicos e as formas de interação nesses âmbitos interculturais foge ao escopo deste trabalho.

3.3 “PARA ESTO SE REQUIERE VERSATILIDAD”, VALORES, COMPETIÇÃO E SOLIDARIEDADE NA DIVISÃO DO TRABALHO

Na prática do trabalho musical as valorações estéticas não ocorrem desligadas de considerações éticas, morais, económicas, dentre outras que possam emergir numa ocasião específica. Isso é mais palpável quando se observa como os músicos lidam com a exigência de colegas sobre o domínio de ideais estéticos por

⁷⁹ Alguns deles são <http://www.karotecaonline.com/>
<http://www.midisrobin.es/viewtopic.php?f=42&t=15105&start=10>
<http://www.gabitos.com/MIDISODAYV/general.php>.

meio de suas habilidades e a satisfação do êxtase coletivo das comemorações. Entram em jogo alianças e disputas entre colegas que têm fortalezas no domínio de competências no instrumento musical, os que detêm recursos materiais para levar a cabo a apresentação como instrumentos, equipamento de amplificação sonora, transporte, e aqueles que se distinguem por seu carisma e capacidade de animação em público, entre outras.

A representação do que denominamos a personagem de “músico”, é motivo de tensões e disputas simbólicas, pois ter um título de uma instituição de ensino não é garantia nem exigência para exercer a profissão musical e ter reconhecimento na comunidade de profissionais. O status do ofício não é aceito de maneira tácita; em seu processo de consecução entram em jogo diferentes conjuntos de valorações estéticas, sociais, econômicas, entre outras. De tal maneira que há certa pressão implícita do meio por testar uma e outra vez o mérito de ser chamado músico. Porém tocar um instrumento não é garantia de ser reconhecido como músico por outros profissionais. Outras afirmações consideram a música como um ofício que, além da interpretação, inclui a autogestão, o que embora muitas vezes não é mencionado, faz parte da dramatização com a que se apresentam no Facebook.

A realização de atividades que compõem seu ofício e uma contínua exposição de seu exercício, avalizada pelos comentários de conhecidos, são a prova de seu reconhecimento. Os comentários sobre as valorizações de seu ofício destacam a atividade do intérprete instrumentista ou vocalista, principalmente no evento ao vivo, o que se exalta na mediação do processo musical em cena, suportada no domínio e o manejo de seu corpo e na capacidade de o intérprete comover a audiência. A interpretação, ação que se executa ante o escrutínio dos pares que conhecem os truques e maquiagens tecnológicos, é a única que pode comprovar sua qualidade sem a ajuda de corretivos. A frase de um saxofonista que toca com orquestras de salsa e sequências, muito conhecido no meio de Cali, acentua a importância do corpo como um mediador da música, quem deve manejar a técnica e transcender a uma interpretação musical: “Creo más em los maestros que puedo ver tocar que em los que nunca veo tocar porque así puedo escoger lo que quiero aprender de ellos. Es sencillo... J. H. *um maestro de carne y hueso*” (Consultado junho 7 de 2014).

Por outro lado, é necessário mencionar que as valorações da profissão musical e o marco valorativo de um tipo de música são elementos indissociáveis. As

habilidades dos músicos consistem uma contrapartida das valorações estéticas nas músicas. As valorações estéticas numa música podem incluir, além do sonoro, o visual, elementos da vestimenta, a corporalidade e a encenação (Cottrell, 2007; Packman, 2009). No interior de cada grupo de sequências, os membros do grupo cumprem diferentes funções que os fazem interdependentes, dada a divisão do trabalho. A função de cada papel se dá de acordo com um consenso sobre suas atribuições e às normas morais que regulam suas mobilizações mediante a coação exterior e da autocoação. Cada vertente especializada pode cooperar com os outros ou ter interesses próprios desse ramo ou aspirações particulares do indivíduo que levem a tencionar as relações no interior do grupo e a desencadear o conflito. Em geral, exigem-se de cada especialidade algumas qualidades específicas.

Quando indaguei sobre as competências necessárias para tocar ou cantar num grupo de sequências, a maioria de músicos apontou em primeira instância à *versatilidade*. Tal destreza se refere tanto ao domínio da estética de cada estilo ou gênero musical quanto ao conhecimento de um vasto repertório. Esse aspecto de tipo especializado é uma *regra simétrica* que implica mais obrigações ou expectativas com os pares que percebem as sutilezas da profissão do que o público (GOFFMAN, 2011, p. 56). É um termo complexo porquanto não é reduzido ao valor estético. Não significa que a relação com o público não esteja inclusa na concepção de versatilidade. Além do domínio estético, implica a capacidade de interatuar com a audiência e induzir ao estado de alegria grupal, adivinhando seus gostos e animando a festa. Para atingir a dimensão estética da versatilidade, a maior exigência é para os cantantes, já que interpretam o instrumento principal, e desenvolver-se na estética própria de cada estilo não é uma tarefa fácil.

A maioria de cantores indica os gêneros nos quais se sente mais cômodo e assinala outros nos quais sua interpretação se vê influenciada pelas características do gênero no que melhor se desenvolvem. O cantor Julio Soto explana que:

Hay que desarrollar el conocimiento de diferentes estilos musicales (...) este tipo de grupos tienen que ser versátiles, sino no conocés todos los géneros, comenzás a sacarte del mercado. Hay veces se comienza una fiesta con boleros, se sigue con tropical, salsa y merengue y se finaliza con música de los sesentas (SOTO, 2014).

Os músicos trocam sugestões, comentários, inquietações entre si para melhorar esse aspecto. Contudo, a avaliação sobre o domínio da versatilidade de um intérprete é muito flexível entre músicos e público, e às vezes não concordam com suas opiniões. Em sua qualidade de colegas disputantes, os comentários nem

sempre são recebidos de boa maneira. Durante uma conversa com um cantor, ele me contou que viu a interpretação do ritmo de salsa que fazia uma cantora: “Le sugerí una vez a una cantante que no exagerara el *vibrato* y me dijo ‘yo soy profesora de técnica vocal y sé lo que hago, si quieres te doy una clase’, y le respondí ‘ah, sí? pues si quieres yo te doy clases de sabor’. Es que para esto se requiere mucha versatilidad”⁸⁰. O uso agressivo da preservação da fachada da cantante foi replicado pelo interpelador com uma ameaça maior.

O domínio de um ideal estético é motivo de competição entre colegas e pode criar disputas endogrupais, como também é um motivo que incentiva à solidariedade; alguns colegas se reúnem para ensaiar por fora da prática grupal para estudar e aprender certos aspectos estilísticos. Os ideais estéticos de cada gênero musical variam e isso requer destrezas e conhecimentos que nem sempre são de domínio geral nos músicos. Já que todos os intérpretes não se desenvolvem com versatilidade, as equipes reúnem membros com diferentes competências e recursos para a consecução do sucesso do grupo musical. Durante um intervalo de um grupo de sequências, conversávamos sobre acontecimentos no trabalho. O cantor Andrés contou que tinha sido solicitado por José, dono de um grupo musical que possuía bons equipamentos e muitos contatos que solicitavam apresentações. Ele diz que José era muito vaidoso e se gabava de cantar muito bem. Mas Andrés não concordava, por isso dizia que José precisava ser acompanhado sempre de bons cantores. Andrés falou que tinha cantado o primeiro conjunto de músicas na apresentação musical enquanto José tocava o teclado e fazia os coros, e que o público reagia muito bem. Depois José sentiu inveja, segundo Andrés, e disse a ele que tocasse a percussão enquanto ele cantava, mas o sucesso não foi igual. Essa foi a última vez que José pediu para Andrés cantar. É possível apreciar que, enquanto os músicos atuaram com solidariedade amostrando uma fachada desejável ao público, a disputa e competição traspassavam suas interações no interior da equipe.

A aprendizagem do estilo em cada gênero musical é um processo informal que se dá na comunidade de colegas, familiares músicos e audiência. Como assinala Green (2003), esse tipo de educação informal e entre pares é comum nas músicas populares. Cada músico parte de experiências musicais diferentes e

⁸⁰ Não nomeio ao artista para proteger seu anonimato e evitar prejudicar sua imagem.

durante sua carreira vai relacionando-se com outros que sugerem repertório e dão a conhecer gêneros musicais. Ainda que nos grupos de sequências se ensaie pouco, há espaços de reunião com colegas que são vitais para o aprendizado e desenvolvimento de suas habilidades. O cantor e violonista Hector Cardona conta que:

Yo cantaba la música de Julio Jaramillo, y la gente me decía “vos tenés buena voz” Luego un amigo me ayudaba, él tenía conocimiento de pistas en su computador (...) manejaba la orquesta del barrio, y antes de empezar [a tocar] la orquesta, me dejaba cantar una o dos canciones. Me empezó como a decir “hágale, Héctor, hágale!”. (CARDONA, 2014).

Os *cantores* devem, além de dançar enquanto se canta, falar entre músicas e animar ao público. Deve conhecer uma grande quantidade de músicas e se não as sabe de memória, pelo menos lembrar a melodia e levar como apoio uma *tablet* com as letras. São os que regularmente devem falar ao microfone e apresentar o grupo ou dizer algumas frases de animação ao público e uma curta conversa. Deles se exigem prudência e respeito em sua comunicação e sensibilidade para captar as reações de cada público, considerar características sociais como a idade, o gênero sexual e o estrato social e saber com que termos deve referir-se, que tipo de música é a adequada, lembrar o nome do homenageado e saudá-lo, se for o caso, e sugerir as músicas aos colegas durante a apresentação para armar o repertório. Os cantores devem memorizar as letras e as melodias, escutar a música que toca no rádio e na televisão, e buscá-la em internet, conseguir as sequências que podem comprar-se ou que colegas permitem copiar ou baixar da internet para estar pronto para qualquer show.

Alguns aspectos da fachada são habilidades que exercitam os performers de maneira prévia à apresentação musical. Precisa-se de um *percussionista* que saiba diferentes ritmos e os finais de seção e de um *instrumentista melódico* como o saxofone, a trompete, a flauta e o violino, que conheça de memória um amplo repertório. É preciso conhecer as introduções melódicas e os interlúdios e transportar a tonalidade adequada à voz do cantor. Como o repertório é muito extenso, pode acontecer que se toquem músicas que um instrumentista não conheça. Nesse caso, deve dar facilmente com a tonalidade de uma música e tirar as notas de ouvido na primeira audição, para tocá-las na repetição das frases e fazer ornamentos entre as frases dos cantores, já que não se usa partitura.

Os *responsáveis* por oferecer o grupo musical devem ir às empresas organizadoras de eventos, a bares, restaurantes, entre outros locais, para vender seu produto. Fazem fotografias ou vídeos do grupo que colocam em páginas web, no youtube e Facebook. Porém, os proprietários de um grupo podem trabalhar como integrantes de outro se são solicitados por seus colegas. Um cantor me assegurava que “en este medio todos nos conocemos”⁸¹.

Os *organistas* interpretam o teclado eletrônico. Sua tarefa é tocar sobre as sequências com o tipo de timbre que imite o instrumento adequado para cada música. Além do piano, pode escutar-se um violão, um acordeão, um vibrafone, entre outros. O organista deve imitar os ornamentos e as articulações do instrumento específico próprias de cada estilo. Enquanto toca uma música, deve procurar a seguinte por conta própria ou por sugestão do cantor, no *pendrive*, que se tem conectado ao teclado e contém os arquivos. O conhecimento sobre seu instrumento não é limitado sua capacidade interpretativa e física, o organista deve conhecer além as possibilidades de manipulação sonora que oferece a equipe eletrônica.

Uma das especialidades consiste em criar a sequência que deve soar o mais parecido à original. Aqueles organistas que criam sequências são chamados de “*sequenciêros*”. Esta atividade implica procurar no banco de sons eletrônicos os corretos ou os que podem aproximar-se à sonoridade e gravá-los um a um até completar a instrumentação de cada música. O organista e o *sequenciêro* aprendem a reconhecer o timbre mais apropriado para cada gênero musical, inclusive quando observa outro grupo no qual não toca. Os músicos que estão fazendo seu caminho no meio amíúde perguntam aos colegas pela referência de som que usam para um gênero musical particular ou uma música específica. Alguns organistas não tocam com os grupos de sequências e afirmam que não gostam de tocar sem instrumentos ao vivo.

Embora exista o paradoxo da variedade de gêneros musicais e de repertório na qual a tarefa performática dos músicos seja maior, e a quantidade de instrumentos menor, já que são substituídos por MIDIS e mp3, a multimusicalidade se desenvolve. Os grupos de sequências exigem habilidades interpretativas, como o reconhecimento, a substituição e a reprodução de diferentes timbres para os organistas, técnicas vocais adequadas para variar as cores da voz, e o

⁸¹ Neste texto não apresento os nomes dos músicos para proteger sua identidade e evitar prejudicar sua imagem dado que os exemplos etnográficos poderiam ser comprometedores.

conhecimento e a improvisação de ornamentos e ritmos diversos no quadro estético de cada gênero musical. De modo adicional, aspectos como a animação do público, a observação de características sociais do público por parte dos músicos e a construção do repertório durante a apresentação e de acordo com as reações do público são habilidades que fazem parte do ofício musical nos grupos de sequências, e mudam conforme o trânsito entre gêneros musicais. São um exemplo de multimusicalidade que não está atrelada às tradicionais classificações. É uma prática que extrapola as fronteiras de instrumentação de cada gênero musical e, desta maneira, não é classificável em relação a uma música específica.

3.4 “TENEMOS QUE ESTUDIAR A CADA PÚBLICO”: A CLASSIFICAÇÃO QUE FAZEM OS MÚSICOS

Segundo Hennion, a interpretação musical no cenário é o momento em que a relação da música e o público tenta abolir os objetos pelos quais têm passado. A criação do espetáculo funciona em dois tempos, o primeiro, em que todos os meios, técnicas e instrumentos convergem na criação da rede comercial para que, logo, se funda no imediatismo da cena, assim todos os anteriores se tornam seus substitutos intermediários. Contudo, dado o fato que nos grupos de sequências os músicos interpretam músicas conhecidas que não têm criado, o cenário continua sendo um mediador (HENNION 2002, p. 320), e a apresentação musical o momento fundamental de experiência musical.

