

A atuação e as relações de trabalho de Paulo Moura como músico profissional

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Etnomusicologia

Robert Moura
Universidade Federal do Rio de Janeiro
robertmoura@gmail.com

Resumo. Este trabalho parte de uma pesquisa de doutorado abrindo uma discussão sobre a atuação profissional e as relações de trabalho do músico Paulo Moura em sua trajetória artística. Como passo inicial, nos valem, principalmente, da tese “*Eis aí a Lapa...*”: *Processos e relações de trabalho dos músicos nas casas de shows da Lapa* (2008), de Luciana Requião, e depoimentos do próprio Paulo Moura extraídos do livro *Paulo Moura: um solo brasileiro*, de Halina Grynberg. Por ter atuado em várias frentes musicais entre a música clássica e popular tocando com orquestras e bandas, acompanhando outros artistas e desenvolvido uma carreira solo em ambientes diversos, seja de música ao vivo ou da indústria fonográfica se dedicando a variados gêneros entre as décadas de 1950 e 2010, acreditamos que essa análise da carreira de Paulo Moura pode servir de base para compreensão de uma parte importante das relações de trabalho na produção e no mercado musical no Brasil.

Palavras-chave. Paulo Moura, Relações de trabalho, Música e trabalho, Mercado musical, Indústria fonográfica

Paulo Moura's acting and work relationships as a professional musician

Abstract. This work is part of a doctoral research opening a discussion about the professional performance and work relationships of the musician Paulo Moura in his artistic trajectory. As an initial step, we made use, mainly, of the thesis “*Eis aí a Lapa...*”: *Processes and relationships of work of musicians in the houses of shows of Lapa* (2008), by Luciana Requião, and testimonials by Paulo Moura himself extracted from the book *Paulo Moura: um solo brasileiro*, by Halina Grynberg. For having worked on several musical fronts between the classical and popular music, playing with orchestras and bands, accompanying other artists and developing a solo career in different environments, whether in live music or in the phonographic industry, dedicating himself to various genres between the decades of 1950 and 2010, we believe that this analysis of Paulo Moura's career can serve as a basis for understanding an important part of labor relations in production and in the music market in Brazil.

Keywords. Paulo Moura, Work relations, Music and work, Music market, Phonographic industry.

Iniciação musical

Em sua carreira profissional que durou mais de cinquenta anos, Paulo Moura (1933-2010) atuou em diversos cenários e diferentes momentos históricos que nos ajudam a vislumbrar um panorama do mercado e da produção musical brasileira (e, mais especificamente, da cidade do Rio de Janeiro) no período que compreende o final da década de 1950 até o ano 2010. A pesquisadora Luciana Requião (2008, p. 208) defende que “a produção cultural não é uma produção autônoma, desconectada dos demais aspectos materiais da vida”. Partindo dessa premissa, buscamos investigar uma amostra desse aspecto a partir da trajetória profissional de Paulo Moura.

As experiências musicais de Moura iniciaram-se na infância aos nove anos de idade, em São José do Rio Preto, sua cidade natal, quando começou a estudar clarineta com seu pai Pedro Moura que era maestro de banda. Ao lado do pai, o menino Paulo tocou em orquestras, antes de a família se mudar para o Rio de Janeiro. Após a mudança, seu pai abandonou a atividade em bandas, dedicando-se apenas ao ensino musical (GRYNBERG, p. 14). Em pouco tempo, Paulo começaria a receber convites para tocar em orquestras do bairro da Tijuca onde a família passou a viver. Porém, com receio de que o menino abandonasse os estudos, seus pais não o permitiam tocar (GRYNBERG, p. 14). O assédio dessas orquestras só confirma a competência musical da qual o jovem já era portador, apesar de sua pouca idade.

É possível que em razão da experiência de tocar na orquestra do pai desde sua infância e preocupação do mesmo para ele que seguisse com os estudos a fim de ter uma profissão que o sustentasse, Moura tenha aprendido desde cedo a encarar a música pelo âmbito do trabalho de forma a alcançar sua subsistência dedicando-se à atividade que gostava, diferenciando-se, nesse caso, de uma visão geral e da postura bem recorrente por parte dos músicos trazida por Requião:

É muito comum de se ouvir em relatos de músicos sobre sua atividade profissional que há por parte da sociedade certa desconfiança ou um questionamento a respeito da compreensão da atividade musical como um trabalho, como uma forma de sobrevivência. A atividade musical está relacionada, a grosso modo, ao prazer, ao lazer e ao ócio. (REQUIÃO, 2008, p. 135)

Essa não parecia ser a forma como Moura iria lidar com sua profissão.

