



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS - MARÍLIA

FÁBIO LUIZ TEZINI CROCCO

**CONDIÇÕES E CONTRADIÇÕES DA ATIVIDADE ARTÍSTICA: UM ESTUDO
SOBRE OS PROFISSIONAIS DA MÚSICA E SEUS REPRESENTANTES
COLETIVOS NO BRASIL E EM PORTUGAL**

MARÍLIA-SP

2014

FÁBIO LUIZ TEZINI CROCCO

**CONDIÇÕES E CONTRADIÇÕES DA ATIVIDADE ARTÍSTICA: UM ESTUDO
SOBRE OS PROFISSIONAIS DA MÚSICA E SEUS REPRESENTANTES
COLETIVOS NO BRASIL E EM PORTUGAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PGCS) da Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Campus de Marília-SP, na Área de Concentração “Ciências Sociais” e na Linha de Pesquisa “Determinações do Mundo do Trabalho”, para a obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Orientadora
Prof. Dra. Fátima Aparecida Cabral
Supervisora
Prof. Dra. Paula Abreu – Coimbra – Portugal

MARÍLIA-SP

2014

Crocco, Fábio Luiz Tezini

C937c Condições e contradições da atividade artística: um estudo sobre os profissionais da música e seus representantes coletivos no Brasil e em Portugal / Fábio Luiz Tezini Crocco. – Marília, 2014
213 f. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2014.

Bibliografia: f. 194-202

Orientador: Fátima Aparecida Cabral.

1. Músicos - Brasil. 2. Músicos – Portugal. 3. Música e sociedade. 4. Relações trabalhistas. I. Autor. II. Título.

CDD 331.2

FÁBIO LUIZ TEZINI CROCCO

CONDIÇÕES E CONTRADIÇÕES DA ATIVIDADE ARTÍSTICA: UM ESTUDO SOBRE
OS PROFISSIONAIS DA MÚSICA E SEUS REPRESENTANTES COLETIVOS NO
BRASIL E EM PORTUGAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PGCS) da Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Campus de Marília-SP, na Área de Concentração “Ciências Sociais” e na Linha de Pesquisa “Determinações do Mundo do Trabalho”, para a obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dra. Fátima Aparecida Cabral – Unesp-Marília

2º Examinador: Prof. Dra. Juliana Coli – Ufscar

3º Examinador: Dra. Dilma Fabri Marão Pichoneri – Unicamp

4º Examinador: Prof. Dr. Giovanni Alves – Unesp-Marília

5º Examinador: Prof. Dr. Rodrigo Czajka – Unesp-Marília

Marília, 8 de agosto de 2014.

Dedicado à memória de minha irmã
Marina Tezini Crocco pelos momentos
felizes vividos juntos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unesp de Marília pelo apoio e pela estrutura eficaz e competente que possibilitou a boa formação e conclusão dessa investigação.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida que permitiu minha dedicação integral à pesquisa científica.

Agradeço ao Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE-CAPES) pela bolsa concedida e pela oportunidade de desenvolver minha investigação em Portugal.

Agradeço ao Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra pela possibilidade e estrutura concedidas.

Agradeço a minha amiga e orientadora Profa. Dra. Fátima Cabral pelo profundo aprendizado humano e sociológico e por toda ajuda nesse longo percurso de pesquisa doutoral.

Agradeço à Profa. Dra. Paula Abreu pelo acolhimento, apoio e pela nova amizade que se formou nesse breve período de investigação em Portugal.

Agradeço ao Grupo de Estudos e de Pesquisa Arte e Cultura na modernidade pelos proveitosos momentos de estudo e aprendizado.

Agradeço a minha querida esposa Carolina Franco Esteves pela ajuda e companhia em minhas investigações e aventuras de pesquisa.

Agradeço a minha família e aos meus amigos que, direta e indiretamente, me ajudaram na elaboração desse trabalho e foram fundamentais em minha formação.

Por fim, e não menos importante, agradeço aos representantes coletivos dos músicos pela disponibilidade de seu conhecimento e de seu tempo para que eu pudesse compreender suas condições e desenvolver essa investigação.

O Violeiro

Elomar Figueira Mello

Vou cantá no canto di primero
as coisa lá da minha mudernage
qui mi fizero errante e violêro
Eu falo sério e num é vadiage
E pra você qui agora está mi ovino
Juro inté pelo Santo Minino
Vige Maria qui ôve o queu digo
Si fo mintira mi manda um castigo

Apois pro cantadô i violero
Só há treis coisa nesse mundo vão
Amô, furria, viola, nunca dinheiro
Viola, furria, amo, dinheiro não

Cantado di trovas i martelo
Di gabinete, lijêra i moirão
Ai cantado já curri o mundo intero
Já inté cantei nas portas di um castelo
Dum rei qui si chamava di João
Pode acriditá meu companhero
Dispois di tê cantado o dia intero
O rei mi disse fica, eu disse não

Si eu tivé di vivê obrigado
um dia i antes dêsse dia eu morro
Deus feiz os homi e os bicho tudo fôrro
já vi iscrito no livro sagrado
qui a vida nessa terra é uma passage
Cada um leva um fardo pesado
é um insinamento qui desde a mudernage
eu trago bem dentro do coração guardado

Tive muita dô di num tê nada
pensano qui êsse mundo é tudo tê
mais só dispois di pená pela istrada
beleza na pobreza é qui vim vê
vim vê na procissão do Louvado-seja
I o assombro das casa abandonada
côro di cego na porta das igreja
I o êrmo da solidão das istrada

Pispiano tudo do cumêço
eu vô mostrá como faiz um pachola
qui inforca o pescoço da viola
E revira toda moda pelo avêso
i sem arrepará si é noite ou dia
vai longe cantá o bem da furria
sem um tostão na cuia u cantado
canta inté morrê o bem do amo.

RESUMO

Esta investigação objetiva problematizar as condições e contradições da atividade dos músicos profissionais na sociedade capitalista contemporânea. A pesquisa fundamenta-se na fala dos representantes coletivos dos músicos do Brasil e de Portugal e procura refletir em que medida seus órgãos representativos expressam a defesa do trabalho artístico e dos direitos desses profissionais, assim como, se suas atuações favorecem as condições para a realização autônoma da atividade artística musical. Defendemos que os anseios do músico de obter reconhecimento artístico e ter condições de alimentar a si e a sua família são permeados de contradições, pois sua busca por autonomia artística e profissional muitas vezes é impedida pelas necessidades de sobrevivência em um mercado de trabalho informal, concorrencial, sem regulamentação prática e seguridade trabalhista. A profissão artística musical convive com relações de trabalho flexíveis, exploratórias e precárias tanto na produção de música gravada, por meio dos produtores fonográficos e de seus intermediários, quanto na execução de música ao vivo, por meio de agentes musicais ou por vinculação direta com o empregador. Portanto, com a finalidade de promover uma investigação fecunda para as ciências sociais pretendemos analisar as particularidades da atividade artística musical a partir da mediação com os elementos socioeconômicos, políticos e laborais da sociedade atual.

Palavras chave: Entidades, Músicos Profissionais, Representantes Coletivos, Trabalho Artístico, Trabalho precarizado.

ABSTRACT

This study aims to discuss the conditions and contradictions of the activity of professional musicians in contemporary capitalist society. The research is based on the dialogue of the collective representatives of musicians from Brazil and Portugal and seeks to reflect the extent to which their representative agencies express advocacy of the artwork and the rights of these professionals, as well as if their actions support the conditions for the autonomous achievement of musical artistic activity. We argue that the yearnings of musicians to get artistic recognition and to be able to feed themselves and their family are permeated with contradictions, as their search for artistic and professional autonomy is often hindered by the need for survival in an informal and competitive labor market, with no practical rules and job security. Musical artistic profession coexists with flexible, exploratory and poor labor relations both in the production of recorded music through phonogram producers and their intermediates, as in the execution of live music through music agents or by direct link with the employer. Therefore, in order to promote a productive research for social sciences we aim to analyze the particularities of artistic musical activity mediating socioeconomic, political and labor elements of present society.

Keywords: Artistic work, Professional Musician, Collective Representatives, Entities, Precarious work.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABMI	Associação Brasileira da Música Independente
ABPD	Associação Brasileira de Produtores de Discos
ABRAC	Associação Brasileira de Autores, Compositores, Intérpretes e Músicos
ABRAMUS	Associação Brasileira de Música e Artes
AFP	Associação Fonográfica Portuguesa
AIP	Associação de Imagem Portuguesa
AMAR	Associação de Músicos Arranjadores e Regentes
AMEC	Associação de Música, Educação e Cultura
APA	Associação Portuguesa de Atores
ARA	Associação de Assistentes de Realização e Anotação
ASAE	Autoridade de Segurança Alimentar e Económica
ASSIM	Associação de Intérpretes e Músicos
ATSP	Associação dos Técnicos de Som Profissional
AUDIOGEST	Gestão Colectiva de Direitos dos Produtores Fonográficos
BMG	Bertelsmann Music Group
CADA	Cooperativa de Administração dos Direitos dos Artistas
CADE	Conselho Administrativo de Defesa Económica
CDADC	Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos
CENA	Sindicato dos Músicos, dos Profissionais do Espectáculo e do Audiovisual
CGTB	Central Geral dos Trabalhadores do Brasil
CNDA	Conselho Nacional de Direitos Autorais
CPAV	Centro Profissional do Sector Audiovisual
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
ECAD	Escritório Central de Arrecadação
EM	Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
EMI	Electric and Musical Industries
FERVE	Fartas/os d'Estes Recibos Verdes
FIM	Federação Internacional dos Músicos
FPPM	Fórum Paulista Permanente de Música
GAP	Grupo de Articulações Parlamentares
GDA	Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes
GNR	Guarda Nacional Republicana
IFPI	International Federation of the Phonographic Industry
IGAC	Inspecção Geral das Atividades Culturais
LDA	Lei de Direitos Autorais
M12M	Movimento 12 de Março
OMB	Ordem dos Músicos do Brasil
OMPI	Tratado da Organização Mundial da Propriedade Intelectual
PLATEIA	Associação de Profissionais das Artes Cénicas
PSP	Polícia de Segurança Pública

PT/MEO	Portugal Telecon
REDE	Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea
RLPE	Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo
RTP	Rádio e Televisão de Portugal
SADEMBRA	Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil
SBACEM	Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música
SECTP	Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses
SIC	Sociedade Independente de Comunicação
SICAM	Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais
SindiMusi	Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro
SINTTAV	Sindicato Nacional dos Trabalhadores das Telecomunicações e Audiovisual
SOCIMPRO	Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais
SPA	Sociedade Portuguesa de Autores
STE	Sindicato das Artes do Espectáculo
TRIPS/ADPIC	Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights/Acordo Sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados com o Comércio
TSF	TSF Emissora de Rádio
TVI	Televisão Independente
UBC	União Brasileira de Compositores
UDA	Unidade de Direito Autoral
UMB	União Nacional dos Músicos
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

Apresentação	14
Introdução	16
<i>A sociologia do trabalho e a sociologia da música: diálogo sobre as profissões artísticas musicais.....</i>	<i>16</i>
<i>A importância da cultura para a acumulação e reprodução do capital</i>	<i>20</i>
<i>O setor musical como domínio produtivo e de expansão do capital</i>	<i>24</i>
<i>Trajetórias e encaminhamentos de investigação.....</i>	<i>32</i>
1. Representantes, instituições e legislações dos músicos profissionais no Brasil	36
1.1. <i>Sindicatos dos Músicos Profissionais: considerações sobre a representação política e trabalhista...</i>	<i>36</i>
1.2. <i>Com a palavra os sindicalistas musicais: condições e contradições do trabalho em debate</i>	<i>41</i>
1.3. <i>Pautas e lutas: sobre as ações políticas e trabalhistas dos Sindicatos dos Músicos</i>	<i>53</i>
1.4. <i>Ordem dos Músicos do Brasil (OMB): elementos da crise da representação profissional</i>	<i>58</i>
1.5. <i>A (des)Ordem atual: entre as propostas de extinção, manutenção e reformulação.....</i>	<i>64</i>
1.6. <i>Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD): fundamentos teóricos e históricos das leis de direitos autorais e conexos.....</i>	<i>74</i>
1.7. <i>Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD): uma organização fechada, obscura e sem fiscalização</i>	<i>80</i>
2. Representantes, instituições e legislações dos músicos profissionais em Portugal	89
2.1. <i>A cena mudou? Os representantes sindicais dos músicos em Portugal</i>	<i>89</i>
2.2. <i>Qual é a cena atual? Condições, contradições e reivindicações sindicais.....</i>	<i>94</i>
2.3. <i>Leis e normas trabalhistas: regulamentação profissional dos músicos em Portugal</i>	<i>104</i>
2.4. <i>O Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo e os Trabalhadores Independentes.....</i>	<i>108</i>
2.5. <i>A Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) e a gestão dos direitos autorais em Portugal.....</i>	<i>116</i>
2.6. <i>A prática dos direitos conexos em Portugal na atuação da Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes (GDA)</i>	<i>131</i>
3. Condições e contradições da atividade artística musical.....	143
3.1. <i>A atividade artística enquanto domínio do trabalho, da mercadoria e da alienação</i>	<i>143</i>
3.2. <i>A atividade artística musical enquanto trabalho produtivo e improdutivo ao capital</i>	<i>154</i>
3.3. <i>Condições e contradições do trabalho artístico musical no Brasil.....</i>	<i>161</i>
3.4. <i>Condições e contradições do trabalho artístico musical em Portugal.....</i>	<i>172</i>
3.5. <i>Entre o “velho” e o “novo” mundo: debates, reflexões e apontamentos sobre o trabalho musical e seus representantes coletivos.....</i>	<i>181</i>
À guisa de conclusão	190
Referências bibliográficas	195

Apêndice 1: Questionário aplicado aos Sindicatos dos Músicos (Brasil).....	204
Apêndice 2: Questionário aplicado à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB)	205
Apêndice 3: Questionário aplicado ao CENA – Sindicato dos músicos, dos profissionais do espetáculo e do audiovisual.....	207
Apêndice 4: Questionário aplicado à GDA - Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes	208
Apêndice 5: Questionário aplicado à Sociedade Portuguesa de Autores (SPA)	210
Apêndice 6: Entrevistas realizadas no Brasil.....	212
Apêndice 7: Entrevistas realizadas em Portugal.....	213

Apresentação

“Ao pianista de seis anos de Salzburgo
Viena, 15 de dezembro de 1762...
Ó criança admirável, todos louvam teu talento
E te chamam de o maior e o menor músico.
A música reserva-te poucas surpresas,
E logo serás seu mestre supremo.
Só desejo que teu corpo resista à tua alma ardente,
E que não vás cedo para o túmulo, como o filho de Lübeck”.
Erich Schenk

“Mozart sempre desejou poder criar livremente, seguir suas vozes
interiores sem se preocupar com os compradores”.
Norbert Elias

Esta investigação objetiva problematizar as condições e possibilidades de se produzir arte musical na sociedade capitalista contemporânea. A pesquisa fundamenta-se na fala dos representantes coletivos dos músicos do Brasil e de Portugal e procura refletir em que medida seus órgãos representativos expressam a defesa do trabalho artístico e dos direitos desses profissionais, assim como, se suas atuações favorecem as condições para a realização autônoma da atividade artística musical. Assim, a partir dessa problemática pretendemos defender a tese de que o anseio do músico nos dois países em ser reconhecido como artista e ter condições de prover a si e a sua família é permeado de contradições, pois sua busca por autonomia artística e profissional muitas vezes é impedida pelas necessidades de sobrevivência em um mercado de trabalho informal, concorrencial, sem regulamentação prática e seguridade trabalhista. As relações de trabalho são constantemente exploratórias e precárias tanto na produção de música gravada, por meio dos produtores fonográficos e de seus intermediários, quanto na execução de música ao vivo, por meio de agentes musicais ou por vinculação direta com o empregador.

Embora as delimitações dos distintos campos profissionais dos músicos não sejam estanques, o objeto desta pesquisa está focado principalmente na atividade dos músicos intérpretes (artistas) e/ou executantes (instrumentistas). A atuação como músico intérprete e/ou executante pode ser realizada por sujeitos distintos ou, também, por um mesmo sujeito, assim como o intérprete/executante pode ser autor e compositor de suas próprias canções. Nosso foco é o músico que pode ou não ser compositor, mas obrigatoriamente exerce sua atividade artística profissionalmente, ou seja, de forma remunerada. Desse modo, nesta investigação o termo *artista* será utilizado sem qualquer avaliação estética propriamente dita;

designamos artistas os sujeitos que exercem profissionalmente uma atividade musical; referimo-nos aos trabalhadores da música.

Com a intenção de investigar as relações laborais dos músicos recorremos ao conhecimento acumulado de suas instituições protetoras e da experiência reivindicatória dos representantes da classe artística. A escolha da realização desta investigação a partir da análise da fala dos representantes sindicais e de determinados órgãos representativos dos músicos tem como justificativa a importância histórica e política dessas entidades como formas de organizações coletivas dos profissionais para manifestarem os problemas laborais e reivindicar direitos. Mesmo com a atual crise das associações trabalhistas, percebemos que essas instituições são de suma importância para promover a defesa da categoria dos trabalhadores musicais, assim como são fonte histórica e atual de conhecimentos sobre sua situação. Enquanto determinadas instituições analisadas têm apenas a finalidade econômica de regular, defender e distribuir os direitos autorais e conexos, importante aos profissionais da música, outras instituições possuem uma ação mais ampla como a defesa política, legal e prática da atividade artística. Assim, os órgãos de associativismo são focos de discussão, de defesa e luta por direitos, portanto consideramos que tais coletivos de profissionais podem nos possibilitar ampla compreensão das condições e contradições do trabalho artístico musical inserido no mundo do trabalho contemporâneo.

A arte musical é fruto de uma atividade artística determinada, com capacidade de satisfazer necessidades específicas, inseridas em suas próprias finalidades estéticas ou focadas em lógicas externas a própria arte musical. Porém, muitas vezes, essa atividade criadora desaparece nas relações laborais e de mercado cotidianas, assim como desaparece o trabalhador no valor de troca das relações mercantis. Desse modo, a intenção desta pesquisa é contribuir para a compreensão das condições laborais dos profissionais artísticos, pois cada vez mais as atividades artísticas vêm se tornando presentes no mercado de trabalho, bem como, vem aumentando sua importância e representatividade para a acumulação e reprodução do capital. É essa situação de trabalho e de pesquisa que pretendemos expor e discutir a partir das páginas seguintes.

Introdução

A sociologia do trabalho e a sociologia da música: diálogo sobre as profissões artísticas musicais

O estudo das profissões artístico-musicais exige a mediação da sociologia do trabalho, da sociologia da cultura e da música, conhecimentos esses inseridos no amplo domínio das ciências sociais. A aproximação sociológica do trabalho, da arte e da cultura é fundamental para a compreensão da atividade do músico que não se enquadra integralmente na sociologia tradicional das classes sociais, do trabalho, da administração, da burocracia e da cultura, mas tangencia todos esses segmentos e exige deles os fundamentos para sua análise. Ou seja, representa um objeto de análise interdisciplinar e significativo por aproximar áreas distintas do conhecimento sociológico tradicional, de possibilitar um diálogo entre elas e, portanto, originar novas perspectivas de análise e de resultados.

A partir da reflexão que promove a mediação do trabalho e da produção cultural, pretendemos realizar uma investigação fértil para as ciências sociais ao analisar a profissão musical enquanto uma categoria laboral inserida nas contradições do mundo do trabalho atual e em busca de reconhecimento pela sua produção e atividade artística. Para tanto é de fundamental importância apreender a importância e o lugar da produção cultural e da arte para a acumulação e reprodução do capital. Isso significa promover a mediação de suas particularidades enquanto atividade artística inserida nos domínios estéticos, culturais e profissionais com os elementos socioeconômicos e políticos da sociedade vigente.

Dessa forma, inicialmente poderíamos afirmar que enquanto objeto da sociologia das artes e da cultura o trabalho artístico possui suas peculiaridades, por fazer parte de uma atividade estética cujos parâmetros qualitativos distinguem-se da produção material em geral pautada nos parâmetros quantitativos da sociedade capitalista contemporânea, não obstante, por estar inserida nessa mesma sociedade, sofre sua influência e, também, vive as mesmas contradições. Alguns dos elementos investigados nesse campo de conhecimento são importantes para pensarmos nas mediações da estética com a sociedade e na conjuntura em que estão inseridos os profissionais artísticos musicais. Dentre seus elementos mais consagrados encontramos a discussão da autonomia e liberdade artísticas, da racionalização musical moderna, da função social da música e do processo de fetichização da música inserida

na lógica capitalista. Portanto, essas são algumas das questões que praticamente inauguraram as investigações sociológicas da música e que tornam esse campo, ainda hoje, fecundo para a compreensão da produção cultural, da arte e da música, assim como para pensar nas condições e características de seus profissionais.

A partir do século XIX torna-se latente a discussão da atividade musical relacionada com a busca de autonomia, liberdade e originalidade do artista e de sua obra. Esses elementos estruturaram as bases modernas da atividade e da arte musical, cujos fundamentos encontram-se na consolidação do discurso do direito natural de Locke, valorizador das ações individuais que devem beneficiar seu criador (LOCKE, 1994), e da concepção estética kantiana da genialidade e originalidade, enquanto capacidade de julgamento e criação dos sujeitos livres e autônomos (KANT, 2005). Logo, a arte musical passou a ser valorizada enquanto trabalho de um sujeito livre com a capacidade de produzir uma obra autônoma que deixa de ser mero ornamento (ritualístico e/ou religioso) e passa a orientar-se pela busca de valores estéticos a partir do relacionamento de seus elementos musicais internos para a elaboração de uma obra como um todo articulado, cuja finalidade última é a expressão de “ideias musicais” (RESENDE 2010, p.566).

A questão da autonomia do artista também foi objeto de análise de Norbert Elias (1995) em seu estudo sobre os costumes e os conflitos vivenciados pela nobreza cortesã e pela classe burguesa no século XVIII. As configurações sociais foram analisadas, pelo autor, a partir da vida de Mozart, primeiramente, enquanto artista integrado à corte austríaca e, conseqüentemente submisso aos seus gostos e vontades e, posteriormente, enquanto artista autônomo que buscou reconhecimento e subsistência por conta própria num mercado de trabalho artístico incipiente que naquele momento não possibilitava ao músico condições razoáveis de subsistência. Norbert Elias, ao analisar o processo de busca da liberdade profissional e artística vivenciada por Mozart, apresenta uma inspiradora reflexão sobre a tensão existente entre a produção artística (autônoma e esteticamente qualitativa) e o trabalho livre, prático e cotidiano do artista para sobreviver. Essa questão está relacionada ao nosso objeto de investigação por refletir sobre a dupla busca, muitas vezes contraditória, dos artistas musicais pelo reconhecimento artístico e pelas condições materiais e financeiras para viver de seu trabalho na sociedade capitalista contemporânea.

Outro estudo fundamental para pensarmos sociologicamente a música e seus profissionais surge a partir das investigações de Max Weber (1995), que realizou análises científicas sobre a arte (“sociologia empírica da arte”). Sua obra *Os Fundamentos Racionais e*

Sociológicos da Música subsidia diversas reflexões sobre a relação dos meios técnicos difundidos na sociedade moderna com o processo de racionalização dos elementos culturais. Ou seja, Weber estudou especificamente o processo de racionalização da música relacionada ao “progresso” dos meios técnicos modernos que no ocidente promoveu o desenvolvimento da música harmônico-tonal. O autor procurou refletir sobre os elementos determinantes na sociedade ocidental moderna para a formação da música acórdico-harmônica, elementos que, por conseguinte, ampliaram as possibilidades de execução da música de conjunto e de sua lógica matematicamente racionalizada e instrumentalizada. O material musical elaborado nesse processo é resultante da construção e divisão da oitava e com a formação dos intervalos e das escalas. Essas bases materiais da produção do som possibilitaram, ainda, a construção dos instrumentos musicais modernos, além da notação musical, de suas formas de registro e, principalmente, do fonógrafo.

O processo de racionalização da arte e da atividade musical na sociedade ocidental moderna foi também a base a partir da qual Walter Benjamin (1983) analisou a influência dos meios de reprodutibilidade artística na concepção qualitativa da obra. Assim, a discussão, promovida por Walter Benjamin, no início do século XX, sobre a reprodutibilidade da obra de arte tornou-se importante por abordar historicamente as transformações técnicas pelas quais passou a produção artística e quais seus efeitos na sociedade, pois, como afirmou Paul Valéry em *Pièces sur l'art*, ao transformar as técnicas da arte, modifica-se a própria noção de arte. Ao discutir suas técnicas de produção, reprodução e distribuição o autor aborda não apenas os meios, mas também os fins aos quais as obras de arte se destinam.