De acordo com o tipo de celebração, os músicos elegem músicas com letras relativas a ela ou que possam encaixar com o motivo de reunião. Essa variável deve articular-se às características do público segundo a classificação dos músicos. A caracterização do tipo de público e do tipo de celebração e a escolha do repertório de trabalho que os músicos fazem em cada ocasião, estão condicionadas pelo gosto, pela preferência e pelos parâmetros estéticos do público. Porém, a classificação que fazem os músicos de seus públicos é uma generalização que nem sempre é correta.

Antes da apresentação musical, o futuro freguês contata o músico e solicita seus serviços. É o primeiro momento em que se *define a situação* (GOFFMAN, 1981, p. 15) e ambos os dialogantes mostram um tom formal e cauteloso. O músico

pergunta as características do evento, as preferências musicais e onde transcorrerá. Esses dados lhe permitem fazer uma ideia do tipo de música e de quanto deve cobrar de acordo com o tipo de cliente. Algumas vezes, ele pede uma amostra de trabalho, ou que lhe seja enviado por e-mail um enlace com vídeos no website de YouTube ou uma relação do repertório disponível para que escolha entre as possibilidades oferecidas.

As pessoas do público podem conhecer-se entre si ou não de acordo a si o evento é privado ou semiprivado, o que no primeiro caso contribui para o êxito do evento, pela confiança que existe entre os assistentes. Nesse caso podem ser familiares, parceiros de trabalho ou de estudo, amigos, ou membros de uma organização específica. Os músicos levam em conta as seguintes categorias, em ordem de importância: idade, estrato social, gênero sexual, etnicidade e origem geográfica.

O aspecto que mais ressalta na diferenciação de públicos, segundo os músicos, é a idade, que geralmente é discriminada entre crianças, jovens, adultos ou adultos maiores. O cantor Héctor Cardona fala que:

Primero que todo uno analiza al público, cuando hay mucho joven: Salsa, bachata, reguetón y salsa choque, eso es lo que maneja uno. (...) En los eventos donde hay adulto mayor yo inicio con música de los años sesenta y luego hago tropicales. (...) Las mujeres son el éxito para uno, y yo lo primero que digo es “y donde están las mujeres!...” y “las mujeres solteras... y, una fiesta sin mujeres no es fiesta”, ellas siempre lo apoyan a uno mucho. A veces hay públicos difíciles, digo “bueno vamos con esta canción, sáquemela a bailar que ella no baila sola”... es la forma de uno como... psicológicamente trabajar la gente... “voy con una canción tropical pero para que me saquen las señoras, por favor los caballeros...” y a veces nada y nada. (CARDONA, 2014).

Inclusive as crianças que estão com os adultos são espectadores que devem ser satisfeitas. Uma organista comentou comigo esse aspecto, dado que a criança pode ser filho da pessoa que contrata, e se não se prestar atenção, pode ver ameaçada sua atuação ao incomodar aos pais, ou caso lhe satisfaça, pode ser filho de um futuro contratante.

O cantor Alex Núñez coincide em sua classificação:

Pues uno toca de acuerdo a lo que le guste a los muchachos, por lo menos si son unos quince⁸², les gusta mucho la salsa, el reggaetón, hay que tener algo de bachata, uno tiene que acomodarse de acuerdo al gusto de ellos. A los mayores, les gusta el son cubano, los boleros, y el tropical. (NUÑEZ, 2015).

⁸² Ou seja, o aniversário de alguém que cumpre quinze anos.

Numa ocasião que toquei com uma cantora, ela me pediu para ir elegante e maquiada. Disse-me que o mais importante era ganhar a simpatia das mulheres porque elas eram o público mais exigente, e que às vezes avaliavam as roupas e a conduta mais do que o desenvolvimento musical. Isso significava a correspondência entre *aparência* e *modais* de mulher antes que de artista, como teoriza o sociólogo Goffman (1981, p. 36).

O estrato social e a etnicidade são outros dos indicadores de gostos musicais. Os músicos entrevistados e os eventos observados coincidem com a seleção de músicas que fazem os intérpretes de acordo com essas variáveis. Na maioria de vezes o público é de um estrato social igual ou superior ao do músico, no entanto, às vezes sucede o inverso. O pianista Juan Castrillón faz as seguintes especificações:

Hay que hacer un estudio social y psicológico del público. En una misma empresa he tocado para los empleados y para los gerentes y cada uno tiene un perfil totalmente distinto. A los empleados les gusta mucho la salsa, hay que tirar reggaetón, salsa choque. Ellos responden inmediatamente, le gusta mucho la rumba y la *recocha*⁸³. Si uno ve que la mayoría del público es afrodescendiente, hay que hacer salsa. La parte administrativa, que son los de oficina y son blanquitos, son más de merengue y a los mayores de 50 años les gusta mucho la tropical. La clientela de estrato 5 y 6 es más de tropical, boleros y música para escuchar. Para los adultos que crecieron en los 80's tenemos un repertorio exclusivo. Es gente que tiene poder adquisitivo, dueña de empresas, que tiene entre 40 y 50 años. Yo les toco música de UB40, rock en español, pop y se enloquecen, se transportan al colegio. (CASTRILLÓN, 2015)

Eles comentam que em certas ocasiões são surpreendidos com pedidos de tipos de músicas que não esperam que a sua clientela goste. Menos frequentemente se leva em conta a origem geográfica nacional das famílias, como afirma o organista Dumas Roldán:

El repertorio lo escogemos viendo el público. Preguntamos si son de determinadas regiones del país, por lo menos si son de Bogotá son más merengeros; si son de Cali, son de salsa; si son de Manizales, de Caldas o de Medellín, son de música tropical (ROLDÁN, 2015).

Os intérpretes com mais experiência dizem que seu repertório foi construído também a partir das solicitações da audiência. Alguns têm certeza de que seu sucesso laboral é devido ao fato que a plateia gosta de sua expressão corporal e do sentimento que transmite, o que motiva a participação das pessoas. A cantora Rocío Triviño explica que:

⁸³ Brincadeira.

Uno mira el cliente y el momento: si se presta para terminar en baile o en baladas de años 60. La referencia para el público es que un grupo animó mucho y encontró el estilo musical que le gusta a esa familia. Le dicen a uno “hay es que a me dijeron que usted animó la fiesta muy chévere” (TRIVIÑO, 2015).

Uma estratégia do cantor Alex Bejarano nos bares e restaurantes é motivar o público a escrever o título da música desejada num guardanapo e entregá-lo aos músicos. Ele diz: “Un me pueden enviar su canción vía e-mail servilleta” (BEJARANO, 2015).

No desenvolvimento da apresentação musical há uma grande flexibilidade. O público pode brincar de representar o papel do cantor ou instrumentista e irromper no espaço físico do palco ou da localização do músico em qualquer momento. Uma frase usada frequentemente pelos cantores após cantar uma obra e que evidencia essa subordinação de ideais estéticos ao gosto da audiência, é “...y que el aplauso sea para el público”. A música nessas ocasiões é experimentada de maneira ativa. A orientação dos intérpretes quanto a gêneros musicais apropriados e atividades interativas constituem elementos-chave que fazem vivenciar a música.

3.5 “¿QUÉ TOCAMOS DESPUÉS DE ESTA?”: A CONSTRUÇÃO DO REPERTÓRIO DE TRABALHO

Para Becker e Faulkner (2011, p. 67), um *repertório de trabalho* é um processo, uma série de negociações propostas e contrapropostas entre os músicos no momento de uma interpretação musical. Os músicos elaboram esse repertório considerando o tipo de celebração, de público, a animação e a exaltação que deve propiciar a experiência musical. Pode existir somente para uma ocasião, depende das exigências do lugar, do que saibam os executantes e do que estejam em condições de tocar. Há alguns repertórios que mudam pouco, presentes em grupos mais ou menos estáveis. Os músicos para tornarem-se competentes devem formar seu próprio *repertório individual* que decodificam de ouvido de gravações, rádio, internet, e memorizando a sequência da música. A gravação sonora tem grande relevância já que os músicos devem procurar soar como ela, ou sua versão mais conhecida. É um cânon às vezes até para seus criadores originais, quando o público avalia a qualidade com base nesse referente (HENNION 2002, p. 305). Esse conjunto de músicas é só uma parte do repertório total de todos os músicos que

tocam em grupos de sequências. Os autores mencionados apontam que “El repertorio de una comunidad musical incluye todas las canciones que por lo menos un miembro de esa comunidad se sabe y, si es necesario, puede tocar y enseñar a otros; por lo tanto, es la colección de canciones que esa comunidad potencialmente tiene disponibles para su ejecución” (BECKER; FAULKNER, 2011, p. 60). Por sua vez, o repertório está em permanente criação na medida em que são interpretadas novas músicas e relegadas outras. O repertório de trabalho é conformado por músicas do *repertório individual* (Ibid., p. 64) de cada músico participante.

O músico chega ao evento com uma ideia do que vai tocar de acordo com o que tratou previamente com o cliente. Sabe, porém, que é preciso sempre observar e confirmar se o tipo de público que tinha imaginado para comemoração é igual ou se é diferente. Quando o cliente não pede uma lista de temas específicos, mas que se toque música variada ou “crossover”, o leque de escolha é maior. Uma opção para armar o repertório de trabalho é intercalar os temas que são requeridos previamente com outros de gêneros musicais diferentes. É comum começar com músicas suaves ou relativas à data especial e aumentar pouco a pouco a intensidade com outras de caráter alegre e dançável. A menos que os assistentes estejam dançando, nesse caso o grupo continua tocando ritmos dançáveis. O cantor Alex Núñez diz:

Nosotros siempre empezamos suavemente, o sea, cuando llegamos la gente está comiendo o le dicen a uno “vamos a comenzar suave”, entonces uno hace media horita de boleros, ya para la segunda parte uno empieza con un cubanita, un tropical, entonces va subiendo de acuerdo a como la gente se va animando más. Porque uno no puede llegar de impacto a meter una salsa, la gente no te va a recibir, mucha gente dice “No, no queremos bailar todavía” (NÚÑEZ, 2015).

Embora seja uma convenção subir paulatinamente o ânimo, o *repertório de trabalho* se arma passo a passo, música após música, na observação das reações de cada público e segundo a classificação feita pelos músicos. No início são interpretados dois temas, e logo alguns perguntam ao público “voy bien?”, “si quieren un tema en especial, por favor, solicítelo”. O público responde “sí, por ahí va bien”, ou pode pedir algum tema ou outro gênero musical. Essa conversa é usada para *definir a situação* entre ambas as equipes. Não é um acordo que pretenda chegar a um estado imutável e sim, um processo de estímulo à excitação emocional de acordo com o ritmo do celebrante. Os performers têm outras estratégias para ganhar a confiança, como fixar os olhos nas pessoas quando cantam, fazer uma breve

introdução na qual parabenizam aos homenageados e manifestam sua satisfação por acompanhar esse público.

Os cantores carregam sempre seu *repertório individual* em um *pendrive* ou “maletica”⁸⁴; o número de músicas pode oscilar entre 300 e 10.000 de acordo com a memória do músico e o repertório acumulado ao longo de sua carreira (ORTIZ, 2015; TRIVIÑO, 2015). Qualquer dos cantores pode sugerir um tema ao parceiro cantor ou ao organista, que o procura no *pendrive* conectado ao teclado, mas finalmente decide quem conseguiu o contrato. O músico vai testando com cada gênero musical e se há uma reação ativa do público repete músicas de igual gênero.

O repertório geral está formado de êxitos antigos também chamados “clássicos” e outros que estão na moda recentemente de todos os gêneros musicais que mencionamos. Que sejam conhecidas pelo público contribui para a efetividade da comoção. A música mais interpretada é o ícone local *Cali Pachanguero* em salsa, gênero musical que resalta na história das músicas da cidade. De acordo com a celebração se tem disponível uma série de opções. Por exemplo, o *Cumpleaños feliz*, outras relativas ao aniversário, ou para a mãe, para o pai, que falem de amor de casal para os matrimônios, para as despedidas e boas-vindas, para os amigos, entre outras.

A escolha do repertório adequado à classificação estereotípica do outro funciona bem em quase todas as ocasiões, todavia tem exceções. Pode acontecer que duas variáveis identificadas em determinada audiência não sejam compatíveis. Numa ocasião uma jovem contratou um grupo de sequências, no qual toquei flauta transversal, para acompanhar a festa de aniversário de sua mãe. Ela solicitou que primeiro fizéssemos a música do aniversário, depois uma para a mãe e posteriormente música alegre. Pediu para não incluir *rancheras* porque não eram seu gosto. Era em uma residência familiar em uma zona de estrato meio baixo, no bairro Ciudad Córdoba. Eu cheguei com a cantora e o organista e pouco depois chegou o cantor, começamos imediatamente.

Produz-se um *intercâmbio corretivo*, em suas quatro etapas (GOFFMAN, 2011, p. 27), 1) *O desafio: começamos a tocar e a cantar o Cumpleaños Feliz e não tivemos muito tempo de comentar detalhes do pedido. Ao indagar que música faríamos para a mãe, o cantor resolveu cantar a ranchera A mi madre. Nesse*

⁸⁴ Termo de gíria: mala pequena.

momento a cantora e eu nos olhamos envergonhadas *perdemos nossa máscara*; esperamos ansiosamente que acabássemos para tentar recuperá-la. 2) *Oferta*: a cantora para consertar a situação, e cooperar com a salvação da fachada da equipe, diz com tom de desculpa que parabenizava à mãe e apontou que o tema anterior era uma dedicatória para essa data especial. Acrescentou que nós, os músicos, tínhamos sido informados que ela era muito alegre e que a seguir interpretaríamos música desse tipo. Seguimos com a música mais festiva do repertório, o vallenato *Qué bonita es esta vida*. 3) *Aceitação*: a senhora sorriu e todos saíram para dançar, 4) *Sinal de gratidão*: o cantor ao compreender seu erro, porém cometido inocentemente, coordenou uns passos de dança para o coletivo, e se reestabeleceu o estado ritual. Nessa ocasião o gosto musical não correspondia à típica classificação que se fazia para uma mulher de estrato social médio-baixo em sua celebração de aniversário.