Rito de passagem: a transição de músico amador para profissional

Apesar dos pais terem conseguido segurar o filho por algum tempo, os trabalhos musicais de Paulo Moura no Rio de Janeiro começariam em uma orquestra de bairro. Seu irmão Alberico que havia se mudado para a capital fluminense alguns anos antes da família o levou para tocar na mesma orquestra na qual participava e também inseriria Paulo no ponto dos músicos na Praça Tiradentes. O ponto era um local para a arregimentação de músicos. Eles se reuniam ali à espera de algum contratante que necessitasse de músicos para bailes. Moura relembra:

Então, quando não tinha baile com essa orquestra, eu ia para o ponto dos músicos na praça Tiradentes e esperava ser convidado para tocar em algum baile no sábado. Era um sistema em que muitas vezes um músico não conhecia o outro, não se ensaiava, mas chegávamos lá e estava tudo escrito, então todo mundo tocava aquilo e o baile acontecia. A maioria deles era músico de cabarés e gafieiras. Os que tocavam em cabarés eram melhorzinhos... (GRYNBERG, p. 33)

O trecho acima nos remete à afirmação de Requião (2008, p. 139) de que “apesar de regulamentado e com regras específicas para a sua atuação, a atividade de trabalho do músico tem como característica primordial a informalidade”. Nesse aspecto, Moura compartilharia de um início de carreira muito recorrente para os músicos, mas ele procuraria formas de conquistar alguma estabilidade econômica para seguir atuando como músico, mesmo que não deixasse de arriscar quando as suas convicções e satisfações artísticas se impunham.

Orquestras: a música sinfônica, o rádio e os bailes

Diferente de seus irmãos que se mudaram antes para o Rio de Janeiro, Moura não teria a oportunidade de realizar um de seus grandes sonhos que era tocar em cassinos, uma vez que os mesmos foram fechados em 1946, quando ainda não havia se dado sua mudança com os pais (GRYNBERG, p. 100). Para além do sonho do garoto, os cassinos constituíam um importante espaço de trabalho para os músicos. Requião (2008, p. 85), registra que o “Decreto-Lei nº 9.215 de 30 de abril de 1946, que determinou o fechamento dos cassinos em

todo o território nacional, desencadeou outra crise de desemprego para os músicos, “uma das piores crises vividas pela classe”.

Depois de um tempo participando de orquestras de baile, Moura passaria a tocar em orquestras de rádio e na Sinfônica do Teatro Municipal. Na Rádio Nacional, ele pôde trabalhar com Radamés Gnattali que tocava piano e fazia arranjos para orquestra da emissora. O saxofonista valorizaria muito a experiência: “na Rádio Nacional, tive a chance de conviver com Radamés, e isso, por si só, já valeu. Eu gostava muito dele. Era um músico de dimensão gigantesca, tocava piano muito bem, compunha e fazia arranjos com grande facilidade” (GRYNBERG, p. 88). A atuação de Radamés, assim como a de Pixinguinha no rádio, deixaria marcas importantes na escrita de arranjos, pois “consagrados como instrumentistas e compositores, entram também para a história como criadores de padrões de orquestração para a música brasileira” (SEVERIANO e HOMEM DE MELLO, 2006, p. 86).

