Villy Creuz
Programa de Pós-graduação em Geografia Humana
Universidade de São Paulo – USP

Produção Musical e Economia Urbana em Metrópoles brasileiras

Resumo

Desde a década de 1970 está em marcha o processo de reestruturação da indústria fonográfica mundial que cambiou as formas de organizar as relações de produção, distribuição e consumo de música. O fenômeno da banalização técnica (SANTOS, 1994), induz a um maior número de atores sociais a utilizar formas de executar trabalhos, antes circunscritos a um punhado de empresas hegemônicas. O aumento de atividades relacionadas à música é um resultado desse fenômeno, como no caso dos estúdios de gravação e ensaio, pequenas e médias gravadoras, casas de espetáculo, bares com shows, escolas musicais e lojas de instrumentos que assinalam o aumento da espessura do circuito superior marginal da economia urbana. Buscar-se-á, de tal modo, explicar algumas situações geográficas a respeito da divisão territorial do trabalho ligada à música nas metrópoles brasileiras de São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ), Porto Alegre (RS), Goiânia (GO), Recife (PE) e Salvador (BA) a fim de explicar a relação com as especificidades do lugar e uma tendência a consolidação de gostos regionais brasileiros frente à globalização.

Palavras-chave: Cidades brasileiras, Circuitos da Economia Urbana, Técnica, Produção Musical.

Introdução

A pesquisa que temos desenvolvido busca mostrar como as atividades ligadas ao circuito espacial de produção musical participam da economia urbana nas cidades de São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ), Goiânia (GO), Porto Alegre (RS) e Recife (PE).

Nosso intuito é analisar a participação de diferentes atores no processo de produção da música no território usado. Entendemos como território usado o conjunto de sistemas de objetos e de ações. "*Propomos que o espaço seja*

definido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações" (Santos, 1996, p. 18).

Ao tratar do espaço de todos, o espaço banal sinônimo de meio geográfico (SANTOS, 1996), em que estão todos os agentes, independente de sua força e poder, a teoria dos circuitos da economia urbana é central ao dar conta de renovadas formas-conteúdo que compõe a economia das cidades.

A teoria apreende a criação de uma multipolarização da economia e os novos mecanismos que produzem trabalho e geram riqueza a partir de atores sociais com diferentes graus de tecnologia, capital e organização.

Os dois circuitos da economia, o circuito superior e o inferior, são resultado da diferenciação de renda e de sua respectiva distribuição às parcelas da população. São interdependentes e não podem existir isoladamente. "*Os dois circuitos não são dois sistemas isolados e impermeáveis entre si, mas, ao contrário, estão em interação permanente. De um lado, a própria existência de uma classe média impede de se falar em circuitos fechados*" (SANTOS, 1979 (2004), p. 261).

Ambos não existem de forma isolada e nem se explicam de tal modo: dependem um do outro, ainda que, como alerta M. Santos, haja uma subordinação do inferior com relação ao superior.

> *As relações funcionais entre os dois setores podem ser de natureza inteiramente diferente, quer dizer, relações hierárquicas, portanto de dependência e relações de dominação, exercidas de cima para baixo no tocante à decisão, mas também de baixo para cima, pois a dominação e a dependência fazem com que o dominado e o dependente contribuam para desencalhar o que se situa no alto da escala* (SANTOS, 1979 (2004), p. 261).

A complementariedade e a concorrência são as marcas que tendem a resumir toda a vida do sistema urbano. Como disse Santos (1979, p. 262) os dois circuitos estão numa constante inércia de "*equilíbrio instável*".

Compreendemos a totalidade de que é feita a cidade como um enorme meio construído e mercado. A cidade como um verdadeiro rendilhado de superpostas divisões territoriais do trabalho, em que as diferentes parcelas e segmentos da sociedade coabitam criando relações de complementariedade.

Conhecemos no período da globalização o ponto máximo do crescimento da mancha urbana na maioria das cidades brasileiras. Jamais presenciamos um alargamento tão grande do tecido urbano. A taxa de crescimento populacional nas cidades, com a concentração dos conjuntos da população a viver no meio urbano nunca foi tão elevada.