Cada música tem sua própria história. Um repertório de trabalho tem obras de múltiplas fontes por solicitação do público ou a observação dos músicos. Menciono dois exemplos de repertórios de trabalho em ocasiões distintas nas quais interpretei a flauta. O primeiro deles realizamos com o Grupo Musical Bokana, em dezoito de dezembro de 2014, na festa de despedida de uma empresa. Regularmente esse tipo de eventos se faz entre uma da tarde e sete da noite. Chegamos perto das três da tarde e as pessoas já estavam dançando, desse modo devíamos continuar com um repertório festivo que incluísse um repertório de dezembro. O diretor musical me contou que esse tipo de festas eram as mais alegres porque não era um evento muito formal e os empregados se conheciam entre si, o que lhes facilitava entrar no calor da festa. Contudo, não se pretende uma estética da imitação (GOUBERT, 2009, p. 108), já que a maioria de cantores interpreta tomando liberdades pessoais no marco das regras do estilo, são escolhidas as versões mais exitosas. O repertório foi:

QUADRO 4 – REPERTÓRIO DE TRABALHO 1

Música	Gênero musical	Versão
1. <i>Torero</i>	Salsa	Guayacán
2. <i>Pato a la olla</i>	Tropical	Cheche Mendoza y Sus Satélites
3. <i>Ni tu ni yo</i>	Merengue	Sergio Vargas
4. <i>La matica</i>	Música sabanera	Lisandro Mesa
5. <i>El cuartetazo</i>	Ritmo de cuarteto	Cuarteto Imperial
6. <i>Bailando</i>	Pop latino	Enrique Iglesias ft. Descemer

		Bueno, Gente De Zona
7. <i>Danza Kuduro</i>	Dance	Don Omar ft. Lucenzo
8. <i>Ana Milé</i>	Salsa	Grupo Niche
9. <i>El pájaro amarillo</i>	Tropical	Los 50 de Joselito
10. <i>Darte un beso</i>	Bachata	Roy Prince
15. <i>El sanjuanero</i>	Sanjuanero	--
11. <i>Quiero ser feliz</i>	Tropical	La Cheverisima
12. <i>No hago más ná</i>	Salsa	
13. <i>Te amo a ti</i>	Merengue	Rikarena
14. <i>Cali Pachanguero</i>	Salsa	Grupo Niche

FONTE: Trabalho de campo, (2015).

Predomina a salsa, temas típicos de dezembro são *El pájaro amarillo*, *La matica* e *Torero*. O último alusivo às Touradas que se fazem durante a FERIA de Cali; algumas de recente difusão são *Bailando* e *Darte un beso*; os clássicos são *Ana Milé* e *No hago más ná*; e dois sobre o local e o nacional que são quase segundos hinos e exaltam os sentimentos de afeto territorial e cultural: *Cali Pachanguero* e o *Sanjuanero*, folclore do Huila⁸⁵ muito conhecida em todo o país. O seguinte exemplo é o repertório de trabalho que toquei junto com o grupo Chazy Show em 24 de janeiro de 2015 nas boas-vindas a seus pais e demais familiares de três irmãos que moravam na Espanha.

QUADRO 5 – REPERTÓRIO DE TRABALHO 2

Música	Gênero musical	Versão
1. <i>Colombia tierra querida</i>	Cumbia	Lucho Bermúdez
2. <i>El ausente</i>	Tropical	Pastor López
3. <i>Eres ajena</i>	Merengue	Eddy Herrera
4. <i>Bailando</i>	Pop latino	Enrique Iglesias
5. <i>Parranda En El Cafetal</i>	Vallenato	Jorge Celedón
6. <i>A dormir juntitos</i>	Merengue	Eddy Herrera
7. <i>Sandra mora</i>	Pachanga	Naty y su charanga
8. <i>A mi madre querida</i>	Ranchera	Vicente Fernández
9. <i>Cuando yo quería ser grande</i>	Ranchera	Vicente Fernández
10. <i>Cali Pachanguero</i>	Salsa	Grupo Niche
11. <i>Vivo en el limbo</i>	Vallenato	kalet morales
12. <i>Cariñito</i>	Tropical	Rodolfo Aicardi y los Hispanos
13. <i>Cambio de piel</i>	Salsa	Marc Anthony
14. <i>La vamo' a tumbar</i>	Porro chocono	Saboreo
15. <i>Salud</i>	Tropical	Javier Vásquez

FONTE: Trabalho de campo, (2015).

Os músicos elegeram obras relacionadas ao evento, *El Ausente*, fala dos seres queridos que moram longe; *Salud* e *La vamo'a tumbar* sobre a família e o

⁸⁵ Departamento de Colômbia.

esforço laboral; *Colombia tierra querida* e *Cali Pachanguero*, ícones do nacional e local, respectivamente. Em sua maioria foram temas antigos, conhecidos, como *Eres ajena*, *Sandra mora*, *A dormir Juntitos* e *Cariño*. São músicas recentes *Bailando* e *Cambio de pele*. Cantaram-se duas obras de dedicatória aos pais em gênero de ranchera, batida que se caracteriza por uma interpretação emotiva. A ranchera ao pai foi cantada pelos três irmãos abraçados frente ao microfone. De novo, o público comanda seus gostos e tem licença para tomar o microfone, como mostra a fotografia 6.

Recapitulando, os contextos urbanos e a multiplicidade de gêneros musicais que circulam neles exigem do ofício do músico habilidades e repertórios cada vez maiores. As músicas comerciais têm muitos parâmetros estéticos comuns que facilitam o desenvolvimento de habilidades dos músicos para produzi-los, e uma referência sonora padronizada que sugere formas de participação convenientes para o público.

FOTOGRAFIA 6 – FILHOS CANTAM PARA O PAI JUNTO AOS MÚSICOS



FONTE: Trabalho de campo, (2015).

O trabalho com as sequências requer o conhecimento das especificidades desse tipo de arquivo e aponta a necessidade de atingir os valores estéticos das músicas comerciais. Os músicos fazem classificações do público para uma ótima atuação, que nem sempre dá certo. A apresentação musical transcorre com a elaboração do *repertório de trabalho*, um contraponto entre o que oferecem os músicos e o que é solicitado pelo público.

3.6 O CORPO DO MÚSICO É UM MEDIADOR; A ATUAÇÃO, UMA MEDIAÇÃO.

*Yo solo quiero pegar en la radio
para ganar mi primer millón,
para comprarte una casa grande
en donde quepa tu corazón*

Mi primer Millón
Bacilos

A manifestação musical dos grupos de sequências é uma soma de planos superpostos. Oscila entre considerar a sequência como mediadora da gravação original, a admiração do corpo do intérprete como mediador desses sons, da alegria e dos músicos famosos, e as práticas participativas do público como lugares onde se inscreve a música. Constitui uma rede de mediações.

Hennion observa que o corpo do intérprete nas músicas populares ou nas *variedades*, segundo suas palavras, é um mediador privilegiado. A apresentação musical se instaura numa “relação antiinstrumental”, na que o público deseja viver em seu próprio corpo a música, experimentar “la relación física con el cuerpo mismo del cantante” (Hennion, 2002, p. 105). A presença do artista, embora não se trate de um ídolo de massas, é fundamental para a criação da *performance* em sua função de estimulador das emoções para a consecução da efervescência coletiva. A predominância do público na distribuição do poder de ação durante a apresentação musical é visível também nas fotografias que publicam os músicos, como já apontei. Nesse sentido, as autoapresentações online que são projetadas para o gosto dos espectadores, são elaboradas de maneira que eles se vejam refletidos por elas. Essas imagens tentam transmitir um sentido de identificação do público com o momento e as sensações de comemoração, na encenação gozando da festa, dançando, cantando ou desfrutando do show e o papel do músico mediando e instigando a excitação do evento.

As Fotografias 7 compartilhadas pelos músicos nos perfis de seus grupos musicais em Facebook exemplificam a função principal da profissão musical nos grupos de sequências, a indução a êxtase coletivo. Nas duas primeiras, os protagonistas celebram um aniversário e um casamento. Na primeira, os grupos de atores, músicos e dançarinos se misturam. A função do músico de estimulador das emoções está presente na acentuação da dimensão visual e a exaltação de outros sentidos. Uma parte das fotografias e dos vídeos recebe uma intervenção tecnológica e de indumentária, em que é intensificada a dramatização do músico

com uma nuance fantasiosa. Diferentes elementos enfeitam cada paisagem. Taças de vinho, ornamentos de festa e uma praia são alguns deles.

FOTOGRAFIAS 7 – MEDIAÇÃO: A ATUAÇÃO DA EQUIPE



FONTE: Facebook (06/15/2014).

Dos dois exemplos das Fotografias 6, o primeiro é uma imagem que mostra a cantora do grupo musical Viceversa com uma roupa e penteado dos anos 1960, numa posição sedutora, próxima a de uma aspirante com um microfone nas mãos. A intérprete encarna uma mulher dessa época, que durante seus fazeres domésticos cantava um emotivo repertório de *música plancha* com baladas de amor e desamor. O segundo exemplo é um fragmento de um vídeo do Grupo Calé⁸⁶, em que vemos, ao fundo, luzes e formas em movimento, dando dinamismo a seu espetáculo.

FOTOGRAFIAS 8 – A DRAMATIZAÇÃO INTENSIFICADA



FONTE: Facebook (09/08/2014).

Os *flyers* são especialmente ricos em signos visuais. Alguns grupos os criam para as datas de comemorações institucionalizadas, como o Dia das Mães, o Dia do Amor e da Amizade, datas de fim de ano, entre outras. De acordo com cada uma, são incluídos elementos significativos.

No exemplo da Figura 3, vemos o acompanhamento do Dia dos Pais com diferentes opções de show. Um músico veste a roupa do *charro* mexicano, ícone nos grupos de música de *mariachis*. Essa personagem é relacionada a um estereótipo da masculinidade convencional, e nesse sentido é um produto com alta possibilidade de demanda para essa ocasião.

⁸⁶ *Música profesional para bodas y eventos especiales en Cali y Bogotá salsa merengue*. Grupo Calé. Bogotá. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IMUSrXQIB5g>> Acesso em: 28 jul. 2014.

FIGURA 3– A EQUIPE CONVENCIONAL PARA UMA DATA ESPECIAL



FONTE: Facebook (10/16/14)

Alguns nomes dos grupos fazem referência às experiências sensoriais que integram os espetáculos musicais. Alguns nomes evocam certos sabores, cores, sensações e materiais finos. Alguns exemplos disso são: Prisma, Kaoba (mogno), Azul Profundo e Zafiro (safira). Ao longo da história da música caribenha essa vinculação tem sido frequente. Ressalta-se a alusão a um sabor picante ou doce e delicioso em várias ocasiões. O mais significativo é “salsa”, o gênero musical cujo nome tem origem no adereço culinário (QUINTERO, 2009). Fazem parte dessa ideia os nomes dos grupos Conga y sabor, Tabasco e Sabroso Producciones.

De acordo com as especificidades dos grupos de sequências o visual online e off-line pode chegar a transcender o sonoro e a maquiagem a própria interpretação musical. Amplio o ponto anterior. A pista e a sequência permitem prescindir do organista ao substituir todos os instrumentos, com exceção da voz. Isso tem provocado que vários músicos e não músicos façam uma tergiversação de sua atuação (GOFFMAN, 1989, p. 69) e realizem uma mímica da interpretação musical. Sobre essa prática, há posturas encontradas entre os músicos que trabalham com sequências que privilegiam, a partir de uma perspectiva, as habilidades do músico e a defesa de sua profissão, e de um outro olhar, advertem a incidência de que o estético visual supera em importância o som.

Para o primeiro grupo de cantores e instrumentistas a prática da mímica é gravemente censurável por isso sempre tocam com um organista. Eles alegam que com a mímica se engana e se rouba do cliente e que em seu caso tentam garantir um trabalho real, apesar de que a sequência faz soar instrumentos não presentes. Outros músicos, com um ponto de vista oposto, argumentam que é uma forma legítima de trabalhar se se trata de um cantante ou intérprete de outro instrumento que faz mímica ao piano, já que finalmente é feito por um músico. A esse respeito, Goffman assinala que “cuando preguntamos si una impresión fomentada es verdadera o falsa, queremos preguntar en realidad si el actuante está o no autorizado a presentar la actuación de que se trata, y no nos interesa primordialmente la actuación en sí” (Ibid., p. 70). Nesse caso, trata-se de um atuante de confiança e apoiado por sua equipe. Sua licença é concedida pelos colegas e compreendida como parte do ofício. Esses músicos acrescentam que o público não está interessado em saber se tudo está tocando ao vivo e sim, deseja que se toque a música que ele gosta e que o conjunto musical seja atrativo. A mímica no instrumento cumpre o papel de agradar à visão. Dessa maneira, não só há pessoas que imitam ao pianista e não tocam, mas também, pianistas que fazem mímica nos coros gravados nas pistas, cantores que usam instrumentos de percussão menor que não sabem tocar, saxofonistas que atuam no piano sem tocar e intérpretes de instrumentos melódicos que ao não saberem as melodias e não ter a habilidade para tirá-las de ouvido com rapidez viram mímicos de seu próprio papel.

Goffmann (1981, p. 42) observa que alguns papéis exigem a *dramatização*, que consiste em uma demonstração de que se exerce certa fachada. A dramatização pode, inclusive, tomar mais tempo e esforço no desenvolvimento de atividades que comprovam que se está fazendo o papel, que efetivamente na realização das tarefas assinaladas para ele. Apesar de que um músico, em aparência, não teria que dramatizar dado que suas destrezas são perceptíveis facilmente, mas já não acontece isso com o advento da tecnologia. Os músicos dos grupos de sequências não são os únicos profissionais que fazem mímica de seu ofício. Isso sucede também quando artistas reconhecidos dobram ou fazem “playback” em suas gravações em concertos ao vivo, ou quando se faz um videoclipe em que a música deve estar previamente gravada e os músicos atuam sobre o arquivo sonoro. Os músicos chamam a essa mímica de “fazer boneco”, ou

com um pouco mais de humor, “tocar com os japoneses”, como apontei no capítulo quatro.

Com menor frequência, existem também pessoas que fazem mímica no teclado, mas que nem cantam nem tocam instrumentos e contratam cantores para que os acompanhem. Em sua maioria, os músicos de grupos de sequências se aborrecem com esse aspecto, porém muitos se vêem obrigados a trabalhar com essas pessoas para exercer seu labor, ainda que haja também opiniões de outros que aceitam essa alternativa. María Hernández, uma saxofonista de 29 anos, formada em conservatório desde sua infância, que trabalha com seu projeto de sequências faz uma década, disse a respeito:

Yo en vez de criticar, comprendí que esa persona invirtió un dinero en esos equipos y en ese piano y acarrearlo no es fácil. Hay clientes que ni siquiera les interesa si tocan, ni lo saben. Inclusive yo creo que para ellos es más importante que uno esté muy elegante y bien vestido, que la misma música. Por eso yo llevo a veces a mi compadre y él se hace en el piano, pero es mentira él no está tocando. Los músicos tenemos que entender que hay que buscar oportunidades. Hay muchos pianistas que se quejan, pero deberían buscar espacios de trabajo y sus propias oportunidades (HERNÁNDEZ, 2015).