Em relação à música sinfônica, Moura havia dedicado sua atenção ao estudo da clarineta. De acordo com Ronalde Monezzi Filho e Manuel Falleiros (2017, p.3), “a escolha por este instrumento tinha relação com o desejo de desenvolver habilidades ligadas à tradição da música europeia de concerto. Paralelamente, o estudo de saxofone vai se tornando cada vez mais informal”. Daniela Spielmann (2008, p. 7) registra que antes de desenvolver sua carreira como solista de choro, Moura tocou “em orquestras sinfônicas, como solista de música erudita, atuando em grupos de *jazz*, em orquestras populares, participando no surgimento da bossa nova”. A pesquisadora ainda nos informa sobre o início da carreira de Moura como músico sinfônico:

Em 1959 Moura iniciou sua trajetória no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde entrou por concurso e ganhou o primeiro lugar. Ele executou a “Primeira Rapsódia” de Debussy. A partir de então se tornou um especialista do repertório erudito das salas de concerto, óperas e balés, tocando sob a regência de Eleazar de Carvalho, Karabtchevsky, Stravinsky, Leonard Bernstein, entre outros. (SPIELMANN, 2008, p. 13)

Com o passar do tempo, tocando no rádio, em bailes e gravações, os horários de trabalho no Teatro Municipal entrariam em conflito com outras atividades, como Moura mesmo afirmaria:

Minha situação profissional no Rio de Janeiro me obrigava a tocar no Teatro Municipal nos dias de concerto e de ópera, sem enviar substituto, o que dificultava que eu assumisse definitivamente qualquer outro compromisso. Eu lutava pela minha sobrevivência, meu ganha-pão. Então, o definitivo para mim era a orquestra do Teatro Municipal. Tudo o mais tinha de ser encarado como trabalho extra [...] (GRYNBERG, 2008, p. 112)

Uma importante mudança de direcionamento em sua atuação profissional se daria com sua saída da orquestra do Teatro Municipal, em 1976. Segundo Moura, tal fato ocorreu devido ao salário ser muito baixo sobrando “muito pouco no final do mês, mesmo sendo solteiro” (GRYNBERG, p. 100). Assim, ele aceitaria o convite do cantor e pianista Dick Farney para tocar em sua *big band*. Moura relembra do período:

Quando toquei com ele, bem que tentei organizar minha vida em São Paulo nos moldes de que levava aqui no Rio de Janeiro. Cheguei a considerar isso como uma possibilidade... Verdade mesmo é que, durante todo o tempo em que fiquei como clarinetista da orquestra do Municipal, continuei fazendo mil coisas ao mesmo tempo, driblando horários, convencendo maestros, pedindo licenças ou até sumindo para gravar, fazer turnê no exterior, tocar em outros estados... Essa coisa de vida de artista. (GRYNBERG, 2011, p.100)

Também sobre a atitude de deixar seu cargo de músico contratado da orquestra do Teatro Municipal, Moura declarou a Spielmann:

Sai do Teatro Municipal porque fui convidado para passar quinze dias em Paris, escrevendo arranjos e tocando nos shows toda noite com Martinho da Vila, e eram quinze dias. Eu estava no Teatro Municipal e não podia sair, mas eu fui por minha conta mesmo e quando voltei aqui, o que aconteceu? Eu tive que sair do Teatro, não perdi o meu emprego de funcionário, tive que ser transferido, perdi o meu salário. Passei esta época muito mal, mas eu acreditava que tinha um espaço porque os festivais de *jazz* estavam aumentando. E eu não estava errado porque logo depois eu fui a muitos festivais na França, mas levou algum tempo para acontecer. (SPELMANN, 2008, p. 16)

Além dos compromissos com apresentações ao vivo, Moura incluiria em sua agitada agenda o trabalho em gravações também bastante frequentes.

O mercado da indústria fonográfica

O mercado fonográfico foi outra frente de atuação muito regular na trajetória de Paulo Moura. Sua primeira gravação profissional foi realizada tocando com a orquestra de Osvaldo Borba, com a cantora Dalva de Oliveira, na música “Palhaço”, de Nelson Cavaquinho, Osvaldo Martins e Washington Fernandes realizada no estúdio da Odeon, então localizado na Lapa, por volta de 1951 como relembra o saxofonista (GRYNBERG, 2011, p. 63-64). Ao longo de sua carreira, ele iria trabalhar em gravações e apresentações ao vivo com um grande e variado leque de artistas de diferentes gêneros como: Clara Sverner, Arthur Moreira Lima, João Donato, Turíbio Santos, Baden Powell, Raphael Rabello, Elis Regina, Maysa, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Roberto Carlos, Zezé Motta, Áurea Martins, Olivia Byington, Jorge Degas, Djalma Corrêa, Armandinho, Maurício Einhorn e as bandas Ociladocê e os Engenheiros do Hawaii para citar poucos.