Em nossos dias, o Brasil aglutina um número ainda maior de pessoas nas cidades, como dimensiona os dados do Censo 2010[1]. O território brasileiro, diante desse enorme agrupamento nas cidades, é marcado por enormes diferenças de renda na sociedade que tende a criar uma hierarquia de acesso ao consumo nos diferentes conjuntos de atividades.

A diferença de renda é a criadora dos dois circuitos da economia, responsáveis pelo processo econômico, mas também pelo processo de organização do espaço, com a fabricação de diferenças quantitativas e qualitativas dos tipos e regularidades do trabalho e do consumo.

A cidade passa a ser analisada, sob essa perspectiva, a partir de dois subsistemas; cada um desses a constituir um sistema próprio ou um subsistema do sistema urbano.

O circuito superior é resultado direto das modernizações, formas de organização complexas e capacidade tecnológica maximizada. O circuito superior é o reino das grandes empresas, detentores das variáveis-força[2] no período.

O circuito inferior, em contraste, é constituído por atividades de uma economia com menores dimensões, micro e pequenas atividades que abrangem a camadas mais pobres da população, com suas relações mais bem sedimentadas no lugar e seu entorno. Esse conjunto de atividades não conta com capitais volumosos, não apresenta um grau de organização complexo, não possui mão de obra especializada e não detém, tampouco, as “variáveis-força” do período, todavia se utilizam das “variáveis-suporte” na sua reprodução material.

---

[1] O Censo 2010, publicado pelo IBGE, em referência ao mês de agosto de 2010, apontou que a população brasileira que mora em cidades corresponde a 84,35%, isto é, em 2010, apenas 15,65% da população (29.852.986 pessoas) viviam em situação rural, contra 84,35% em situação urbana (160.879.708 pessoas). No ano de 2000, a população urbana brasileira era de 81,25% (137.953.959 pessoas) e 18,75% (31.845.211 pessoas) viviam em situação rural.

[2] Variável força e variável suporte são ideias elaboradas por Milton Santos (1985). Na primeira, os vetores de modernização são de uso exclusivo dos atores hegemônicos que a produzem. Na segunda, seu uso difunde-se pela sociedade e se torna ampliado.

O circuito superior agrupa um largo número de empresas que também são subordinadas aos atores hegemônicos. Denomina-se a essa porção de Circuito Superior Marginal (Santos, 1979) caracterizada pela existência de atividades modernas, no entanto sem complexos graus de organização nas topologias das empresas, por exemplo. É um híbrido que partilha, em certa medida, características comuns aos dois circuitos.

As diferenças entre os circuitos se baseiam em três variáveis: a primeira, tecnologia, visto que no circuito superior normalmente há, a diferença do circuito inferior, um investimento alto e permanente.

A segunda variável, grau de organização, refere-se aos mecanismos de organização e divisão do trabalho interna às empresas. O circuito superior tende a ser mais burocrático[3], com uma repartição de funções complexa, embora, hoje, haja um esforço pra romper com essa burocracia com a implementação de formas de trabalho flexíveis e diretas. No circuito inferior se caracteriza por ter uma organização simples, em geral, com poucos ou apenas um funcionário. Apesar do número reduzido de funcionários a desempenhar funções, o circuito inferior abriga a maior parcela de ocupações remuneradas no país.

A terceira variável, capital, mostra que, no circuito superior, os preços por produtos ou serviços são fixos, enquanto que no circuito inferior são negociáveis. O crédito, no circuito superior, é uma demanda perene, via crédito bancário institucional (público e privado), não obstante, no circuito inferior, há uma tendência a que o crédito, quando existe, seja pessoal.

Devemos frisar a relação de interdependência e de complementariedade entre o circuito superior e inferior. María Laura Silveira (2009, p. 66) afirma que "*o circuito superior ganha autonomia, mas não independência, pois está unido ao resto da sociedade por uma relação de necessidade*". A diferença de força entre os agentes e sua influência não anula a complementariedade destes atores. Os hegemônicos apenas podem existir pela razão proporcional de haverem os hegemonizados. Faremos algumas considerações sobre essa relação mais adiante, caracterizando aspectos particulares a ambos.

[3] Richard Sennet (2000), no livro, *A corrosão do caráter,* trata dessa desburocratização de funções e do regime do novo capitalismo que tende a flexibilizar funções e hierarquias.