Nesse sentido, a função social da arte foi questionada por Theodor Adorno (1983) em sua obra *Fetichismo na música e a regressão na audição* ao perceber que na sociedade capitalista os fins estéticos e formativos perdem importância em favor da função do divertimento e do entretenimento que são estimulados com a finalidade de proporcionar efeitos econômicos, ou seja, extrínsecos à própria obra. Conforme o autor, “as categorias de arte autônoma, procurada e cultivada em virtude de seu próprio valor intrínseco, já não têm valor para a apreciação musical de hoje” (ADORNO, 1983, p. 165). Deste modo, a mudança da função da música na sociedade capitalista altera a própria relação da arte com a sociedade. Essa mudança está relacionada ao processo de subjugação do valor de uso estético ao valor de troca que transforma a obra de arte em mercadoria e incentiva a produção de mercadorias musicais padronizadas, de fácil reconhecimento e atrativas ao consumo. Assim, inserida na sociedade capitalista e em sua lógica de valorização, a música assume um caráter fetichista.

Por conseguinte, diversas são as contribuições da sociologia da cultura para o estudo da música enquanto elemento produtivo e administrado pela lógica do capital. Nesse processo, os profissionais musicais, inseridos na indústria fonográfica e no mercado de trabalho musical, passam a vender seu tempo de trabalho e sua atividade artística específica em troca de uma remuneração. Assim, se de acordo com a perspectiva estética a atividade musical ainda preserva particularidades e elementos qualitativos, diferentemente, ao se aproximar dos meios de produção musical próprios do empreendimento capitalista o músico se aproxima das formas de trabalho em geral, ou seja, das formas de trabalho assalariado, alienado, não livre.

Portanto, a realização prática e cotidiana da atividade artística insere o músico nas condições e contradições do mundo do trabalho e, assim, torna-o objeto dessa sociologia que, dentre outros objetivos, procura investigar as múltiplas determinações e dimensões do trabalho e da sociabilidade na sociedade contemporânea. Assim, enquanto atividade inserida na lógica de valorização do capitalismo, o labor musical reproduz a situação de estranhamento própria desse sistema. Inseridos nas relações sociometabólicas do capital os profissionais musicais tornam-se força de trabalho explorada e reféns dos processos sócio históricos das transformações laborais recentes, influenciadas pela reestruturação produtiva, flexibilização e precarização e, conseqüentemente, sofre com seus efeitos na saúde, na subjetividade e na qualidade de sua produção musical.

Atualmente, os poucos e importantes estudos realizados sobre o trabalho musical evidenciam a decomposição até mesmo dos seus laços e vínculos laborais mais consistentes no campo lírico e erudito (COLI, 2006, 2007; SEGNINI, 2006, 2011). Portanto, se encontramos um aprofundamento do processo de flexibilização e de precariedade mesmo nesses segmentos musicais, considerados pelos representantes sindicais como detentores das melhores condições de trabalho por estarem vinculados às grandes companhias, possuem estabilidade e bons salários, em que condições vivem os músicos populares mais precarizados? Além disso, longe de ser um processo isolado à categoria musical, é importante questionarmos como esse processo global de deterioração das relações de trabalho atinge uma categoria historicamente considerada flexibilizada e suscetível à precariedade.

Investigar as atividades artísticas nos permite, ainda, pensar no músico enquanto modelo de profissional segundo o ideário neoliberal, ou seja, segundo os parâmetros políticos e ideológicos de envolvimento e subsunção do trabalhador na lógica de acumulação e reprodução do capital: um trabalhador autônomo e flexível que atua por conta própria, refém

da incerteza e da insegurança num mercado de trabalho informal, desregulamentado e, portanto, precário. Nesse sentido, o sociólogo francês Pierre-Michel Menger (2005) apresenta o campo das profissões artísticas como um “laboratório de flexibilidades” que serve de modelo às outras profissões em processo de precarização inseridas no complexo mundo do trabalho atual.

A importância da cultura para a acumulação e reprodução do capital

Atualmente vivemos um momento de singular complexidade nos domínios da produção e da atividade artística. A arte, a produção cultural e as profissões artísticas estão sendo amplamente subordinadas aos domínios econômicos e têm se tornado cada vez mais importantes para a expansão do capital. Embora esse processo de aproximação da cultura e da produção material e não-material capitalista de bens culturais e artísticos tivesse sido discutido com profundidade há mais de um século, hoje ele ganha novas configurações em meio às políticas liberais e à lógica comercial e financeira do mercado que atinge domínios locais e transnacionais nunca antes experimentados. As organizações estatais e privadas, através de suas políticas econômicas, assumem para si o papel de articuladoras e fomentadoras culturais com o objetivo de lançar seus tentáculos para novos mercados, além de ressignificar e agregar valor às mercadorias e a sua marca. A intensificação desse processo tende a influenciar a produção e a difusão cultural que passa a obedecer à lógica de circulação de bens e a aprofundar seu distanciamento de outras experiências (formativa, educacional, crítica, reflexiva, contemplativa, comunicacional) que, contrariamente à lógica mercantil e utilitarista, possam apontar para além das condições impostas pela imediatividade.

O século XX foi marcado por diversos processos significativos para refletirmos sobre a importância da produção cultural para a reprodução do capital. Queremos aqui destacar dois. O primeiro foi o processo ocorrido no final do século XIX e início do século XX com o nascimento e consolidação da denominada indústria cultural nos moldes da grande indústria moderna, marcada pela produção padronizada e em massa, conforme analisaram Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985). O segundo processo foi deflagrado a partir do último quartel do século XX a partir da crise estrutural do capital nas décadas de 1960 e 1970, crise que exigiu uma profunda transformação na esfera produtiva, organizacional e cultural como forma de manutenção do metabolismo do capital, e, portanto, da dominação social. A mutação

social decorrente desse período foi apresentada como uma nova etapa social, estruturalmente distinta da anterior e com ênfase e centralidade nos elementos imateriais, informacionais, comunicacionais, simbólicos e culturais.

O primeiro processo iniciou-se com a transformação social promovida com o declínio do liberalismo burguês no século XIX e ascensão dos monopólios que possibilitaram novos contornos à produção econômica e cultural. Tais alterações promoveram também uma nova mediação estrutural-produtiva e ideológica e gestou o envolvimento dos indivíduos no trabalho produtivo alienado e no sistema do capital como um todo no início do século XX. Essa nova mediação fundamentou-se no desenvolvimento fabril de técnicas baseadas em modelos produtivos em massa e em série, nas novas formas de organização e gerenciamento racional do trabalho e nas invenções tecnológicas que revolucionaram a maquinaria e transformaram profundamente a sociedade moderna do início do século XX. Nesse processo, o surgimento de técnicas de reprodução sonoras e visuais, inicialmente nos EUA e na Europa, possibilitou a edificação da produção em massa de bens culturais nos moldes da produção da época¹.

A força imperiosa do sistema capitalista em busca de sua própria reprodução e de novas formas de envolvimento dos indivíduos em seu processo de dominação social resultou na expansão de sua lógica instrumental e de seus modelos produtivos racionalizados aos domínios artísticos e culturais. Portanto, se na era liberal do capital esses domínios possuíam uma relativa autonomia em relação à produção fabril, no início do século XX passam a ser integrados de forma aprofundada e a dar forma a um sistema produtivo em massa. Sob parâmetros e formas nunca antes vistos os elementos culturais passam a ser cooptados e inseridos ao sistema de acumulação de capitais como mercadorias em larga escala.

Aproximadamente duas décadas depois da teorização da indústria cultural pelos frankfurtianos na década de 1940, o sistema sociometabólico do capital apresentou novas faces de sua crise estrutural. Depois de um longo processo de acumulação de capitais decorrentes do período de apogeu taylorista/fordista e da fase keynesiana, no final da década de 1960 e início da década de 1970, o padrão de acumulação começa a exibir sinais de esgotamento e inicia-se um período crítico marcado, dentre outros fatores, pela intensificação das lutas sociais dos anos 1960, pela queda da taxa de lucro e acumulação, pelo esgotamento

¹ Poderíamos ainda, numa regressão histórica de mais longa duração visualizar o início do processo de mercantilização das obras artísticas e culturais a partir do desenvolvimento do mercado editorial livreiro no século XVII.

do padrão de acumulação do modelo taylorista/fordista, pelo aumento do desemprego estrutural, pela concentração de capitais, pela hipertrofia da esfera financeira que ganha *relativa autonomia* diante dos capitais produtivos, pela crise do *Welfare State*, pelo incremento das privatizações e pelo processo crescente de flexibilização produtiva (ANTUNES, 2013, p. 29).

Em resposta a essa crise o período foi marcado por duas principais ofensivas do capital com o objetivo de promover sua manutenção e procurar repor e exceder seus patamares de expansão e acumulação anteriores. A primeira foi a ofensiva contra a classe trabalhadora que na década de 1960 rebelou-se e buscou assumir o controle da produção, e a segunda foi a reestruturação produtiva e organizacional que apresentou novos *modus operandi* e novas formas de envolvimento do trabalhador, ou seja, novas formas de subsunção do trabalhador ao capital. Sobre esse processo de crise e reestruturação do capital, John Holloway, em seu ensaio *The Red Rose of Nissan* (1987), aponta que

A crise capitalista não é outra coisa se não a ruptura de um padrão de dominação de classe relativamente estável. Aparece como uma crise econômica, que se expressa na queda da taxa de lucro. Seu núcleo, entretanto, é marcado pelo fracasso de um padrão de dominação estabelecido (...). Para o capital, a crise somente pode encontrar sua resolução pela luta, mediante o estabelecimento da autoridade e por meio de uma difícil busca de novos padrões de dominação (1987, p. 132).

Após as insurgências da classe trabalhadora e dos movimentos de contestação social ocorridas no final da década de 60 e do aprofundamento da crise estrutural do capital na década de 70 o sistema capitalista passa por mudanças significativas em seus padrões de acumulação e apresenta novos contornos sociopolíticos. Um novo padrão de acumulação e de dominação passou a ser gestado e, nesse momento, houve um processo de reconfiguração da mediação estrutural-produtiva e ideológica. Dentre importantes elementos desse processo encontramos o advento do neoliberalismo com a privatização do Estado, a desregulamentação dos direitos do trabalho e a desmontagem do sistema produtivo estatal, cuja era Thatcher-Reagan foi a maior expressão. O profundo processo de reestruturação da produção e do trabalho é acompanhado pelo aprofundamento da transnacionalização e da mundialização do capital. Neste sentido, o capital promoveu um intenso e vasto processo de reestruturação, objetivando recuperar seu ciclo reprodutivo e reconfigurar seu projeto de dominação social abalado pelos questionamentos apresentados nas mobilizações sociais da época.

Em sua obra *Os Sentidos do Trabalho* (2013), Ricardo Antunes afirma que nesse período a preocupação em reorganizar as formas produtivas esteve vinculada à necessidade de recuperar a hegemonia nos domínios da sociabilidade. Além disso, aponta que o projeto ideológico capitalista promoveu o culto de um *subjetivismo* e de um ideário fragmentador em apologia ao individualismo e contrário aos ideais baseados na solidariedade coletiva e social. Ao citar Ellen Wood (1997), Antunes reafirma que o período em questão - marcado pelas transformações na economia, na produção, nos mercados e na cultura - costuma ser associado ao termo “pós-modernismo”. Entretanto, para o autor, mais do que um movimento de transição da “modernidade” para a “pós-modernidade”, tais mudanças estariam associadas a “um momento de maturação e universalização do capitalismo” (2013, p. 47).

Muitas são as teses que surgem nesse momento de crise e reestruturação do capital que apontam a existência de mudanças profundas, ou até mesmo estruturais, na sociedade. São posições teóricas que se apoiam na concepção de que houve uma ruptura e o surgimento de uma nova sociedade, ou ainda, que esta nova ordem que se formou não tem mais o trabalho como sua centralidade. Entretanto, apoiamo-nos no *enfoque crítico* apontado por Antunes, que procura refletir sobre os “elementos de *continuidade* com o padrão produtivo anterior quanto os de *descontinuidade*, mas *retendo o caráter essencialmente capitalista do modo de produção vigente e de seus pilares fundamentais*” (2013, p.49).

A pós-modernidade, como foi chamada, surge no final do século XX como algo novo, uma condição cuja centralidade social não é dada pelo trabalho². Diferentemente dessas concepções, nossas análises fundamentam-se na ausência de mudança estrutural de base. Assim, a crítica à pós-modernidade é justamente a crítica da aparência de novidade numa sociedade cujas bases não se transformaram, mas, pelo contrário, intensificaram suas formas de exploração e de alienação. Esse processo deflagrou uma profunda expansão do capital para domínios antes desintegrados e isentos de sua presença, e encontrou na cultura uma dimensão produtiva e ideológica essencial; tal aproximação – entre os domínios econômicos e culturais – demonstra a importância da produção cultural para o capitalismo contemporâneo. São diversos os desdobramentos dessa aproximação que, em geral, vislumbra a cultura a partir de seus aspectos práticos, utilitários e funcionais à reprodução do sistema do capital.

² Dentre estas teorias que questionam a centralidade do trabalho e sua fundamentação como categoria fundamental para o pensamento social encontram-se, dentre outros, Jürgen Habermas (1978; 1983; 1984), André Gorz (1982), Claus Offe (1989), Adam Schaff (SCHAFF e FRIEDRICHS, 1990) e Robert Kurz (1992).

Esse movimento atual é consagrado pela dita *economia da cultura*³ que insere a arte e os elementos simbólicos culturais num projeto econômico mais amplo, ou seja, a produção cultural de forma geral passa a estar centralmente inserida num projeto neoliberal de desenvolvimento. As transformações contemporâneas demonstram novas configurações na relação entre os domínios econômico, cultural, artístico e social, pois ao lado da valorização da dita *economia do conhecimento* (ou da informação), fomentada a partir do trabalho humano simbólico, a criatividade presente na atividade artística passa a agregar valor e diferenciação aos bens e serviços culturais, assim como aos produtos e atividades de outra natureza que tem na geração de lucro seu principal objetivo. A fragmentação e a multiculturalidade afloradas na denominada pós-modernidade são funcionais ao sucesso dos projetos da atual economia da cultura, pois quanto maior a pluralidade e a diversidade cultural, maior o elenco de novos conteúdos para alimentar a produção e maior a oferta de novos produtos ao mercado de bens culturais. Portanto, o discurso da pluralidade e da diversidade cultural é conveniente à indústria cultural e à economia capitalista em geral. Além disso, percebemos nas últimas décadas o aumento da importância da atividade cultural nas políticas estatais de assistencialismo, de inclusão socioeconômica, de formação e capacitação de novos agentes para o mercado de trabalho baseado no empreendedorismo cultural e artístico. As profissões artísticas e culturais tornaram-se o foco de políticas econômicas e trabalhistas com a finalidade de ampliar a produção e a geração de emprego e renda.

O setor musical como domínio produtivo e de expansão do capital

Inserido neste amplo processo de desenvolvimento econômico encontramos os profissionais executores e produtores de mercadorias musicais. Enquanto produto e atividade dos músicos, a canção é um importante elemento artístico e cultural destinado à produção de música gravada e de espetáculos ao vivo, ou, ainda, elaborada em conjunto com outros segmentos ditos criativos, ou seja, a música como um elemento presente na produção audiovisual, na publicidade/propaganda, na produção de games, de softwares, no turismo etc.

³ A economia da cultura, como vem sendo denominada, representa o processo contemporâneo de expansão da área cultural como atividade econômica organizada. Esse processo demonstra o aumento da importância do setor cultural para a economia, ou seja, uma ampliação da participação relativa da cultura nos PIBs nacional e mundial e sua consequente geração de emprego e renda. Consequentemente, na atualidade, há o crescimento da participação das organizações públicas, privadas e do terceiro setor na produção de bens artísticos e culturais orientados para o mercado e para suas externalidades.

A música é um dos principais elementos simbólicos da cultura, no Brasil, em Portugal e no mundo e, segundo os parâmetros ideológicos da *economia da cultura*, possui um grande potencial econômico de agregar valor aos produtos que dela fazem uso.

Os músicos, produtores e agentes musicais são alvos de políticas de incentivo, de formação profissional e instrução administrativa, pois são os atores desse novo modelo pautado no empreendedorismo criativo, autônomo e flexível. Tais políticas têm como objetivo tornar os agentes culturais (produtores e trabalhadores) mais aptos para se inserirem no sistema econômico e viverem de maneira independente e instável num mundo de livre iniciativa, de projetos de curto prazo e incertezas, conforme os ditames atuais do capitalismo pós-fordista. Portanto, a investigação sobre a produção e a atividade artística musical na sociedade capitalista atual está aqui associada à crítica da *economia da cultura* e das *indústrias criativas*⁴.

Estas novas configurações da produção e das profissões musicais são acompanhadas pelas estratégias empresariais e políticas culturais governamentais que tomam a música e outros elementos artísticos como meios potenciais de empreendedorismo econômico. Nesse sentido, evidencia-se que nas últimas três décadas a cadeia produtiva da música sofreu profundas mudanças com a popularização das tecnologias digitais e dos ambientes virtuais que abriram novas possibilidades de expansão do capital nos domínios da produção, divulgação e distribuição de bens musicais, assim como novos modelos de negócios e novas formas de intermediação e de exploração dos trabalhadores musicais.

⁴ A concepção de indústrias criativas surgiu, inicialmente, na Austrália em 1994 a partir do conceito de *Creative Nation* e foi base para a elaboração de políticas públicas de desenvolvimento cultural. Mas o tema ganhou maior relevância a partir de 1997 com a criação do *Department of Culture Media and Sport* (DCMS) na Inglaterra, o qual publicou em 2001 um relatório de mapeamento do setor que tem sido parâmetro para o desenvolvimento de políticas públicas culturais de diversos países. O DCMS considera as indústrias criativas aquelas atividades que tem como base a criatividade, a habilidade e os talentos individuais e, conseqüentemente, têm potencial de produzir riqueza, propriedade intelectual e gerar emprego. Tais atividades foram mapeadas e referem-se principalmente às artes performáticas, artes visuais, literatura, museus, galerias, arquivos e preservação de patrimônio, assim como outras com forte valor agregado pelo design como propaganda e publicidade, arquitetura, web e software, gráfico e moda, além das mídias em seus diversos formatos: radiodifusão, digital, filme e vídeo, games, música e publicações (BOP CONSULTING, 2010). Entretanto, as indústrias criativas, inseridas no amplo campo da economia da cultura, estão em consonância com a ideologia neoliberal e representam formas aprimoradas da expansão do capital para as atividades artísticas e culturais. Nesse sentido, as formas de trabalho flexibilizadas, terceirizadas, temporárias e precárias características do trabalho na arte e na cultura tornam-se, segundo esse ideário, as mais adequadas para enfrentar as mudanças sociais e os novos desafios econômicos da atualidade e passam a influenciar todos os setores econômicos na fase pós-fordismo. Conforme aponta Isaura Botelho, “paradoxalmente, aquilo que sempre foi visto como uma grande dificuldade da vida artística muda de estatuto e passa a ser qualificado positivamente na medida em que a precarização chegou a outros setores da produção social” (BOTELHO, 2011, p. 84).

No domínio da produção de mercadorias musicais consagrado pela atuação das gravadoras, que em conjunto formam a denominada indústria fonográfica, notam-se significativas transformações nas últimas décadas. Esse período foi marcado mundialmente pelo aparecimento e consolidação das tecnologias digitais de produção e reprodução musical, pela transição da estrutura e do modelo industrial vertical para o modelo horizontal iniciado na década de 1980 e consolidado nos anos 90, e pela atuação mundializada da indústria fonográfica por meio de estratégias empresariais mais racionalizadas para se adequar ao modelo produtivo global flexível. Ou seja, toda, ou quase toda cadeia produtiva da música que se realizava em uma grande empresa (administração, trabalho musical e fabricação do disco), se modificou no modelo fragmentado e horizontalizado da década de 1990 em diante. A divisão do trabalho na fonografia pode ser verificada na fragmentação de sua cadeia produtiva subdividida em pequenas e médias empresas que passam a realizar atividades específicas. Essa divisão do trabalho não tem como prerrogativa dar liberdade e autonomia ao criador, intérprete e executante, pelo contrário, sua racionalidade visa a aprimorar a organização e o controle dos trabalhadores para a diminuição de custos produtivos e melhor obtenção de resultados.

Assim, na virada do século, a indústria fonográfica diminuiu ainda mais seus postos de trabalho e suas contratações artísticas e, por outro lado, aumentou seus contratos de trabalho flexíveis, temporários e terceirizados. As grandes gravadoras passaram a atuar com um reduzido número de profissionais musicais e por meio de agressivas e custosas estratégias publicitárias, promocionais e de difusão em massa asseguraram seus lucros. Houve, portanto, a sublocação de serviços como gravação, prensagem e distribuição, e ainda o afrouxamento das relações empregatícias com os artistas e equipes de produção (DE MARCHI, 2006).

As distintas formas de remuneração dos profissionais musicais não podem ser parâmetro para a delimitação da divisão do trabalho, pois apesar de não serem considerados assalariados formais, os artistas/intérpretes e músicos executantes são alvos da exploração trabalhista em formas similares ao assalariamento, por meio de formas draconianas e difusas, diluídas nas cláusulas dos contratos artísticos e na informalidade, intermitência e baixos cachês pagos aos músicos instrumentistas. Portanto, o modelo de divisão de trabalho mais coerente para representar a indústria fonográfica no início do século XXI é aquele que separa a presidência e as gerências diretivas de um lado e os executores de seus planos de outro. Os trabalhadores musicais assalariados, temporários e flexibilizados, inseridos nessas empresas teriam pouca ou nenhuma voz para interferir nos planos predeterminados pela administração

central. Embora em outros tempos determinados artistas/intérpretes e músicos tinham alguma liberdade de diálogo, a partir da década de 90 essas vias parecem estar obstruídas, pois se tornou mais manifesta e radicalizada a essência da indústria cultural.

Em função da imensa disseminação das atividades produtivas da música “proporcionada pela existência de empresas especializadas como estúdios, fábricas de CDs, firmas de editoração eletrônica, distribuidoras etc.”, surgiu a partir da década de 1990 um amplo leque de produtores e de selos independentes⁵, que podiam operar a partir de estruturas próprias cada vez mais reduzidas (VICENTE, 2001, p. 155). Assim, aparentemente, a maior facilidade para gravar um disco pode parecer significativa para contrariar os interesses das grandes empresas fonográficas, expressando muitas vezes sua negação. Entretanto, uma análise mais apurada nos possibilitou a compreensão de seu contrário; embora esse processo seja imbuído de conflitos e divergências, ele demonstra uma grande sintonia na atuação das majors e indies⁶.

Sobre as características e efeitos das relações entre as majors e as indies é significativa a pesquisa de Paul Lopes, que em seu ensaio, *Innovation and diversity in the popular music industry, 1969 to 1990*, discutiu a relação entre concentração do mercado fonográfico americano e a questão da diversidade e inovação. A partir de sua investigação, Paul Lopes percebeu que não há diminuição no processo de concentração da indústria fonográfica, mas sim, uma modificação na estrutura da produção musical com maior abertura ao surgimento e desenvolvimento de pequenas empresas, que a partir da década de 1980 nos Estados Unidos passam a influenciar e a interferir na atuação das majors. Por meio de análises estatísticas, Lopes demonstra que essas pequenas empresas ou selos independentes (*Labels*) promoviam uma produção mais diversificada e imbuída de inovação, enquanto as majors (*Firms*), com seus capitais cada vez mais concentrados, se apoiavam em políticas mais conservadoras sem realizar novas experimentações ou apostar em “inovações” e “diversidade musical”.

Importante notar que o surgimento e a disseminação das empresas independentes ocorreram como consequências de características da atuação das grandes gravadoras. O

⁵ *Selos alternativos dinamizam o mercado*, Folha de São Paulo, 06/01/1993.