Já a primeira gravação de Moura como solista se deu com o 78 rpm que continha o *Moto perpétuo*, de Paganini de um lado e *O voo do besouro*, de Rimsky-Korsakov do outro. A gravação realizada em 1956, quando o músico tinha 22 anos de idade foi uma opção estratégica para tentar se destacar, pois a execução da peça composta originalmente para violino exigia enorme habilidade e malabarismo técnico para a execução em um instrumento de sopro por não apresentar pausas nas quais o intérprete pudesse respirar (GRYNBERG, 2011, p. 65). Assim, para executá-la na clarineta, ele desenvolveu uma complexa técnica alternativa de respiração sem que afastasse o instrumento da boca durante mais de quatro minutos (GRYNBERG, 2011, p. 67).

E, de fato, o trabalho lhe renderia certo prestígio, ajudando-o a fechar novas empreitadas:

Gravei meu primeiro disco com essa orquestra que eu havia reunido e ensaiado na Rádio Jornal do Brasil. Foi o *Escolha e dance com Paulo Moura*. Só faltou, para completar, mandar escrever em baixo “feito para dançar”, porque eu queria mesmo insistir nessa coisa de música para dançar. Acho que consegui fazer esse disco assim, com orquestra e tudo, porque o fato de ter gravado *Moto perpétuo* e de ter uma imprensa tão favorável me tornou mais conhecido, e por isso, talvez, eu tenha conseguido a presença de tantos músicos, todos jovens e querendo ser parte da minha orquestra. (GRYNBERG, 2011, p. 77)

Apesar da repercussão da gravação de *Moto perpétuo*, Moura afirma que demorou um pouco para encontrar espaço para seu trabalho. Dessa forma, ele continuou a tocar e gravar com as orquestras do maestro Zaccarias e a de Osvaldo Borba, as melhores do Rio, nas palavras do próprio músico (GRYNBERG, 2011, p. 74-75).

Quanto ao mercado fonográfico em si, é importante observar que, nesse período em que Moura começa a gravar, um acentuado culto à voz já estava estabelecido no País, como ressaltam Severiano e Homem de Mello (2006, p. 86). Tal fenômeno que atingiu seu auge a partir dos anos 1930 quando os discos cantados passaram “a superar por longa margem [de venda] os instrumentais” (SEVERIANO e HOMEM DE MELLO, 2006 p. 50). Colaborou para isso, o fato de chegar ao Brasil o sistema eletromagnético de gravação de som que favoreceria aos cantores usarem suas vozes de forma mais natural, não tendo mais a necessidade de “quase gritar para registrarem suas vozes” (SEVERIANO e HOMEM DE MELLO, 2006, p. 50), além de oferecer melhor qualidade de som.

Requião trata ainda da influência da imagem do artista para a comercialização de sua obra, observando o papel que a televisão teve nesse ínterim:

Com a televisão, a imagem do artista ganha maior relevância que em períodos anteriores. Vicente [Eduardo] afirma que foi, a partir do *Long Play* (LP), que a imagem do artista passa a ter grande relevância. Faour (2006) demonstra, por exemplo, que na década de 1950 as primeiras capas de discos produzidas no Brasil apresentavam figuras de “mulheres bonitas” quando a imagem do artista não correspondia com a imagem dos galãs de cinema e da televisão, como é o caso da capa do disco do pianista Waldyr Calmon, LP [*Para ouvir amando*] de 1955 da gravadora Copacabana. (REQUIÃO, 2008, p. 86)

Nesse aspecto, podemos observar que as capas dos primeiros LPs de Moura não fugiram a essa regra, vide os discos *Sweet Sax* (1958) que apresenta a imagem de uma mulher e um saxofone, e *Escolhe e dance com Paulo Moura* (1958) que conta com fotos individuais de nada menos do que sete mulheres dentro do “padrão de mulheres bonitas” citado por Requião. Os discos seguintes do artista, seja por motivo similar ou opção artístico-estética teriam capas numa concepção que valorizava as artes plásticas, no caso, desenho e pintura. Somente em 1977, com o álbum coletivo *Choro na praça* (1977), ao lado dos parceiros Waldir Azevedo, Zé da Velha, Abel Ferreira, Copinha e Joel Nascimento, Paulo Moura

apareceria em fotografia na capa de um de seus trabalhos. Dali em diante, a imagem do artista passaria a ser uma constante nas capas de seus discos¹. Além das diversas participações em álbuns de outros artistas, o músico gravaria quase quatro dezenas de álbuns nos quais figura como solista, em duo ou em grupo com mais músicos que levam sua assinatura na capa.