A complementariedade entre os dois circuitos na música

A diferenciação na renda das parcelas de população implica numa desigual capacidade de acesso aos produtos e serviços. Institui uma divisão em segmentos na estrutura do consumo entre os diversos atores sociais.

Distintos atores participam do processo produtivo da música, como estúdios de gravação e ensaio, gravadoras, distribuidoras de discos, lojas de CDs, casas de show e empresas que prensam CDs.

A topologia de cada empresa no país é resultado de sua respectiva gradação em organização, capital e tecnologia. Cada empresa pode compor uma ou mais partes das etapas de produção na música, diferenciando-se pelo conjunto de atores que demandam o serviço e sua intencionalidade.

A organização dos atores sociais pelos dois circuitos da economia urbana compreende "*1) as atividades capazes de uma macroorganização do espaço; 2) as atividades incapazes de uma macroorganização do espaço*" (SANTOS, 1979 (2004), p. 277). Empresas e atividades do circuito superior são as dotadas da capacidade de macroorganizar o território e distribuir tarefas em pontos diferentes da formação socioespacial.

Por essa razão, gravadoras do circuito superior em São Paulo (SP) selecionam artistas de diferentes regiões, gravam em São Paulo (SP) ou no Rio de Janeiro (RJ) onde há maior concentração de instrumentos e equipamentos de trabalho modernos, prensam os discos em Manaus (AM), onde há certa especialização territorial produtiva dessa atividade, em razão dos incentivos públicos da Zona Franca, e, por fim, distribuem CDs em todas as porções do Brasil, com o aporte da propaganda veiculada pela grande mídia. Essa é a etapa de produção propriamente dita.

Já as micro e pequenas empresas estão restritas ao lugar, há uma relação contígua com o meio, produto de uma solidariedade orgânica (SANTOS, 1996).

As empresas, como estúdios de gravação e ensaio e pequenas gravadoras, estabelecem uma rede de contatos em que o "boca a boca" é central, assim como o empréstimo de equipamentos e o intercambio de clientes quando há maior demanda. Estes atores não são capazes de macroorganizar o território. Estão à mercê dos atores do circuito superior que são os que

distribuem a música e acabam por criar uma psicoesfera nacional[4] através da *mass media*, isto é, regulam o perfil da procura.

A relação entre os dois circuitos na música está marcada, sobretudo, pela variável técnica. A banalização da técnica é central para entender a difusão do saber fazer musical entre atores do circuito superior marginal e inferior, assim como a técnica da ação (SANTOS, 1996) que determina o modo como a produção intelectual, que antecede a produção material, será composta.

A técnica da ação vai resvalecer na arquitetura organizacional das empresas, isto é, como será a divisão territorial destas e a maneira pela qual estas organizam o território.

O Circuito Superior na Música

Os atores hegemônicos, ou seja, aqueles que são os detentores das variáveis do período e com capacidade de macroorganizar o território nacional são representados, principalmente, pelos grupos Sony Corporation, RCA, Arista, MGM/UA, CBS, MCA/Universal.

Esses agentes encontraram novos meios de controle sobre a produção e maneiras de garantir o lucro. Por essa razão é que são hegemônicos, pois mesmo diante de uma reestruturação, mantêm-se em pé, controlando as variáveis da modernização. Produzem modos de pensar, nomeiam discursos e hábitos na sociedade que moldam a demanda por serviços e produtos.

A música, por exemplo, nunca conheceu tamanho destaque na vida cotidiana das pessoas. Tocadores de MP3, celulares com músicas portáteis, rádios em automóveis, computadores portáteis, *tablet´s* e rádios são objetos técnicos que compõe o meio técnico-científico-informacional.

A música, dialeticamente, será, portanto, tomada num par: como instrumento de alienação (mercadoria) e de libertação (arte) sem, contudo, criar um dualismo. São ambas as coisas, em maior e menor grau.