⁶ As *majors* são grandes empresas (“gravadoras”) fonográficas multinacionais que atuam em um ou mais segmentos da cadeia produtiva da música. Geralmente são conglomerados com distintas atuações na indústria da música, como produção, difusão, distribuição, promoção etc., e também possuem grande poder econômico e presença no mercado. As *indies* são consideradas pequenas e médias empresas fonográficas. O termo *indie* refere-se ao fato de serem empresas “independentes” das *majors* e de seus segmentos padronizados. Em determinados momentos e espaços pôde significar uma produção alternativa, mas de modo geral passou a representar a produção destas pequenas e médias empresas, sem necessariamente significar uma crítica à produção das grandes.

controle e a concentração do mercado nas mãos de poucas e grandes empresas gerou um excedente de trabalhadores musicais (artistas e músicos) sem possibilidade de trabalho e acesso às condições de produção e difusão musicais. A difusão das tecnologias de gravação - e sua consequente proliferação de centros produtivos independentes - possibilitou aprofundar ainda mais a segmentação musical e a privilegiar os mercados regionais/especializados, além de criar espaços de produção alternativos que podem significar maior liberdade e possibilidade de inovação. Nesse sentido, pode-se afirmar que diante dessas condições favoráveis as pequenas empresas e os selos independentes vão se desenvolver e se difundir amplamente a partir da década de 1990, não necessariamente em plena contradição e concorrência com as grandes gravadoras, mas numa relação de simbiose, auxílio mútuo e complementaridade (DIAS, 2000, p.125).

Nessa direção, Lopes (1992) aponta a existência de um *sistema aberto* (*The Open System of Production*). Em contraposição ao sistema fechado da produção fonográfica, no qual todo processo produtivo da música era realizado em uma única empresa, no sistema aberto a grande empresa passa a incorporar ou distribuir selos autônomos ou semi-autônomos, assim como estabelecer vínculos com selos e produtores de discos independentes. Esse processo trouxe benefícios financeiros e maior mercado de atuação para as grandes e as pequenas empresas fonográficas, mas sem alterar a lógica de concentração do mercado. Segundo Vicente, essa “cena mostrou-se vigorosa para substituir a grande indústria nas tarefas de prospecção, formação e gravação de novos artistas” (2001, p. 155). O enorme excedente de artistas e músicos em busca de atividades e de oportunidades aproximaram-se da cena independente e encontraram aí a possibilidade de produzir e mostrar seus trabalhos para as grandes gravadoras. As majors garantiram imensos lucros através do monopólio da fase final de fabricação, distribuição e difusão dos produtos musicais, e também ao estabelecer vínculo com grande número de produtores musicais autônomos. Através desses vínculos passa a atender, de forma flexível, às imprevisíveis necessidades do mercado fonográfico, por meio da incorporação de novos artistas e gêneros musicais fabricados para fomentar a “onda” do momento.

Portanto, pode-se considerar o cenário atual da indústria fonográfica como um *sistema aberto concentrado e sem centralização* (HARRISON, 1997; LOPES, 1992; VICENTE, 2001), pois apesar de haver o surgimento de diversas pequenas e médias empresas no campo fonográfico, há um aprofundamento do processo de concentração de capitais e de sua atuação mundializada e descentralizada. Por um lado, a atuação das pequenas e médias empresas é

influenciada direta ou indiretamente pelas estratégias das grandes e, por outro, estas são parte de grandes conglomerados capitalistas que conjugam diversas atividades como produção fonográfica, cinematográfica, hardware, software, informação, comunicação, bebidas e outros ramos industriais. A grande acumulação de capitais resultante desse processo significa, respectivamente, o aumento do poder desses conglomerados para controlar a produção, o mercado e influenciar efetivamente a economia mundial.

Esse processo de concentração pode ser visualizado a partir do final da década de 1990 quando o mercado fonográfico encontrava-se dividido entre cinco grandes gravadoras (*Big Five*): a Universal que detinha 23,1% do mercado fonográfico mundial, após fundir-se com a PolyGram que era a segunda maior gravadora do mundo e ambas foram adquiridas pela Seagram, indústria de bebidas canadense. A americana Warner Music, que detinha 20,68% do mercado, a japonesa Sony com 15,14%, a inglesa EMI (*Electric and Musical Industries*) a mais antiga das majors, criada em 1897, que detinha 14,4% e, por fim, a BMG (*Bertelsmann Music Group*), pertencente ao grupo alemão *Bertelsmann*, detentor de jornais, revistas, estações de rádio, redes de tevê e serviços de *internet* nas Américas, Europa e Ásia, detinha 11,9% do mercado mundial, enquanto os 14,72% restantes pertencia a outras gravadoras⁷. Em 2003 a BMG foi adquirida pela Sony Music e formou-se a *Big Four* com a Warner Music, Sony-BMG, Universal e EMI que juntas eram responsáveis por cerca de 75% do mercado mundial. Atualmente, praticamente dez anos após a fusão da BMG com a Sony, as *Big Four* se tornaram *Big Three*. Em novembro de 2011 o grupo francês Vivendi, do qual a Universal Music é subsidiária fechou acordo para a compra do setor de produção musical da EMI e suas operações de catálogo (editora musical) foram adquiridas pela Sony-BMG⁸. A Universal Music Group, subsidiária do conglomerado de mídia francês Vivendi, a Sony Music, subsidiária do conglomerado japonês Sony Corporation e a Warner Music Group, adquirida em julho de 2011 pela Airplanes Music LLC e Airplanes Merger Sub, Inc., afiliadas da “Access Industries”, um conglomerado industrial norte americano com sede em Nova York, tornaram-se as maiores gravadoras com uma participação de aproximadamente 70% do mercado fonográfico mundial.

⁷ BMG quer comprar a EMI e ser a maior gravadora do mundo. Folha de São Paulo, 19/12/1998.

⁸ Gravadora EMI é vendida por US\$ 4,1 bi: Universal fica com operações de músicas gravadas e a Sony, com a editora musical. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,gravadora-emi-e-vendida-por-us-41-bi-,797782,0.htm>> acesso em 08 de outubro/2012. EMI Is Sold for \$4.1 Billion in Combined Deals, Consolidating the Music Industry. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/11/12/business/media/emi-is-sold-for-4-1-billion-consolidating-the-music-industry.html?_r=0> acesso em 08 de outubro/2012.

Além desse processo de profunda concentração de capitais, a transição da década de 1990 para os anos 2000 foi marcada pelo desenvolvimento e pulverização das novas tecnologias de informação e comunicação (NTIC) que promoveram significativas mudanças na indústria cultural. Não apenas a indústria fonográfica sofre com essas transformações, mas também as indústrias de editoração, de cinema, de televisão e de rádio. A indústria e o mercado de bens simbólicos sofrem modificações em sua infra-estrutura, força de trabalho, administração, além de possibilitar o surgimento de novos hábitos de consumo e a emergência de novos modelos de negócio. Nesse bojo, os profissionais musicais independentes e autônomos começam a atuar de formas distintas, em busca de novas possibilidades de promover e difundir suas obras e sua atividade artística. Embora tenha se mostrado um amplo ambiente para a expansão do capital, o mundo virtual foi considerado uma alternativa ao modelo fonográfico tradicional que impunha aos músicos a intermediação das gravadoras. Os trabalhadores musicais e os produtores independentes irão utilizar e fomentar os meios virtuais antes do que as grandes gravadoras que continuam a apostar nas suas estratégias de venda de música em formato físico e a fomentar a promoção e a difusão pelos meios tradicionais, só passando a apostar com mais ênfase nas novas possibilidades midiáticas virtuais depois da metade da primeira década dos anos 2000. Entretanto, somente a partir do final da primeira década do século XXI é que podemos afirmar a existência da popularização das novas formas de uso e consumo musical pelos meios virtuais.

Entretanto, apesar do otimismo inicial com que esse novo ambiente foi recebido no meio musical, logo ele se tornou mais um espaço dominado pela lógica do capital. Junto aos novos modelos de negócio surgiram os novos intermediários detentores dos canais virtuais (*download*, *streaming* entre outras). Ou seja, multiplicam-se as oportunidades de difusão musical, por exemplo, assim como se multiplicam as formas de exploração dos profissionais musicais que pouco se beneficiam por meio dos contratos e licenciamentos de liberação de seus repertórios. A concepção da *internet* como um ambiente democrático é facilmente questionada ao percebermos que as vias que interconectam a maioria dos internautas são privadas e controladas por grandes conglomerados virtuais.

A importância econômica atual dos principais canais e redes virtuais evidencia sua característica privada e dominada pelo capital. Ela pode ser demonstrada pela valorização das empresas de *internet* prestadoras de serviços *on-line* e formadoras de redes de relacionamento, como, por exemplo, o conglomerado de tecnologia Google, avaliado em aproximadamente

US\$ 249,9 bilhões de dólares⁹, o Facebook com aproximadamente um bilhão de usuários ativos cadastrados e avaliado em US\$ 100 bilhões (valor de lançamento na Oferta Pública de Ações - IPO – em maio de 2012)¹⁰, o Twitter com 517 milhões de usuários registrados¹¹ e avaliado em torno de US\$ 7 bilhões¹². Além das diversas aquisições e fusões realizadas no setor, como, por exemplo, a compra do MySpace pela News Corporation em 2005 por US\$ 580 milhões, a compra do Youtube pelo Google em 2006 por US\$ 1,6 bilhões, a aquisição da rede social britânica Bebo pela AOL em 2008 por US\$ 850 milhões, em 2011 a Microsoft compra o serviço e telefonia pela internet Skype por US\$ 8,5 bilhões, em 2012 o Facebook compra o serviço de compartilhamento de fotos Instagram por um bilhão de dólares¹³. Poderíamos citar ainda a Apple, empresa multinacional de tecnologia com o maior valor de mercado já registrado por uma empresa, cerca de US\$ 632,5 bilhões e a Microsoft, maior empresa produtora de softwares do mundo avaliada em US\$ 256,7 bilhões¹⁴.

Embora os meios virtuais possibilitem um maior contato do público com a música e com o artista, ele não é espontâneo, pois as maiores redes são privadas e assim como nos meios difusores tradicionais, existem, nesses ambientes virtuais, formas de investimento em promoção para a melhor e mais eficaz proliferação de conteúdos. Portanto, mesmo com as novas possibilidades abertas a partir dos meios e intermediários virtuais, constata-se que para obter sucesso no mercado musical de massas e atingir grandes públicos são necessários intensos investimentos, possíveis, apenas, aos grandes agentes e produtores fonográficos. Ou seja, apesar do sentimento difundido entre os músicos de haver na atualidade maiores oportunidades pelas vias da produção independente, pelos meios difusores virtuais e pela atuação por conta própria no mercado de trabalho, as condições para atingir o almejado sucesso de público e de venda de discos/fonogramas ainda são determinadas pelas vias do investimento massivo em promoção e repetição, dominado pela articulação dos interesses dos grandes produtores fonográficos e das grandes mídias (tradicionais e virtuais).

⁹ *Google ultrapassa o valor de mercado da Microsoft*. Disponível em: <<http://goo.gl/Rr8brW>> acesso em 09 de outubro/2012.

¹⁰ *Valor de mercado do Facebook cai US\$ 10 bi com cenário obscuro*. Disponível em: <<http://goo.gl/5az3Q6>> acesso em 09 de outubro/2012.

¹¹ *Twitter passa dos 500 milhões de usuários, mas números mostram queda de microblog no Brasil*. Disponível em: <<http://goo.gl/3OaT8u>> acesso em 09 de outubro/2012.

¹² *Valor de mercado do Twitter chega a US\$ 7 bilhões*. Disponível em: <<http://goo.gl/G5T2V2>> acesso em 09 de outubro/2012.

¹³ *Fusão em rede*. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/tecnologia/fusao-em-rede/>> acesso em 09 de outubro/2012.

¹⁴ *Apple supera valor de mercado das gigantes Microsoft, Google, Facebook e Amazon*. Disponível em: <<http://goo.gl/kpSLS5>> acesso em 09 de outubro/2012.

Desta forma, é importante frisar que esse processo que efetivamente reestruturou a indústria fonográfica deve ser compreendido no bojo do amplo processo de reestruturação do capitalismo global. Pois, “a complexidade do processo, no entanto, indica que a indústria fonográfica, modernizada, parece reafirmar o seu velho modo de acumulação” (DIAS, 2000, p. 116). Ou seja, isso significa que houve uma reestruturação, um rearranjo, uma mudança organizacional e estratégica, mas o negócio continua praticamente o mesmo e com os mesmos objetivos: a obtenção de lucros com a produção e comercialização dos produtos e serviços fonográficos por meio da exploração dos profissionais musicais.

Trajetórias e encaminhamentos de investigação

É a partir dessa conjuntura socioeconômica e laboral que objetivamos apreender, de modo mais concreto, consequências dessa reestruturação para a profissionalização e as relações de trabalho no campo artístico musical. Tomamos, para isso, relatos e contribuições dos representantes musicais do Brasil e de Portugal. Nossa preocupação foi promover, inicialmente, uma reflexão específica de cada localidade e, posteriormente, comparar as relações laborais entre os dois países com a finalidade de encontrar similaridades, particularidades e mesmo antagonismos que possam nos ajudar a compreender melhor a situação dessa categoria profissional, assim como desvelar as estratégias que têm sido adotadas pelos músicos para enfrentar as dificuldades e os conflitos existentes. Um estudo comparativo e reflexivo entre Brasil e Portugal é também academicamente importante na medida em que possibilita a troca de experiências entre pesquisadores com distintas formações, mas com campo de pesquisa similar, o que nos permite construir um profícuo diálogo a respeito do tema investigado. Qual o entendimento que se tem produzido a respeito do trabalho artístico, aqui e além mar? Quais as especificidades e contradições da atividade artística musical no Brasil e em Portugal?

Para responder a esses questionamentos realizamos inicialmente uma investigação acerca das relações laborais dos músicos no Brasil a partir das informações coletadas junto aos representantes sindicais, que nos apresentaram um panorama amplo e complexo de questões que possibilitam a apreensão de suas características. Às relações laborais no mercado de trabalho somam-se as relações com as entidades que legalmente representam os músicos e seus direitos autorais e conexos. Para aprofundar e problematizar os elementos relatados pelos

representantes sindicais promovemos uma investigação histórica e crítica das legislações, entidades trabalhistas e representativas que regulam e protegem o trabalho dos músicos profissionais no Brasil com a finalidade de compreender suas atribuições e atuações e, além disso, suas deficiências e limitações.

No Brasil a investigação contou com a análise da legislação específica e do conselho de classe dos músicos – Ordem dos Músicos do Brasil – amplamente criticado e impopular entre os profissionais musicais e sindicalistas. As ações e posturas autoritárias e antidemocráticas de seus representantes fazem parte da história da entidade que ao longo dos anos de sua existência foi afastando cada vez mais os músicos, perdendo sua legitimidade política e tornando-se uma entidade meramente burocrática. Atualmente a constitucionalidade da entidade está sendo questionada, somada às ações jurídicas de improbidade administrativa contra seus dirigentes e às diversas ações dos músicos que querem se livrar da obrigatoriedade da filiação.

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) foi outra entidade representativa dos músicos analisada em nossa investigação. A partir dos relatos dos sindicalistas buscamos refletir sobre a história, o funcionamento e, principalmente, sobre as críticas direcionadas à entidade a respeito da falta de fiscalização e das dúvidas recorrentes que a gestão dos direitos autorais e conexos suscita aos músicos profissionais e aos usuários de fonogramas.

No Brasil a pesquisa foi desenvolvida a partir de entrevistas e investigação sobre as representações coletivas dos músicos: *Sindicato dos Músicos*, *Ordem dos Músicos do Brasil* (autarquia federal que representa o conselho de classe), *Escritório Central de Arrecadação e Distribuição* (ECAD) e *Associações Musicais*, assim como por meio de relatos dos músicos profissionais, produtores musicais e ampla consulta bibliográfica. Assim, munido com o conhecimento e as reflexões das investigações realizadas no Brasil demos sequência à pesquisa em Portugal, onde promovemos questionamentos semelhantes no sentido de recolher informações e dados substanciais para levar a cabo o estudo de reconhecimento proposto, isto é, analisar as relações existentes no trabalho artístico musical no Brasil e em Portugal.

Assim como foi realizado no Brasil, a segunda parte da tese aborda a realidade portuguesa a partir dos relatos dos representantes coletivos dos músicos. Procuramos, igualmente, refletir sobre as legislações, entidades trabalhistas e representativas que regulam e protegem o trabalho dos músicos profissionais em Portugal. Deste modo, para compreender a

situação laboral dos músicos profissional em Portugal recorremos, por meio de entrevistas, às falas de determinados representantes coletivos, como é o caso do CENA, novo *Sindicato dos Músicos, dos Profissionais do Espetáculo e do Audiovisual*, fundado em 2011 com a finalidade de conjugar forças para a defesa dos profissionais destes setores; da *Sociedade Portuguesa de Autores* (SPA) fundada em 1925 para a gestão do direito de autor e da *Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes* (GDA), cujo objetivo é a gestão coletiva dos direitos conexos ao direito de autor dos artistas. Realizamos, também, uma análise das leis e normas trabalhistas que regulam a atividade dos ditos profissionais do espetáculo e que abarcam as atividades musicais de execução ao vivo em Portugal.

A escolha de Portugal¹⁵ para a realização desta análise reflexiva e de referência advém inicialmente e de forma mais geral, da proximidade cultural entre os dois países¹⁶, em que pese a distância territorial e histórica que os diferencia, pelo fato de Portugal estar inserido no continente europeu e possuir uma história milenar, enquanto o Brasil, situado na América (“novo mundo”), possuir uma história independente recente. Sobretudo, os principais fatores desta escolha advém das diversas características que aproximam a categoria profissional do músico em ambos os países, como suas condições de trabalho, a legislação autoral, as características de seus órgãos institucionais, assim como a situação atual da representatividade coletiva.

Em Portugal a pesquisa foi realizada no segundo semestre de 2013 com o apoio do Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE-CAPES). Com a finalidade de realizar uma pesquisa profícua e de qualidade contamos com a supervisão e apoio da Profa. Dr^a Paula Abreu e a estrutura do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. A instituição universitária e seu centro de investigação são reconhecidos em Portugal e no Brasil por sua excelência e foram fundamentais para o bom andamento da pesquisa e para a aquisição de experiência acadêmica e profissional, além de aproximar o Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista (Campus de Marília) da instituição portuguesa e possibilitar outros futuros convênios. A escolha da

¹⁵ Em 2012 e 2013 ocorre o Ano Brasil Portugal que é a sequência de uma série de celebrações do Brasil com países diretamente ligados à sua história, seja como colonizador, no caso do irmão lusitano, ou como imigrantes que aqui se instalaram e criaram raízes definitivas. O Ano Brasil Portugal foi uma experiência inédita de intercâmbio entre os dois países. O evento representa uma aproximação e troca de conhecimento e cultura. Mais informações ver: <<http://www.anobrasilportugal.com.br/brasil-portugal/>> acesso em 20 de outubro/2012.

¹⁶ A língua portuguesa, os hábitos e costumes herdados da colonização e da imigração e da prevalência da música popular em ambos os países, assim como a grande influência histórica da música e da festa portuguesas na construção cultural da música e da festa brasileiras (ANDRADE, 1972, 1976; TINHORÃO, 1969, 1978, 1998; PRADO JÚNIOR, 2000).

Profa. Dr^a Paula Abreu como supervisora foi significativa, pois sua experiência nesta temática, demonstrada pelas diversas pesquisas e publicações realizadas, trouxe benefícios diretos à investigação proposta.

Por fim, a terceira parte da investigação objetivou problematizar teoricamente as condições apresentadas pelos representantes coletivos nos dois países. A compreensão da profissão musical inserida na lógica capitalista está diretamente associada à investigação de sua subsunção ao capital enquanto trabalho não livre, ou seja, alienado. O músico torna-se trabalhador assalariado e/ou prestador de serviços cuja função é produzir mercadorias e/ou oferecerem seu *savoir faire* direta ou indiretamente ao consumidor como valor de uso em troca de renda. A subsunção da profissão artística do músico ao capital provoca a mudança de sua função social e representa a transformação do fruto de seu trabalho em mercadoria e de sua atividade em elemento agregador de valor direta ou indiretamente. Assim, com a finalidade de apreender esse processo, procuramos compreender a atividade artística musical enquanto trabalho produtivo e improdutivo ao capital.

Desta forma, procuramos refletir sobre as particularidades laborais mais latentes em cada um dos dois países para, posteriormente, promover uma reflexão conjunta e comparativa sobre as duas realidades apresentadas pelos representantes musicais e teoricamente problematizadas nessa investigação. Apesar das particularidades de cada um dos países, marcadas principalmente pelas distintas instituições representativas, regulamentações legais, extensão do mercado de trabalho e extensão territorial, as análises demonstraram demasiada similaridade em suas relações e conflitos laborais. Nesse sentido, conforme discutiremos nesta investigação, constatamos que por estarem vinculados à lógica capitalistas, os músicos no Brasil e em Portugal apresentam condições e contradições laborais exploratórias e precarizadas num mercado de trabalho informal, flexibilizado e praticamente desregulamentado.

Longe de buscar abarcar todos os elementos que envolvem o trabalho dos profissionais artísticos musicais no Brasil e em Portugal esta investigação procura, a partir de suas abordagens e métodos específicos, contribuir para a compreensão de determinadas condições e contradições do mundo do trabalho com a finalidade de auxiliar a expor e a desmistificar a prática laboral desses profissionais.

1. Representantes, instituições e legislações dos músicos profissionais no Brasil

1.1. Sindicatos dos Músicos Profissionais: considerações sobre a representação política e trabalhista

O estudo do movimento sindical na classe dos músicos profissionais pouco se assemelha aos estudos dos movimentos sindicais fabris, mais analisados pela academia e por seus intelectuais orgânicos¹⁷. O sindicalismo dos músicos profissionais possui características singulares dadas as condições e contradições de seu trabalho, e essas especificidades marcam sua estrutura de atuação. Os trabalhadores musicais, aqui representados principalmente pelos músicos intérpretes e executantes, não são menos explorados do que outros, entretanto, formam uma categoria de trabalho e de objetivação diferenciada. Conforme apontam seus representantes, pela sua peculiaridade, o trabalhador artístico musical e seu movimento sindical enfrentam problemas que persistem ao longo de mais de um século de lutas, como, por exemplo, a dificuldade de grande parcela da sociedade e de muitos integrantes da própria classe enxergar o campo musical como demandante de um singular domínio de trabalho e profissionalismo; a informalidade que domina a maior parte das atividades, a fragmentação, a segmentação e a falta de identidade entre os músicos divididos em distintos grupos de atuação, e, portanto, a falta de consciência de classe dificulta uma luta coesa e conjunta. Estes são apenas alguns elementos que discutiremos com a finalidade de apreender as condições e contradições da atividade musical por meio de seus representantes. Para atingirmos esse objetivo escolhemos abordar os principais elementos do processo histórico desse movimento por meio de determinadas entidades e agentes, refletir sobre as especificidades do sindicalismo e da classe musical, analisar as pautas, os desafios e as dificuldades da mobilização trabalhista nessa categoria.

A tentativa de resgatar determinadas formas de organização que permearam a história da classe trabalhadora musical auxilia-nos na compreensão do percurso vivido pelos músicos

¹⁷ A partir deste conceito Antonio Gramsci apresenta a mediação entre intelectuais, política e classe social, além de demonstrar que a filosofia e a educação devem transformar-se em “práxis política”. Mais detalhes ver: GRAMSCI A. *Cadernos do cárcere*, vol. 2: *Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo*. Editado por Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 2000.

na luta por melhores condições de trabalho e de existência. O processo histórico rememorado possibilita a revisão e a transmissão da experiência constituída ao longo dos anos de acertos, erros e frustrações¹⁸. Tais exemplos legados à atualidade possibilitam a construção e o aprimoramento de instrumentos e métodos mais eficazes de mobilização, resistência e luta. Entretanto, são poucos os estudos e documentos publicados sobre a história do movimento trabalhista e sindical dos músicos, tornando-se necessário aproveitar ao máximo as informações colhidas nas poucas obras, documentos e, principalmente, relatos obtidos nas entrevistas.

Ao longo do século XX os primeiramente denominados Centros Musicais e posteriormente oficializados Sindicatos enfrentaram muitas dificuldades e embates para defender os interesses da classe profissional. O princípio dessas organizações é marcado pelo elitismo da classe e não era acessível a todos os trabalhadores musicais como viria a ser no futuro. Portanto, nota-se que nesse período inicial das mobilizações nem todos os músicos que sobreviviam do seu trabalho musical eram considerados profissionais. Muitos desses trabalhadores eram representantes das classes baixas e médias e atuavam na composição e execução de música popular e durante praticamente toda a primeira metade do século XX foram perseguidos como marginais e vadios. Essa postura segregadora do Centro Musical do Rio de Janeiro em relação aos músicos populares e às camadas mais baixas demonstrava uma característica histórica da arte musical brasileira trazida do século anterior. A separação hierárquica entre música erudita e popular continuava a representar a suposta diferença entre os “civilizados” e os “bárbaros primitivos”. Entretanto, essa aparente superioridade e poder (político, econômico e moral) começariam a desmoronar com a valorização de um projeto cultural nacionalista, da ascensão da música popular por meio da gravação e comercialização de discos e da popularização do rádio. As questões hierárquicas e conflituosas dentro da classe musical e os valores artísticos elitistas vigentes marcariam a própria característica das lutas trabalhistas no início do século XX.