Solista

Paulo Moura continuaria em busca de realizar seu desejo de seguir uma carreira como solista. O próprio músico afirmou que não se considerava um artista “sentado na orquestra. A orquestra é somente um grupo de músicos profissionais” (GRYNBERG, 2011, p. 41). A insatisfação do clarinetista faria com que ele recusasse, por um longo tempo, convite para trabalhar na Rádio Nacional, pois ele “não gostava da ideia de ficar ali sentado, acompanhando apenas um cantor, e nunca ter a oportunidade de fazer música instrumental de verdade” (GRYNBERG, 2011, p. 75) e os arranjos também não o estimulavam artisticamente. Ele teria possibilidade de fazer música instrumental, na Rádio Tupi, “onde havia dois ou três programas de orquestra” (GRYNBERG, 2011, p. 75). Para Moura, “os programas de orquestra de Rádio Nacional eram muito convencionais, não eram tão atraentes. Alguns diretores de orquestra, ‘italianados’, montavam um repertório muito ‘quadrado’, muito convencional, sem inovação, e eu não gostava” (GRYNBERG, 2011, p. 75).

No entanto, o artista não conseguia vislumbrar como poderia se estabelecer profissional e economicamente como um solista:

Eu não tinha tanta experiência como solista – tinha era muita vontade – mas ainda não sabia bem como seria minha vida de solista no Brasil, nem que caminho eu deveria tomar esse sentido. Era uma coisa meio intuitiva, na verdade. Eu sabia que as carreiras como arranjador e como diretor de orquestra seriam mais rendosas, mas ao mesmo tempo, estava empenhado na carreira como solista. Então era mais solicitado como solista que como arranjador ou diretor de orquestra. (GRYNBERG, 2011, p. 104)

Mesmo consciente dessa indefinição econômica em relação à carreira de solista por não haver, na época, muitas oportunidades nem espaço “para solistas de música instrumental popular – o solista, no Brasil, ainda não tinha adquirido um *status* profissional”

¹ Para conferir as capas acessar: www.institutopaulomoura.com.br

(GRYNBERG, 2011, p. 108), Moura também queria mais tempo para poder se dedicar aos estudos, desenvolver tecnicamente e se atualizar. O músico lembra que:

Os solistas que existiam na época – Altamiro Carrilho, Jacob do Bandolim, Abel Ferreira – precisavam ter outros empregos para garantir suas subsistências. Trabalhavam em rádios, em gravações etc.; não viviam só dos seus próprios shows, nem das suas bandas. Jacob do Bandolim, por exemplo, trabalhava como escrivão, além de acompanhar cantores nas rádios, nas gravadoras e nos shows. Não vivia das apresentações com seus grupos. Pixinguinha era funcionário da Rádio Roquette Pinto. Não conseguia viver como os solistas de jazz americanos, que, desde 1920, eram autônomos e não precisavam de emprego fixo em outras áreas para pagar suas contas. O solista americano era dono da sua vida em termos de trabalho, apresentava-se em várias cidades, viajava pelo país, passava de uma banda para outra, montava outras. (GRYNBERG, 2011, p. 108)

Em consonância com o relato de Moura, Requião (2008, p. 88) aponta que em meados dos anos 1970, com o surgimento e popularização do uso de gravadores portáteis de fita cassete e novas tecnologias para produção musical “as apresentações ao vivo diminuía consideravelmente, tendo em vista o fenômeno do HI-FI nas boates e cabarés; nas rádios, os programas gravados, no sistema de vídeo-tape, prenunciavam outro momento de crise para a classe musical²”. Tais aspectos, dificultariam mais as possibilidades para que um músico instrumental se estabelecesse como um solista, tendo as apresentações ao vivo uma importante forma de trabalho. Por outro lado, os cassetes teriam um importante papel para o surgimento de gravadoras comunitárias e artistas independentes, uma vez que os toca-fitas e equipamentos de duplicação eram mais baratos e fáceis de usar, como apontou Peter Manuel (2019, p. 62).