Há um esforço por fazer da música, no período da globalização (SANTOS, 2000), uma mercadoria, passível de ser produzida e negociada

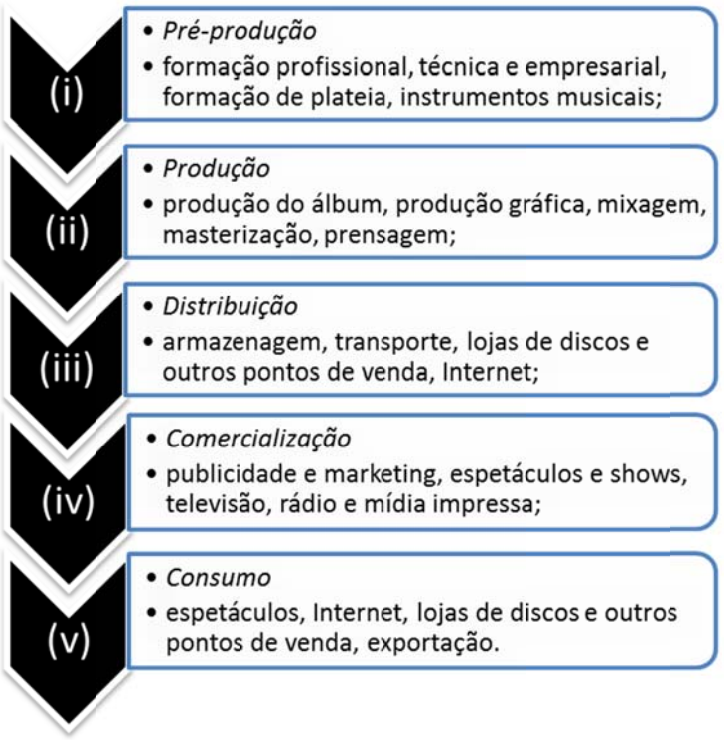
[4] Ana Clara Torres Ribeiro (1997, pp. 151-160) no artigo “Mutações na sociedade brasileira: seletividade em atualizações técnicas na cultura” estabelece a relação entre a força da psicoesfera que, muitas vezes, antecede à tecnoesfera.

como tal. Torna-se, de certo modo também, um grande mercado que abrange diversos atores, desde músicos até fabricantes de instrumentos musicais.

Podemos afirmar que a divisão territorial do trabalho entre os atores do circuito superior tem uma complexidade maior, resultado e condição de uma mais complexa rede organizacional e técnica.

Na música as etapas de produção[5] entre os diferentes agentes podem ser, em termos mais ou menos gerais, identificadas a partir das seguintes divisões: (i) *pré-produção*; (ii) *produção*; (iii) *distribuição*; (iv) *comercialização*; e por fim, (v) *consumo*.

Organograma 1. Etapas da Produção Musical no Circuito Superior



Fonte: Elaboração própria.

O Estado tende a participar ativamente na promoção das atividades do circuito superior na música, com políticas de reduções do ICMS (Imposto sobre operações relativas à circulação de mercadorias e sobre prestações de serviços de transporte interestadual, intermunicipal e de comunicação), ISS (Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza, de competência dos

[5] Esse circuito espacial de produção musical que identificamos foi elaborado com o aporte de diversas entrevistas abertas nas cidades as quais essa investigação faz referência e contou também com dados da publicação do Sebrae – RJ, Cadeia Produtiva da Música, 2004. Rio de Janeiro.

Municípios e do Distrito Federal), IPI (Imposto sobre produtos industrializados) e IR (Imposto de Renda).

Além dos incentivos mencionados acima, há outros como a carta de crédito para a realização de espetáculos musicais. Essa carta de crédito é uma moeda de troca com o setor privado. Artistas pedem patrocínio aos seus espetáculos munidos dessa carta oferecida pelo governo que deduz parte do Imposto de Renda o valor proporcional "patrocinado" pela empresa.

Em realidade, o patrocinador é o Estado, mas o nome visível é da empresa que, por vezes, tende a estimular um tipo de conceito ligado aos seus produtos em shows. É o caso do que aconteceu, por exemplo, com o Seu Jorge, artista carioca, cujo show tinha como cenário uma mata, com o intuito de a decoração fazer alusão ao patrocínio da empresa Natura, fabricante de cosméticos cuja matéria-prima provém da Amazônia. Nesse caso, a empresa privada se utiliza de recursos do Estado para fazer sua marca.

A música mediada pelo mercado tende a tornar-se um instrumento de encarceramento intelectual. Milton Santos (2000, p. 87) nos inspira a ponderar que se as técnicas autorizaram novas ações, como a produção de música por vários atores, será a política que vai encontrar meios de mutilar as possibilidades no período da globalização como a produção de normas contra a pirataria[6], por exemplo.