O violonista Mauricio Molina aponta que a sequência é uma forma de trabalho informal que as pessoas usam para solucionar o problema do desemprego:

La desventaja, y eso tiene que ver con un factor de nuestra situación de desempleo aquí en el país, es que mucha gente lo ve como el *machete*⁸⁷. Gente que no es músico y ni siquiera se han puesto en la tarea de estudiar un instrumento. Cantan ahí un poquito afinados, como la mamá de uno cuando está haciendo el almuerzo, así. La salida rápida: compran un teclado, compran las pistas o las bajan. Las venden cada una a 10 mil pesos cuando ya son muy traqueadas, como Cali Pachanguero. (...) Pero igual todo el mundo tiene derecho a trabajar, entonces sería como negarle el derecho al trabajo a la gente. Qué se puede hacer... (MOLINA, 2015).

Se se excedem os limites delineados da população desses intérpretes para abranger músicos que tocam em outras agrupações em Cali e não trabalham com as sequências, emergem discursos de desprezo por este ofício. Ainda que esses outros profissionais não formem a população sob estudo, suas alegações estão presentes nos argumentos, desculpas e asseverações dos segundos, que estão cientes de ser criticados e que argumentam sua posição entre seus pares. Os músicos que são contra as sequências consideram que esses grupos são rivais com os quais é difícil concorrer no mercado. Dizem que tiram sua clientela devido ao seu baixo custo e sua grande variedade de repertório possibilitado porque as sequências substituem os instrumentistas aos quais se pagaria se estivessem no grupo. Os acusam de

⁸⁷ Na gíria dos comerciantes, é um produto econômico que se vende muito.

mediocridade, de realizar imitações sem criatividade porque consideram que tocam com máquinas que carecem da estética de uma interpretação humana ao apresentar um som robótico que têm uma qualidade sonora deplorável. Alguns comentários nos vídeos de youtube dos grupos evidenciam a aversão ao uso desse tipo de ajudas eletrônicas na sonoridade da performance. Adicionam que incluem pessoas que não sabem tocar o piano enganando o público e falam que não acham honrado que soe um instrumento que ninguém interpreta, ignorando que nem todos os músicos que tocam com sequências concordam com a prática da mímica. Um músico de uma famosa orquestra da cidade alegava com desprezo:

La secuencia ha sido la secuela de las grandes orquestas que han tendido a desaparecer y la gente recurre a esa *maquinita*. Se arma un grupo de secuencias solo con cantantes y alguien que haga como que está tocando porque realmente el que hace el trabajo son los cantantes. Yo en la casa tengo como 50 millones de pistas... es que las hacen y hasta las regalan. La gente no sabe ni en qué tono está tocando. ¡Es que es una máquina lo que suena, es una máquina!

Por sua vez, os músicos que se apoiam nas sequências se defendem com argumentos variados. Alegam que, apesar de ser verdade que são concorrentes para outros músicos, os grupos de sequências constituem uma alternativa de trabalho que não podem desconsiderar, uma vez que ao tocar mais amiúde ganham mais do que tocando numa agrupação com mais número de instrumentistas, apesar de cobrar menos que ela. Compartilham a ideia de que a qualidade estética da interpretação ao vivo é sempre melhor, porém a qualidade sonora da gravação é uma aceitável aproximação aos instrumentos ao vivo. Contudo, assinalam que a experiência de tocar com uma sequência é fria e não guarda o prazer que produz a sociabilidade que se dá ao fazer música em grupo, nem a força do som ao vivo. Acrescentam que o público sabe sim que há muitos instrumentos ausentes em sua interpretação, mas ressaltam que os contratantes preferem economia acima de qualidade e seguem chamando os grupos de sequências.

A música pode levar a estados de prazer semelhantes ao de uma droga ou o álcool, motivo pelo qual ambos são elementos estimuladores da alegria e acompanham os rituais de celebração. Os músicos e artistas na Colômbia, como em muitas outras sociedades, têm carregado o estigma parcialmente certo de consumidores de drogas, aspecto mencionado pelo célebre estudo de Becker sobre músicos de Jazz (1963). Ao serem mediadores de um processo de indução à alegria nas festas e permanecer num meio próximo a essas substâncias, estão propensos a cair num desejo frequente de estados de gozo que não é facilmente controlável.

Atribui-se aos músicos um estereótipo que os associa ao alcoolismo, que, como assinala Goffman em seu estudo sobre o estigma (2006, p. 14), torna-os um grupo de indivíduos *desacreditados* perante a sociedade. Essa avaliação corresponde à categorização em uma *identidade social virtual*, em potência, mais do que a uma *identidade social real* (Goffman, 2006, p. 12).

Em Cali, o ofício musical tomou, nas últimas décadas, a direção da profissionalização, ao regular de maneira mais organizada as atividades laborais com a educação formal dos músicos e a formalização do trabalho. Tal perspectiva fez com que boa parte dos músicos suspenda o consumo de drogas durante seu trabalho, a fim de realizar uma tarefa mais controlada e projetar uma imagem de seriedade profissional perante seus clientes. Ainda assim, vários deles, tanto mulheres como homens, seguem consumindo durante suas apresentações musicais. Vi, em várias apresentações, os intérpretes pedirem aos garçons bebidas alcoólicas misturadas com refrigerantes, para assim parecer que não bebiam.

Os intérpretes que tentam forjar uma profissão livre do estigma são obrigados a provar sua correção. Isso por vezes gera inconvenientes tanto com clientes quanto com familiares e amigos. Uma cantora afirma: “tengo familiares que piensan que me la paso rumbiando y bebiendo, no piensan que es un trabajo”. Há clientes que oferecem bebidas alcoólicas aos músicos e insinuam que trabalhem mais tempo do que o combinado em troca de licor, ou que contatam os músicos já tarde da noite, quando estão bêbados, e exigem deles que cobrem um preço barato. Alguns aceitam, outros não. Por outro lado, é conhecido o fato de que muitos músicos da época salsera se tornaram viciados ao ter um acesso fácil à cocaína em seu trabalho nas festas e na diversão noturna⁸⁸. Vários músicos comentam que tiveram pais músicos viciados ou alcoólatras, o que causou grande impacto em suas vidas. Nesse sentido, para evitar a dependência de tóxico, rejeitam o consumo de álcool ou outras substâncias psicoativas em sua cotidianidade, ou momentaneamente durante a apresentação; e quando eles conseguem o contrato, proíbem também o consumo dos colegas. A esse respeito o organista Luis Castro e o cantor Héctor Cardona, manifestam suas decisões:

Yo prohíbo a los que trabajan conmigo que tomen. Es que mi papá era cantante y tomaba mucho, esa es la respuesta. Vos estás haciendo un trabajo, es algo tan importante como cualquier profesional (CASTRO, 2014)

⁸⁸ O caso mais famoso é Edgar Espinoza, que foi pianista do Grupo Niche e seu vício o levou à indigência.

Cuando yo era niño mi papá bebía mucho y escuchaba la música ecuatoriana Julio Jaramillo, Segundo Rosero, Olimpo Cárdenas. Cuando llegaba con los amigos a tomar me decía que le pusiera la música y a mí esa música se me quedó en la memoria... pero yo no consumo licor ni cigarrillo nunca (CARDONA, 2014)

Vários músicos manifestaram que seus pais e mães, também músicos, rejeitaram a escolha do ofício musical, já que estaria relacionado ao uso de substâncias estimuladoras e a possíveis vícios. O cantor Julio Soto considera:

Mi papá fue serenatero muchos años, a pesar de que él nunca quiso que yo estuviera metido en la música, me metí. Él decía que la vida de los músicos era de borrachos y de gente de trago. Pero yo pienso que eso hoy en día está muy revaluado, los músicos hemos tomado consciencia de eso y estamos en un plan de profesionalismo. Con el grupo de gente que yo trabajo normalmente no se toma, ni un solo trago. Además porque si el evento es mío yo le pido el favor a los del evento que a los músicos no les vayan a dar ni un solo trago de licor. Porque es que la gente comienza a verte así como el borracho y cree que uno va a tocar por el licor y nosotros tocamos porque es nuestro trabajo. Me parece que estar tomando en un evento es como desmeritar el trabajo de uno y de otros músicos (SOTO, 2014).

3.7 O PÚBLICO CALEÑO: ENTRE CONSUMIDOR E PARTICIPANTE

O público aceita a fachada do músico nos grupos de sequências como aquele que vai fazer divertir e alegrar as pessoas. Porém, é preciso considerar que não é um ser de poderes extraordinários que tem essa capacidade, é um sujeito com um conhecimento particular para estimular as emoções do público. E, por sua vez, o público está disposto a fazer seu papel de deixar-se arrobar pela emoção. Está pronto para divertir-se com as músicas de seu gosto e que os outros membros da audiência também sabem. Quer colocar em prática suas formas de participação. Assim, espera que seja interpretada aquela música que já conhece pela rádio, televisão, de sua aquisição pessoal de discos, ou outro meio. Porém não é somente um consumidor, é usuário e participante. Isso foi observado no trabalho de campo nas apresentações musicais quando os espectadores exclamavam “¡llegaron los músicos!”, ou “¡todos a bailar, pues!”, fazendo alusão a que seriam os encarregados de animar e divertir a todos. Também era evidente que em muitas ocasiões quando chegavam os músicos a um lugar, o público já estava dançando. Nesse sentido, o grupo era somente mais um apoio com o qual as pessoas podiam recriar suas práticas.

As solicitações de músicas por parte do público chegam muitas vezes aos músicos antes que eles anunciem esta possibilidade. Pessoas de todo tipo se aproximam dos músicos com esse propósito. É relevante o aspecto do conhecimento prévio das músicas pela audiência como um suporte para o sucesso da comemoração. Se as pessoas conhecem a letra podem cantá-la, se reconhecem o gênero musical, podem dançá-lo. E ainda se não conhecem a música, o amplo leque de gêneros tem características semelhantes como foram pontuadas no capítulo anterior. Nesse sentido, embora o público não saiba dos aspectos técnicos da música, percebe ritmos estáveis, afinação num sentido geral, timbres dos instrumentos e vozes apropriados a gêneros, se dá conta da ausência de instrumentos, entre outros aspectos. Uma senhora comentou comigo num shopping sobre a apresentação de uma cantora: “es que a ella le suenan mejor las baladas. A mi me gusta más como canta el muchacho”. Referia-se a uma salsa, gênero estabelecido nos ouvidos dos *caleños*, que sem saber sobre música podem avaliar uma boa interpretação em relação a outras.

Em geral, é possível distinguir, em grandes traços, dois tipos de papéis do público. Primeiro, a pessoa que contata ao grupo musical, e segundo o público em geral. O primeiro é o *representante* da *equipe*, em termos goffmanianos. Porém, esse representante não tem um conhecimento total sobre o gosto do público ou sobre as músicas que serão solicitadas. Tem uma ideia geral, de acordo com o tipo de público que frequenta o lugar, se é um espaço comercial, ou de acordo com seus convidados, se é um evento particular. O segundo tipo também incide no repertório conforme o tipo de comemoração que vai se realizar. Esse representante, ou melhor, intermediário, pode sugerir um possível repertório e leque de gêneros pensando no público, ou pensando numa pessoa especificamente a quem vai dirigida a comemoração. O segundo tipo, o público em geral, pode tomar diferentes atitudes. Solicitar uma música aproximando-se ao grupo musical, gritar de um canto o nome de uma música, participar ou, raras vezes, em ocasiões de pouco sucesso ficar estático e sério, apenas olhando.

A expectativa do público e sua vontade de participação se sobressaem em relação à consideração de detalhes na avaliação estética. No geral, não se importa com uma versão da música que conhece diferente da original. Está mais interessado em poder realizar suas práticas participativas em grupo. Como expressava um cliente que tem contratado o grupo musical Rocío Triviño y su Grupo Musical várias

vezes, numa ocasião em que acompanhei ao grupo, “Yo los llamo principalmente para que animen a mi familia, a los amigos, y para que toquen mientras uno baila”. A explicação do anterior intermediário explicita o papel do músico como mediador do intento do público por se divertir. Durante a Feria de Cali, o grupo Café Vision atuou todos os dias num shopping. A moça que os contratava solicitou que atuassem numa zona onde há vários bares. Ela falou “Me interesa que la música se ve como algo atractivo y atraen clientes para que consuman más”. A frase do anterior freguês salienta a música como parte do capital cultural que valoriza seus eventos. Alguns grupos que atuam em espaços comerciais, além de seu papel musical, fazem propaganda pelo microfone das lojas circundantes. Embora não seja uma obrigação, é um aspecto que pode agradar ao freguês e acarrear mais contratos.

Por outro lado, o público antes de ter contato face a face com o grupo, tem contato como consumidor dos meios de comunicação. Estes constituem uma ponte entre eles e os artistas famosos, e possibilitam uma interação parcial. Os consumidores estão presentes parcialmente na solicitação de músicas à rádio sempre e quando estejam dentro das categorias comerciais. Alguns chegam a participar nos *reality shows* na televisão, os quais são massivamente assistidos. Outros comentam nos sites de redes sociais dos artistas famosos. Outros compram os CDs no mercado formal e informal.

Ao contrário, a autoapresentação online dos músicos propicia maior interação entre colegas que com o público. São poucos os comentários nos perfis dos grupos de sequências, e não precisamente porque não sejam frequentados, mas porque são intermediários das músicas dos artistas famosos. Sua informação partilhada está limitada a uma mostra para a audiência.

3.8 “CON ESTA NOS DESPEDIMOS”: AS APOSTAS DOS MÚSICOS NO JOGO

Cali es una ciudad que espera, pero no le abre la puerta a los desesperados

Calicalabozo
Andrés Caicedo

As estratégias de difusão dos artistas na atualidade diferem bastante do antigo modelo de comercialização da indústria fonográfica. Embora na primeira década do século XXI quatro *majors*, Sony-BMG, EMI, Universal e Warner, controlem 70% do mercado musical mundial, formas alternativas de circulação e

negócio surgem opondo resistência e escapando ao controle do mercado formal. As novas tecnologias e os usos que as pessoas fazem delas obrigam a uma reconfiguração da indústria musical. As páginas web P2P permitem o intercâmbio e a interação online de forma livre entre usuários, e a circulação de cópias de CDs não autorizadas e arquivos digitais são usados para uso pessoal, e formam mercados informais na América Latina, que as *majors* insistem em criminalizar como pirataria (YUDICE, 2007; 2011, p. 20).