Fetichismo e romantização do trabalho do músico

Um dos questionamentos tratados por Luciana Requião, em sua tese “*Eis aí a Lapa...*”: *Processos e relações de trabalho dos músicos nas casas de shows da Lapa* (2008) é a romantização do trabalho do músico. A autora aponta que “no consenso o trabalho com arte traz uma ideia de uma virtude intrínseca, que estaria acima de qualquer outra prerrogativa” (REQUIÃO, 2008, p. 9), e para aqueles que assim pensam, existe uma “noção na qual dom e

² Citação de Requião extraída do site www.sindimusi.com.br, a partir de consulta realizada em março de 2007.

talento seria posse de pessoas “designadas” para exercer essa atividade” (REQUIÃO, 2008, p. 9). Essa noção é confrontada pela fala de Ernst Fischer que defende que:

Para conseguir ser um artista é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. (FISCHER, s.d. *apud* REQUIÃO, 2008, p. 14)

Halina Grynberg (2011, p. 14), viúva de Paulo Moura, no livro *Paulo Moura: um solo brasileiro* registra que “Paulo, fortemente espiritualizado, entende seu talento musical como um dom com o qual deve honrar o Criador. Sente-se ungido, tal como o vento que sopra as folhas ou os pássaros que piam ao seu redor”. Dessa forma, Moura comungaria com o consenso trazido por Requião sobre a noção de um dom especial dos artistas. Ao mesmo tempo, a própria Halina em outro comentário acaba por nos revelar a séria rotina de estudos do marido aproximando-o da fala de Fischer quanto à importância do conhecimento sistematizado para o trabalho artístico:

Seu ritual diário de estudos começa pela literatura sobre música e músicos. “É para entrar no clima”, [Paulo] explica. E isola-se entre frases e ideias teóricas que depois alimentarão novas frases e ideias musicais recolhidas das partituras. Matéria-prima a ser experimentada sobre as teclas do piano de armário no estúdio, a um lance de escadas abaixo da sala de estar de casa. Quatro horas depois, sobe para almoçar [...] (GRYNBERG, 2011, p. 44)

Este relato de Grynberg vai ao encontro da percepção que o historiador e escritor Joel Rufino dos Santos tinha do artista e que ele expõe em comentário no filme *Paulo Moura: une infinie musique* (1987), de Ariel Bigault:

A impressão que você tem quando vê Paulo Moura tocando numa gafieira é que se trata de um artista completamente espontâneo. Mas, se você conversar com ele e ouvir a música que ele faz com mais cuidado, você vai ver que não. Que ele não é um artista completamente espontâneo, ele é um artista trabalhado também, um artista muito trabalhado, muito sofisticado³.

³ Depoimento de Joel Rufino dos Santos para o filme *Paulo Moura: une infinie musique* (1987), de Ariel Bigault.