¹⁸O trabalho crítico revelador da história depende da contemplação (*Kontemplation*) e da rememoração (*Eingedenken*) no sentido de uma revisão do conceito de história. O sentido genuíno do conceito de rememoração propõe que o passado só pode ser salvo no presente como abertura para novas possibilidades futuras. Portanto, rememorar é interromper o tempo cronológico, vazio e homogêneo e se recusar à repetição da tradição que não mais consegue dar sentido ao presente. A condição para que a rememoração cumpra sua função é fazer com que ela tenha a capacidade de mostrar que o futuro está no passado e o passado possa ser revisado. Ou seja, “despertar de suas sepulturas os mortos que dependem de cada presente para que a vitória dos opressores não seja definitiva” (ROUANET, 1981, p. 21). Mais detalhes sobre o conceito de rememoração ver: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p. 54.

Esse processo foi caracterizado pelo florescimento do mercado de trabalho musical que acompanhou o processo de modernização brasileira. Inicialmente, a maior transformação ocorreu na cidade do Rio de Janeiro com o aumento das Casas de Chope, dos novos teatros e do surgimento do cinema. Todos esses estabelecimentos necessitavam do trabalho do músico, com especial atenção à novidade do cinema que em princípio era mudo e necessitava de sonorização ao vivo, assim como a apresentação musical realizada na sala de espera antes do filme. Com um mercado de trabalho musical mais complexo aumentavam também as tensões e os conflitos trabalhistas e o Centro Musical começa a engajar-se e a posicionar-se no sentido de trazer benefícios para os trabalhadores musicais vinculados à entidade. Assim, pode-se lembrar da luta do Centro Musical para regulamentar o horário de trabalho, estabelecer cachês mínimos, regular as relações entre o patronato e os músicos, discutir e recriar as novas formas de música e trabalho musical que prejudicavam a “arte”, como ocorria, muitas vezes, no trabalho “fatigante” dos cinematógrafos e cinemas-teatros (ESTEVES, 1996, p. 32).

Dentre as pautas elitistas e tradicionalistas do Centro Musical encontramos a crítica dirigida à prefeitura do Rio de Janeiro em relação ao aumento da concorrência exercida pelos novos grupos musicais que na visão de diversos integrantes da agremiação não atingiam as mínimas exigências de ordem técnica (FENERICK, 2005, p. 156). Mais ainda, o Centro Musical atuou enfaticamente contra a concorrência estrangeira, principalmente em relação ao crescimento do prestígio da música americana e da multiplicação das *jazz-bands* que ameaçavam o trabalho de músicos tradicionais¹⁹. Além disso, o medo que a música americana causava nos defensores da cultura nacional era imenso, pois “ameaçava” o projeto estético nacionalista e “descaracterizava a música brasileira”. Tal processo de “invasão musical americana” foi repudiado por Mario de Andrade²⁰ e Ari Barroso que havia afirmado ele mesmo ter sido vítima da americanização, e que por conta da influência jazzística o piano estava perdendo o “maneirismo brasileiro”²¹.

Diante desse panorama, percebe-se que o trabalho musical no início do século XX em todo o Brasil é permeado por inconstância, concorrência e insegurança. Julia Simões relata “que as principais fontes de insegurança empregatícia eram a competição de outros

¹⁹ Conforme aponta Eulícia Esteves, em dezembro de 1926 foi lida na assembleia do Centro de Música “uma carta do associado Tertuliano de Lima, que dizia ter sido substituído na orquestra do Teatro Carlos Gomes por um instrumentista não associado e executante de bateria americana. Tertuliano era executante de bombo e julgava ter sofrido uma grave violação porque nos tipos de orquestra adotados habitualmente para esse gênero de revista não costumavam o banjo, o saxofone e a bateria americana, a não ser que fossem contratados como extraordinários, não podendo substituir nenhum instrumento” (1996, p. 84).

²⁰ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Martins/INL, 1972, p. 18.

²¹ CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro. Lumiar, 1990, p. 93.

instrumentistas, os problemas financeiros dos teatros ou instituições contratantes, e a doença”, e, por isso, a necessidade da criação dos Centros Musicais que tentassem regular parte do mercado de trabalho e criassem melhores condições de segurança e sobrevivência para a categoria (2011, p. 2). Assim, apesar de seu princípio elitista, os Centros Musicais foram importantes para lutar pelo reconhecimento público da profissão, para agenciar assistência e trabalho para seus associados e determinar coletivamente condições mínimas de retribuição para os trabalhos prestados. A elaboração dessa visão de conjunto da categoria dos músicos profissionais foi fundamental para fortalecer as mobilizações políticas em benefício da classe e fomentou as estruturas para os sindicatos dos músicos, que logo acabariam reconhecidos oficialmente pelo Estado.

Os primeiros Sindicatos nascem a partir das estruturas dos antigos Centros Musicais e processualmente alteram suas características elitistas e modificam suas formas de organização e luta. Dentre as prioridades dos sindicatos na segunda metade do século XX estavam a expansão do mercado de trabalho para os músicos; a regulação e fiscalização das relações trabalhistas por meio de tabela de preços, honorários e contratos; regulamentação legal da profissão do músico; atividades assistencialistas e previdenciárias (financeiro, desemprego, doença, médico, farmacêutico, viagem, morte); união da categoria e valorização da profissão musical; ações contra a informalidade e precarização do trabalho do músico. Nesse período, algumas das graves crises que se abateram na categoria musical foram marcadas pela consolidação do cinema sonoro, da “invasão” das músicas estrangeiras, do fechamento dos cassinos por meio do Decreto-Lei 9.215/46, pela popularização do gravador multi-canal, das fitas magnéticas, do “HI-FI”, dos teclados sintetizadores, da popularização da música mecânica que substituiu a execução ao vivo dos músicos profissionais nos ambientes de entretenimento, nas emissoras de rádio e televisão por meio de músicas e programas gravados em áudio e vídeo-tape²².

O mercado de trabalho e o campo de atuação do músico transformaram-se e cresceram a partir de meados do século XX, o que possibilitou novos postos de trabalho para diversos instrumentistas e artistas. Nesse sentido, há que se destacar a consolidação da rádio como veículo de informação e entretenimento que no censo de 1950 contabilizou cerca de 300 emissoras no Brasil, sem contar as rádios amadoras e os alto-falantes espalhados pelo país; a efervescência cultural da década de 60 e 70 com o surgimento de novos gêneros musicais nos festivais radiofônicos e televisivos (Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicalismo, músicas

²² Mais detalhes ver: <<http://www.sindmusi.org.br/site/nossaHistoria.asp>> acesso em 29 de novembro/2012.

regionais e a nova MPB em geral); a entrada de grandes editoras e gravadoras multinacionais e a edificação da indústria cultural brasileira a partir da década de 60; o fenômeno do disco no Brasil a partir da década de 70 que colocou o país entre os maiores mercados fonográficos do mundo.

Diante de todo esse panorama transformador do mercado e das relações de trabalho a atuação sindical esteve presente em diversos debates e batalhas para defender e beneficiar a categoria musical. Dentre as principais lutas e conquistas podemos citar a regulamentação da profissão por meio da Lei 3.857 de 1960, o engajamento na luta pelos direitos autorais e conexos²³, a criação da Intersindical Nacional dos Músicos em 1986 que reunia representantes sindicais dos músicos do Rio de Janeiro, do Rio Grande do Sul, de Goiânia e de Brasília, da Bahia, de Pernambuco e do Maranhão, com a finalidade de compreender as peculiaridades de cada região e propor estratégias de lutas para a melhoria das condições profissionais; a assinatura pelo Ministro do Trabalho Almir Pizzianoto da Portaria 3.384/87 que regulamentou a entrada de artistas, técnicos em espetáculos de diversões e músicos estrangeiros no país, a realização de encontros para promover a aproximações e alianças dos sindicatos nacionais com entidades da América Latina e com a Federação Internacional de Músicos (FIM)²⁴.

Com a finalidade de aprofundar os conhecimentos sobre as condições de trabalho dos músicos optamos pela mediação da organização e das pautas de lutas do sindicalismo musical na atualidade. Para tanto, recorreremos às diversas informações colhidas a partir dos diferentes meios de comunicação e das diferentes obras e documentos publicados, mas

²³ “Em 1979 o Sindicato (dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro) adquire o imóvel onde hoje funciona a sua sede na Rua Álvaro Alvim com o dinheiro recebido de direitos conexos, numa causa ganha para cumprimento do que fora determinado pela Lei nº 4944 (Adylio Viana), de abril de 1966. A lei fora criada para evitar possíveis distorções na utilização demasiada da música mecanizada (disco, fita, etc) e que reconhece no Brasil os direitos conexos em favor dos produtores de fonogramas, artistas e músicos acompanhantes. O regulamento Gama e Silva (Decreto nº 6123), apoiado na Lei 4944, estipulava um terço dos direitos dos artistas para o pagamento dos músicos”. (grifo meu). Mais detalhes ver: <<http://www.sindmusi.org.br/site/1970.asp>> acesso em 29 de novembro/2012.

²⁴ “O ‘Musical 98’ (II Encontro de Músicos da América Latina e I Congresso do Grupo Regional de Músicos) aconteceu entre os dias 6 e 9 de maio de 1998, nos Hotéis Glória e Hotel Novo Mundo reunindo músicos, estudantes, professores de música, sindicalistas e empresários do ramo musical. Pela primeira vez um congresso desta natureza foi realizado no Brasil, podendo ser considerado um marco na promoção do intercâmbio entre os músicos latino-americanos e no estímulo à ampliação do mercado de trabalho e à defesa da música do continente. Outra finalidade do evento foi a discussão das questões trabalhistas inerentes à classe dos profissionais da música”. O evento contou com a participação de representantes de organizações de músicos do Brasil, Uruguai, Paraguai, Chile, Equador, Panamá, Argentina, Colômbia, Guatemala e França. Os debates sobre o setor musical no Cone Sul começaram a ser travados no ano anterior com a formação do Grupo Regional de Músicos, uma organização integrante da Federação Internacional de Músicos (FIM) fundada por entidades de classe dos países-membros do Mercosul. A discussão agradou e deu bons frutos: deste 2º encontro já participaram sindicatos de músicos de 10 países, incluindo o Brasil, órgãos governamentais e privados, e o fórum já não propôs políticas culturais apenas para o Mercosul e sim para toda a América Latina”. Mais detalhes ver: <<http://www.sindmusi.org.br/site/1990.asp>> acesso em 29 de novembro/2012.

enfatizamos a importância especial das informações colhidas nas entrevistas realizadas especificamente para esta pesquisa. Portanto, com o objetivo de compreender e analisar a mobilização sindical brasileira na classe musical profissional foram realizadas pesquisas e entrevistas nos Sindicatos dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro, Sindicatos dos Músicos Profissionais do Estado da Bahia, Sindicato de Araraquara-SP e Sindicato de Ribeirão Preto-SP²⁵.

1.2. Com a palavra os sindicalistas musicais: condições e contradições do trabalho em debate

A partir do estudo do processo histórico, da análise documental e das entrevistas realizadas com as entidades representativas foram enumeradas diversas condições e características desabonadoras do trabalho artístico dos músicos intérpretes e executantes recorrentes no Brasil. O elemento mais apresentado, discutido e criticado foi a *informalidade* presente nas relações de trabalho dos músicos, pois, embora alguns músicos tenham relações formais e estáveis de trabalho, a maioria esmagadora dos profissionais vive na informalidade, sem estabilidade e sem seguridade trabalhista. Segundo os relatos apresentados pelos sindicalistas, pode-se conceituar a informalidade como a realização da atividade laboral sem carteira assinada ou sem qualquer contrato formal regular ou eventual; negociações realizadas por conta própria e acordos verbais sem qualquer garantia trabalhista; atividade não legalizada que não cumpre a regulamentação ou legislação trabalhista, fiscal, financeira, cambiária ou outras. Isso tudo resulta na falta de proteção ao trabalhador no que se refere à seguridade social, remuneração mínima e disponibilidade de crédito (KON, 2004; TANZI, 1982). Nesse sentido, Alexandre Negreiros, Diretor do Trabalho do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro, afirmou que

a informalidade das relações é o nosso maior problema. Adicionalmente, são comuns os relatos de problemas quanto ao respeito à jornada máxima, além de recorrente falta de clareza quanto à responsabilidade pela alocação de

²⁵ Os questionários aplicados nas entrevistas com os representantes musicais seguem anexo. O Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado de São Paulo no momento da pesquisa de campo era presidido por Wilson Sândoli há 49 anos (desde 1965), que não aceitou ceder entrevista e nem responder ao questionário da pesquisa.

equipamentos – instrumentos e sistemas de P.A. (Public Address) necessários à amplificação – para o exercício do trabalho²⁶.

Em seu relato, Alexandre Negreiros não aponta apenas a informalidade existente no acordo contratual entre o músico e seu empregador, mas também os problemas gerados por ela, como a falta de respeito em relação à jornada que muitas vezes excede a carga horária máxima prevista por lei²⁷. Aponta também a falta de clareza em relação às condições de trabalho em que o profissional irá se submeter e às responsabilidades pela alocação e utilização dos equipamentos necessários para a realização do trabalho. A falta de nitidez nos acordos informais e sem parâmetros legais pode gerar conflitos entre a parte musical e a parte técnica, ambas fundamentais para a execução do trabalho musical (apresentação ao vivo ou gravação).

Nessa mesma direção Sidney Zapatta²⁸, Presidente do Sindicato dos Músicos do Estado da Bahia, afirmou que os conflitos de trabalho mais comuns são aqueles gerados pela informalidade, muitas vezes decorrente de acordos, contratações e dispensas verbais. Segundo Sidney, “o que existe na maioria dos casos é uma negociação direta, sem parâmetros e sem regulação formal na hora da contratação”. Embora seja ilegal, a maioria dos profissionais é contratado de maneira informal, o que segundo o Presidente tende a beneficiar o contratante que representa o “lado mais forte”, pois assim ele se isenta de pagar os impostos e os tributos previdenciários do trabalhador. Muitas vezes os próprios músicos preferem não formalizar a contratação com o intuito de receber cachês maiores, ou ainda, muitos músicos se identificam com seus contratantes, pois eles mesmos, em determinadas relações de trabalho, atuam como contratantes. Mas na maioria dos casos há um enorme desconhecimento por parte dos músicos em relação aos seus direitos trabalhistas e, por isso, muitos deles não têm capacidade de gerir individualmente seus contratos. Outro fato relatado, desencadeador de informalidade, está ligado à concorrência por emprego, pois os músicos aceitam as condições propostas pelo empregador, muitas vezes sem questioná-las, por medo de perder aquela oportunidade imediata. Sidney Zapatta afirma:

²⁶ Entrevista realizada dia 22 de novembro de 2012.

²⁷ Conforme é previsto no Capítulo III da Lei 3.857/60. Segundo os artigos 41 e 42, a duração normal do trabalho dos músicos não poderá exceder de 5 (cinco) horas, excetuados os casos previstos desta lei. A 6 (seis) horas, nos estabelecimentos de diversões públicas, tais como - cabarés, boates, dancings, táxi-dancings, salões de danças e congêneres, onde atuem 2 (dois) ou mais conjuntos e excepcionalmente, a 7 (sete) horas nos casos de força maior ou festejos populares e serviço reclamado pelo interesse nacional. A hora de prorrogação, nos casos previstos, será remunerada com o dobro do valor do salário normal.

²⁸ Entrevista cedida pelo Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Bahia no dia 8 de março de 2012.

O músico que é o elo mais fraco muitas vezes não tem capacidade de exigir seus direitos, pois tem necessidades cotidianas de sobrevivência e é obrigado a concorrer no mercado com seus colegas de trabalho e aceitar as condições de exploração. O músico não vai chegar para o contratante e dizer: *você tem que me contratar assim*. Pronto! O contratante já o tira e contrata outro²⁹.

O elemento agravador da informalidade na atividade musical decorre da situação de incerteza trabalhista em que vive a maioria dos músicos profissionais. A grande concorrência para conquistar espaços no mercado de trabalho devido ao excedente de mão-de-obra facilita formas ilegais e informais de contratação. Conforme aponta Gilson Moura, Delegado de Assuntos Institucionais do Sindicato dos Músicos Profissionais da Bahia, diante dessa situação, quem determina as formas de contratação e se beneficia dessas condições é o contratante. Ao aceitar realizar a atividade informalmente o músico está legalmente desprotegido e mais facilmente suscetível às relações de exploração. Entretanto, apesar deste ser o maior motivo de conflitos trabalhistas na área musical, na maioria dos casos o próprio trabalhador explorado prefere não se queixar juridicamente com medo dessa ação prejudicá-lo em futuras oportunidades de emprego. Gilson afirma que “eles (os músicos) vêm até o Sindicato, reclamam e se queixam. Mas o problema é que a maioria deles prefere não formalizar queixa e não entrar com processo judicial, porque têm medo de “se queimar” no mercado”³⁰. Essa postura defensiva de grande parte dos músicos é resultado de sua condição de insegurança diante de um mercado de trabalho incerto. Tal postura dos profissionais “impossibilita a ação do Sindicato, pois é preciso formalizar a reclamação para haver ação legal, para defender o músico e lutar contra os abusos dos contratantes”³¹.

O presidente do Sindicato dos Músicos de Ribeirão Preto, José Antônio Colatino (percussionista - Niquinho) e Rogério Galvão (Presidente da Associação Brasileira dos Artistas Profissionais e Técnicos em Diversões e Diretor da Central do Brasil Democrática de Trabalhadores – CBDT) relatam que os músicos têm medo de processar os contratantes pelas relações exploratórias de trabalho sofridas, visto que “temem ficar falados na cidade, pois quem é da música se conhece”, e assim aceitam os trabalhos precários e exploratórios. Entretanto, os representantes de Ribeirão Preto afirmam que sozinhos os músicos são

²⁹ Entrevista cedida pelo Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Bahia no dia 8 de março de 2012.

³⁰ Idem.

³¹ Idem.

“fracos”, mas é possível processar conjuntamente os contratantes por meio de uma ação coletiva e, assim, proteger os profissionais³².

A individualização das relações de trabalho é outra característica relatada pelos representantes sindicais, que prejudica as lutas em benefício coletivo. Esse processo dificulta a consolidação de uma consciência baseada em um sentimento de pertencimento de classe. É interessante notar que muitos músicos criam redes de amizades e se organizam em grupos específicos para ajudarem uns aos outros a obterem mais oportunidades de emprego, parcerias, elaboração de novos projetos etc., mas essa aproximação não parece extrapolar os pequenos grupos, interesses mercadológicos e empregatícios. A consciência de uma classe trabalhadora e de uma organização política unificada não parece agradar a maioria dos profissionais que muitas vezes não veem outros músicos como iguais. Tal dificuldade dos trabalhadores musicais visualizarem seus laços de igualdade laboral parece decorrer de uma ampla heterogeneidade, fragmentação e complexidade da classe que vive do trabalho artístico musical que se subdivide em diversos grupos com formações e fundamentos estéticos qualitativamente distintos³³.

Neste sentido, Sidney Zapatta afirma que se houvesse uma consciência coletiva entre os músicos não haveria outro profissional para colocar no lugar quando os direitos da classe fossem desrespeitados, pois o problema que tirou o outro músico fere o decoro e a ética da profissão. “O certo seria que quando isso acontecesse os músicos denunciassem e entrassem com ação contra o contratante. Os músicos iriam se tornar os fiscalizadores dos seus direitos para trabalhar de maneira profissional”³⁴. A dificuldade de pensar e agir coletivamente também foram abordados por Sidney Zapatta:

³² Entrevista cedida pelo Sindicato dos Músicos de Ribeirão Preto no dia 12 de julho de 2012.

³³ As próprias definições legais existentes para delimitar quem são os trabalhadores musicais já demonstram a confusão e os motivos da falta de identidade e unidade da categoria. Conforme a Lei nº3857/60, os músicos profissionais se classificam em nove categorias: (01) compositores de música erudita ou popular; (2) regentes de orquestras sinfônicas, óperas, bailados, operetas, orquestras mistas, de salão, ciganas, jazz, jazz-sinfônico, conjuntos, corais e bandas de música; (03) diretores de orquestras ou conjuntos populares; (04) instrumentistas de todos os gêneros e especialidades; (05) cantores de todos os gêneros e especialidades; (06) professores particulares de música; (07) diretores de cena lírica; (08) arranjadores e orquestradores; (09) copistas de música. Diferentemente, a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) subdivide o trabalho do músico em dois segmentos: (01) músicos compositores (autor de música, compositor de música), arranjadores (orquestrador), regentes (auxiliar de maestro, diretor regente de bateria, diretor regente musical, instrutor de banda, instrutor de fanfarra, maestro, maestro correpetidor, maestro de banda, mestre de banda, mestre de bateria, regente assistente, regente auxiliar, regente de banda, regente de coral, regente de orquestra, regente interno) e musicólogos (historiador em música, pesquisador em música) e (02) músicos intérpretes, divididos entre músico intérprete cantor (músico intérprete cantor erudito e músico intérprete cantor popular) e músico intérprete instrumentista (músico intérprete instrumentista erudito e músico intérprete instrumentista popular). Mais detalhes ver: <www.mtecbo.gov.br> acesso em 12 de dezembro/2012.

³⁴ Entrevista cedida pelo Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Bahia no dia 8 de março de 2012.

Muitos músicos querem tocar, mas não entendem que para tocarem existe uma estrutura política, técnica, empresarial, trabalhista, previdenciária etc., e se não compreender essa totalidade a classe toda sai perdendo. É preciso de senso crítico, mas na arte é complicado, o senso crítico é a vaidade – eu sou melhor que você! Eu toco mais! Eu devo ganhar mais que você! – criam-se castas informais (músicos instrumentais, erudito, popular, regional etc.) dentro do coletivo dos músicos que separam a classe e suas pautas de necessidades, o que dificulta um acordo coletivo da classe³⁵.

Sobre esta grande segmentação e falta de consciência coletiva dos músicos Alexandre Negreiros relata que

além da heterogeneidade da categoria, que inclui desde profissionais sem nenhuma formação técnica até pós-doutores, a virtual ausência de uma categoria patronal nos proporciona uma incisiva sazonalidade do trabalho, além de características inerentes a uma larga parcela de nossa classe profissional que não se compreende como “trabalhador”, e sim praticante de uma atividade diletante, ainda que remunerada³⁶.

A não compreensão do músico como trabalhador foi abordada como uma questão antiga e preocupante para a classe, pois ao rotular o músico como aquele que realiza uma atividade artística amadora, prazerosa, divertida e vocacional, seus direitos trabalhistas são deslegitimados e sonegados. Neste sentido, Gilson Moura afirma que o músico é um trabalhador da arte, mas em muitos casos é visto apenas como “artista” e, assim, seus direitos trabalhistas são suprimidos. Manoel Clamente, Presidente do Sindicato dos Músicos de Araraquara, endossa essa posição e enfatiza que

o Músico é uma profissão muito antiga e foi uma profissão que sempre ficou na clandestinidade, é uma profissão que nunca foi vista como profissão, os músicos nunca foram vistos como trabalhadores, então as outras categorias já conseguiram muitas coisas, e o músico sempre foi visto como marginal, como bandido, o cara que toca em troca de uma cerveja, uma pinguinha. Precisa tirar esse rótulo, não é o músico é a sociedade que impôs isso para o músico, é preciso reverter isso aí, é preciso mostrar que o músico é um trabalhador igual a todo mundo³⁷.

Portanto, a regulamentação da profissão está entre as principais conquistas dos músicos e foi institucionalizada pela Lei 3.857/60 que demonstra o reconhecimento legal da

³⁵ Idem.

³⁶ Entrevista cedida pelo Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro no dia 22 de novembro de 2012.

³⁷ Entrevista cedida pelo Sindicato dos Músicos de Araraquara no dia 13 de julho de 2012.

profissão e estipula seus parâmetros profissionais e trabalhistas. A legislação determinou regras para a execução da atividade e instituiu a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) para coordenar a aplicação da lei. Entretanto, conforme apontam os Sindicatos, um dos maiores problemas enfrentados atualmente pela categoria musical é a relação dos músicos com a OMB, ou seja, com o próprio órgão que os representa. Grande parte dos músicos não se sente representado pela OMB e nem legitima suas ações. Diante da história da instituição, marcada por autoritarismo e corrupção, os músicos sentem-se explorados por terem que pagar anuidades para poderem exercer sua profissão sem possuírem benefícios em contrapartida. Dentre as principais críticas dos músicos estão: a obrigatoriedade da filiação para o músico exercer seu trabalho, o pagamento compulsório de anuidades, a “venda” de carteira profissional musical pela entidade, a fiscalização da instituição que aplica multas e chega a proibir os músicos de trabalhar, o controle da instituição por meio da nota contratual e a falta de democracia e transparência da entidade.