As sofisticações crescentes dos estudos de gravação caseiros permitem aos músicos a realização de seus produtos sem a participação das *majors* e companhias independentes e sua distribuição em webs P2P, o fornecimento do livre *download* na internet para que sejam conhecidas e posteriormente os músicos sejam contratados para shows. Apesar da preconização da morte da indústria fonográfica por parte dos entusiastas do livre uso dos produtos culturais, novas formas de monetarizar as práticas e os usos da música são inventadas. Algumas delas são o pagamento dos *downloads* de uma música (*single*), e da quantidade de suas reproduções, as tecnologias de *streaming* que são vendidas para assistir aos shows de transmissão diferida e a publicidade nos sites de redes sociais (YUDICE, 2011, p. 22). Outras são a venda das músicas famosas em karaokê, ou em *pistas*, segundo o termo usado pelos músicos dos grupos de sequências, as quais possibilitam um uso participativo do antigo consumidor passivo, e às vezes são postadas online para sua livre difusão.

Wade (2000) aponta que os dados sobre o consumo musical na Colômbia são escassos. É possível obter as informações sobre o mercado formal, mas é preciso considerar que boa parte da difusão radial e circulação se dão pelo mercado informal. Os gostos musicais variam entre regiões; assinala que em Cali na década de 1990 predominava a salsa, seguida pela música tropical (incluindo boleros e merengue), o rock e o pop (p. 359).

O rádio é um meio muito relevante para a difusão musical no país. Segundo a informação sobre consumo cultural do DANE, 73,6% da população no país tinha escutado rádio a semana anterior ao questionário em 2010, principalmente emissoras particulares, enquanto para 2012 a percentagem era de 67,2% da população, e para 2014, 69,9%. O último dado inclui a escuta da música online, que aumentou para 85% em 2013, segundo o informe IFPI de 2014. Em geral, é verificada uma estabilidade na escuta de rádio e música pela internet.

Para o ano de 2013 em Cali foram registradas quatro cadeias de emissoras radiais, treze emissoras independentes, vinte e uma emissoras de radiodifusão sonora em AM e quatorze em FM (ESCOBAR, 2013, p. 98). A relevância do rádio no consumo musical faz com que a emissão de músicas na programação seja difícil e concorrida. Uma das modalidades mais polêmicas é a *payola*, uma prática informal e não regulada pela lei que consiste no pagamento em dinheiro ou em dádivas aos encarregados da programação radial ou que podem influir nela, de emissoras que têm uma grande audiência para que toquem uma música durante certo período. A *payola* não tem um preço padronizado, dada a sua informalidade, mas adquire proporções enormes e pode até mesmo incluir bens como carros, viagens e aparelhos eletrônicos. Também existe a *contrapayola*, cujo propósito é evitar que toquem artistas que são concorrentes num mesmo gênero musical. Geralmente a *payola* e a *contrapayola* são pagas pelos selos fonográficos, e às vezes pelos artistas independentes. É uma prática comum nas formas de difusão dos tipos de músicas mais comerciais como a música tropical, o reggaetón, o vallenato, a *música de despecho* e a salsa, e não tão regular para gêneros menos consumidos que encontram formas de circulação alternativas à rádio comercial, como a internet, os festivais, e a rádio pública e universitária, entre outras (RAMÍREZ; MACHICADO, 2015). A *payola*, cuja palavra provavelmente é um anglicismo da frase “pay off law”, não é exclusiva de Cali, nem de Colômbia. Trata-se de uma prática estendida na radiodifusão tão antiga quanto a própria indústria fonográfica, que já é ilegal em alguns países, como em Estados Unidos (SEGRAVE, 1994; CASTILLO, 2012, p. 12). A legislação colombiana não proíbe nem regula a *payola*, motivo pelo qual sua estendida prática e variabilidade suscitam acalorados debates. De um lado, algumas vozes são a favor da proibição total. Alguns dos músicos estão em desacordo com o pagamento e procuram outras possibilidades ou emissoras de menor público que não exijam a *payola*. Outros atores consideram que é uma prática imoral porque privilegia o lucro, prejudica aos pequenos selos e aos artistas independentes, e engana a audiência que acredita escutar os músicos por seu mérito artístico e não por um pagamento. Acrescentam que a radiodifusão na Colômbia é um serviço regulado pelo Estado⁸⁹ que deve garantir o livre acesso à cultura e à democracia e iguais oportunidades de concorrência para os novos artistas. Nesse sentido, alguns

⁸⁹ Resolución 415 de 2010

argumentam que o processo deveria ser legalizado e explicitar um valor moderado, para assim não haver desigualdades na circulação das obras de artistas que não conseguem pagar por sua difusão. Desse modo, o produto musical é promovido como qualquer outra mercadoria que requer publicidade, e é assegurado um pagamento à emissora que precisa ser sustentável. Contudo, o debate continua, e a *payola* segue tendo muito peso na circulação pelo rádio em Cali (MARROQUÍN, 2013).

Outras modalidades informais e não reguladas pela lei também são utilizadas: suas gravações são presenteadas ou pequenos montantes econômicos são oferecidos entre os DJs nas discotecas para que sejam tocadas; é realizado o pagamento a intermediários para que incluam suas músicas entre os êxitos do momento de artistas famosos num CD ou pendrive com mp3, numa coletânea que é conhecida como um *variado*. Esses atores depois distribuem os CDs entre vendedores ambulantes ou “camelôs” no comércio informal, ou eles próprios se encarregam de vendê-los. Algumas músicas conseguem ser conhecidas no meio e posteriormente são solicitadas pelo público na rádio. Por força da insistência dos ouvintes, os programadores radiofônicos se veem na obrigação de tocar a música solicitada. O último estágio da divulgação é a realização de concertos em público. Para isso, procuram primeiro tocar antes de músicos famosos, prática chamada de *telonear*, para chegar a públicos que depois possam pagar por seus shows (TRIANA, 2012, p. 101).

A maioria dos projetos que difundem os músicos que tocam com sequências, alternativos ao trabalho com elas, são músicas dos gêneros mais comerciais, o que, em geral, requer uma ampla difusão. Os músicos se inspiram nas histórias das músicas de sucesso que contam os artistas exitosos e circulam entre colegas, e aprendem de suas experiências. A opinião deles sobre a *payola* representa as variadas posições do meio. O cantor Andrés⁹⁰ em conversação pessoal me comentou que para tocar sua música de reggaetón durante um mês numa famosa emissora comercial presenteou com um aparelho celular *blackberry* ao radialista e programador. Sua música era tocada três vezes ao dia. Contudo, apontou que era necessário um investimento maior para “pegar” (bombar). Isso,

⁹⁰ Troquei o nome do músico e grupo, cujos depoimentos me foram contados em privado.

segundo ele, inclui o cuidado e a modelagem de sua imagem pessoal de acordo com a estética de moda e do gênero musical, e, sem dúvida, uma *payola* maior.

O cantor Jonathan e a cantora Tatiana atuam com sequências com seus grupos. Cada um deles gravou interpretações de músicas famosas, uma de salsa e outra de bolero, respectivamente. Já que os grupos eram compostos unicamente por uma pessoa, e complementado por outros músicos de acordo com o orçamento do cliente em cada ocasião, ambos contrataram um arranjista para realizar uma versão nova, e posteriormente, contrataram a músicos instrumentistas e coristas para que gravassem. A música foi difundida com o mesmo nome dos grupos de sequências, porém a forma de distribuição musical diferiu entre eles. Jonathan pagou a inclusão num CD *variado* para ser vendido em vários lugares da cidade no comércio informal. Simultaneamente, difundiu nos sites de redes sociais e percorreu durante várias noites discotecas e griles presenteando *demos* da música com um “incentivo” de vinte mil pesos⁹¹ para cada DJ. Cada vez que tinham um show com o grupo de sequências num espaço comercial como um shopping, bar ou restaurante tocava a gravação por seus autofalantes ao começo e ao final. Ele me falou em várias ocasiões observando os frequentadores: “¿si ves? esa señora ya está cantando mi tema”. Disse-me que após um período de aproximadamente três meses, iria às emissoras comerciais para pagar as *payolas* que não fossem tão caras. Tatiana se colocou contra a *payola*, por não considerá-la ética e porque, além disso, é melhor mostrar-se correto quando não se tem a vantagem do orçamento, pois falaram “¿dinero? ¿yo de dónde?”. Começou a solicitar que tocassem sua música em emissoras comerciais e de outro tipo, que obtinham um *rating* médio. Durante a entrevista afirmou que a seu grupo:

A nosotros nos abrieron las puertas. Vos sabés que por el cumplido te reciben la canción, pero no te la ponen. Ahora, emisoras que nunca nos cobraron un peso fueron el Sol, la emisora de la Policía Nacional, El Mundo FM, ni siquiera nos pidieron presentaciones, no un hubo canje, nada. A ellos les gustó y la pusieron.

Mediante seu perfil em Facebook e YouTube compartilhou diariamente a música, vídeos do processo de gravação, dos intérpretes tocando e falando, e fotografias de suas visitas aos meios. As músicas de ambos os grupos têm conseguido uma circulação restrita na cidade, e um pouco maior na internet, mas nenhuma das músicas é um sucesso comercial. Os grupos não abandonaram seu

⁹¹ Trinta reais aproximadamente.

trabalho com as sequências durante a produção e distribuição dessas criações musicais, já que é seu principal financiador.

O músico Juan não concorda com o pagamento da *payola*. Realizou a criação e gravação de uma salsa com investimento próprio, e posteriormente conseguiu o respaldo de um selo fonográfico. Ele aponta que o selo não tem resultado muito economicamente, mas o fato de oferecer a música sob o selo dá credibilidade a seu produto. Contudo, essa música tampouco teve grande acolhida na rádio local. Compartilha seu trabalho em YouTube⁹².

Há menos de uma década, inspirado no reggaetón e na salsa, é criada a *salsa-choque* (também *choke* ou *shocke*), com expoentes como CJ Castro, Integración Casanova, Los traviesos e Cali Flow Latino, uma salsa feita inicialmente por músicos negros do Pacífico e de Cali nesta cidade⁹³. A *salsa-choque* já ganhou um lugar nos meios e discotecas e no gosto do público, e inclusive conseguiu premiação durante dezembro de 2015 como “tema de la Feria de Cali” com a música *Cali salsa flow*, de Rodrigo Mayorga e vários *jingles* para comercializar produtos⁹⁴. Contudo, às vezes é discriminada por atores especialistas das vertentes anteriores de salsa na cidade. São acusados de pobreza musical, visto que sua ênfase aparece no ritmo e na dança, diferente da dança da salsa anterior, além de uma harmonia e melodia singelas. Alguns dos músicos que trabalham nos grupos de sequências e têm estado no meio da salsa não gostam de interpretar essas expressões, enquanto outros as apoiam. É muito significativa a celebração de alguns músicos de salsa quando a música de salsa choque *Ras tas tas* começou a tocar nos meios de comunicação nacionais. A obra do grupo Cali Flow Latino tornou-se conhecida em nível nacional e internacional depois que se soube que os jogadores da seleção colombiana de futebol comemoravam os gols com a dança do *Ras tas tas* durante o Mundial de 2014, no Brasil.

A música foi introduzida na equipe pelo jogador afro-colombiano Juan Pablo Armero, procedente de Tumaco, que teve acesso à gravação pela circulação de sua cópia em Cali. Figuras de prestígio na salsa de Cali como Carlos Guerrero, ex-cantor

⁹² *El Falso*. Artistas Unidos De La Salsa. Cali. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IWNmC4WBVh0>> Acesso em: 23 ago. 2014.

⁹³ A produção acadêmica sobre o gênero é pouca e recente (OQUENDO, 2014; LIBREROS, 2014; OROZCO, 2014). Alguns DJs assinalam que a base rítmica se fundamenta no *pilón* cubano e no *reggaetón* (OQUENDO, 2014).

⁹⁴ Um *jingle* é uma música para publicitar um produto nos meios. A cerveja Poker, e a empresa de transportes MIO utilizaram *jingles* em *salsa-choque*.

do grupo Niche e intérprete ativo, aplaudiram seu sucesso, que não teve de passar pelo condicionamento dos padrões estéticos tocados na rádio nem pela *payola*. O seguinte fragmento da página do cantor no *facebook* ilustra o acontecido.

FIGURA 4 - COMEMORANDO A EVASÃO À PAYOLA.



FONTE: Facebook (06/07/2014).

Ainda que a maioria dos músicos dos grupos de sequências seja mestiça, há também músicos negros, tanto de Cali quanto de outras populações. Muitos deles, atraídos pelo movimento crescente de música afro do Pacífico na cidade, provêm dessa região (BIRENBAUM, 2013, p.177). É o caso de Deython, cantor e percussionista de Guapi, que canta no grupo de sequências Bocana e gesta seu projeto de salsa-choque⁹⁵. Como expliquei, nem todos os músicos celebram o auge da salsa choque. As cantoras María e Rocío não concordam com a interpretação desse gênero em suas apresentações musicais com sequências, e quando o público solicita essas músicas elas respondem que não têm em seu portfolio. Elas me argumentaram que valorizam os outros tipos de salsa os quais interpretam com orquestras como Ensálsate e Quimbara, e em acompanhamentos de artistas famosos de salsa. O aspecto da valoração foi desenvolvido no capítulo quatro.

As portadas dos CDs variados são muito significativas como autoapresentação do artista na busca por se posicionar. A Figura 5 mostra a um CD variado contém fotografias de artistas estrangeiros famosos como Romeo Santos e Enrique Iglesias; de artistas nacionais reconhecidos como Jhon Alex Castaño e Luis Alberto Posada; de artistas locais estão se dando a conhecer como Cali Flow Latino;

⁹⁵ *Ruum, salsa choke*. Deythond. Cali. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DSxGMQU5bzU>> Acesso em: 23 ago. 2015.

e junto aqueles que iniciam o processo de distribuição, como Yaxx⁹⁶ y Calé, interlocutores desta dissertação.