Requião confronta essa idealização romântica e fetichista do trabalho do músico se valendo das palavras de Juliana Coli (2006) para lembrar que “para aquele que só tem a força de trabalho para vender, o trabalho com a música está relacionado à sua subsistência como qualquer outro” (REQUIÃO, 2008, p. 9). De Marx, a autora traz ainda a concepção de que o trabalho tornou-se forçado e obrigatório, não oferecendo satisfação de uma carência ao trabalhador, mas um meio de satisfazer necessidades fora dele. De tal forma o trabalhador se sente infeliz (MARX, 2004 *apud* REQUIÃO, 2008, p. 15). Victor Neves (2022, p. 3) afirma “que o musicista é o sujeito e a música é o objeto, em uma relação mediada por instrumentos [...] cujo manuseio exige sempre algum tipo de aprendizado, prospecção de possibilidades, controle progressivo, e, com eles, autodesenvolvimento” e acrescenta que “podemos desenvolver um conjunto de determinações para compreender mais profundamente as implicações, no presente em que vivemos e atuamos, de se reconhecer a atividade musical como trabalho e o musicista como trabalhador” (NEVES, 2022, p. 4). Por fim, Requião cita, novamente, Fischer para acentuar o fato de “o trabalho artístico ter se transformado em um trabalho profissional, assim como a arte em mercadoria” (REQUIÃO, 2011, p. 15). Temos aqui situações às quais a trajetória de Moura também não escapa, tendo em vista que mesmo com as escolhas feitas pelo músico ao longo da carreira em que procurou valorizar vieses artísticos nos quais acredita, ele estava inserido nesse contexto. Detalhes como a sua saída da Orquestra do Municipal devido ao salário muito baixo (nas palavras de Moura), o desafio de lançar-se em uma desejada carreira de solista, ciente das dificuldades de subsistência que assolava outros músicos que igualmente optaram por esse caminho e dependiam de trabalhar em outras atividades para sobreviver. Temos, pois, aspectos que mostram que a trajetória do artista coincide com tais padrões que têm regido a atividade musical no Brasil até os dias atuais.

Gafieira e a música para dançar

Nos anos 1970, Paulo Moura retomaria o desejo de dedicar-se à música para dançar presente em seu trabalho com as bandas de baile e em seus primeiros discos como *Sweet Sax* (1958) e *Escolha e dance com Paulo Moura e sua orquestra de dança* (1958), através de um projeto que abarcaria a gafieira. Assim, o saxofonista passou a realizar apresentações na cidade do Rio de Janeiro que focavam nesse repertório. Coincidentemente, a retomada

cultural ocorrida no bairro da Lapa, a partir da década de 1990, estudada por Requião (2008) se dá dentro dessa linguagem musical da música para dançar. Como aponta a pesquisadora:

A Lapa, que no início do século XX aglutinava intelectuais, malandros e prostitutas, entre outros personagens ilustres ou anônimos da vida noturna carioca, passou por um período de esvaziamento que durou algumas décadas. Porém, presenciamos na atualidade um movimento que vem sendo reconhecido como a “revitalização da Lapa”, com a reforma dos seus casarões e a abertura de inúmeras casas de shows. (REQUIÃO, 2008, p. 162).

A Lapa passaria então a contar com “um público com alto poder aquisitivo, como turistas de diversas localidades, usando como atrativo a famosa boêmia carioca e a música popular” (REQUIÃO, 2008, p. 162) que geraria uma grande movimentação financeira e valorização imobiliária. A autora lembra-se da “‘aura romântica’ que pode envolver o trabalho de um músico, ainda mais em um cenário como o da Lapa” [...], mas observa que também “nesses ambientes de trabalho as relações informais predominam e mesmo sendo a música ao vivo a mola mestra que impulsiona a agitação das casas de shows, o músico é frequentemente sujeito a condições cada vez mais precarizadas de trabalho (REQUIÃO, 2008, p. 177). Requião destaca assim a prevalência do modo de produção capitalista nas condições de trabalho do músico.

Joel Rufino dos Santos⁴ lembraria que “o cenário principal da exibição da arte de Paulo Moura é a gafeira. É a Lapa, é a Praça Tiradentes, é o baile de fim de semana onde os negros cariocas se encontram para curtir, para dançar”. Podemos considerar que o trabalho desenvolvido por Moura ainda nos anos 1970, possivelmente, teve reflexos na retomada da Lapa no final dos anos 1990.

Considerações finais

Traçando um paralelo da carreira profissional de Paulo Moura com recorrências do mercado musical brasileiro apresentado, percebemos que o músico compartilhou de muitas experiências similares a outros colegas de profissão como passar por diferentes ambientes de produção musical, dedicação a gêneros musicais distintos, a insegurança nas escolhas dos

⁴ No filme *Paulo Moura: une infinie musique* (1987), de Ariel Bigault.

rumos a seguir dividindo-se entre preferências estéticas e necessidades econômicas. E, no caso de Moura essa atuação foi levada a extremos dada a quantidade de artistas com os quais trabalhou em situações diversas e a relevância desses trabalhos em importantes momentos históricos.