Principalmente por esses motivos os Sindicatos questionam a atuação da Ordem dos Músicos do Brasil e enfatizam a importância de uma reforma na legislação com a finalidade de atualizar os parâmetros profissionais e reformular a instituição para que ela se torne mais democrática, transparente, eficiente e represente na prática os interesses da categoria. A respeito da “lei dos músicos” de 1960 a posição do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro é a seguinte:

A lei 3.857/60 cria a OMB, o nosso conselho profissional, e regulamenta a profissão do músico, portanto representa uma grande conquista, fundamental para a categoria. Entretanto, desde o golpe de 64, a atuação deste órgão vem sendo muito aquém das expectativas da classe. Dessa forma, vemos como necessárias mudanças não só para a sua atualização, mas especialmente no sentido de tornar essa instituição democrática e de fato representativa da categoria, o que ocorrerá através de mudanças nos artigos 6º e 12³⁸ que tratam, respectivamente, das eleições dos Conselhos Federal e Regionais.

De acordo com a posição do Sindicato carioca, o Sindicato dos Músicos Profissionais da Bahia sustenta a necessidade de uma reformulação na Lei 3.857/60, pois a legislação e a entidade estão “distanciadas da realidade do músico atual, possuem um discurso antigo,

³⁸ Art. 6 - O mandato dos membros do Conselho Federal dos Músicos será honorífico e durará 3 (três) anos, renovando-se o terço anualmente, a partir do 4 ano da primeira gestão. Art. 12- Os membros dos Conselhos Regionais dos músicos serão eleitos em escrutínio secreto, em assembléia dos escritos de cada região que estejam em pleno gozo dos seus direitos. § 1 - As eleições para os Conselhos Regionais serão feitas sem discriminação de cargos que serão providos na primeira reunião ordinária, de cada ano, dos referidos órgãos. § 2 - O mandato dos membros dos Conselhos Regionais será honorífico, privativo, de brasileiro nato ou naturalizado e durará 3 (três) anos, renovando-se o terço anualmente, a partir do 4 ano da primeira gestão.

desatualizado e retrógrado”. Sidney Zapatta afirma que “a visão da Ordem é distante da realidade”, pois vê o músico como aquele que tem relação formal e bem consolidada, parece que não tem noção da complexidade da profissão de músico como profissional informal e precário. Para o Presidente do Sindicato baiano “é preciso se articular politicamente nas instâncias legislativas e propor leis que sejam importantes (...). É preciso propor modificações, melhorias e atualizações na Ordem e não extingui-la. Fazer dentro da legislação”. Sidney argumenta que a Ordem deveria regular a entrada dos músicos na profissão e habilitá-los, mas não da maneira como está, pois não existem critérios para a entrada na categoria. Várias são as denúncias de venda de filiação na entidade. Por fim, o Presidente enfatizou que a Ordem poderia focar sua atuação na habilitação do músico e na relação ética entre os profissionais com a finalidade de unir a classe musical em busca da defesa e de benefícios coletivos, mas afirmou que atualmente não existe relação próxima na atuação da OMB e de sua entidade, pois o Sindicato está preocupado com os problemas práticos e atuais e a Ordem não está acompanhando este processo³⁹.

Manoel Clemente narrou de maneira emocionada que no passado ele mesmo foi alvo da fiscalização OMB e afirmou que esse acontecimento o motivou a se inserir na luta política contra a exploração e os abusos sofridos pelos músicos. Relatou trabalhar na área musical há mais 25 anos e durante 20 anos pagou a OMB, mas no carnaval de 1999 ocorreu um triste incidente. Naquela ocasião ele estava tocando com sua banda quando foi alvo da fiscalização da Ordem, que multou a casa e queria impedir que a banda tocasse o carnaval porque dois músicos contratados temporariamente não tinham carteirinha da entidade. Segundo Clemente, a casa foi multada e o valor foi descontado do cachê da banda. Disse que a partir daquele dia ele iria fazer alguma coisa para combater o abuso de poder da OMB. Começou a se organizar com outros músicos para poder, coletivamente, lutar contra a OMB em favor do trabalhador da música. Segundo Clemente, é um absurdo o músico ser obrigado a pagar uma anuidade cara⁴⁰ e não ter nada em troca, “a única coisa que a Ordem sabe fazer é multar e impedir o trabalho do músico”. Destacou ainda que o maior explorador do músico é o próprio Estado, por meio da OMB e disse que a “lei do músico” precisa ser modificada, pois do jeito que está só beneficia aquela instituição⁴¹.

³⁹ Entrevista cedida pelo Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Bahia no dia 8 de março de 2012.

⁴⁰ Em abril de 2014 a anuidade para novas inscrições requeridas na sede estava R\$ 379,25 e para quem já fosse inscrito estava R\$ 163,77.

⁴¹ Manoel Clemente afirmou que em Araraquara a fiscalização da OMB caiu em 2003, pois os músicos por meio do Sindicato entraram com mais de 300 mandatos de segurança na justiça. Entraram com uma ação civil pública

Outra questão apontada como de suma importância para os trabalhadores musicais foi a defesa dos direitos autorais e conexos. Todos os Sindicatos demonstram interesse nesse tema e afirmaram ser fundamental manter e aprimorar o sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais e conexos via cópias e execução pública principalmente. Mas poucos são os Sindicatos que se aprofundam nessas questões, provavelmente devido ao pequeno número de músicos intérpretes e/ou executantes que recebem esses direitos e à falta de transparência e informação sobre os critérios de funcionamento, arrecadação e distribuição do ECAD. Na maioria dos casos o sistema de gestão coletiva é avaliado como positivo, mas apesar de endossarem a arrecadação unificada são feitas críticas à confusão existente entre as Associações Musicais (nove associações no Brasil) e a dificuldade de compreender os critérios de arrecadação e de distribuição dos valores desses direitos. Da pequena parte da classe musical que recebe direitos conexos e autorais (quando compositores) poucos são aqueles que entendem ou procuram entender os critérios dos valores que estão recebendo.

Quem mais discutiu essa questão foi Alexandre Negreiros que apontou aspectos positivos e deficiências em nosso modelo. Destacou que é positiva a existência de um arrecadador único para a execução pública, mas diferente da maioria dos modelos consagrados internacionalmente que atuam com apenas uma associação outorgada, no Brasil foi criado o ECAD constituído e controlado por “9 associações que fazem a mesma coisa, tornando o nosso sistema o menos eficiente do planeta”. Outra deficiência apresentada foi a unificação da gestão de direitos autorais e conexos, já que, desde sua criação o nosso sistema de arrecadação e distribuição é controlado por autores e não por músicos intérpretes e executantes, o que “resulta (naturalmente) em sérios prejuízos para os titulares de conexos”. Neste sentido, ficou pressuposto que Alexandre Negreiros sinaliza para um sistema separado de arrecadação e distribuição de direitos autorais e conexos. Apontou como deficiência grave em nosso sistema a “insubmissão dos direitos de reprodução (por cópias) à gestão coletiva obrigatória”, ou seja, o fato de que os direitos autorais e conexos decorrentes da venda de cópias de formatos físicos não serem controlados pela gestão coletiva (Associações e ECAD). Segundo Negreiros, “em função dessa lacuna, o comércio de músicas realizado pela internet é restrito a certos grupos econômicos” sem ser remetido ao ECAD. Por fim, o diretor do sindicato carioca propõe a inclusão de todos os titulares para que seus direitos sejam

(ação coletiva) por meio de uma procuradora que fez a denúncia contra a OMB. A partir de então foi ratificado que o músico não precisa mais da carteira da OMB na região. O Sindicato de Araraquara teve essa conquista bem antes da lei que serviria para todo o Estado de São Paulo e que foi sancionada em 2007 (Lei nº 12.547), mas segundo Clemente é uma conquista parcial, pois a OMB continua existindo e amedrontando o músico. “O que o músico precisa é ter seus direitos trabalhistas fixados, determinados e assegurados”.

assegurados, além da arbitragem dos valores recolhidos e distribuídos e a realização de uma “harmonização” entre os direitos autorais e conexos, já que os direitos dos autores são muito superiores aos dos intérpretes e músicos executantes.

Finalmente, são imprescindíveis a ampliação do sistema de gestão coletiva até que inclua todos os demais titulares de direitos previstos na lei, de modo a garantir a justa repartição e, com ela, o respeito ao instituto, assim como a criação de um sistema de mediação e arbitragem de preços, de modo a que sejam harmonizados os direitos dos titulares de direitos de autor e direitos conexos com os demais direitos previstos na Constituição Federal⁴².

A discussão dos direitos autorais e conexos está articulada com a prática do Jabá⁴³, pois a ampliação da difusão de determinados conteúdos via pagamento influencia os consumidores e utilizadores de música. Ampliam, portanto, o consumo de determinadas mercadorias musicais e a execução pública desses conteúdos e beneficiam seus detentores de direitos. Distintos foram os debates sobre as ações sindicais contra o Jabá, o que demonstra a complexidade do assunto. Todas as entidades recriaram essa prática e demonstraram ser essa uma luta muito difícil. Essa questão é muito antiga e apesar de todas as discussões já realizadas até hoje pouco foi feito para barrar tal prática no Brasil – é uma prática comum entre os produtores fonográficos pagar aos programadores e donos das rádios para que sejam executados determinados conteúdos. O produtor Roberto Menescal afirmou que quando era diretor musical da Polygram a prática do Jabá para as emissoras de rádio significava um aumento de 10% a 25% do mercado (2002, p. 83). Nessa direção, quando questionado sobre o Jabá o dono da rádio Jovem Pan, Tuta Amaral declarou: “Se não tocar na minha rádio, a Jovem Pan, o artista não estoura”. E sobre o Jabá o empresário diz:

O que eu faço são acordos comerciais [...]. Por exemplo: hoje chegam 30 artistas novos por dia na rádio. Por que eu vou tocar? Eu seleciono dez, mas não tenho espaço para tocar os dez. Aí vou nas gravadoras e para aquela que me dá alguma vantagem eu dou preferência⁴⁴.

⁴² Entrevista cedida pelo Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro no dia 22 de novembro de 2012.

⁴³ Conhecido também como Jabaculê e Payola. O Jabá representa a prática de pagamento realizado pelas gravadoras e produtores musicais às emissoras de rádio e televisão, empresas virtuais para a difusão privilegiada de músicas em suas programações.

⁴⁴ Mais detalhes ver: <<http://www.trezentos.blog.br/?p=4315>> acesso em 15 de dezembro/2012.

Quando Sidney Zapatta foi questionado se o Sindicato baiano realizava ações contra o Jabá o presidente respondeu:

Eu digo com muita tranquilidade que NÃO, por que não adianta fazer sensacionalismo popular se é o poder público que dá as concessões públicas para os meios de comunicação e ele não está nem aí para resolver o problema, você acha que é um sindicato estadual que vai conseguir mudar isso, não adianta nós perdermos nosso tempo com algo que está consolidado e dificilmente irá mudar em esfera legislativa federal. O sindicato fomenta a discussão contra o Jabá, mas só isso. Existe o Grupo de Articulações Parlamentares, mas não há uma discussão séria sobre isso, porque aqueles que são os mais interessados, aqueles que construíram este sistema (representantes das associações dos músicos, de gravadoras, da associação de produtores etc.) estão inseridos, e para eles não interessa que isso mude⁴⁵.

Concordando com o problema, mas em outra direção, o representante do Sindicato carioca afirmou:

Somos contrários à prática do Jabá e, em nome desse posicionamento, já nos envolvemos em inúmeras ações políticas, audiências públicas e campanhas. Mesmo cientes da complexidade do tema, que envolve por um lado os custos dos organismos de radiodifusão e, por outro, a necessária liberdade na comunicação pública, manifestamo-nos contra ele em toda e qualquer oportunidade. Entendemos que a prática é criminosa, cabendo o seu enfrentamento à Polícia e à Receita Federal, visto que as concessões das emissoras são de competência do Poder Executivo Federal⁴⁶.

Os representantes do Sindicato dos Músicos de Ribeirão Preto afirmaram que os músicos são reféns das grandes emissoras de rádio e televisão que não se preocupam com a qualidade musical e nem se interessam em veicular a “diversidade cultural brasileira” e, além disso, exploram o trabalho dos músicos e compositores. Segundo Rogério Galvão, as emissoras estão atreladas a grandes interesses econômicos e políticos e os músicos, individualmente ou mesmo por meio dos sindicatos, têm dificuldades em questioná-los e contrariá-los. “Por isso é tão difícil discutir a questão do Jabá (paga e toca) no Brasil. As emissoras são dos políticos. Nas cidades do interior esse poder é ainda maior, como no caso de Ribeirão Preto. Ter acesso aos grandes meios de comunicação é para poucos”⁴⁷. Manoel Clemente de Araraquara concordou com o poder político e econômico exercido pelos grandes

⁴⁵ Entrevista cedida pelo Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Bahia no dia 8 de março de 2012.

⁴⁶ Entrevista cedida pelo Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro no dia 22 de novembro de 2012.

⁴⁷ Entrevista cedida pelo Sindicato dos Músicos de Ribeirão Preto no dia 12 de julho de 2012.

meios de comunicação, e disse que resolver o problema do Jabá é uma tarefa complicada, pois é difícil provar. Destacou que o Sindicato não tem nenhuma ação prática porque não tem provas materiais, mas afirmou que se houvessem indícios e provas a entidade tomaria a frente e acionaria a justiça.

Já faz tempo que o problema do Jabá é percebido pelas entidades de classe e por órgãos do governo e, como notamos, é um problema que articula distintas organizações públicas e privadas e atinge diversos agentes, assim como o público em geral. O processo do *paga e toca* instituído pelo Jabá é tão difundido e historicamente consolidado no Brasil que se tornou uma prática habitual no processo de promoção e difusão musical, mas os problemas que ele causa estão sendo debatidos e tratados faz muito menos tempo. Assim, somente na última década o problema foi trazido à tona e discutido com a finalidade de proibir e coibir sua prática por meio da construção de leis que tornem o Jabá ilegal e criminoso, como já ocorre em outros países. Entretanto, tais propostas encontram muita resistência e permanecem paralisadas no Congresso Nacional⁴⁸.

Essa é uma questão complexa que envolve diversos interesses de distintos setores como, por exemplo, o comunicacional, o cultural, o educacional e o político-legislativo. Algumas organizações, agentes públicos e privados que precisam ser investigados e fiscalizados para coibir o Jabá são as emissoras de rádio e televisão, gravadoras, radialistas, produtores fonográficos, produtores televisivos e audiovisuais. Do mesmo modo, também é necessário acompanhar e vigiar o processo legislativo de concessão pública de emissoras de rádio e teledifusão. Para atingir essa finalidade é necessário atuar em distintos campos, como no Congresso Nacional, pressionando a elaboração de leis que proíbam a prática do Jabá; no Judiciário, julgando e processando os casos infratores; na pressão política dos coletivos de classe dos trabalhadores musicais, nas organizações e entidades culturais e artísticas, nas organizações da sociedade civil como um todo por meio da discussão e problematização do tema.

Os interesses dos produtores fonográficos e das emissoras de rádio e televisão são poderosos, pois pressupõem a sustentação de um modelo de negócio musical que influencia a construção de sucessos (*hits*) e artistas musicais e movimentam grandes valores financeiros.

⁴⁸ Nas discussões do anteprojeto de reelaboração da Lei de Direitos Autorais, propostas inicialmente na gestão de Juca Ferreira (2010), estão previstas medidas para criminalizar o Jabá e prever sanções contra os praticantes. Prevê ainda punição às emissoras de rádio e TV que receberem propina para a veiculação de determinadas músicas. Mas na alteração da Lei 9.610/98 realizada em 14 de agosto de 2013 pela Lei 12.853 a questão não foi contemplada.

Outra grande dificuldade é enfrentar meios de comunicação formadores de opinião que na defesa de seus interesses financeiros argumentam contraditoriamente em defesa da liberdade de expressão, liberdade cultural, liberdade de mercado e não aceitam qualquer interferência em suas práticas. Como foi apontado pelos representantes sindicais, enfrentar tais interesses não depende de uma ação simples, mas uma atuação articulada e da pressão pública.

O Jabá influencia a escolha do público que reconhece e consome mais o que está habituado a ouvir. O processo de reconhecimento da música pelo público passa pelo processo de reconhecimento do som e da associação daquele som com imagens, situações e sentimentos. Por isso, a atuação do rádio e da televisão como difusoras de produtos musicais por meio do Jabá é fundamental para o sucesso dos investimentos dos grandes produtores fonográficos. Entretanto, poucos são os artistas e os trabalhadores musicais vinculados às grandes gravadoras e produtoras musicais capazes de pagar os valores exigidos pelas emissoras para tocar suas músicas. A maioria dos compositores, artistas, músicos, assim como novas e distintas expressões artísticas, particularmente os independentes, ficam fora desse circuito difusor. Por mais que atualmente as possibilidades criadas com os meios difusores virtuais tenham aumentado, a atuação do rádio e, principalmente, da televisão, com a união do som e da imagem, são fundamentais para a difusão artística. Ao ser determinado pelos interesses do capital a difusão cultural dos meios de comunicação torna-se restrita e prejudica não apenas a maioria dos trabalhadores musicais, excluídos de sua engrenagem, mas toda a população impedida de ter a possibilidade de acessar outras produções culturais que não aquelas financiadas pelo sistema comercial⁴⁹.

Diante da grande complexidade de questões que envolvem a atividade profissional dos músicos estes foram alguns dos temas principais e mais abordados. Entretanto, cabe ressaltar, que em cada região do país esses elementos apresentam características distintas, assim como possuem questões locais específicas. Portanto, é importante frisar que esses elementos discutidos não são os únicos a trazer tensão e conflitos para a classe musical, mas foram os mais polemizados pelos representantes sindicais e mais significativos para as discussões de nossa investigação que busca compreender as condições e contradições do trabalho artístico musical.

⁴⁹ Poderíamos expandir os problemas gerados pelo Jabá (pelo *paga e toca*) para fora do campo da difusão promovida pelos meios de comunicação. Outros espaços como centros culturais, SESC, teatros, casas de shows, festivais musicais, editais públicos e privados, programas institucionais de música como a Virada Cultural dependem de patrocínios e apoio financeiro e, portanto, estão vinculados ao retorno de marketing. Assim sendo, a multiplicidade rítmica, tão forte e importante em nosso país, é prejudicada pelo Jabá e pelo nosso modelo de patrocínio e incentivo à cultura que, na maioria dos casos, privilegia o produto comercial para o entretenimento.

1.3. Pautas e lutas: sobre as ações políticas e trabalhistas dos Sindicatos dos Músicos

Além de dialogarem e discutirem os principais problemas que afligem a classe dos músicos profissionais os representantes sindicais nos apresentaram suas pautas de atuação para enfrentar esses problemas e buscar possíveis soluções. Dentre as ações realizadas pelos Sindicatos dos Músicos encontramos práticas distintas em diversos campos com a finalidade de enfrentar os múltiplos problemas trabalhistas, jurídicos, mercadológicos, previdenciários e legislativos.

As pautas trabalhistas estão direcionadas principalmente ao combate da informalidade nas relações empregatícias e à defesa dos músicos intérpretes e executantes em suas relações de trabalho instáveis e eventuais (maioria dos casos). Com essa finalidade os Sindicatos buscam fazer com que as formalidades exigidas por lei nas contratações sejam respeitadas – contratação via carteira de trabalho nas relações estáveis e via nota contratual nas relações eventuais – e, desta forma, assegurar que os músicos estejam minimamente assegurados pela legislação trabalhista⁵⁰. A maioria dos sindicatos oferece assistência trabalhista e auxílio aos músicos para atuarem legalmente e a realizarem contratos de trabalho adequados. Com esse objetivo muitas dessas entidades disponibilizam informações e cartilhas trabalhistas⁵¹. Relatou-se também a importante atuação de fiscalização das relações contratuais (estáveis e eventuais) com a finalidade de coibir possíveis abusos dos contratantes e, em casos mais extremos, processá-los visando defender os direitos dos trabalhadores musicais. Ou ainda, prestar assessoria jurídica aos trabalhadores para que eles sejam instruídos na subordinação aos contratos e representados nas possíveis disputas processuais.

Sem um questionamento aprofundado sobre o processo de subsunção do trabalho artístico à lógica do capital ou às formas de trabalho alienado e forçado no capitalismo contemporâneo, a questão mercadológica apresentou-se como uma das principais ações dos Sindicatos. Ela representa, sobretudo, a luta pela abertura de novas oportunidades de trabalho

⁵⁰ Os sindicatos carioca e baiano enfatizaram a importância da obrigatoriedade da formalização nas contratações realizadas em projetos realizados com verbas públicas, através ou não de mecanismos de fomento ou incentivo fiscal.

⁵¹ Mais detalhes as informações trabalhistas e as cartilhas dos músicos ver: <<http://www.sindmusi.org.br/site/texto.asp?iid=14>> acesso em 15 de dezembro/2012; <<http://www.sindimusirs.com.br/legislacao.htm>> acesso em 15 de dezembro/2012; <<http://www.sindimusicosbahia.org.br/>> acesso em 15 de dezembro/2012.

para os músicos. Em uma profissão marcada pela instabilidade e insegurança a luta por mais empregos parece ser a mais respeitada pelos profissionais musicais. Conforme apontou Sidney Zapatta, é importante aumentar as possibilidades de trabalho de forma com que elas sejam constantes e não apenas eventuais - como ocorre na maioria dos casos - e fazer com que estes novos vínculos empregatícios respeitem a legalidade trabalhista. Nessa direção, Manoel Clemente afirmou que a Lei nº 11.300 de 10 de maio de 2006, que dentre outras coisas dispôs sobre a proibição dos “showmícios”⁵², representou grande perda de mercado para a classe musical, pois nos períodos eleitorais ocorria o aumento da demanda por shows e músicos.

Consequentemente, foram nas questões referentes ao mercado de trabalho onde encontramos mais disputas e conflitos e onde percebemos a maior preocupação dos representantes sindicais. Na maioria dos casos o foco das entidades não ultrapassa a questão prática e empregatícia, e, nesse sentido, contribuem para a assimilação do trabalho artístico musical às regras e aos modelos mercadológicos e profissionais na prestação de serviços e na produção musical da indústria cultural. A discussão pouco suplanta as questões mercadológicas, pois o maior objetivo da atuação sindical é abrir novas possibilidades de trabalho para os músicos sem, no entanto, se preocupar com objetividade e firmeza com questões referentes à qualidade, à formação cultural, aos conteúdos estéticos e à autonomia artística do trabalhador musical. Dessa forma, o sindicalismo musical endossa um sistema de trabalho que pressupõe positiva a exploração do trabalhador e da produção cultural sem questionar as finalidades políticas, ideológicas e econômicas de sua atuação. Prevalece, então, sem questionamento, a cultura como produto e a atividade musical como mercadoria alienada da arte e sem autonomia.

A questão previdenciária está diretamente ligada às duas anteriores já que para adquirir direitos previdenciários os trabalhadores devem atuar conforme a lei e contribuir financeiramente para a previdência pública ou privada. Entretanto, a condição instável do músico muitas vezes o impede de efetivar corretamente essas contribuições e estar de acordo com as exigências da previdência. Além de oferecer assistência previdenciária para os profissionais, os Sindicatos propõem ações para facilitar o recolhimento dos impostos na hora da realização da atividade profissional e tentar dificultar a sonegação por parte dos contratantes. Nesse sentido, Manoel Clemente afirmou que a maioria dos músicos está

⁵² No Art. 39, § 7º a Lei determina que é proibida a realização de *showmício* e de evento assemelhado para promoção de candidatos, bem como a apresentação, remunerada ou não, de artistas com a finalidade de animar comício e reunião eleitoral.

desassistida de seguranças trabalhistas e apresentou uma proposta para “mitigar” este problema. Segundo Clemente é preciso garantir que os contratantes paguem a contribuição previdenciária (INSS ou ISS⁵³). Como a maioria dos músicos trabalha de forma autônoma e eventual deveria existir uma cláusula específica na nota contratual que explicita o valor percentual descontado e pago para que os direitos trabalhistas dos músicos sejam respeitados. Conforme ressalta o sindicalista, para exigir os direitos previdenciários além de demonstrar que trabalhou é preciso demonstrar que contribuiu.