FIGURA 5 - CD VARIADO



FONTE: Trabalho de campo, mercado informal de CDs (2015).

O auge da música do Pacífico e da salsa choque se explica pelo fato de serem interpeladoras da etnicidade afro, e sua força em Cali está atrelada à população negra, numerosa na cidade. Além disso, tem seus fundamentos de valorização no contexto político em nível nacional e internacional de reconhecimento do afro, e nos discursos do multiculturalismo no país e sua inserção na indústria musical (OCHOA, 1998). Esse tema se consolida na Colômbia com a *Constitución Política de Colombia* de 1991 e a Ley 70 de 1993 para as comunidades negras. Também é importante atentar para o alcance anterior de músicas mestiças dançáveis que abrem o caminho para sua boa recepção⁹⁷: Se considerarmos a cena musical salsera de maneira exclusiva, as tensões poderiam ser observadas em um campo no sentido bourdieusiano, em que forças diversas de agentes e instituições disputam o capital cultural e simbólico.

Para os músicos dos grupos de sequências, a ideia do sucesso de seus projetos pessoais na cidade de Cali suscita uma mistura de esperanças e desencantos. Alguns afirmam que é mais fácil procurar públicos e sucesso longe da

⁹⁶ Produz salsa-choque. *Pa' bailar lo como es*. Yaxx Ft El Yeti. Bogotá. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EvE5f47a2n8>> Acesso em: 21 ago. 2014.

⁹⁷ Alguns autores apontam que o reconhecimento da população afrodescendente, no Ocidente, passa da imagem do "selvagem" para a de fonte de riqueza cultural, acrescentada a uma construção do negro sob a ideia do corpóreo, sensual e instintivo (DE CARVALHO 2003; BIRENBAUM 2013).

cidade, em outros países, como fizeram outros. Contudo, triunfar na cena local depende de vários tipos de capital e disposições, e escalar nos gêneros musicais comerciais implica uma árdua competição com locais e estrangeiros, como assumem os apostadores mais ferozes. Nos momentos de maior pessimismo, a impotência de investir e apostar numa cidade que exige artistas novos, mas que amiúde impõe barreiras aos próprios, é expressada com clareza nas palavras das personagens de Caicedo “Cali es una ciudad que espera, pero no le abre la puerta a los desesperados”.

A relação externa de interdependência entre músicos dos grupos de sequências, público *caleño*, produtores de sucesso comercial em nível internacional e nos meios de difusão, evidencia a fraca posição dos primeiros na trama de relações sociais. Suas lutas pela ascensão e pelo reconhecimento social constituem pequenas apostas na ampla configuração social na qual se mobilizam, e grandes esforços em nível individual.

A crise da salsa em Nova York e Porto Rico (CATAÑO, 2010) abriu as portas da indústria para novos gêneros dançáveis e reconfigurou a circulação de músicas e atores em nível internacional nos anos 1980. Na Colômbia, essa foi a década áurea para a salsa *caleña*, que teve sua crise em meados da década seguinte. Segundo este esboço sobre o desenho processual de uma paisagem sonora musical diversificada com a chegada de outros gêneros, é compreensível que, em meados de 1990, os *caleños* tenham tido uma forma de escuta modelada pelos meios de comunicação nesse leque estético. Nesse momento, quando surgiram os primeiros grupos de sequências, uma das exigências da audiência foi oferecer um produto em consonância com suas práticas de consumo musical: a dança, o canto, a escuta, inclusive o colecionismo, mediações fundamentais de sua experiência. Os grupos de sequências se amoldaram a suas possibilidades com seus recursos tecnológicos e reproduziram os repertórios gravados na memória musical dos *caleños*, satisfazendo suas práticas musicais participativas.

A música de Bacilos expressa bem esse desejo dos músicos que se encaminham no âmbito da indústria da música na contemporaneidade. O desejo de ter sucesso comercial para aligeirar a força de seus condicionantes materiais, suas necessidades econômicas e ter comodidades materiais com o ofício que se ama e retribuir o amor dos seus seres queridos: “*Yo solo quiero pegar en la radio para*

ganar mi primer millón, para comprarte una casa grande en donde quepa tu corazón”.

Em síntese, as interpretações musicais, os músicos e especificamente o cantor encarnam a música, enquanto o público anseia viver em seu próprio corpo a música, experimentar “la relación física con el cuerpo mismo del cantante” que por sua vez está ali, mas o cenário o distancia (HENNION 2002, p. 324). É um mediador da música, e é uma mediação durante o show. O público se foca em suas formas de experimentar a música com o apoio da interpretação ao vivo. Por um lado, a música ao vivo dos grupos de sequências está subordinada às escolhas do público, pois depende da interpretação de um repertório já legitimado pelos meios de comunicação e pelo gosto do público. Por outro lado, seus músicos procuram maior autonomia ao se esforçarem por obter o sucesso comercial com a promoção de gravações de composições próprias ou arranjos novos de músicas conhecidas que, conseguem interpretar ao vivo só em poucas oportunidades. Assim, na medida de suas possibilidades, fazem suas apostas no *jogo*, metáfora usada por Elias para explicar a dinâmica de uma configuração social (2008, p. 142).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os arcabouços teóricos que balizam a problemática colocada em questão nesta pesquisa permitem evidenciar as interdependências de aspectos sociais, materiais e estéticos na manifestação das sequências. Possibilitam enxergar esses condicionantes na interação social, seus valores éticos, as tensões sobre o estatuto da profissão, a valoração das interpretações e as músicas, a competição e solidariedade dos atores. A proposta de uma sociologia das mediações permite compreender valorações estéticas da música e a forma na qual está atrelada a dinâmicas socioculturais num contexto específico. A música, objeto de estudo esquivo, que dada sua imaterialidade tenta se ancorar em objetos e ações, adquire relevância nas mediações das músicas gravadas e interpretadas ao vivo pelos grupos de sequências, no corpo do intérprete que se torna mediador, e nas práticas participativas do público.

Os quadros teóricos e metodológicos que apoiam a análise do campo empírico desta dissertação são entrelaçados para sustentar uma correspondência. Essas escolhas, também como o fenômeno social e musical analisado, configuram sua própria rede de interdependências na qual cada elemento tem um sentido e uma função específica em relação aos outros. O tecido de conceitos teóricos possibilita evidenciar as mediações em que se ancora a música e dar solidez à análise da imaterialidade musical. Quer dizer, avaliar a correlação entre aspectos socioeconômicos de um momento de uma sociedade, o desempenho do ofício musical e suas formas musicais. Nesse sentido, a configuração de quadros teóricos e metodológicos que elaborei nesta dissertação pode ser tomada como modelo e análise para outros estudos que pesquisem a relação entre arte e sociedade.

No âmbito microssocial é observável a interação social dos atores que participam face a face da manifestação dos grupos de sequências, a qual é complementada com a análise sincrônica e diacrônica do fenômeno. Utilizo a autoetnografia para complementar os dados colhidos, salientando algumas de minhas vivências como musicista em Cali. Há uma correspondência entre a etnografia sonora para a atenção ao elemento da paisagem sonora da cidade. A cibernografia é apropriada para o estudo da rede de atores vinculados à manifestação das sequências em Cali. A escolha da noção de autoapresentação online e off-line é sustentada para compreender a atuação da fachada de músico

nos grupos de sequências. Isso possibilitou advertir que os músicos fazem uso de recursos visuais e disfarces, que na autoapresentação online são exacerbados criando uma dramatização do papel e conferindo maior potência a suas atribuições. Participam da atuação da fachada de músico durante as apresentações pessoas que fazem mímica. Tais atuações são autorizadas por seus colegas que, na busca de alianças para fortalecer os constrangimentos de um trabalho de baixa autonomia, procuram a cooperação de familiares, amigos e empreendedores que não são músicos. A atuação da fachada de músico implica ainda lidar com o estigma de alcoolismo, que é mais tênue do que em épocas passadas e que é real, na prática de alguns músicos seduzidos pelas funções de sua profissão.

A década de 1980 foi um período áureo para as orquestras de salsa em Cali. Possivelmente a queda da produção de salsa em Nova York tinha favorecido a entrada em circulação da salsa *caleña*, bem como de outros gêneros musicais como o merengue. Algumas orquestras de Cali tiveram destaque no cenário nacional e internacional; já as ótimas condições materiais do momento possibilitaram que centenas de orquestras trabalhassem de forma constante no âmbito local. Em boa medida, essas condições tiveram relação com a economia derivada do narcotráfico que tinha legalizado seu lucro na penetração de outros âmbitos econômicos da cidade e, inclusive, do país.

Três fatos desencadeiam o surgimento dos grupos de sequências em meados dos anos 1990. O primeiro é a crise econômica em Cali e a recessão nacional desses anos em certa medida ligada aos golpes ao narcotráfico, à queda de produtividade e às altas taxas de desemprego, que afetaram o trabalho das orquestras. O recurso da sequência possibilita que os intérpretes cantem e toquem sobre os arquivos, substituindo o som dos instrumentos faltantes, e assim criar grupos de poucos integrantes. O segundo é o uso do recurso da sequência e a pista, gravações dos sons reais digitalizados ou eletrônicos em MIDI, respectivamente, em teclados com sequenciadores criados na década anterior, bem como a diminuição dos custos dessas tecnologias. E o terceiro é a demanda do público por música ao vivo a preços acessíveis que deu conta da diversidade de gêneros musicais comerciais tocando nos meios de comunicação. Assim os grupos de sequências surgem como uma alternativa laboral para os intérpretes locais que tocavam em diferentes formações instrumentais.

A continuidade dos grupos de sequências por duas décadas, apesar de a economia da cidade ter melhorado no século XXI, se deve a vários aspectos. Suas apresentações musicais permitem aos *caleños* experimentar as músicas comerciais mediante práticas participativas de *longa data*: a dança, o canto, a escuta, o colecionismo, entre outras. Recriam um repertório acumulado no tempo pelos meios de comunicação e a circulação de discos na memória musical dos cidadãos que está latente na paisagem sonora de Cali.

Segundo os argumentos dos músicos, o papel dos grupos de sequências em suas apresentações musicais é estimular as emoções mediante a interação musical para promover um estado de alegria e harmonia coletiva no público. As atuações da *fachada* do músico e sua cooperação em *equipe* têm como objetivo principal ser mediadores que induzem ao processo experiencial. Por isso, os músicos não reduzem seu papel à interpretação do instrumento ou da voz, mas também realizam uma animação verbal, apoiados por sua expressão corporal com a dança. A resposta esperada do público no êxtase da apresentação musical é o envolvimento coletivo na dança, no canto, na diversão, e a expressão emotiva de sentimentos.

Dado que fazer música é uma atividade social por essência, os músicos precisam tecer contatos em una malha que os interconecte na maior quantidade de contatos. A relação dos músicos se dá entre a cooperação e a concorrência. Sua interação é expandida da comunicação off-line à comunicação online permanentemente. Imagem e vídeos coadjuvam na autoapresentação que fazem.

Em geral, as disposições dos interlocutores mostram homens e mulheres mestiços em sua maioria de uma ampla faixa etária que oscila entre os vinte e dois e cinquenta e quatro anos, pertencentes a um leque de classe média. A vulnerabilidade do trabalho é evidente em sua instabilidade e informalidade. Em muitas ocasiões os músicos têm outros trabalhos no mesmo ramo ou não relacionados com a música, por meio dos quais garantem o seu sustento. Alguns deles abrangem a interpretação de diferentes gêneros, como a salsa. Embora as orquestras de salsa tenham proliferado de novo ligadas aos discursos sobre sua relevância pelas políticas públicas e a indústria cultural da salsa na cidade, poucas orquestras e artistas atingem uma sustentabilidade como empresas. Seus recursos materiais e sua formação profissional são muito heterogêneos, o que evidencia desigualdades na rede de músicos, que é compensada com suas alianças.

As músicas comerciais que interpretam evidenciam uma multimusicalidade. São músicas experimentadas mediante práticas participativas e se compõem de diferentes valores estéticos e éticos, códigos e símbolos sonoros reconhecidos e produzidos tanto pelos músicos quanto pela audiência. A maioria dessas músicas tem parâmetros estéticos em comum, reconhecidos por seus ouvintes/participantes e criadores. Este leque de ideais estéticos comuns possibilitam dominá-los com o adequado desenvolvimento de habilidades por parte dos intérpretes, que se distribuem em algumas tarefas correspondentes à divisão social do trabalho. Também permite à audiência reagir com certos comportamentos apropriados ao estilo musical.

Em boa medida a comunidade dos músicos trabalha tendo como referente um *estereótipo social* do público. Estereótipo não em um sentido pejorativo, mas como uma forma de classificação geral que se faz dos outros entre grupos interdependentes. Espera-se que o conjunto de indivíduos que têm certas características sociais tenha também determinados atributos ou certos comportamentos. Quando os músicos observam o público baseiam-se em sua *aparência, modais e signos*, de acordo com o lugar têm em conta o *meio*, e localizam ao conjunto de pessoas em certos padrões de gosto musical. Esse estereótipo assinalado lhes permite iniciar a interação com uma ideia de uma possível ruptura comunicativa numa tentativa de *definição da situação*. O *repertório de trabalho* é um aspecto dinâmico que se constrói à medida que transcorre a apresentação musical e que se cria para uma única ocasião, a partir dos *repertórios individuais* dos músicos. O repertório tem um processo prévio à apresentação musical de escuta, memorização e performance. Os músicos devem estar atentos a seu entorno sonoro, ao que toca na rádio e às solicitações do público para criar seu *repertório individual*. O fato musical se desenvolve em vários contornos, são *espaços comerciais*, destinados à diversão e ao encontro social, como os restaurantes, eventos sociais, bares e cafés, e *espaços particulares* para comemorações privadas em espaços de todos os estratos socioeconômicos.

Entre os produtores musicais disponíveis em Cali, os grupos de sequências constituem uma das ofertas mais econômicas do mercado, e com certeza, aquela que oferece maior variedade de produtos para diferentes tipos de gostos e públicos. Essas características vantajosas são um motivo de desprezo para outros produtores musicais, quem as consideram uma concorrência injusta. O fato de que a finalidade

do êxtase coletivo seja dirigida a um público particular de uma específica ocasião que muda em cada evento, e que paga por uma expressão de pouca raridade, faz com que o equilíbrio de poder do que determina as valorações estéticas seja o gosto do público, antes daquele do intérprete, que tem de adaptar-se a ele. Embora este trabalho não tenha se aprofundado no papel do público, é um ator constituinte das interdependências que sujeitam música e sociedade. Esses aspectos poderiam ser aprofundados por futuras pesquisas que se proponham a estudar essas relações.