A respeito dos desdobramentos de suas escolhas, Moura diria que:

Acho que consegui uma liberdade na minha carreira artística a partir de 79. Até então eu tocava *jazz* com o pessoal e sentia que não tinha muita liberdade para fazer o que eu gostava. Eu me afastei da orquestra do Municipal, de orquestras de *jazz*, passei por dificuldade econômica e andava só de ônibus, fui me adaptando e acho que hoje eu tenho a minha liberdade, e acho que todo músico que quer a sua liberdade tem que passar por isto. (SPIELMANN, 2008, p. 27)

Podemos constatar que Moura procurou, principalmente nos anos iniciais até conseguir estabelecer-se como solista, conciliar trabalhos que valorizavam questões de ordem artísticas, mas que também suprissem a sua necessidade econômica. Assim se deu suas entradas e saídas de bandas de bailes, orquestras de rádio e a sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Do ponto de vista unicamente econômico, a opção pela carreira de solista parecia ser a menos promissora em razão do momento que o mercado musical do Brasil vivia, sem foco na produção instrumental. Porém, mesmo com todas as adversidades, ele obteria êxito em sua opção de dedicar-se à atividade de músico solista alcançando notoriedade pública, reconhecimento da classe musical devido à excelência na qualidade de seu trabalho e sua subsistência econômica.

Referências

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d. *apud* REQUIÃO, Luciana. “*Eis aí a Lapa...*”: Processos e relações de trabalho dos músicos nas casas de shows da Lapa. Niterói, 2008. 262 p. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/17290/Luciana%20Requiao-Tese.pdf;jsessionid=D0E8B1675D806D56C60872472759E570?sequence=1> Acesso em 28 nov 2022.

GRYNBERG, Halina. *Paulo Moura, um solo brasileiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. 256 p.

INSTITUTO PAULO MOURA. Disponível em: <https://institutopaulomoura.com.br/> Acesso em: jan 2023.

MANUEL, Peter. *Marxist Approaches to Music, Political Economy, and the Culture Industries: Ethnomusicological Perspectives*. In: BERGER, Harris M. e STONE, Ruth M., (Org.). *Theory for Ethnomusicology: Histories, conversations, insights*. Second Edition. New York: Routledge, 2019. Capítulo 2, p. 51-70.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos*. São Paulo: Boitempo, 2004 apud REQUIÃO, Luciana. “*Eis aí a Lapa...*”: Processos e relações de trabalho dos músicos nas casas de shows da Lapa. Niterói, 2008. 262 p. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/17290/Luciana%20Requiao-Tese.pdf;jsessionid=D0E8B1675D806D56C60872472759E570?sequence=1> Acesso em 28 nov 2022.

MONEZZI FILHO, Ronalde e FALLEIROS, Manuel. *Trajetória musical do saxofonista Paulo Moura: a gafeira como caminho para uma improvisação brasileira*. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. *Anais da ANPPOM*, Campinas, V. 17, p. 1-8, 2017. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/4677/public/4677-16358-1-PB.pdf Acesso em: 24 jul 2023.

NEVES, Victor. *Musicistas e sua classe: uma aproximação marxista*. In: XXXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. *Anais da ANPPOM*, Natal, V. 32, p. 1-13, 2022. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1281/public/1281-5746-1-PB.pdf . Acesso em 18 set 2023.

PAULO MOURA: une infinie musique. Ariel de Bigault (direção), Hubert Niogret (produção). DVD 60 minutos. Jurubatuba: Screen Vision, 2005 (edição em DVD). O filme original faz parte da série *Éclats Noirs du Samba* produzido pela televisão francesa TF1, em 1987.

REQUIÃO, Luciana. “*Eis aí a Lapa...*”: Processos e relações de trabalho dos músicos nas casas de shows da Lapa. Niterói, 2008. 262 p. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/17290/Luciana%20Requiao-Tese.pdf;jsessionid=D0E8B1675D806D56C60872472759E570?sequence=1> Acesso em 28 nov 2022.

SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1: 1901-1957, 6ª ed. São Paulo: Ed. 34. 2006. 340 p.

SPIELMANN, Daniela. “*Tarde de Chuva*”: A contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70. Rio de Janeiro, 2008. 225 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/dissertacoes/daniela-spielmann/at_download/file Acesso em: 24 fev 2022.