A atuação sindical ganha força e visibilidade quando os representantes trabalhistas e os próprios profissionais se mobilizam para exigir dos empregadores e do poder público condições mais dignas de vida e de trabalho. O movimento sindical musical compreendeu essa necessidade de unificação das pautas reivindicatórias e desde a década de 80 vem buscando aproximar as lutas trabalhistas. Neste sentido, dentre as principais reivindicações encontram-se reformas e elaborações de leis que diminuam as contradições e melhorem as condições de trabalho dos músicos. Algumas dessas propostas, endossadas pela maioria dos sindicatos dos músicos do Brasil, são as reformas das leis 3.857/60 (“Lei do Músico”) e 9.610/98 (“Lei dos Direitos Autorais”), a regulamentação e implementação da lei que estabeleceu o retorno da educação musical ao currículo obrigatório do ensino fundamental (11.769/08)⁵⁴, a criminalização do Jabá, a isenção fiscal para aquisição de instrumentos importados, o auxílio desemprego para músicos, a regulamentação do *couvert* artístico, inserção dos interesses dos músicos profissionais nos Planos (Nacional, Estadual e Municipal) de Cultura (Plano Nacional de Cultura, Procultura e Plano Setorial da Música), a criação da Organização Latino Americana de Músicos, através da Federação Internacional de Músicos (FIM).

A unificação das reivindicações por meio da aproximação de um grande número de profissionais, políticos e entidades representa ganhos significativos para as causas trabalhistas e culturais no campo artístico e musical. As organizações para-institucionais (e para-sindicais) parecem representar bem os anseios de uma classe segmentada e diversificada e alcançar melhor os objetivos propostos por promover uma maior adesão da classe artística. O Grupo de Articulação Parlamentar Pró-Música – GAP é um exemplo deste tipo de mobilização que vem

⁵³ Conforme regula a Lei Complementar nº 116, de 31 de julho de 2003, no que diz respeito, dentre outras coisas, à prestação de serviços dos músicos profissionais em shows ou afins.

⁵⁴ Esta questão é polêmica já que não há definição e regulamentação sobre quais profissionais assumirão estas atividades docentes.

crescendo e ganhando força política com a finalidade de discutir, propor projetos e pressionar o poder público.

O GAP nasceu em abril de 2006 em um encontro na casa de Francis Hime que reuniu um grupo de músicos formado por ele mesmo, Ivan Lins, Fernanda Abreu, Alexandre Negreiros, Cristina Saraiva, Felipe Radicetti e Dalmo Mota, com a finalidade de se organizar politicamente e forçar o governo a elaborar e votar projetos que promovam melhorias para o campo musical. A ideia surgiu depois de um ano de trabalho para a elaboração de documentos para os encontros das câmaras setoriais do Ministério da Cultura. Nesse primeiro momento também ocorreu a organização de uma Frente Parlamentar Pró-Música com a participação dos Deputados Federais, no momento, José Eduardo Cardozo (PT-SP), Gustavo Fruet (PDT), Chico Alencar (PSOL-RJ) e do então Deputado Federal Antonio Carlos Biscaia (PT-RJ). Sua primeira formação contou com a participação do Núcleo Independente de Músicos – NIM, da Associação Brasileira de Música Independente – ABMI, do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro e da Rede Social da Música e o Fórum Paulista Permanente de Música – FPPM. Mas logo contou com a adesão de outras diversas entidades artísticas e musicais. O resultado dessa articulação foi o estabelecimento de uma pauta política para a música no Congresso Nacional e a elaboração de Projetos de Lei em consonância com as necessidades da cadeia produtiva da música no país⁵⁵.

Dentre os resultados já alcançados e as pautas em processo reivindicadas e apoiadas pelo GAP pode-se citar: a aprovação e sanção da lei complementar 133/2009 que garante a reinclusão das atividades culturais na lei do Simples Nacional; a aprovação e sanção da lei 11.769/2008 que garante a reintrodução do ensino da música como conteúdo obrigatório no currículo escolar (atualmente em fase de regulamentação no MEC); a aprovação e sanção da lei 12.192/10 que determina o depósito legal de CDs e fonogramas na Biblioteca Nacional; O PL 4.571/2008 que regulamenta a concessão do benefício da meia entrada; A PEC 98/2007, também chamada “PEC da Música”, que institui imunidade tributária aos fonogramas e videofonogramas produzidos no Brasil, equiparando tributariamente CDs e DVDs aos livros; o PL 6.722/2010 que institui o “Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura”; o PL 5.798/2009 que institui o “Vale Cultura”; o PL 3.157/2004, que dispõe sobre a obrigatoriedade das empresas de rádio e TV de citar os nomes dos autores das músicas

⁵⁵ Mais detalhes ver: <<http://gritabr.wordpress.com/2011/11/23/o-que-e-o-grupo-de-articulacao-parlamentar-pro-musica-gap/>> acesso em 20 de dezembro/2012.

executadas e disponibilizar suas planilhas na internet; a alteração da lei de direitos autorais por meio da lei 12.853 de agosto de 2013.

Portanto, notamos que o modo de operação desse grupo articulador de forças políticas extrapola os interesses locais e isolados defendidos pelos sindicatos musicais tradicionais e torna-se um exemplo alternativo para a luta conjunta em benefício de toda a classe musical. A partir desse exemplo podem surgir outras iniciativas articuladoras de interesses e de forças políticas com a finalidade de promover ações em benefício da arte, da música e de seus profissionais. Entretanto, cabe ressaltar que muitas dessas leis e projetos apresentados pelos representantes musicais, com a finalidade de sanar os problemas trabalhistas imediatos, esbarram em novos obstáculos. Pois, há hoje uma expansão das legislações para abarcar, inserir e formalizar os trabalhadores fragilizados e informais, mas sem, no entanto, modificar suas condições práticas de atuação. Desse modo, os trabalhos temporário, intermitente, instável, subcontratado passam a ser vistos econômica e socialmente como práticas aceitas, normais ou, ainda, naturalizadas. Ocorre, portanto, o que podemos denominar como processo de *formalização da precarização*.

A história das entidades trabalhistas dos músicos profissionais no Brasil demonstra um percurso que se inicia nas entidades locais, fechadas e elitistas, passa pelo processo de sindicalização estatal e chega a um modelo mais aberto e difuso de lutas. Do sindicalismo local e regional nasce a necessidade de uma articulação mais ampla entre as entidades, os profissionais e seus representantes desde o final do século XX. Apesar das especificidades locais os problemas trabalhistas são nacionais e globais, por isso existe atualmente a preocupação dos representantes coletivos em formar redes de mobilização e lutas nacionais e internacionais cada vez mais amplas com a finalidade de somar forças políticas para enfrentar os problemas. A individualização, a fragmentação e a heterogeneidade da classe musical estão entre as principais dificuldades para articular os músicos politicamente, com essa finalidade é preciso criar um movimento que respeite as características da própria classe e que represente e respeite as tradições, as diferenças e as mudanças no campo musical. Parece evidente que a luta sindical ganha força com sua transformação em luta para-sindical e para-institucional, pelo fato de articular forças, aproximar os trabalhadores, esclarecer e defender suas posições. E, além disso, focar na totalidade sem perder as particularidades parece ser o desafio das mobilizações atuais.

Dentre os problemas trabalhistas e pautas de atuação apresentados dois elementos chamam especial atenção: a regulamentação profissional por meio da Ordem dos Músicos do

Brasil (OMB) e a administração dos direitos autorais e conexos por meio do ECAD e das Associações Musicais. Além de estar direta e indiretamente ligado às condições e contradições laborais apresentadas pelos sindicalistas essas duas instituições – reguladas por suas leis específicas – são consideradas representantes dos músicos profissionais. Por conseguinte, por terem sido profundamente criticadas pelos sindicalistas e serem consideradas as principais entidades representativas da atividade musical será fundamental analisá-las para a compreensão de nosso objeto.

1.4. Ordem dos Músicos do Brasil (OMB): elementos da crise da representação profissional

A Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) atua como órgão regulamentador da profissão e regulador das relações trabalhistas dos músicos. Para compreendermos suas características funcionais e suas dificuldades de promover a união da categoria analisaremos brevemente a história da OMB enquanto representante profissional dos músicos. Nesse sentido, com a finalidade de aprofundar os apontamentos e dados críticos apresentados pelos sindicalistas cabe refletirmos a respeito da importância, atuação e constitucionalidade da OMB. Atualmente a entidade é alvo de críticas por parte dos trabalhadores musicais, advogados, políticos e vem respondendo a ações judiciais contra suas atuações restritivas, fiscalizadoras e taxativas. Nesse sentido, para guiarmos nossas reflexões seguiremos os apontamentos dos sindicalistas e as falas dos representantes da OMB. Logo, por esses intermédios cabe perguntarmos: Qual a importância da OMB para profissão musical? A Ordem dos Músicos do Brasil é uma instituição necessária? Ela merece ser mantida, reformulada ou extinta?

A história da Ordem dos Músicos do Brasil está vinculada ao trabalho do compositor, maestro e um dos grandes mestres da Escola de Música (EM) da UFRJ, o paraibano José Lima Siqueira que idealizou e elaborou um projeto de lei para a criação de uma entidade federal reguladora da profissão de músico⁵⁶. Siqueira já estava engajado na luta pelos direitos

⁵⁶ No final da década de 1930, José Lima Siqueira inicia sua atividade como regente e em 1940 funda a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e a dirige por oito anos no Rio de Janeiro. Em 1946 cria a Sociedade Artística Internacional que permitiu a vinda de regentes americanos e europeus para o Brasil. Outras conquistas de José Siqueira foram a Orquestra Sinfônica de Rio de Janeiro (1949), a Orquestra Sinfônica Nacional (1961), a Orquestra de Câmara do Brasil (1967), o Clube do Disco, a Ordem dos Músicos do Brasil (1960), além de ser um dos fundadores da Academia Brasileira de Música (ABM). Além de ser fundador de todas estas orquestras e entidades de classe, Siqueira conduziu orquestras nos Estados Unidos, Canadá, França, Bélgica, Itália, Holanda e União Soviética.

dos trabalhadores musicais desde 1957, momento em que lançou as bases para a criação da UMB – União Nacional dos Músicos com a finalidade de regular, valorizar e reconhecer legalmente a profissão. O acompanharam nessa empreitada maestros renomados como Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Francisco Mignone, com a finalidade de promover a união da classe, até o momento, dividida e omissa aos problemas da categoria.

No período de existência da UMB (1957-1960) José Siqueira redigiu o anteprojeto de lei para a criação da Ordem dos Músicos do Brasil. Segundo o professor e músico Ary de Jácomo Bisaglia⁵⁷, que acompanhou o processo de fundação da OMB, Siqueira, insatisfeito com as condições trabalhistas oferecidas aos músicos profissionais, com a falta de reconhecimento, de proteção e sem representatividade de classe decidiu estudar Direito e tornar-se advogado para dedicar-se às causas trabalhistas com a finalidade de lutar pelos direitos dos músicos. Bisaglia descreve o processo de criação da OMB como um clássico exemplo de favorecimento (“jeitinho brasileiro”), pois segundo o músico, Siqueira era muito conhecido e influente, e tinha um amigo músico que participava da administração federal e era próximo do Presidente da República. Este amigo, que Bisaglia omitiu o nome, havia apresentado o projeto de lei ao presidente que concordou imediatamente em recebê-lo. No dia 12 de setembro de 1960 o Presidente Juscelino Kubitschek recebeu o projeto de lei⁵⁸ e o encaminhou com urgência para o Congresso Nacional, depois de apenas três meses sem debates e discussões profundas foi sancionada a Lei 3.857 de 22 de dezembro de 1960 que criou a OMB – Ordem dos Músicos do Brasil.

A Lei 3.857/1960 criou a autarquia OMB – Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão do músico. Dentre outras atribuições a Lei criava e regulamentava o Conselho Federal com sede na capital da República e os Conselhos Regionais nas capitais de cada Estado, além das regras da constituição do patrimônio destes órgãos, as determinações específicas das condições para o exercício profissional, a duração do trabalho, a fiscalização, as penalidades às infrações etc. A Lei também indica em seu art. 16 que “os músicos só poderão exercer a profissão depois de regularmente registrado no órgão

⁵⁷ Ary de Jácomo Bisaglia assessor especial da OMB-SP em entrevista cedida à esta pesquisa em 27/07/2012 no Conselho Regional de São Paulo - OMB-SP.

⁵⁸ No dia 12 de setembro de 1960, manhã em que o Presidente Juscelino Kubitschek receberia o projeto de lei, José Siqueira organizou um grupo de músicos e cantores, a Orquestra de Sinfônica Brasileira sob a direção de Eleazar de Carvalho para uma serenata matinal surpresa nos jardins do Palácio das Laranjeiras, residência oficial do presidente na época onde, sob sua janela, executaram a canção mineira “Peixe Vivo”. JK convidou todos os músicos para um café da manhã e demonstrou-se favorável ao projeto. Fonte: Ary de Jácomo Bisaglia assessor especial da OMB-SP em entrevista cedida à esta pesquisa em 27/07/2012 no Conselho Regional de São Paulo - OMB-SP.

competente do Ministério da Educação e Cultura e no Conselho Regional dos Músicos sob cuja jurisdição estiver compreendido o local de sua atividade”. Ou seja, a partir dessa lei a filiação na OMB tornou-se obrigatória para o exercício da profissão musical.

Fruto dessa imposição e obrigatoriedade, que legou grande poder à entidade de classe, nota-se que ao longo de sua história a OMB foi abalada por conflitos políticos, ideológicos, estéticos e por atuações polêmicas e impopulares levadas à frente por seus principais representantes. Tais conflitos, existentes desde o nascimento da entidade, suscitam reflexões e questionamentos sobre a dificuldade de promover a associação e a solidariedade dos músicos profissionais. E, nesse sentido, pode-se afirmar que as características rígidas, impositivas e obrigatórias da entidade não satisfaziam as opiniões distintas e contraditórias características da categoria musical marcada pela multiplicidade dos profissionais que na maioria dos casos realizavam suas atividades de forma livre e autônoma, ou seja, trabalhavam por conta própria e não desejavam essa intervenção externa.

Portanto, notamos que as tentativas de unificar e fortalecer a classe musical já foi abalada em 1963, quando a Ordem passou a ser criticada por irregularidades internas pelo mau uso das verbas arrecadadas, pelas posturas ideológicas de seus membros e por ações impopulares contra artistas de sucesso. O presidente José Siqueira, por exemplo, foi acusado de ter afinidades com a esquerda e foi alvo da imprensa anticomunista. Pouco tempo depois Siqueira também se envolveu num caso midiático que resultou em grande impopularidade para a Ordem. O presidente iniciou um conflito com o consagrado Ary Barroso, que foi suspenso da entidade e proibido de executar suas músicas publicamente em todo território nacional por não pagar as anuidades corretamente⁵⁹.

No ano seguinte ao episódio com Ary Barroso, em 31 de março de 1964, ocorreu o golpe militar. O novo regime restringiu as liberdades políticas e sociais, proibindo as manifestações populares e os movimentos de oposição ao governo. A repressão atingiu toda a sociedade brasileira e incidiu diretamente sobre a Ordem dos Músicos do Brasil que sofreu interferências do governo federal em sua direção e administração. A primeira e mais drástica ação realizada foi a destituição do presidente do Conselho Federal José Siqueira e dos dirigentes Constantino Milano Neto e Gentil Filho dos Conselhos Regionais de São Paulo e do Rio de Janeiro, por serem acusados de pertencerem ao partido comunista.

⁵⁹ *Ary suspenso e músicas proibidas*, Folha de São Paulo, 17/01/1963.

No período da ditadura militar a entidade tornou-se mais uma ferramenta do regime para controlar e fiscalizar a postura ideológica dos trabalhadores musicais. E, deste modo, se afasta de seu objetivo essencial que era aproximar e fortalecer a categoria dos músicos. Esse período histórico marcado pela mudança de postura e aprofundamento da impopularidade da entidade teve início no processo que levou o advogado Wilson Sândoli a controlar as presidências do Conselho Regional de São Paulo, do Sindicato dos Músicos Profissionais de São Paulo e, posteriormente, assumir de forma quase vitalícia o Conselho Federal da OMB. Tal episódio foi declarado por Ary Bisaglia como o “Golpe de Sândoli”⁶⁰.

Ao atuar conjuntamente com o governo militar e o auxiliar na “caça as bruxas” comunistas, Sândoli, aos poucos, foi galgando degraus do poder destas entidades sob a prerrogativa de libertar o país dos comunistas e controlar a efervescência política e cultural da época. Posteriormente, após desmoralizar seu concorrente por suposto envolvimento com a esquerda política, Sândoli venceu as eleições e assumiu a presidência do Conselho Regional da OMB-SP em 31 de março de 1965. Em carta distribuída aos jornais da época Wilson Sândoli definia sua função na entidade: “Vigiar e Punir os inimigos da Segurança Nacional”. Sete meses depois, entre os dias 26 e 28 de outubro ocorreram as eleições do Sindicato dos Músicos Profissionais de São Paulo. Sândoli estava concorrendo com chapa única (Chapa Azul) e após receber o número mínimo de votos venceu a eleição. Passou, então, a presidir as duas instituições (OMB-SP e Sindicato). Wilson Sândoli permaneceu na direção da OMB por mais de 40 anos e deixou o cargo de presidente do Sindicato dos Músicos do Estado de São Paulo em agosto de 2013, ou seja, esteve por aproximadamente 50 anos na chefia da entidade⁶¹.

No Rio de Janeiro a situação não era diferente. Desde meados da década de 1970 começava a despontar um novo representante musical presente no Conselho Regional por intervenção militar, o ex-trompetista do exército João Batista Vianna. Nas eleições do Conselho carioca Vianna montou uma chapa heterogênea com representantes militares e da esquerda (maestro Eduardo Camenietzki) e venceu as eleições para a reformulação do terço do conselho, e com o apoio da maioria do plenário tornou-se presidente regional. Permaneceu

⁶⁰ Ary de Jácomo Bisaglia assessor especial da OMB-SP em entrevista cedida à esta pesquisa em 27/07/2012 no Conselho Regional de São Paulo - OMB-SP.

⁶¹ No dia 18 de Julho de 2013 foi realizada uma manifestação com aproximadamente 300 músicos que compareceram ao Sindicato dos Músicos do Estado de São Paulo - SINDIMUSSP para protestarem e tomarem a Entidade das mãos do atual Presidente Wilson Sandoli. No dia 19 de agosto de 2013 foi instituída uma nova presidência sob a chefia do músico Gerson Ferreira Tajés (Alemão). Mais detalhes ver Jornal O Músico em: <http://issuu.com/pretopardo/docs/jornal_pronto_impresso> acesso 20 de abril/2014.

na presidência sem grande oposição até 1987, quando foi realizada outra eleição de um terço do Conselho regional. Mas nesta ocasião Vianna conseguiu o apoio de um grupo de jovens músicos formados pela UFRJ que inicialmente pensavam em montar uma chapa para concorrer às eleições. O jovem Randolph Miguel pretendia participar da OMB-RJ e concordou participar da chapa de Vianna que contava com Ciro Mendes, Hélio Vianna, Formiga e Paulo Moura. Com essa formação a chapa conseguiu se eleger com grande vantagem e Vianna continuou no poder.

Em suas gestões foram percebidas diversas irregularidades apontadas por Camenietzki, como a falta de votações para dar prosseguimento às ações da diretoria, a falta de registro em ata das reuniões e decisões que eram realizadas de forma verbal e sem documentação comprobatória. Posteriormente, Randolph Miguel percebeu que as prestações de contas não eram lavradas em atas, a entidade possuía bens (uma Kombi e um Chevette) que os próprios participantes do Conselho carioca desconheciam e as votações eram realizadas sem a discussão das pautas (CARBONI et al. 2007, p. 44).

Ao longo dos anos a entidade foi perdendo a legitimidade e o pequeno apoio que ainda detinha dos profissionais musicais e tornando-se uma entidade meramente burocrática que mantinha seu poder devido à obrigatoriedade prevista em lei. A postura autoritária e patrimonialista de seus dirigentes foi mantida por décadas e aos poucos foram intensificadas as críticas dos músicos às irregularidades promovidas pelos representantes da entidade. Nesse sentido, nota-se que mesmo após uma década do final da ditadura militar a perseguição continuava a ser realizada pelos dirigentes dos Conselhos Regionais do Rio e de São Paulo. Os opositores de suas gestões sofreram com a falta de diálogo, truculência e com a ganância de poder dos presidentes regionais que utilizaram do poder de seu cargo para prejudicar determinados músicos que não concordavam com a atuação da Ordem dos Músicos do Brasil. Em São Paulo um dos alvos de Sândoli foi o pianista Osmar Barutti que tocava na banda do Jô Soares. A desavença começou porque o pianista decidiu não pagar mais as anuidades da Ordem já que ela não lhe trazia benefícios, e, para isso, juntamente com seu advogado, decidiu processar a OMB. Barutti passou a sofrer ameaças de Sândoli que chegou a ligar para Derico, seu colega de trabalho, e dizer:

- “Fala para o seu colega que eu vou ferrar com o trabalho dele. Se ele continuar com esta história eu vou melar o contrato dele com o *SBT*” (CARBONI et al. 2007, p. 48).

No Rio de Janeiro os alvos de Vianna foram seus opositores na eleição do Conselho de 1989. Organizada por Randolf Miguel, que havia percebido o funcionamento irregular e corrupto da entidade, uma nova chapa foi formada para concorrer às eleições e contava com a presença do maestro Guerra Peixe que presidiria a chapa do compositor Sivuca, que havia brigado com um fiscal da Ordem e proibido de realizar um show porque seus músicos não estavam com as anuidades em dia com a entidade. Durante a eleição a chapa opositora recebeu diversas ameaças, uma delas foi realizada pessoalmente por Vianna que chamou o aluno de Guerra Peixe, Alexandre Carvalho, para sua sala e empunhando um revólver mandou um recado:

- “Avise seus amigos que eu só saio daqui morto” (CARBONI et al. 2007, p. 50).

Apesar de toda truculência e todos os indícios de irregularidades nas gestões de Vianna, ele conseguiu chegar à cúpula de OMB. Em Brasília, no ano de 2006, Wilson Sândoli estava prestes a tomar posse mais uma vez do cargo de presidente do Conselho Federal da OMB quando chegou uma decisão judicial que proibia o acúmulo de cargos, federal e estadual, obrigando-o a escolher um dos dois. Sândoli preferiu manter-se na presidência do Conselho Regional e indicou Roberto Bueno, que fora seu vice em São Paulo desde 2001, para o cargo federal. Mas Bueno recusou a presidência alegando que não poderia deixar a cidade de São Paulo, onde exercia seu trabalho musical como professor (tinha um conservatório) e produtor musical. Então assumiu o vice-presidente federal da chapa de Sândoli, o então presidente do Conselho Regional do Rio de Janeiro, João Batista Vianna.

Wilson Sândoli presidia o Conselho Federal desde 1981 e após a sua saída permaneceu até setembro de 2008 na coordenação do Conselho Regional onde era presidente desde 1965. Um acordo extrajudicial o retirou da presidência regional de São Paulo e a partir desse momento se iniciou uma investigação para averiguar denúncias de irregularidades em suas administrações. Após 25 anos no cargo máximo da entidade federal e 43 anos na presidência estadual, Sândoli foi acusado de irregularidades administrativas e desvio de verbas. Começou haver desconfiança em 1999 quando Sândoli, ainda presidente federal e regional da OMB, conseguiu aprovar o perdão para as dívidas existentes dos conselhos estaduais. Mas em 2006, quando Vianna assume a presidência federal percebe que a dívida de São Paulo era muito grande em relação aos outros Estados. Voltou atrás do perdão concedido por Sândoli e obrigou todos os Estados a pagarem suas dívidas. Vianna acusou Sândoli de desviar cerca de R\$ 1,4 milhão, supostamente transferido por meio de empréstimos do

Conselho Federal para o Conselho Paulista, ambos presididos por ele (CARBONI et al. 2007, p. 53).

Portanto, dentre outros méritos, a análise desse breve processo histórico é importante pelo fato de demonstrar que são antigas e pertinentes as críticas e denúncias feitas à entidade. As atribuições impopulares da OMB e a postura problemática de seus dirigentes se somaram ao longo do tempo para afastar os músicos de seu conselho de classe e colocar a entidade como um dos principais elementos de crítica dos sindicalistas.