Fora da apresentação musical, os músicos realizam suas apostas: criam, interpretam, gravam, e fazem circular suas músicas pelos meios de comunicação sob variadas e criativas estratégias. Por sua parte, o público está atento a essas novidades musicais da indústria musical e consome seus produtos. Esporadicamente, pode acontecer que alguém escute uma música gravada por um grupo de sequências em outra formação instrumental, curta, fale dela com seus amigos, solicite-a nos meios... E se transforme em um sucesso.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009.
- _____. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Edunesp, 2011.
- _____. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971.
- AGERKOP, Yukio. *Circular cidade: poesia e groove na expressão musical de quatro grupos da região do mangue nordestino*. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010. p. 196-202.
- ALBÁN, Adolfo. La música del despecho: ¿el sentimentalismo de lo popular?. Em: *Calle 14*, v. 3, n. 3, 2009, p. 80-84.
- ALONSO, Julio César; ARCOS, Mauricio Alejandro; SOLANO, Julieth Alejandra; LLANOS, Rocío Vera; GALLEGO, Ana Isabel. *Una mirada descriptiva a las comunas de Cali*. Cali: Universidad Icesi, 2007.
- ALVARADO, María. *Currulao: análise etnomusicológica para o gênero musical representativo do pacífico sul colombiano*. 2013. 142 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- AMARAL, Adriana. Autonetnografia e inserção online: o papel do pesquisador-insider nas práticas comunicacionais das subculturas da Web. Em: *Revista Fronteiras, Estudos Midiáticos*, v. 11, n. 1, 2009, p. 14-24.
- BÁMBULA, Juliane. *Lo estético en la dinámica de las culturas*. Cali: Universidad del Valle, 1993.
- BECKER, Howard; FAULKNER, Robert. *El Jazz en Acción: la dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno, 2011.
- BECKER, Howard. *Métodos de pesquisa em ciências Sociais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. Nova Iorque: The Free Press, 1963.
- BIRENBAUM, Michael. De ritos a ritmos: las prácticas musicales afropacíficas en la época de la etnodiversidad. En: *Estudios afrocolombianos hoy: aportes a un campo transdisciplinado*. Popayán: Universidad del Cauca, 2013.
- BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, n. 26, p. 31-39, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- CARVALHO da Rocha; LUIZA, Ana; VEDANA, Viviane. La representación imaginaria, los datos sensibles y los juegos de la memoria: los desafíos de campo en una etnografía sonora. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Santiago, n. 13, 2009, p. 37-60.
- CASAS, María Victoria. *Entre lo académico y lo popular: la música en Cali 1930 – 1950*. Grupo de Investigación en Música y Formación Musical GRIM. Cali: Universidad del Valle, 2012.

CASTAÑO, Juan Felipe. *Bailar salsa en Cali: movimiento corporal e identidad*. Informe de Investigación Programa Pioneros de la Antropología Colombiana. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH, 2010

_____. *Reflexiones en torno al desarrollo reciente de la salsa en Cali*. Salsa, entre cultura, identidad y Alteridad de lo caleño. Cali: Serie documentos de trabajo del CIES, ICESI, n. 8, 2014.

CATAÑO, Carlos Eduardo, Genealogías salseras: memorias de migración. En: Revista *Encuentros*, n. 15, 2010, p. 59-78.

CASTILLO, Juan Miguel. *Payola: derecho e industria musical*. República Dominicana: Ediciones Ferilibro, 2012.

CHANG, Heewon. *Autoethnography as method*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2007.

CHARTIER, Roger. *Prefácio*. Em: Elias, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CORRALES, Jorge. *Ser músico en Cali hoy*. Músicos de salsa y sus emprendimientos económicos. Informe de investigación. Cali: Proyecto de Industrias Culturales de Cali (PRIC), ICESI, 2013.

CRAGNOLIGNI Alejandra. *Tenía una necesidad urgente de vivir el instrumento: Valores, producción y posicionamiento de músicos populares y campo laboral*. Congresso da IASPM, 2012, Córdoba. Disponível em < <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/alejandracragnolini2.pdf>> Acesso em: 10 dec. 2013.

CROTTRELL, Stephen. Local Bimusicality Among London's freelance musicians. *Ethnomusicology*, Chicago, v. 51, n.1, 2007, p. 85-105.

DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Tradução de Ramón Barce, Barcelona: Idea Música, 1999.

DANE, *Población total censada en Cali*, Municipio de Santiago de Cali. Cali, 2005.

DE CARVALHO, José Jorge. La Etnomusicología en Tiempos de Canibalismo Musical. Una reflexión a partir de las Tradiciones Musicales Afroamericanas. *TRANS-Revista Transcultural de Música, Madrid, n. 7, 2003*. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/212/la-etnomusicologia-en-tiempos-de-canibalismo-musical-una-reflexion-a-partir-de-las-tradiciones-musicales-afroamericanas>>. Acesso em: 10 dec. 2005.

DESLAUREIS, Jean-Pierre; KERISIT, Michele. O delineamento de pesquisa qualitativa. In: VVAA. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 127-153

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. *"Suena el Río"*. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires. 2009. 267 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

DURKHEIM, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. México D.F.: Colofón, 2000.

ELIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____; SCOTSON, John. *Os Estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Escritos & Ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

_____. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ESCOBAR, Guido. *Cali en cifras*. Cali: Alcaldía de Santiago de Cali, DAP, mayo de 2013. Disponible em: http://planeacion.cali.gov.co/Publicaciones/Cali_en_Cifras/Caliencifras2012.pdf. Acesso em: 10 dec. 2013.

FALS BORDA, Orlando. *La Violencia en Colombia*, 2 vols., Bogotá: Taurus, 2005.

FISCHER, Juan Camilo. *La música de los músicos: un análisis de la relación de músicos caleños de rock y salsa con su(s) trabajo(s)*. Cali: Serie documentos de trabajo del CIES, ICESI, n. 7, 2014.

_____. *Ser músico en Cali hoy*. Músicos de rock y sus emprendimientos económicos. Informe de investigación. Cali: Proyecto de Industrias Culturales de Cali (PRIC), ICESI, 2013.

FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2004

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. *La Cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010

FRITH, Simon. Hacia una estética de la música popular. In: Francisco Cruces (Ed.). *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta, 2001. p. 413-436.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Las culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Grijalbo, 1989.

GAULDIN, Robert. *La práctica armónica en la música tonal*, Barcelona: Akal Ediciones, 2009

GIMENEZ AMOROS, Luis. I Play Wassoulou, Peli, Songhay and Tuareg Music: Adama Drame in Postcolonial Mali, Bimusical or Multimusical. *El oído pensante*, Argentina, v.2, n.2, 2014. p. 1-17. Disponible em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> Acesso em: 10 mai. 2014.

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Tradução de Hildegarde Torres y Flora Serrato. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.

_____. *A representação do eu na vida cotidiana*. 10. ed. Tradução de María Cecilia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes. 2002.

_____. *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. *Ritual de interação: ensaios sobreo comportamento face a face*. Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução de Dante Moreira. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GÓMEZ LONDOÑO, Eduardo José. *Mapa de ruido comuna 2 – 17 – 19*. Cali: Departamento Administrativo de Gestión Medio Ambiente DAGMA, 2011.

GÓMEZ VIGNEZ, Mario. *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Cali: Corporación para la Cultura, 1991.

GOUBERT, Beatriz, "La "chisga musical": avatares de una práctica social en Bogotá", en PARDO Mauricio (Coord)., *Música y Sociedad en Colombia, traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Bogotá: Universidad del Rosario, 2009. p. 100-113

GREBE, María Ester. Objetos, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología, algunos problemas básicos. In: *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 30, n. 133, 1976. p. 5-27.

- GREEN, Lucy. Music education, cultural capital, and social group identity. In: CLAYTON, M. T.; Herbert; MIDDLETON, R. *The cultural study of music*. Nueva York e Londres: Routledge, 2003. p. 263-273.
- GREIFFENSTEIN, Daniela. *Otto Greiffenstein: Una voz FM*. Monografía de comunicação social. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- GRUPO SAX CALI. *Reseña*. Disponível em <https://www.facebook.com/grupo.saxcali?fref=ts>
Acesso em: 1 out. 2014.
- GUERRERO, Rodrigo. Proyecto de acuerdo por medio del cual se adopta el plan de desarrollo 2012 – 2015 del municipio. Cali: Alcaldía de Santiago de Cali, 2012.
- GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002.
- HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru: Edusc, 2008.
- HENNION, Antoine. *La pasión musical*, Barcelona: Paidós, 2002.
- HERNÁNDEZ, Oscar. De currulaos modernos y ollas podridas. In: SANTAMARÍA, Carolina; OCHOA, Juan Sebastián; SEVILLA, Manuel. (Coords). *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico Afrocolombiano*. Bogotá: Universidad Javeriana, 2010, p. 237-284.
- _____. La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes escénicas*, Bogotá, v. 7, n. 1, 2012. pp. 39-77.
- HERRERA, Manuel. *Fenómeno de la música plancha se expande y logra un nuevo espacio en el centro de San José*. La Nación, Costa Rica, 11 de septiembre de 2014.
- HOOD, Mantle. The Challenge of Bi-Musicality. *Ethnomusicology*, Chicago, v. 4, n. 2, 1960. p. 55-59.
- HORMIGOS, Jaime. La sociología de la música, teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria, Revista Castellano-manchega de Ciencias Sociales*, n. 4, 2012. p. 75-84.
- LIBREROS, Lucy Lorena. *Un viaje a los orígenes de la salsa 'choke'*. El País, 24 de Agosto de 2014. En: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/viaje-origenes-salsa-choke>
Acesso em: 5 dec. 2014.
- LLANO, Isabel. Los músicos en Cali: profesión, prácticas y público en el siglo XX. En: *Revista Sociedad y economía*. Cali, n. 6, abril de 2004. p. 133-156.
- LÓPEZ, Ruben; SANS, Juan Francisco, (Coords). *Música popular y juicios de valor, una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011
- MARTÍN BARBERO, Jesús. De los medios a las prácticas. In: *La comunicación desde las prácticas sociales*. México, D.F: Universidad Iberoamericana, 1990.
- MARROQUÍN, Claudia Patricia. *Los avatares de una canción: Una mirada a las prácticas de divulgación, promoción y circulación entre un grupo de cantautores vallecaucanos desde la perspectiva de Bourdieu*. Monografía de comunicação social. Cali: Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MILLER, Daniel; SLATER, Don. Etnografía on e off-line: cibercafés em Trinidad. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n. 21, 2004, p. 41-65.
- MONTOYA, León Darío. *Jerónimo Velasco y su música*. Cali: Universidad del Valle, 2010.

- NAVIA, Angie Marcela. *La comunicación del baile de la salsa en Cali*. Monografía (Comunicación Social y Periodismo), Facultad de Comunicación Social, Universidad Autónoma de Occidente, Cali, 2013.
- OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma, 2003.
- OCHOA, Juan Sebastián. *La "práctica común" como la menos común de las prácticas*. 2011. 127 f. Tesse (Maestría en Estudios Culturales), Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2011.
- OCHSE, Markus. Discutiendo la autenticidad en la música salsa. In: Revista *Indiana*, Berlín, n. 21, 2004, p. 25-33
- OLAYA, Paula. Proceso de individuación y subjetivación de cinco mujeres que llegan a Cali en medio del conflicto armado. Tesis de maestría en sociología, Universidad del Valle, 2014.
- OQUENDO, Catalina. *Salsa choke para 'dummies'*. El Tiempo, 12 de julio de 2014 en: <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/como-bailar-salsa-choke-y-su-historia/14240935> Acceso em: 5 dec. 2014.
- OROZCO, Nadia. *Manual para entender el Ras Tas Tas y la salsa shocke*. 8 de Julio de 2014, <http://www.shock.co/cultura/articulos/manual-para-entender-el-ras-tas-tas-y-la-salsa-shocke-62201>. Acceso em: 5 dec. 2014.
- OSPINA, Héctor Fabio. *Etnocultura subjetiva en el blues: apropiación musical y horizontes de sentido en desarrollo*. Tesse (Maestría en Educación: desarrollo humano), Facultad de Educación, Universidad San Buenaventura, Cali, 2011.
- PACKMAN, Jeff. Signifying(G) Salvador: Professional Musicians and the Sound of Flexibility in Bahia, Brazil's Popular Music Scenes. In: *Black Music Research Journal*, Chicago, v. 29, n. 1, Spring, 2009, p. 83-126.
- PALAU, Paloma. *Bombarra, tuba y helicón: música tradicional de las Adoraciones del Niño Dios en el norte del Cauca y el sur del Valle*. Monografía (Pregrado en Música). Facultad de Artes Integradas, Escuela de Música, Universidad del Valle, Cali, 2007.
- PALAU, Paloma; CASAS, María Victoria. *Música de bandas y orquestas en Cali entre 1930 – 1950*. In: IV Simposio Colombiano de Historia Regional y Local, Universidad de Caldas, Manizales, Abril de 2013. Anais.
- PAVÍA, Juan Manuel; PUENTE, Orlando. *Informe Cartografía del campo musical cultural del barrio San Antonio de Cali 1940 – 1950*. Cali: Universidad Autónoma de Occidente. 2003.
- PAVÍA, Juan Manuel. *Sobre la cartografía cultural: pistas desde los microestudios de consumo cultural no masmediático*. Congresso da IASPM, 2012, Córdoba. Disponível em <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/JuanManuelPavia.pdf>> Acesso em: 10 dec. 2013.
- PÉREZ, Rolando. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- PETERSON, Richard A.; BENNETT Andy. *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004.
- PIEIDADE, Acacio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira. *El oído pensante*, Argentina, v.1, n.1, 2013. p. 1-23.
- PINILLA, Germán. *Culturas populares vallecaucanas*. Cali: Departamento de investigaciones folclóricas, Instituto Popular de Cultura, 1997.
- PIRES, Álvaro P. Sobre algumas questões epistemológicas de uma metodologia geral para as ciências sociais. In: VVAA. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 43- 94.