A Internet é problemática para os agentes que se esforçam por regulá-la, uma vez que seu controle é bastante poroso. Na música não houve sucesso nas campanhas contrárias ao partilhamento de arquivos de MP3. Estes se difundiram em quase todo planeta em diversos segmentos e parcelas da sociedade.

Os Estados são chamados a dar conta de normas para tentar filtrar o uso de técnicas que retirem das empresas hegemônicas seus respectivos lucros, como o caso da pirataria de CDs e DVDs. Há um permanente esforço para regulamentar o uso da Internet e a arrecadação de direitos autorais frente à difusão de músicas via *web*. O Estado é convocado a implementar políticas de combate a pirataria. Daí que haja uma verdadeira fabricação de discursos a

[6] Fabio Tozi (2010) no artigo, *A Pirataria: elemento constitutivo do território no meio técnico científico-informacional*, dedica-se a ponderar sobre o fenômeno da pirataria como um uso do território por diversos atores.

fim de convencer a sociedade de uma suposta ilegalidade na aquisição de músicas pela Internet, por exemplo.

Contraditoriamente, os agentes do circuito superior, que são os que controlam as ondas de modernidade se vêem, ao mesmo tempo, diante da banalização das técnicas que outrora produziram.

Na música há um forte discurso sobre a qualidade do som, do faturamento da indústria fonográfica, dos empregos que são perdidos em atividades musicais e da suposta ligação entre discos copiados (piratas) e o narcotráfico.

De todo modo, não se questiona o fato de que essas grandes empresas, mesmo diante da crise falada há dez anos, mantêm-se poderosas e tampouco se discute o conteúdo de sua produção veiculada nas rádios e outras mídias que operam a partir de estratégias de mercado dos respectivos lugares. A migração de unidades de negócio pode ser a resposta para que esses agentes hegemônicos se mantenham no poder. Se, de um lado, perde-se na venda de discos, de outro, ganha-se com a venda de tocadores de MP3. Esse exemplo banal nos instiga a ponderar novas formas de negócios desses grandes grupos.

Nessa busca por novos segmentos de mercado os atores do circuito superior criam novos mecanismos vinculados à música como a produção de *sites* em que a venda da música é regulada, somada à compra de canções para telefonia móvel. É a tentativa dos agentes hegemônicos em fazer um problema tornar-se um negócio.

Há um forte incremento de investimentos na música digital na última década. A telefonia celular, por exemplo, converteu-se num dispositivo de música portátil, já que os aparelhos (tecnologia) passaram a autorizar esse novo uso. Os *downloads* de músicas para os telefones celulares disseminaram-se mundialmente. De acordo com a *International Federation of Phonographic Industry* (IFPI), foram licenciadas, em 2010, 13 milhões de faixas pelas gravadoras globais para serviços digitais; 400 novos serviços via Internet foram disponibilizados; 4,6 bilhões de dólares foi o valor negociado, em 2010, em músicas digitais no mundo. Um dado importante a ressaltar é que as gravadoras globais declaram ter 29% de suas receitas em vendas pela *web* e

que entre os anos de 2004 a 2010 houve, segundo a IFPI, o aumento de 1000% em receita bruta dentro do mercado digital da música.

Em entrevista na gravadora católica Paulinas, de porte médio, com sede em São Paulo, verificamos a força do apelo das gravadoras que se dizem prejudicadas, em termos financeiros, com a queda na venda de discos.

As grandes gravadoras são, especialmente, as que perdem maior mercado, pois em Goiânia e Porto Alegre, ao falar com músicos independentes, constata-se que para os micros e pequenos atores não há diferença com a difusão dos seus materiais pela Internet. Ao contrário: a Internet torna mais poroso o canal de comunicação entre o artista e seu público.

Nesse sentido, podemos pensar com Santos e Silveira (2001, p. 292) que cada ramo da produção produz, paralelamente, uma lógica territorial. Esta se torna visível pelas topologias das empresas e pontos de operação de suas respectivas ações.

A música, como elemento da cultura no sentido mais largo, passa a ser condicionada mediante uma oferta de produtos culturais. Posto de tal modo, é preciso fazer algumas considerações sobre a hegemonia cultural e as renovadas formas de trabalho nas cidades.