1.5. A (des)Ordem atual: entre as propostas de extinção, manutenção e reformulação

Na atualidade, as discussões referentes à OMB são complexas e conflituosas devido a vários fatores. Dentre eles podemos enunciar o fato de a entidade ser criada e regulada por lei federal, hierarquicamente superior. Isso significa que apesar das disputas jurídicas e legislativas nas instâncias estaduais e municipais sua real alteração exige a atuação do congresso nacional. Além disso, há o fato de não haver consenso e nem grande mobilização coletiva entre os músicos profissionais para propor soluções ou pressionar politicamente seus representantes. E, enfim, o fato de a entidade ter perdido sua legitimidade política enquanto representante de classe devido a sua atuação histórica marcada pela impopularidade, irregularidades administrativas, autoritarismo, truculência e patrimonialismo de seus dirigentes. Assim, dentre os posicionamentos dos músicos, sindicalistas e dos dirigentes da OMB é possível visualizar três posturas distintas que demonstram suas principais proposições quanto ao futuro da entidade: a extinção, a manutenção e a reformulação.

Inicialmente podemos analisar as posturas e ações daqueles que desejam a extinção da Ordem dos Músicos do Brasil e, junto dela, de sua obrigatoriedade, controle, fiscalização e multas. Esse movimento ganhou força diante dos indícios de improbidade na atuação dos dirigentes da entidade. Consequentemente, muitos músicos resolveram não mais pagar as anuidades, pois viam a entidade como um órgão obsoleto e desnecessário. Outros ainda continuaram filiados, mas não por acreditarem na Ordem, e sim pelo medo de não poderem mais exercer sua profissão. Apesar das críticas e da crise de representatividade da entidade ela continuou amparada na Lei federal 3.857/1960 que a sustenta até os dias atuais. Mas, não por acaso, na transição dos anos 90 para os anos 2000 a briga começou a se desenvolver na instância jurídica e legislativa, assim como pela iniciativa de músicos que passaram a se

organizar em novas entidades de classe, como associações, sindicatos e cooperativas, e se declararem politicamente contra a atuação da OMB e de seus dirigentes.

Vários processos judiciais foram movidos contra a atuação da Ordem dos Músicos do Brasil; ao analisarmos alguns deles podemos ter uma noção mais clara das disputas. A primeira grande derrota da OMB na justiça foi por meio da ação movida pelos músicos da Banda Sinfônica de São Paulo que solicitavam o direito de não pagarem anuidades e nem serem mais filiados à instituição para exercerem a profissão. A partir deste processo multiplicaram-se as liminares que liberavam os músicos do registro e do pagamento das anuidades à OMB. Em Belo Horizonte o bar A Obra foi multado por realizar apresentações de músicos amadores sem registro na Ordem e entrou na justiça pelo direito de realizar estas apresentações já que não tinha como objetivo o lucro financeiro. Em março de 2002 a Justiça deu ganho de causa ao estabelecimento, já que as apresentações não eram realizadas por músicos profissionais e, desta forma, a atuação amadora e sem fins lucrativos dos músicos não se enquadrava na Lei 3.857/1960. Assim, em 1998 o estabelecimento recebeu uma liminar permitindo-o de manter ativa a noite em que músicos amadores sem a carteirinha da OMB pudessem a se apresentar. O projeto passou a ser chamado de "Terça Sem Lei" e tornou-se um espaço alternativo em defesa da liberdade de expressão dos músicos amadores⁶².

A disputa judicial mais importante contra a OMB se iniciou em 2004 no Tribunal Regional Federal de Santa Catarina quando um grupo de músicos entrou com um mandato de segurança contra ato de fiscalização da Ordem, que exigiu dos autores da ação o registro regular na entidade de classe como condição para exercer a profissão. Os músicos exigiam liberdade para executar sua profissão sem ter que se submeter ao conselho de classe e não ser mais vítima de suas fiscalizações. Esse processo se alongou durante anos, passou pela instância regional e chegou à instância máxima, sendo julgada pelo Supremo Tribunal Federal. O recurso da OMB sustentava desrespeito aos artigos 5º, incisos IX e XIII, e 170, parágrafo único, da Constituição Federal, alegando que o exercício de qualquer profissão ou trabalho está condicionado pelas referidas normas constitucionais às qualificações específicas de cada profissão e que, no caso dos músicos, a Lei 3.857/60 (que regulamenta a atuação da Ordem dos Músicos do Brasil) estabelece essas restrições. Entretanto, a decisão do STF foi contrária ao recurso da OMB e à Lei 3.857/60. A sentença final desse processo foi dada

⁶² Entretanto cabe ressaltar que o fato do estabelecimento A Obra não se enquadrar na Lei de 1960 não, necessariamente, significa que ele não usufrua da música de forma comercial, pois de forma indireta se beneficia financeiramente da atuação dos músicos amadores sem pagar cachês e sem ter que se submeter às leis trabalhistas.

apenas em agosto de 2011 e entendeu que a profissão musical não depende de registro ou licença e que a sua livre expressão não pode ser impedida por interesses do órgão de classe. Segundo a ministra relatora Ellen Gracie, o controle restritivo da profissão por conselho específico

só se justifica se houver necessidade de proteção do interesse público, por exemplo, pelo mau exercício de atividades para as quais seja necessário um conhecimento específico altamente técnico ou, ainda, alguma habilidade já demonstrada, como é o caso dos condutores de veículos [...]. Não se trata de uma atividade como o exercício da profissão médica ou da profissão de engenheiro ou de advogado [...].⁶³

O ministro Celso Mello afirmou que o excesso de regulamentação legislativa muitas vezes “denota de modo consciente ou não uma tendência totalitária no sentido de interferir no desempenho da atividade profissional”. Segundo ele, “é evidente que não tem sentido, no caso da liberdade artística em relação à atividade musical, impor-se essa intervenção do Estado que se mostra tão restritiva”. Para o ministro Gilmar Mendes “não há risco para a sociedade que justifique a tutela ou a intervenção estatal”. O ministro Ayres Britto apontou que, no inciso IX do artigo 5º, a Constituição Federal deixa claro que é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação. O ministro faz menção à livre expressão artística e diz que “no caso da música, sem dúvida estamos diante de arte pura talvez da mais sublime de todas as artes”⁶⁴.

Juridicamente, o argumento daqueles que apoiam a extinção da OMB desenvolve-se em torno da liberdade de expressão artística, conforme é apresentada no art. 5º, IX da Constituição Federal de 1988, o qual dispõe que “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”. Desta maneira, seria livre somente a expressão artística amadora ou a liberdade também abarcaria a expressão artística profissional? Esta questão torna-se polêmica quando remetida ao art. 5º, XIII, da CF/88 que afirma ser “livre o exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão, atendidas as qualificações profissionais que a lei estabelecer”. Esse pressuposto constitucional gerou polêmica no caso específico da Ordem, pois do lado dos críticos da entidade o argumento apoia-se na ideia de liberdade para exercer qualquer profissão e, contrariamente, os defensores da Ordem sustentam-se na ideia de que devem ser “atendidas as

⁶³ Mais detalhes sobre este processo judicial contra a Ordem dos Músicos do Brasil ver: <<http://www.stf.jus.br/portal/cms/vernoticiadetalle.asp?idconteudo=185472>> acesso em 17 de setembro/2012.

⁶⁴ Idem.

qualificações profissionais que a lei estabelecer”, e, neste sentido, a lei do músico de 1960 estabelece a regulamentação e a restrição da liberdade profissional. Então, poderia ou não a lei ordinária de 1960 estipular qualquer tipo de restrição?

O que está sendo discutido é a constitucionalidade da Lei 3.857/60 no que tange as restrições da profissão já que, conforme a CF/88, para legitimá-las é necessário haver potencialidade lesiva na atuação do profissional, o que não é o caso da atividade musical. Portanto, a atividade artística executada de maneira amadora ou profissional é caracterizada pela expressão de talento e vocação, não demandando fiscalização por parte do Estado, conselho de classe, sindicato ou quem quer que seja, uma vez que não há potencial lesivo algum que justifique tal restrição. Conforme aponta o advogado Renato Dolabella Melo,

no caso de artistas como músicos, atores e dançarinos, por exemplo, não se tem como razoável a limitação de sua atividade artística nessas condições. Apenas se for detectada potencialidade lesiva na atuação do profissional é que se justifica a exigência de registro para exercício da profissão. É o caso, por exemplo, da atuação como docente em curso superior, mas não da apresentação pública de sua arte, ainda que remunerada (2008)⁶⁵.

Portanto, segundo essa interpretação jurídica, defendida pelo Supremo Tribunal Federal, a Lei 3.857/60 seria inconstitucional já que não respeita princípios fundamentais da norma maior (Constituição Federal de 1988), e a consequência da não recepção é a imediata inaplicabilidade da lei. Ou seja, pelo fato da lei do músico estar em desacordo com a norma constitucional seus efeitos legais deveriam ser imediatamente cessados, pois basta que exista contradição entre a lei ordinária anterior e a norma maior para que aquela deixe imediatamente de vigorar. Consequentemente, se há ilegalidade na exigência do registro profissional, também não haveria mais necessidade do uso ou homologação de notas contratuais exigidas e intermediadas pela Ordem para o exercício da profissão musical, assim como o pagamento de anuidades ou taxas, independentemente do fato de ser o artista remunerado ou não (MELO, 2008).

Outro exemplo desta guinada contra a Ordem dos Músicos do Brasil são os projetos de leis que surgem para limitar a atuação da entidade. Em São Paulo surge em 2003 o Projeto de Lei 1.302 de autoria do deputado estadual Turco Loco do PSDB, que "Dispõe sobre a dispensa de apresentação da Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil, na participação de

⁶⁵ Mais detalhes ver: <http://www.ejef.tjmg.jus.br/home/files/publicacoes/artigos/atividade_artistica.pdf> acesso em 18 de setembro/2012.

músicos em shows e espetáculos afins que se realizem no Estado de São Paulo”. Após longas discussões e com o apoio de legisladores e diversas entidades musicais foi sancionada pelo governador José Serra a Lei nº 12.547, de 31 de janeiro de 2007. Segundo o documento:

Artigo 1º - Ficam os músicos, no Estado de São Paulo, dispensados da apresentação da Carteira da Ordem dos Músicos do Brasil na participação de shows e afins.

Artigo 2º - Esta lei será regulamentada no prazo de 60 (sessenta) dias, a contar de sua publicação, estabelecendo-se os critérios e as penalidades a serem impostas aos infratores.

Artigo 3º - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação⁶⁶.

Outra “pedra no sapato” da Ordem em São Paulo é a atuação do deputado estadual Carlos Giannazi (PSOL) que coordena uma Frente Parlamentar em Defesa dos Músicos e Compositores do Estado de São Paulo com a finalidade de auxiliar os músicos na luta contra a OMB e pela reestruturação política e administrativa da entidade musical. Ele é o mentor do projeto de lei 223/09, que declara o livre exercício da profissão de músico em todo o território do Estado de São Paulo e do projeto de lei 214/09, vetado pelo governador José Serra, que propunha a anulação da exigência de comprovação de inscrição na OMB e dispunha sobre a proibição de a OMB fiscalizar a Nota Contratual, segundo ele uma tarefa cabível ao Ministério do Trabalho⁶⁷. Segundo o deputado Giannazi, a proposta será reformulada e levada novamente a plenário e discutida na assembleia legislativa. O deputado estruturou os argumentos das justificativas das propostas de leis em processos judiciais que obtiveram veredictos contra a OMB, pois afirma que a jurisprudência de nossos tribunais é fecunda para

⁶⁶ Mais detalhes sobre a Lei nº 12.547, de 31 de janeiro de 2007 ver: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2007/lei%20n.12.547,%20de%2031.01.2007.htm>> acesso em 18 de setembro/2012.

⁶⁷ A Nota Contratual é um assunto muito discutido na atualidade pelos sindicatos e entidades coletivas dos músicos. De acordo com o artigo 2º da Portaria nº 3347 de 30 de setembro de 1986 do Ministério do Trabalho e Emprego, a “Nota Contratual constituirá o instrumento de contrato de substituição ou de prestação de serviço eventual, que poderá ser utilizada para temporadas culturais com duração de até 10 (dez) apresentações, consecutivas ou não”. Ou seja, ela representa o documento de proteção para o contratante e o contratado em relações eventuais de trabalho. Nela devem estar presentes as cláusulas do acordo e as informações necessárias como CNPJ do empregador, nome dos músicos, cachê dos músicos, local, horário do trabalho etc. Sob a ótica trabalhista esta nota é importante para os músicos demonstrarem sua contribuição previdenciária e declarar o tempo de serviço para pedir a aposentadoria, além de assegurar os benefícios concedidos por lei aos trabalhadores autônomos. Porém, para esta nota ser validada é preciso ser preenchidas cinco vias (destinadas ao contratante, ao contratado, à OMB, ao sindicato e depositada no Ministério do Trabalho), e ter a assinatura e o carimbo do sindicato e da Ordem dos Músicos do Brasil. A OMB só concede sua assinatura, exigida por lei na nota, aos músicos registrados e assíduos no pagamento de suas anuidades. Portanto, mesmo que por lei, liminar ou mandato de segurança o músico não puder mais ser fiscalizado e multado, não precisa mais exibir a carteira de músico profissional e pagar anuidades à OMB, ainda sim precisará da entidade para conceber-lhe a Nota Contratual. Entretanto, cabe ressaltar que embora seja obrigatória, atualmente são poucos os estabelecimentos que exigem a Nota Contratual.

demonstrar a revogação, ou não recepção, dos dispositivos da referida lei federal que vinculam o exercício da atividade profissional à inscrição na entidade de classe⁶⁸.

Diferentemente, são contrários à extinção da OMB principalmente aqueles que de alguma forma possuem laços profissionais ou políticos com a entidade, como é o caso de seus dirigentes e funcionários que se beneficiam direta ou indiretamente dela. Na opinião deles prevalece a postura de manutenção e defesa da entidade. Portanto, para Roberto Bueno e Ary Bisaglia⁶⁹ a Lei nº 12.547/2007 e os projetos de lei assinados pelo deputado Carlos Giannazi são anticonstitucionais, já que não poderiam ir contra a Lei 3.857/60 sancionada pela instância federal (superior). Por este motivo, Roberto Bueno afirma continuar exercendo o cargo de presidente do Conselho Regional de São Paulo conforme previsto na lei federal de 1960. Segundo os representantes da OMB todo esse movimento deixa de lado uma questão fundamental que é a proteção da profissão musical. Para eles a lei e a entidade são fundamentais para regulamentar a atividade musical e defender os direitos dos trabalhadores, e sem ela o músico estaria mais perdido e desamparado ainda.

Diante das denúncias de irregularidades e das críticas históricas sofridas pela OMB devido à atuação de seus dirigentes, Roberto Bueno procura defender uma postura de reestruturação e moralização da entidade com a finalidade de promover sua manutenção. Essa atitude política é perceptível a partir de seus discursos e práticas como presidente do Conselho Regional de São Paulo. Roberto Bueno, em uma de suas primeiras ações, contratou uma empresa especializada para realizar uma auditoria contábil e averiguar possíveis problemas nas contas institucionais. A análise da auditoria englobou um período de oito anos, entre janeiro de 2000 e agosto de 2008, e o relatório com os resultados da investigação foram apresentados à mídia pelo presidente Bueno. Os relatórios da auditoria demonstraram desvios e irregularidades cometidos pela administração de Sândoli, dentre elas podemos citar o favorecimento de empresas de amigos na contratação de serviços gráficos e publicitários⁷⁰, a realização de empréstimos do Conselho Federal da OMB para a regional paulista e,

⁶⁸ Mais detalhes sobre os projetos de lei do deputado Carlos Giannazi ver: <<http://www.carlosgiannazi.com.br/projetos-de-lei/214-2009.htm>> acesso em 18 de setembro/2012.

⁶⁹ Entrevista cedida para esta pesquisa em 27/07/2012 no Conselho Regional de São Paulo - OMB-SP.

⁷⁰ Favorecimento na compra de impressos para a Ordem, já que um dos sócios das empresas contradas é filho de Luis Evandro Sillo Tadei, então chefe de fiscalização da OMB-SP. Entre 2000 e 2008, foram gastos R\$ 1.595,970,66 com serviços de publicidade, encadernação e impressos. Destes, um total de R\$ 1.241,329,86 foram destinados a duas gráficas: a LJM Gráfica e Editora Ltda e a Print Laser Gráfica e Fotolito Ltda. Mais detalhes ver: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3616316-EI6578,00-OMB+presidente+acusa+exdirigente+de+desvios.html>> acesso em 15 de setembro/2012.

posteriormente, livrando-se da dívida com o perdão concedido por ele mesmo⁷¹, a emissão de cheque da OMB-SP para si próprio⁷² e pagar despesas pessoais com verba da entidade⁷³. No final da investigação os auditores relataram:

Por fim, destacamos que identificamos fortes indícios de desvio de recursos ou utilização fora dos objetivos da Ordem dos Músicos do Brasil - Regional São Paulo para beneficiar seu dirigente, em determinadas despesas e gastos com bens do imobilizados no período de nossos exames (2000 a 2008)⁷⁴.

As denúncias e a documentação relatando as irregularidades foram encaminhadas pelo atual presidente regional ao Tribunal de Contas da União, à Polícia Federal e ao Ministério Público Federal de São Paulo. No dia 31 de maio de 2012 foi divulgada a condenação penal de Wilson Sândoli no Tribunal Regional Federal da Terceira Região impondo ao réu a pena privativa de liberdade de nove anos de reclusão e pagamento de noventa dias-multa pelo crime de peculato e improbidade administrativa⁷⁵. Entretanto, Sândoli recorreu da decisão e o processo segue em tramitação sigilosa sem previsão de término.

Noutra direção, como forma de defesa das acusações de inconstitucionalidade da OMB, Roberto Bueno publicou nota oficial e artigos em jornais e revistas institucionais, nas quais apresenta a posição oficial da entidade diante das ações judiciais e das notícias divulgadas pela mídia. Nela o presidente critica o sensacionalismo dos meios de comunicação que divulgam informações “incorretas” e sem ouvir a posição da OMB, e defendeu a entidade

⁷¹ Segundo a auditoria, em 1999, Wilson Sândoli fez dois empréstimos totalizando R\$ 1 milhão à regional de São Paulo. No ano seguinte realizou um novo empréstimo de R\$ 150 mil. Depois de ter quitado R\$ 200 mil da dívida, Sândoli - ainda como presidente da seção federal - editou, em 2004, uma resolução anistando os empréstimos concedidos às regionais, inclusive a de São Paulo. Mais detalhes ver: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3616316-EI6578,00-OMB+presidente+acusa+exdirigente+de+desvios.html>> acesso em 15 de setembro/2012.

⁷² No ano de 2003, por exemplo, Sândoli chegou a emitir um cheque de R\$ 200 mil para si próprio. Mais detalhes ver: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3616316-EI6578,00-OMB+presidente+acusa+exdirigente+de+desvios.html>> acesso em 15 de setembro/2012.

⁷³ Em 2005, a regional gastou R\$ 321.541,60 com a aquisição e a blindagem de um automóvel Grand Caravan da Chrysler e de uma Mitsubishi Pajero propriedades do presidente Sândoli. Mais ainda, um gasto chama a atenção: R\$ 79.277,75 foram utilizados pelo ex-presidente para pagar o anúncio da morte de sua esposa e despesas com o enterro em abril de 2005. Registra o documento: "Despesa referente ao anúncio da morte de Izabel Sândoli e enterro. Ausência de qualquer autorização para gastos pessoais em nome da Ordem Regional de São Paulo, o que pode caracterizar desvio de finalidade". Mais detalhes ver: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3616316-EI6578,00-OMB+presidente+acusa+exdirigente+de+desvios.html>> acesso em 15 de setembro/2012.

⁷⁴ As informações sobre as denúncias contra Wilson Sândoli e sobre a auditoria realizada na OMB-SP podem ser visualizadas em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3616316-EI6578,00-OMB+presidente+acusa+exdirigente+de+desvios.html>> acesso em 15 de setembro/2012.

⁷⁵ Delito previsto no artigo 312, combinado com o artigo 69, ambos do Código Penal, conforme imputações descritas nos itens IV e V.

apoiando-se no argumento de que se trata de um caso isolado, pois apenas um grupo de Santa Catarina entrou na justiça e conquistou o direito no Supremo Tribunal Federal de exercer suas atividades sem o registro no órgão de classe. Questionou, ainda, a posição do STF, pois ela não considerou a Ordem como um órgão regulador da profissão e defensor do músico que em situações de desrespeito trabalhista ou descumprimento de contratos tem a quem recorrer. Deu-se mais ênfase na música enquanto arte e não como profissão que exige regulamentação e controle, conforme determina a Lei 3.857/60. Afirmou também que apesar de determinadas ações judiciais serem interpretadas contra a OMB em outras a entidade saiu vitoriosa, conforme aponta o próprio advogado da entidade Humberto Perón Filho. Contra a acusação de que a OMB estaria obrigando os trabalhadores musicais a se associar, Roberto Bueno defendeu-se dizendo: “Ninguém está sendo obrigado a associar-se, mas a providenciar uma inscrição à qual a lei condiciona o exercício de determinada profissão. Se desejar exercer a profissão de Músico, haverá de prestar obediência à disciplina própria do ofício”⁷⁶. E, nesse sentido, apesar das denúncias, decisões judiciais e condenações da OMB, nota-se a tentativa de manter a entidade enquanto órgão central e obrigatório para aqueles que exercem a profissão musical.

Por fim, as proposições mais significativas e que obtiveram mais amplitude e adeptos entre os sindicalistas são aquelas que defendem a reformulação da OMB uma vez que ela representa, essencialmente, uma conquista dos músicos para caracterizar seus parâmetros éticos e profissionais. Esse posicionamento demonstra intolerância à obrigatoriedade de filiação e ao autoritarismo histórico da entidade, e, portanto, demonstra ser contrário à fiscalização e ao controle prejudicial ao profissional, e também às multas e impedimentos do trabalho musical.

Esse debate sobre a reformulação da OMB se aprofundou em 2002, quando Gilberto Gil assumiu o Ministério da Cultura, e tem se proliferado enquanto movimento de discussão, troca de experiências e proposição de alterações na lei regulamentadora da profissão musical. A classe musical se entusiasmou pelo fato de o Ministro ser representante dos músicos e passou a exigir mais participação nas decisões políticas de sua profissão e por isso vimos a propagação de mobilizações espalhadas por todo o país com a multiplicação de ações judiciais, pedidos de liminares, mandatos de segurança e propostas de leis contra a OMB. O

⁷⁶ Mais detalhes sobre a nota oficial publicada por Roberto Bueno ver: <http://www.ombsp.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=110> acesso em 19 de setembro/2012.

florescimento desse movimento pode ser marcado pela criação dos “fóruns permanentes de música” proposta pela gestão de Gil para a construção de um plano setorial específico com a finalidade de propor políticas públicas para o setor.

No Rio de Janeiro, em 2004, o Sindicato dos Músicos iniciou uma discussão para promover mudanças e reformulações na lei criadora da OMB, 3.857/1960. Os músicos não concordavam com a atuação da entidade⁷⁷, mas temiam pelo seu fim, já que na posição do sindicato era necessário haver uma legislação e uma entidade regulamentadora dos princípios profissionais para guiar e proteger o trabalhador musical. Para levar a proposta ao presidente Batista Vianna da OMB carioca foi convocado o maestro Eduardo Camenietzki que já conhecia o presidente desde o início da década de 80. Vianna não apenas não gostou da proposta do maestro como se sentiu ameaçado, e disse à Camenietzki: “Não é assim que você vai conseguir chegar à presidência” (CARBONI et al. 2007, p. 55). O maestro já conhecia a entidade e já havia estado ao lado de Vianna em uma de suas gestões, sabia das irregularidades, dos problemas internos e da ganância de seu dirigente.

Depois desse episódio o maestro Camenietzki postou na internet sua indignação contra a OMB e contra os atos de corrupção e improbidade administrativa de seus dirigentes (Vianna e Sandôli). Como resposta a essas ações, o Conselho Regional carioca cassou a carteira profissional do maestro. Enquanto recorria da cassação, Camenietzki iniciou a articulação de uma mobilização de alcance nacional contra a OMB que ficou conhecida como “Fora de Ordem”. Essa mobilização teve o apoio de vários músicos e artistas consagrados e expôs abertamente às autoridades e à população o conflito da classe musical com sua entidade representativa. Algum tempo depois a mobilização perdeu força, mas sua repercussão incentivou um novo movimento de articulação política e trabalhista com a criação de cooperativas (Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco e São Paulo), Associações (Associação dos Músicos do DF e Entorno) e sindicatos (Sindicato dos Músicos Profissionais Independentes)⁷⁸.