POLIVANOV, Beatriz Brandão. Dinâmicas de autoapresentação em sites de redes sociais. Performance, autoreflexividade e sociabilidade em cenas de música eletrônica. 2012. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação) Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

_____. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. In: *Esferas*, ano 2, n. 3, 2013.

PUENTE, Orlando. *Bailar salsa y tango en Cali: entre la institucionalización y la profesionalización*. Tesse (Maestría en Sociología), Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle, Cali, 2008

QUINTERO, Ángel. *Cuerpo y cultura, las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, LucVan. *Manual de investigação em ciências sociais*. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

RAMÍREZ, Julieta; MACHICADO, Javier Andrés. *La payola como obstáculo para la circulación musical: una perspectiva desde los agentes del sector*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad EAN, 2015.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre, Sulina, 2009.

REGUILLO, Rossana. Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa. *Comunicación y Sociedad*, México DF., n. 18, 2012. p. 135-172. Disponível em: <<http://www.comunicacionysociedad.cucsh.udg.mx/sites/default/files/6.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009

SALAZAR, Boris. *Cali: narcotráfico, poder y violencia*. Documentos de trabajo, no 163. Junio 2015, Universidad del Valle.

SAMAIN, Etienne. *Balinese Character*. In: ALVES, Andrea, Los argonautas de Mangue, São Paulo: Unicamp, 2004.

SÁNCHEZ, José Fernando. *Los individuos a prueba. Las clases medias en la sociedad colombiana, el caso de Cali*. Informe de investigación, Universidad del Valle, 2013.

SANTAMARÍA, Carolina. Bolero y Radiodifusión. Cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950. Em: *Signo y Pensamiento*. n. 52, v. XXVII, 2008.

SEGRAVE, Kerry. *Payola in the Music Industry: A History, 1880-1991*. Jefferson: MacFarland & Company, 1994.

SERRANO, Javier. La presentación de la persona en las redes sociales: una aproximación desde la obra de Erving Goffman. *Anàlisi*, n. 46, 2012. p. 1-17.

SERRAVEZZA, A. Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y de la estética. *Papers*, n. 29, 1983. p. 62-78.

SEVILLA, Manuel. Los acordeones de más renombre: notas sobre música vallenata en Cali y la interacción entre campos de producción cultural. In: 1 *Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones*, Abril de 2007, Bogotá. Anais.

SEVILLA, Elías. Salsa, Rumba y creaciones culturales negras en las lógicas sociales de identidad. En: VALENCIA GUTIÉRREZ, Alberto (Coord.): *Exclusión social y construcción de lo público en Colombia*. Cali: Universidad del Valle, 2001. p. 221-254.

SCHAFFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SHANK, Barry. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

SIMMEL, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla, 2003.

SOUZA, Jose de. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, 1991. p. 368-88.

TCHIJOVA, Tatiana. *Antonio María Valencia: Pedagogo, compositor e intérprete*. In: XVII Seminario Latinoamericano de Educación Musical, 2011, Antigua, Anais... Antigua, <<http://www.galileo.edu/esa/files/2011/12/23.-Antonio-Mar%C3%ADa-Valencia-Tatiana-Tchijova.pdf>> Acesso em: 12 nov. 2013.

TORRES, Claudia. *La represenación y construcción de identidad de los jóvenes a partir de la fotografía de perfil en Facebook*. Tesis (Maestría en Comunicación). Facultad de Postgrados, Universidad Centroamericana Jose Simeón Cañas, Antiguo Cuscatlán, 2013.

TRAJANO FILHO, Wilson. Goffman em África e entre os músicos: Reflexões sobre a influência de sua obra. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 23, n. 68, 2008. p. 167-176

TRIANA, Natalia. *Atención Salseros, Atención Bongoseros: Llegó el Bembé. Música Popular y Coleccionismo Virtual en Cali, el caso de la Salsa*. Monografía (Pregrado en Antropología). Facultad De Derecho y Ciencias Sociales, Universidad ICESI, Cali, 2011.

TROTTA, Felipe. Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña. In: LÓPEZ, Rubén; SANS, Juan Francisco, (Coords). *Música popular y juicios de valor, una reflexión desde América Latina* Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011.

TURINO, Thomas. *Introduction*. In: *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

ULLOA, Alejandro. *La Salsa en Cali*. Cali: Universidad del Valle, 1992.

_____. *La Salsa en discusión*. Música Popular e Historia Cultural. Cali: Universidad del Valle, 2008.

_____. Sociabilidades festivas y construcción de espacio público a través de las audiciones salseras en Cali. Cali: *Nexus Comunicación*, Cali, n. 16, 2015. p. 178-209.

VÁSQUEZ, Édgar. *Historia de Cali en el siglo 20*. Sociedad, Economía, Cultura y Espacio. Santiago de Cali, 2001.

VEGA, Chirinos. Identidad y redes sociales: construccion narrativa del yo hipertextual. *Austral Comunicación*, Buenos Aires, v. 1, n. 1 2012. p. 9-25.

VÉLEZ, Claudia. *Aproximaciones sociológicas a las prácticas corales en Santiago de Cali (1979-2007)*. Tesse (Maestría en Sociología), Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle, Cali, 2010.

VICEVERSA GRUPO MUSICAL. *Reseña*. Disponible em www.viceversagrupomusical.com Acesso em: 17 out. 2014.

VILA, Pablo. Música e identidad, la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. In: OCHOA, Ana María; CRAGNOLIGNI, Alejandra (Coords) *Cuadernos de Nación*, Músicas en transición. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001. p. 15-44.

VILLAFANE PADILLA, Jaime. Jairo Varela Martínez. No murió un hombre, no murió un músico: murió una época. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, Universidad de San Buenaventura, Cali v. 10, n. 2, 2012. pp. 175-189.

VÍLCHEZ, Luis; REIG, Dolores. *Los jóvenes en la era de la hiperconectividad: tendencias, claves y miradas*. Madrid: Fundación Telefónica y Fundación Encuentro, 2013.

WADE, Peter. *Música, raza y nación*, Música tropical en Colombia. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, 2002.

WAXER, Lise. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali*, Colombia. Wesleyan: Wesleyan University Press, 2002.

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. [1911?]. Tradução de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995.

WELLMER, Albrecht. ¿Podemos aún hoy aprender algo de la estética de Adorno? *Boletín de estética*. Año V, n 11, Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas, 2009

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. 2 Ed. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

YUDICE, George. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa, 2007.

_____. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. Em: HERSCHMANN, Micael ed. *Nas bordas e fora do mainstream musical. Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011, p. 19-45.

ZÁRATE, Luisa Ximena. Análisis sociológico de la obra musical de Hernando Sinisterra. En: Revista *A Contratiempo*, n. 24, 2014. Disponible em <<http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-24/articulos/analisis-sociologico-de-la-obra-musical-de-hernando-sinisterra.html>> Acceso em: 10 mai. 2015.

ENTREVISTAS:

BEJARANO, Alex. “Hoy en día no es el que mejor cante sino el que mejor venda”. Cali, 11 fev. 2015. 8 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

BURBANO, Hugo. *De la orquesta de salsa a las secuencias*. Cali, 12 fev. 2015. 8 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

BRAVO, Lilian. *Avatares del trabajo con secuencias*. Cali, 27 de ene. 2015. 8 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

CARDONA, Héctor. *Aprendiendo a cantar*. Cali, 23 dic. 2014. 25 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

CASTRO, Luis Fernando; CANTILLO, Eliana. *El modelo de negocios en los grupos de secuencias*. Cali, 23 dic. 2014. 12 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

CASTRILLÓN, Juan Carlos. *Emprendimiento y prestación de servicios musicales*. Cali, 21 de ene. 2015. 12 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

CHAZY, Henry. *La animación del público por parte del cantante*. Cali, 20 ene. 2015. 21 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

GÁLVEZ, Carlos. *Usos de las secuencias*. Cali, 5 de mar. 2015. 12 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

GIL, Julian. *El papel del músico en los grupos de secuencias*. Cali, 20 ene. 2015. 8 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

GONZÁLEZ, Carlos Andres. *La creación de la secuencia*. Cali, 6 mar. 2015. 8 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

- HERNÁNDEZ, María. *Saxofón y trayectoria del grupo de secuencias*. Cali, 09 feb. 2015. 10 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- MOLINA, Mauricio. *Ventajas y desventajas de los grupos de secuencias*. Cali, 02 feb. 2015. 8 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- NÚÑEZ, Alex. *La interacción con el público*. Cali, 23 ene. 2015. 18 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- ORTIZ, Augusto. *Violín y trayectoria del grupo de secuencias*. Cali, 27 ene. 2015. 20 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- ORTIZ, Nathaly. *Violín y herencia musical*. Cali, 20 ene. 2015. 21 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- ROLDÁN, Dumas. *El papel del organista*. Cali, 21 ene. 2015. 35 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- SANDOVAL, John Jairo; PALOMINO, Eyder Fernando. *Empresa de producción musical que genera grupos musicales*. Cali, 11 de dic. 2014. 10 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- SÁNCHEZ, Paola. *Grupo de secuencias de mujeres*. Cali, 22 dic. 2014. 12 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- SOTO, Julio Cesar. *El órgano y la voz*. Cali, 29 dic. 2014. 15 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- TAMAYO, Paola. *Del bajo eléctrico a las secuencias*. Cali, 10 de feb. 2014. 10 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- TRIVIÑO, Alejandra; PINO Alex. *Emprendimiento y proyecto de O positivo*. Cali, 4 de mar. 2015. 12 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- TRIVIÑO, Rocío. *Clasificación de públicos por los músicos*. Cali, 29 ene. 2015. 15 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.
- VILLEGAS, Diana. *De la "plancha" a las secuencias*. Cali, 20 feb. 2015. 8 f. Digitado. Entrevista concedida a Paloma Palau.

APÊNDICE 1

QUADRO 3 – DADOS DE ORIGEM SOCIAL

Músico	E ⁹⁸	Idade	Cidade de nascimento	Escolaridade e área de formação	Outros trabalhos no momento	Escolaridade do pai	Ocupação do pai	Escolaridade da mãe	Ocupação da mãe	Familiares músicos
1. Julio Soto	3	40	Cali	Técnico de som	Aluguel de equipes de som	Médio	Polícia e músico	Médio	Dona de casa	Pai
2. George Campillo	2	31	Bogotá	Técnico em música	Professor, produtor	Superior	Arquiteto	Técnica	Dona de casa	Pai e irmão são amadores
3. Luís Castro	3	35	Cali	Publicista	Publicista	Médio	Músico	Médio	Dona de casa	Pai
4. Eliana Valencia	35	34	Cali	Médio	Não	Fundamental	Motorista de taxi	Fundamental	Dona de casa	Não
5. Paola Sánchez	3	37	Cali	Técnica em música	Acompanhante musical	Superior	Administração de empresas	Médio	Modista	Pai
6. John Sandoval	3	48	Cali	Super. incompl. Ventas, Administração Mercadejo, Motivação empresarial.	Não	Superior	Engenheiro civil	Médio	Assistente de obras civis	Pai, amador a escuta musical
7. Eyder Palomino	3	22	Candelaria	Médio	Não	Médio	Faleceu	Médio	Estilista	Pai, tio, avó, bisavó

⁹⁸ Estrato socioeconômico.

8. Héctor Cardona	2	38	Cali	Técnico em Música	Docente	Fundamental	Faleceu	Fundamental	Dona de casa	Pai, irmão amadores
9. Henry Chazy	3	48	Cali	Licenciado em educação artística	Docente	--	--	--	--	Não
10. Nathalie Ortiz	4	26	Cali	Administração de empresas	Diretora de sua escola	Superior	Músico	Médio	Comerciante	Pai
11. Julián Gil	4	33	Cali	Engenheiro de som	Productor musical	Superior	Músico e docente	Superior	Docente	Pai
12. Dumas Roldán	4	54	Palmira	Médio	Não	Médio	Operário em empresa Violonista	Médio	Dona de casa	Pai, irmão também toca com sequências
13. Lilian Bravo	3	27	Cali	Técnica em Música	Não	Médio	Ebanista	Médio	Dona de casa	Pai melômano
14. Juan Castrillón	3	38	Manizales	Licenciado em Música	Productor musical.	Superior	Gestor cultural	Superior	Professora	Irmão, tio
15. Alex Núñez	3	45	Cali	Médio	Não	Fundamental	Comerciante	Fundamental	Dona de casa	Irmão, primo e avô
16. August o Ortiz	4	53	Cali	Graduação em música	Não	Fundamental	independent e ventas	Fundamental	Modista	Pai amador. Filhos
17. Rocío Triviño	2	39	Cali	Técnica em música	Não	Fundamental	Comerciante	Fundamental	Dona de casa	Pai
18. Mauricio Molina	3	34	Cali	Licenciado em Música	Docente	Técnico	Conductor de camión	Técnica	Secretária	Tio amador. Esposa
19. María García	4	35	Cali	Especialização em Gerência de Ventas	Gerente de vendas	Técnico	Operador equipamento pesado	Secundaria	Dona de casa	Prima, tio.
20. María Benavidez	3	29	Cali	Graduação em música	Acompanhante musical	Superior	Gerente de vendas	Superior	Docente	Primos, irmãos, avôs.

21. Paola Tamayo	3	37	Tuluá	Finanças e Negócios	Não	Superior	Comerciante	Médio	Dona de casa	Pai, mãe, irmã.
22. Alex Bejarano	3	29	Tuluá	Secundaria	Não	Técnico	Mecânico	Técnica	Enfermeira	Avô
23. Hugo Burbano	3	38	Pasto	Licenciado em Música	Diretor orquestras	Médio	Aposentado	Fundamental	Dona de casa	Pai
24. Alex Pino	3	37	Tuluá	Médio	Não	Médio	Músico	Médio	Dona de casa	Pai
25. Alejandra Triviño	3	24	Tuluá	Comunicação social	Não	Técnico	Electricista	Técnica	Modista	Não
26. Diana Villegas	3	32	Cali	Licenciada em música e psicóloga	Não	Superior	Contador e desenhador gráfico	Técnica	Secretária	Não
27. Carlos Gálvez	3	37	Tuluá	Médio	Productor, Acompanhante musical	Médio	Taxista	Médio	Dona de casa	Não
28. Carlos González	3	37	Bugalagrande	Técnico industrial	Operário de máquinas	Fundamental	Obrero	Técnica	Docente	Três tias

FONTE: Paloma Palau (2015)

ANEXO 1.**Investigación Grupos de secuencias en Cali, Colombia.**https://youtu.be/rbw_24TuuDc