Circuito Superior Marginal Musical

As cidades são o grande lócus do trabalho. É onde a densidade populacional é mais vigorosa, onde há uma maior parcela de mão-de-obra disponível, por vezes, também, ociosa, e, onde se concentram o maior volume de demanda por produtos e serviços.

Diante desses fatores, a repartição de tarefas tende a ser mais complexa, criando um verdadeiro rendilhado de superpostas divisões territoriais do trabalho.

Diante da riqueza cultural brasileira não podemos nos furtar do fato em estabelecer uma relação biunívoca entre território e cultura. As cidades produzem trabalho e economia e, ao produzi-las, produz paralelamente, cultura, a recriar uma totalidade ininterrupta do espaço geográfico.

As sucessivas modernizações técnicas faz com que uma massa de pessoas, tendencialmente, permaneça à mercê das oscilações do mercado. Jacqueline Beaujeau-Garnier (1978, p. 332) aponta que "*Um acidente econômico, uma parada no ritmo de crescimento, um progresso técnico tal como a automatização, uma desarmonia entre a capacidade produtiva e a capacidade do mercado, de quaisquer desses fenômenos resultará o aumento, talvez sério, do índice de desemprego*".

A relação entre os dois circuitos também se estabelece com a mão-de-obra que ambos empregam. O valor do serviço prestado, a especialização, escolarização e função nos quadros de uma empresa detonam valor e uso das parcelas empregadas nas diversas atividades nas cidades.

A produção da música e sua respectiva divisão territorial do trabalho tem permitido a muitos atores lançar novas possibilidades de pensar o mundo, sistematizar idéias (sejam estas quais forem) e criarem economias urbanas horizontalizadas. Os estúdios de gravação musical, gravadoras, lojas de discos, casas de show participam desse circuito espacial de produção dentro do circuito superior marginal.

Os trabalhos de campo até então realizados, em São Paulo, Porto Alegre e Goiânia, revelaram muitos exemplos de uma dinâmica economia urbana produzida por atores não poderosos. O meio construído é uma variável central em nossa investigação, pois autoriza o uso, em soluções criativas, de formas de trabalho mais diversas dentro da música.

Novas formas de produzir e consumir estão presentes no período. Exemplos em que pessoas encontram formas inovadoras de trabalhar, com pouco dinheiro e com necessidade de gerar renda, aumentam as possibilidades de trabalho.

O primeiro exemplo é um senhor boliviano, entrevistado em Goiânia, cujo trabalho é gravar músicas em sua casa, com seu instrumento de sopro para produzir discos em seu estúdio formado de um computador, uma mesa de som, uma impressora, cabos e microfones. Os CDs são vendidos no setor central da cidade pelo preço de R$ 10,00. O lucro dessa atividade destina-se ao consumo familiar e à compra de insumos de acordo com a demanda. O aparelho de reprodução de discos fica ligado na caixa de som para que os possíveis clientes ouçam. Não há propaganda, nem folhetos, nem cartões.

Há outro tipo de comercialização, em que CDs virgens são gravados com temas musicais - como músicas românticas, para festas, etc. – e gêneros – sertanejo, forró, rock, eletrônicas, etc. Geralmente, esses discos com um grande conjunto de músicas (aproximadamente 300 em formato MP3) são vendidos a R$ 5,00 nos centros e subcentros urbanos de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Goiânia.

O próximo exemplo é o estúdio Groovy, em Goiânia. Esse é um estúdio que já havia sido entrevistado numa ocasião em 2006[7], localizado no bairro residencial, Setor Bueno, a funcionar na garagem da casa em que moram os proprietários da atividade. É bastante comum, em pequenos e médios estúdios de gravação, que pessoas morem no mesmo local em que trabalham. A localização desse estúdio na cidade e a fachada do lugar não evidenciam o serviço ali prestado. A fiscalização não é um problema. Como um dado geral à atividade os estúdios de gravação e ensaio têm sua clientela baseados no "boca a boca". Pouco se faz de propaganda e quando o fazem, geralmente, são folhetos em lojas de instrumentos musicais ou contatos em listas telefônicas. Os contatos obtidos via Internet são da tele listas.

Em Porto Alegre, em julho de 2010, entrevistamos dez estúdios de gravação. Muitos deles eram também as residências dos proprietários das atividades. Essas empresas, estúdios de gravação, não dependem de uma economia de aglomeração ou não podem pagar por ela para manterem-se ativos no mercado da música. Sustentam-se dispersos em diferentes porções da cidade com parceria e concorrência a acontecer simultaneamente. A interdependência entre esses atores designa uma rede de contatos que tende a diminuir o peso da variável localização.

A técnica é uma variável central para compreender a dinâmica desses atores. As técnicas formam sistemas, pois dependem uma da outra. Desse modo, seu valor não é medido por si mesmo, visto que isoladas não cumprem suas funções. Uma técnica só se realiza enquanto conjunto solidário com outras técnicas.

Jacques Ellul (1954, p. 86), pondera sobre o meio em que penetra uma técnica, ao assegurar que "*torna-se todo ele, um meio técnico*". Encontramo-

[7] Pesquisa realizada para o trabalho de conclusão de curso (CREUZ, 2008), na Universidade de São Paulo – USP, orientado por María Laura Silveira e intitulada "*O Direito à Voz no Território*", trata dessas atividades e da entrevista citada.

nos, segundo o autor, atualmente, na fase da evolução histórica de eliminação de tudo aquilo que não é técnico.

A técnica torna-se ela própria o meio, uma vez que dota esse meio de instrumentos técnicos próprios e condiciona a existência da vida em sociedade. A ideia de fenômeno técnico pressupõe pensar não apenas a materialidade, mas também o imaterial, isto é, as ações e não apenas o objeto, pois a técnica é, sobretudo, seu uso.

O uso da técnica pelo homem redimensiona a vida do homem sobre o planeta, sua experiência, suas relações e o modo como concebe o mundo. Georges Friedmann ([1942] 1962, p. 46), afirma que "*O fundamento da atividade do homem tendo sido de tal modo modificado em suas profundezas, que não nos surpreendemos se seus modos de sentir e de pensar o sejam igualmente"*. A racionalidade do objeto impõe a racionalidade também da ação, que por seu turno, cria novos objetos.

A técnica e sua potencialidade de transformação do mundo são ilimitadas. Jürgen Habermas ([1968][8], 2009, p 106), assevera que "*Importa antes pôr em andamento uma discussão politicamente eficaz que consiga pôr em relação, de um modo racionalmente vinculante, o potencial social do saber e poder técnicos com o nosso saber e querer práticos*".

O consumo técnico moderno é o alicerce para apreendermos a nova face da produção musical pelos atores do circuito superior marginal, suas potencialidades e seus constrangimentos. É por meio desta variável que revelar-se-á o modo pelo qual os agentes se envolvem diretamente na produção das músicas e na capacidade em adquirir novos equipamentos de trabalho que a produção musical demanda, bem como sua difusão.

A instrumentalização na atividade ganhou novos conteúdos, como exemplo, tomemos os programas para operacionalizar as gravações digitais, hoje, imperiosos no cotidiano dessa presteza. Entre esses estão o *Sony Sound Forge, Protools, Kake Walk e Nero* que permitem o ajuste digital das gravações, como volume, equalização, afinação de voz, e, do mesmo modo, autorizam a execução dessas em meio virtual. Com o uso da informática, microcomputadores, mesas de som e programas específicos nas gravações,

[8] O texto que compõe esse livro editado em 1968, em sua primeira edição, foi escrito em 1965 com o título de "Técnica e Ciência como 'Ideologia'".

cria-se a nova especificidade quanto ao tipo de serviço que os estúdios oferecem.

Esses equipamentos refletem a importância e o protagonismo da técnica na atividade. A renovação e o investimento perene em equipamentos mostra um dado comum na atividade musical[9], sobretudo em gravadoras e estúdios de gravação. Elementos como a qualidade do som, qualidade digital, acústica, transmissão na gravação, enfim, toda uma série de argumentos técnicos para a renovação inexaurível. Gera-se o consumo constante e o reinvestimento em capital fixo.

O que é de extrema importância ressaltar é que os estúdios de gravação musical produzem, dentro de suas atividades, verdadeiros sistemas técnicos.

Há dentro dessas atividades um conjunto de objetos técnicos modernos a unir-se, isto é, as técnicas a funcionar como sistema, e, sob o comando de um ator, a gerar uma ação intencionalizada. Cria-se desse modo, um novo objeto que será consumido, no caso, uma música, ou em formato de MP3 ou em CD.

A multiplicação dos pequenos estúdios revela a banalização técnica crescente, um dado próprio de nosso período atrelado ao consumo de equipamentos técnicos modernos, com preços reduzidos valendo-se da concorrência de marcas e modelos de aparelhos musicais. É comum aos estúdios de gravação musical ter algum equipamento de trabalho comprado usado, como mesas de som, amplificadores, microfones de diversos modelos, caixas de som para diversos fins e instrumentos musicais – bateria, piano, violão, guitarra.

Esse fenômeno é muito significativo, já que a reutilização de objetos passou a ser uma variável suporte no período, e, por conseguinte, estendem-se a novas funções, criadoras de diferentes ações e intencionalidades.

Diante dessa dinâmica que buscamos retratar percebemos que novas ações estão se desdobrando nas cidades a partir da música. A difusão da música, controlada, mormente, pelos atores hegemônicos passa a encontrar novas saídas, como os festivais, o “boca a boca”, as vendas em casas de

[9] A música em si mesma, o som, também é uma técnica, desde sua composição, leitura da partitura, a captação dos sons e sua produção. Como pondera Daniel Barenboim (2009, p. 13), no livro *A Música Desperta o Tempo*, a música “*expressa a si mesma através do som, mas este sozinho não pode considerado música*”. Indagamos aqui: o homem é quem dota os objetos de conteúdo e emoção. Sem o homem, a técnica nada seria.

show, a espontaneidade da arte e da vida artística que as metrópoles estimulam, criando num novo sentido existencial à vida social.

A difusão da música se dá igualmente pela Internet, pelo acesso a *blogs, Orkut, facebook, MySpace.* Dá-se do mesmo modo na venda consignada em bancas de jornal, em camelôs, em feiras, no transporte coletivo e nas ruas das metrópoles. Tudo isso a revelar a pluralidade e formas de acontecer menos visíveis, mas nem por isso, menos fortes diante da influência dessa cultura popular feita "de baixo" na organização do espaço geográfico.

Desse modo, consideramos que a produção musical, mediada pelos atores não hegemônicos, é uma possibilidade de cristalização de eventos infinitos no uso do espaço banal, no espaço de todos.

Referências Bibliográficas

BEAUJEU-GARNIER, J. **Geografia da população**. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

BARENBOIM, D. **A Música desperta o tempo**. Martins Fontes, São Paulo, 2009.

CREUZ, V. **O Direito à Voz no Território**. Trabalho de Graduação Individual, Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ELLUL, J. **A técnica e o desafio do século**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1954.

FRIEDMANN, G. **7 Estudos sobre o homem e a técnica**. São Paulo, 1962.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

IFPI. **Digital Music Report 2010: music how, where, when you want it**. www.ifpi.org

HABERMAS, Jürgen (1968). *Técnica e Ciência como "Ideologia"*. Edições 70, Lisboa, 2009.

RIBEIRO, A. C. T. **Mutações na sociedade brasileira: seletividade em atualizações técnicas da cultura**. . In: SANTOS, M; et al. **O novo mapa do mundo. Fim de século e globalização.** São Paulo: Hucitec-Anpur, 1997.

SANTOS, M. e SILVEIRA, M. L. **O Brasil: território e sociedade no início de século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, M. **Sociedade e espaço: a formação social como teoria e como método**. In Boletim Paulista de Geografia, nº 54, p. 81-99, 1977.

_____, M. **O Espaço Dividido – os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos**. São Paulo: Edusp, 2004 (1979).

_____, M. **Técnica, Espaço, Tempo. Globalização e Meio Técnico-Científico-Informacional**. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____, M.. **A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____, M. **Por Uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal**. Rio de Janeiro, Record, 2000.

SEBRAE-RJ, **Cadeia Produtiva da Música**, Rio de Janeiro, 2004.

SENNET, R. **A Corrosão do Caráter**. Record, Rio de Janeiro, 2000.

SILVEIRA, M.L. **Finanças, consumo e circuitos da economia urbana na cidade de São Paulo**, In: **Caderno CRH, Salvador**, v. 22, nº 55, p. 65-76, jan/abr, 2009.