⁷⁷ Obrigatoriedade de filiação, pagamento de anuidades, fiscalização, multas e eleições institucionais.

⁷⁸ Conforme aponta a advogada Flora Mesquita Garcia, por meio de correio eletrônico o maestro Eduardo Camenietzki informa que a história começou com a formação dos Fóruns de Música, os quais com as Câmaras Setoriais de Música, discutiriam assuntos inerentes à área musical. Por meio dos grupos de trabalhos criaram documentos propostas de implementação de políticas públicas. Eduardo era responsável pelo GT - Formação e Regulamentação, e criou uma proposta de regulamentação da profissão. Disse que se tentou o diálogo com a Ordem sobre assuntos de interesses e sobre antecipação das eleições da diretoria do órgão, de novembro para julho em 2005, contrariando o regimento de 1990 e em desacordo com a própria Lei nº 3.857. Diante disso, foi feito um abaixo-assinado, que, após alguns eventos, redundou no processo de ética no Conselho e culminou na cassação do músico (recentemente julgada nula pelo TRF 2ª Região, AP nº 2006.51.01.005835 -7). A partir

Diante de todo esse imbróglio que cerca a questão da profissão musical, em outubro de 2012 o Ministro do Trabalho Brizola Neto convocou uma audiência para discutir a reforma e atualização da Lei 3.857/60. Neste encontro estavam presentes o presidente da CGTB, Uiraci Dantas de Oliveira (Bira), o presidente do Sindicato dos Músicos de Araraquara e membro da executiva nacional da CGTB, Manoel Clemente, a presidente do Sindicato dos Músicos de Pernambuco, Sara Nascimento, e os diretores do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi) João Bani e Alexandre Negreiros. O ministro Brizola Neto propôs a criação de um Grupo de Trabalho (GT) interministerial com a participação dos ministérios do Trabalho, Previdência Social e Cultura e representantes de sindicatos de músicos com a finalidade de promover a atualização técnica e a reestruturação do Estatuto da OMB, envolvendo a adequação do nome e das eleições da instituição, mudança dos critérios de habilitação, inserção no Programa de Música nas Escolas (Lei 11.769/08), reformulação da Nota Contratual (Portaria 3.347/86), inclusão da profissão na Legislação Previdenciária, exigência da formalização na prestação de contas das Leis de Incentivo e reavaliação da atividade musical, além de criar uma frente de trabalho para montar um projeto de qualificação profissional dos músicos. Conforme aponta o secretário-geral da CGTB e coordenador da bancada dos trabalhadores no Conselho de Relações do Trabalho (CRT) do MTE, Carlos Alberto Pereira, “haverá uma reunião com sindicatos dos músicos indicados pelas Centrais para discutir os problemas atuais no exercício da atividade profissional e da atividade sindical, em especial as propostas de modificações à Lei 3.857”,⁷⁹.

Diante das disputas e interesses tencionados na questão profissional dos músicos nota-se a existência de diversas opiniões, posturas políticas e processos judiciais contra e a favor da OMB. Em relação aos processos, são distintas as interpretações dos juízes que avaliam os casos. Existe uma grande confusão, pois os juízes de distintas instâncias ora dão razão ao órgão fiscalizador, ora questionam sua atuação, e nesse processo de indefinição surgem diversos outros processos judiciais e mandatos de segurança que se acumulam na justiça. De um lado a OMB se sustenta na lei federal e no argumento de que é reguladora e defensora da

desse episódio, o movimento nacional contra a atuação da Ordem dos Músicos do Brasil viria se tornar cada vez mais forte, tendo adesão de vários músicos consagrados, como Alcione, Jorge Aragão, Zélia Duncan, Lenine, Sandra de Sá, Joyce, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, só para citar alguns nomes. Esses mesmos músicos, no dia 27 de abril de 2006, apoiaram e participaram do show de protesto intitulado “Fora da Ordem”, no Rio de Janeiro, que pretendia tornar pública a insatisfação da categoria a qual, segundo os artistas, não anda em sintonia com a classe. Mais detalhes ver: <http://www.assembleia.go.gov.br/arquivos/asstematico/artigo0004_obrigatoriedade_de_filiacao_a_ordem_dos_musicos_do_brasil.pdf> acesso em 15 de setembro/2012.

⁷⁹ Mais detalhes ver: <<http://www.cgtb.org.br/noticias/outubro2012/04-10-2012/noticia1/noticia1.html>> acesso em 20 de setembro/2012.

classe, de outro os músicos e diversas organizações de classe desacreditados na atuação da entidade se organizam para se libertar das obrigações de registro e pagamento de anuidades para exercerem sua profissão. Uns gritam pelo fim da OMB, já que além de explorar os músicos ela não traz benefício algum. A minoria, como é o caso de seus dirigentes, propõem a moralização, revitalização e fortalecimento da entidade. E, enfim, a maioria representada principalmente pela classe politicamente ativa em sindicatos, coletivos e organizações de músicos profissionais luta pela reformulação de sua estrutura e funções, já que concordam com a importância dos parâmetros regulamentadores da profissão.

A partir do processo histórico de formação e desenvolvimento da Ordem dos Músicos do Brasil e dos debates vigentes sobre ela, percebemos que apesar de a entidade ter sido idealizada com o intuito de regular a profissão e proteger a classe trabalhista musical, em diversos momentos ela não cumpriu com sua finalidade. Em parte, por não representar politicamente uma classe tão heterogênea com opiniões e interesses distintos, por ser marcada pela característica antidemocrática promovida pela intervenção da Ditadura Militar, pela truculência, ganância e falta de decoro de determinados dirigentes, pela aplicação inadequada de princípios de uma lei questionável constitucionalmente, pela inflexibilidade de aceitar reformas em sua estrutura legislativa e administrativa. Embora muitos músicos indignados com histórica atuação da OMB exijam o seu fim, é necessário reconhecer a importância de princípios éticos e normativos para o exercício profissional, assim como valorizar as entidades que protegem e fazem valer os direitos desses trabalhadores. A união e a valorização da classe musical não serão obtidas por meio de conflitos judiciais e falta de flexibilidade para se alcançar um possível consenso, muito menos pela imposição de filiação, taxas, anuidades, fiscalização e multas. A melhoria desse cenário será possível quando houver maior cobrança e participação dos trabalhadores para a conquista de direitos, nas reformulações das leis e melhor estrutura democrática nas entidades representativas.

1.6. Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD): fundamentos teóricos e históricos das leis de direitos autorais e conexos

Apontado pelos músicos e sindicalistas como um dos principais focos de disputa e discussão no domínio profissional e artístico, o estudo da administração dos direitos autorais e conexos no Brasil abarca diretamente a análise do ECAD. Por isso, com a finalidade de

compreender e refletir sobre o funcionamento dessa instituição é necessário compreender, também, determinados aspectos históricos e estruturais da legislação autoral brasileira. A história das entidades autorais apresenta o percurso prático de atuação da lei defensora dos autores/compositores, músicos intérpretes, executantes, radiodifusores e produtores fonográficos. As diversas reformulações das leis de direitos autorais e do papel das entidades representativas demonstram como essa questão é polêmica e controversa, e exige constantes pesquisas e debates para sua melhoria e eficácia. Essas questões merecem maior atenção nesse momento de transição tecnológica em que vivemos, pois se abrem formas variadas de uso e de consumo da música digital pelos meios virtuais, sem, no entanto, deixar de existir as antigas formas de comércio de produtos físicos. Dessa forma, realizamos uma reflexão histórica e crítica sobre a formação e atuação das leis e das entidades que as executam com a finalidade de compreender sua importância e seus limites na proteção dos direitos autorais e conexos dos músicos.

Em princípio, o direito autoral nasce de uma constelação de interesses em disputa com a finalidade de estruturar os parâmetros de um modelo específico de negócio e regular legalmente o funcionamento do mercado de bens culturais. Na Inglaterra do século XVII, no início da elaboração dessa jurisprudência, o autor participou desse processo como coadjuvante, seus direitos foram formulados com a finalidade de defender os interesses do modelo industrial de produção e distribuição de bens culturais, que em seu princípio era pautado essencialmente no mercado editorial (CRUZ, 2014; PATTERSON, 1968; ROSE, 1988).

O nascimento da concepção de autor-proprietário de sua obra artística dependeu principalmente de três fatores para se consolidar: o crescimento do mercado de livros, a valorização do conceito de *genialidade* e *originalidade* e a aceitação do discurso do direito natural de Locke que legitima a propriedade baseada nas ações individuais (ROSE, 1988). Diante desses fatores e de um longo processo de disputas judiciais, que perdurou entre 1710 e 1774, os criadores artísticos passaram a ser considerados empreendedores de sua genialidade para a elaboração de obras originais cuja autoria lhes cabia como propriedade, que disponibilizados no mercado lhes trariam benefícios financeiros. Neste processo tornou-se aceito tacitamente que o autor é o proprietário da obra artística, e que a regulação do mercado de bens culturais estava prevista no direito autoral. A lei específica dos direitos do autor na jurisprudência inglesa conhecida como *copyright* influenciou o desenvolvimento de leis autorais em vários outros países e passou a regular um novo modelo de negócio.

O processo de elaboração do direito autoral brasileiro e português segue a tradição francesa do *droit d'auteur* que possui características distintas da tradição inglesa. Segundo o modelo francês há uma distinção entre o direito de personalidade ou moral (inalienável), que impõe a obrigatoriedade de um autor ou pseudônimo, e o direito patrimonial (alienável). Já no modelo inglês (e norte-americano) chamado de *copyright* não ocorre essa separação e a proteção incide sobre a representação das ideias, ou seja, conforme determina o *copyright* americano, há uma distinção entre ideias e representação de ideias, e o que é protegido é a representação específica das ideias (expressões específicas), já que as ideias são livres.

A necessidade da estruturação do direito autoral como parâmetro legal do mercado de bens simbólicos dá-se num momento de transformações tecnológicas, as quais possibilitaram a reprodução em massa da obra literária. Em todo o seu processo histórico de nascimento, desenvolvimento e transformação a indústria cultural dependeu dos parâmetros legais para a comercialização de seus bens e do desenvolvimento de novas tecnologias e suportes para a reprodução da obra de arte, com a finalidade de viabilizar seus investimentos. A transformação das técnicas de reprodutibilidade da obra artística exigiu e exige continuamente a reformulação e readaptação do direito autoral para contemplar os novos formatos de produtos e negócios. As mudanças nas tecnologias de reprodução e distribuição de produtos culturais, como por exemplo, a mudança dos suportes materiais de som e imagem, ou mesmo o fim da necessidade dos aparatos físicos, acarretam transformações profundas em vários elementos socioculturais, assim como na própria essência da obra de arte (BENJAMIN, 1983).

Portanto, a lei de direitos autorais é o documento normativo que regula a maioria dos processos de produção e de consumo de bens intelectuais, culturais e artísticos em um determinado território. É nela que se explicita a noção de autoria, de titularidade ou de obra. É ela que determina as formas legais de consumo dessas obras, apontando como devem ser utilizadas, o que se pode ou não fazer com elas, em que condições podemos adquiri-las, de quem podemos comprá-las e quais são os usos livres e gratuitos que os bens culturais e educacionais podem ter. É a lei de direito autoral que regula também o mercado de bens culturais, assinalando quem tem o direito de reproduzir, executar e comercializar tais obras, sob quais condições e a quem se destina sua remuneração. Os direitos autorais representam, assim, um papel de mediador normativo nas diversas redes estabelecidas entre o artista, a indústria, as empresas mediadoras e o público, incidindo até nas relações dos setores educacionais que utilizam os bens culturais em sua atuação.

O direito autoral possui uma função legal e estrutural nos processos de produção e de consumo de bens intelectuais, culturais e artísticos. Portanto, seria incorreto pensar no direito autoral apenas como uma retribuição financeira ao trabalho de um autor ou conexo a ele. Porém, essa é uma de suas funções, no sentido de destinar o patrimônio da obra ao autor e dotá-lo de direitos inalienáveis de personalidade, como é o caso da legislação brasileira. Assim sendo, o direito autoral e conexo tem o objetivo de retribuir financeiramente e moralmente os autores/compositores, intérpretes, executores e produtores fonográficos com a finalidade de protegê-los e incentivá-los em seus trabalhos, como também de proteger os interesses públicos e sociais destinando as obras ao domínio público após o período previsto em lei.

No Brasil tais funções e princípios reguladores dos direitos autorais e conexos tornam-se centralizados e administrados coletivamente com a criação do ECAD. Essa instituição foi estipulada pela Lei 5.988 de 14 de dezembro de 1973 e sua finalidade tornou-se arrecadar dos usuários e distribuir para os autores e intérpretes e/ou executores os valores pecuniários dos direitos autorais e conexos da execução pública de música. Também denominada Lei de Direitos Autorais (LDA), ela regulava os direitos autorais e conexos como direito *sui generis*. Sua estrutura é baseada na lei francesa de 1957 que buscava instituir um instrumento legal independente sobre a matéria e dividia o direito autoral em duas partes, uma patrimonial e outra personalista. Conforme assinala o autoralista Otávio Afonso, um dos grandes avanços da LDA de 1973 foi a criação de um sistema autoral brasileiro de arrecadação e distribuição financeira que tinha como base as Associações de Defesa do Direito Autoral, no Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e no Escritório Central de Arrecadação e distribuição (ECAD) (AFONSO, 2009; CRUZ, 2014).

Com seu sistema coletivo e unificado de administração, a proposta de criação da Lei 5.988 de 14 de dezembro de 1973 teve como finalidade superar o modelo anterior descentralizado e confuso diante da maior complexidade autoral vivida no país em meados do século XX. Apesar da Lei de Direitos Autorais ser instituída em 1973 já existia a necessidade dessa mudança desde o início da década de 1960, demonstrada pela pressão exercida pelos próprios autores e músicos insatisfeitos com o sistema confuso e ineficiente em vigor naquele momento. Entretanto, os acontecimentos políticos da década de 1960 adiaram essas discussões.

O processo de instauração dessa nova lei não ocorreu de forma harmônica e sem conflitos. Conforme relata Rita Morelli (2000), o processo de modernização do sistema de

arrecadação e distribuição dos direitos autorais via execução pública gerou conflito entre uma parcela dos antigos compositores satisfeitos e confortáveis com o sistema vigente e com os cargos que ocupavam nas entidades autorais, e os novos artistas e compositores que se inseriram no mercado musical a partir da década de 1960 com o crescimento da indústria fonográfica no Brasil. A maior complexidade do mercado fonográfico com o aumento da produção, consumo e difusão (rádio e televisão) da música exigia uma reformulação no modelo vigente. Contrários aos antigos compositores, a nova geração⁸⁰ apoiou a decisão do Ministério da Justiça na criação da nova lei e do novo sistema de arrecadação e distribuição pecuniária.

Outro elemento importante e conflituoso na modernização do sistema autoral foi a influência crescente da indústria fonográfica na elaboração da legislação. Desde a Lei 4.944/66, que colocava os produtores de discos como intermediários na arrecadação e distribuição dos direitos autorais referentes à venda de discos, a indústria interfere e participa dessas questões. Essa influência também esteve presente quando a Associação Brasileira dos Produtores de Discos⁸¹ (ABPD) pressionou o governo para que o artigo 83 do projeto de lei fosse vetado. Este artigo dispunha sobre a obrigatoriedade dos produtores numerarem os discos para que os autores e intérpretes tivessem maior controle sobre a remuneração de seus direitos. Ligada a determinadas entidades de arrecadação, a ABPD solicitou o veto ao Ministro da Justiça e ao Presidente da República por meio de um memorial. Como resultado dessa intervenção o governo aceitou a solicitação e vetou o artigo ao sancionar a Lei 5899/73⁸². Esse veto demonstrou a manutenção do controle e dos interesses da indústria fonográfica em relação aos interesses e direitos dos autores/compositores, intérpretes e músicos executantes. Conforme relata Morelli,

a mesma sensibilidade aos apelos da ABPD que Garrastazu Médici demonstrava em 1970 Castelo Branco e Costa e Silva já haviam demonstrado em 1966 e 1967 respectivamente, ao assinarem a Lei 4.944 e o Decreto 61.123, que instituíram os direitos conexos ao direito de autor no Brasil, destinando 50% desses direitos aos produtores fonográficos. E a mesma sensibilidade aos interesses da indústria

⁸⁰ Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, João Bosco, Aldir Blanc, Tom Jobim, Ivan Lins entre outros, principalmente os expoentes da Bossa Nova e do Tropicalismo.

⁸¹ Entidade criada em 1958 com a finalidade de proteger os interesses da indústria fonográfica brasileira.

⁸² Uma resolução para a numeração dos discos foi regulamentado somente em 2002, através do Decreto nº 4.533 de 19 de dezembro, depois de muita discussão e pressão exercida pelos músicos, contrários aos interesses da ABPD. Mais detalhes ver Decreto nº 4.533 de 19 de dezembro em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/D4533.htm> acesso em 30 de setembro/2012; e *Sai lei para numeração de CDs*, Estadão, <<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2002/not20021220p7098.htm>> acesso em 30 de setembro/2012.

fonográfica o presidente Figueiredo demonstraria em 1980, ao sancionar a Lei 6.800, na medida em que essa lei reintroduziria na Lei 5.988 o capítulo relativo à utilização de fonogramas que o veto de Garrastazu Médici fizera desaparecer, mas não o faria para instituir numeração de discos, e sim para criar um selo de proteção dos fonogramas contra a pirataria. Mais do que isso: a proteção dos interesses dos produtores de fonogramas contra a cópia ilegal de seus produtores seria ampliada ainda uma vez pelo presidente Figueiredo em 1980, com a assinatura do Decreto 6.895, que alertava artigos do Código Penal para neles incluir a pirataria como crime (2000, pp. 226-227).

Essa forte influência dos produtores de discos marcou não só o nascimento da entidade coletiva de direitos autorais e conexos, mas esteve sempre próxima de sua atuação impondo seus interesses. E, como veremos mais adiante, muitas vezes contraditórios em relação aos dos autores e músicos profissionais.

A partir da consolidação da LDA de 1973 o Estado inseriu-se na estrutura organizacional dos direitos autorais por meio do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) que segundo o artigo 116 era o organismo de fiscalização, consulta e assistência, no que diz respeito a direitos do autor e direitos que lhes são conexos. Suas principais funções eram a fiscalização das associações autorais e do ECAD podendo intervir quando descumprissem suas determinações; fixar normas para unificar os preços, sistemas de cobranças e distribuição de direitos autorais; atuar como árbitro nas questões relativas aos direitos autorais entre autores, intérpretes, executantes e suas associações, tanto entre si, quanto entre umas e outras; fiscalizar o cumprimento das obrigações dos produtores de videofonogramas e fonogramas, editores e associações e direitos do autor, para com os titulares de direitos autorais e artísticos. Outra atribuição importante do CNDA era organizar e manter um Centro Brasileiro de Informações sobre Direito Autoral, com a finalidade de tornar pública as decisões e os atos das entidades autorais, e gerir o Fundo de Direitos Autorais, com a finalidade de estimular a criação de obras, de auxiliar órgãos de assistência social das associações e sindicatos de autores, intérpretes ou executores, custear as despesas do CNDA, custear o funcionamento do Museu do CNDA. Portanto, o CNDA representou a intervenção do Estado para regular, controlar e fiscalizar os assuntos relativos aos direitos autorais e provocou insatisfação nas antigas sociedades arrecadadoras que agiam livremente e que já haviam sido alvo de diversas críticas e denúncias de fraude e corrupção em suas atuações⁸³.

⁸³ O desprestígio destas antigas entidades arrecadadoras e o poder de influência alcançado naquele momento pela indústria do disco foi demonstrado em 1968 numa CPI com a finalidade de averiguar as denúncias realizadas por autores musicais contra as sociedades arrecadadoras. O relatório foi publicado em julho de 1970 após o prazo

O CNDA representou um obstáculo para a livre atuação das associações autorais e dos produtores de discos e foi bem recebida pelos autores e músicos, que durante décadas haviam tido seus direitos negados e subtraídos. Entretanto, o conselho finalizaria sua atuação após 17 anos com sua extinção em 1990 pelo presidente em exercício Fernando Collor de Mello. Conforme aponta Leonardo Cruz (2014), a Lei 8.028 de 12 de abril de 1990 isentou o Estado de fiscalizar as associações arrecadadoras e o ECAD, e evidenciou a característica privatista das políticas culturais do governo Collor. Assim como permitiu às associações e ao ECAD atuarem livremente sem fiscalização e passarem a decidir, sem qualquer intervenção, sobre as taxas cobradas aos usuários e sobre o processo de distribuição pecuniária aos autores.

Consequentemente, parte significativa das críticas atuais dos músicos e sindicalistas diz respeito à falta de fiscalização da entidade e às diversas dúvidas que sua administração suscita.

1.7. Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD): uma organização fechada, obscura e sem fiscalização

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), portanto, é uma sociedade civil, de natureza privada, instituída pela Lei Federal nº 5.988/73. Em seu artigo 115 determinou que as associações deveriam organizar, dentro do prazo previsto pelo CNDA, um Escritório de Arrecadação e Distribuição dos direitos relativos à execução pública, inclusive através da radiodifusão e da exibição cinematográfica, das composições musicais ou lítero musicais e de fonogramas. O estatuto foi aprovado pelo CNDA somente em 1976 e, diferentemente da extinção do CNDA em 1990, o ECAD e seu estatuto foram mantidos pela Lei 9.610/98, vigente na atualidade. Essa nova legislação teve a finalidade de promover a modernização das leis autorais e abranger novas situações de proteção surgidas com a popularização das novas tecnologias digitais vislumbradas no momento.

Hoje o ECAD é administrado por nove associações musicais, sete são associações efetivas (ABRAMUS, AMAR, ASSIM, SBACEM, SICAM, SOCINPRO e UBC) e duas

regimental e sem as conclusões. A ofensiva parlamentar foi inibida, mas o processo de investigação demonstrou irregularidades e tornou públicas as denúncias dos compositores (MORELLI, 1991, pp. 108-109).

administrativas (ABRAC e SADEMBRA)⁸⁴. Estas associações são as entidades intermediárias entre os autores e o ECAD, e realizam a arrecadação e a distribuição dos direitos autorais decorrentes da execução pública de músicas nacionais e estrangeiras. O principal fator que diferencia as associações efetivas das administrativas é o fato de somente as efetivas terem direito de voto nas assembleias. O voto de cada associação possui um poder de decisão proporcional à quantidade de direitos autorais repassados pelo escritório no ano anterior, o que significa que a tomada de decisões é direcionada pelas associações que possuem maior quantidade de titulares ou de titulares que fazem mais sucesso no mercado fonográfico por meio de maior número de execuções públicas⁸⁵.

Na Ata da 394ª Reunião da Assembleia Geral Ordinária do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD, realizada no dia 29 de março de 2012, estão contidas as informações sobre o montante financeiro arrecadado em 2011 e os pesos dos votos sociais para o exercício 2012/2013 do ECAD. Segundo o documento, no ano de 2011 foi arrecadado o montante de R\$ 540.526.597,26 (quinhentos e quarenta milhões, quinhentos e vinte e seis mil, quinhentos e noventa e sete reais e vinte e seis centavos), que representou um crescimento nominal de 24,84% sobre 2010. Os repasses às Associações, no exercício de 2011, totalizaram o montante de R\$ 411.775.388,13 (quatrocentos e onze milhões, setecentos e setenta e cinco mil, trezentos e oitenta e oito reais e treze centavos), e sinalizou um crescimento nominal de 18,85% sobre 2010. As despesas operacionais totalizaram, em 2011, R\$ 100.318.100,52 (cem milhões, trezentos e dezoito mil, cem reais e cinquenta e dois centavos), representando um aumento percentual de 32,96% sobre 2010. Esse montante foi arrecadado somente através da execução pública, ao vivo ou sob a forma de gravação, e não

⁸⁴ Os dados sobre o ECAD estão disponíveis em: <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/associacoes/Paginas/default.aspx>> acesso em 29 de abril/2014.

⁸⁵ O Estatuto do ECAD demonstra grande dificuldade das associações administrativas tornarem-se efetivas, o que representa a manutenção do domínio e do controle vigente nas mãos das mesmas entidades. Conforme delimita o Art. 9º do Estatuto do ECAD, a associação administrada poderá solicitar à Assembleia Geral sua integração como associação efetiva no ECAD, desde que preencha os seguintes requisitos: a) Permanecer como administrada por período não inferior a 01 (um) ano, ininterruptamente, contado a partir do primeiro dia do exercício financeiro estabelecido no parágrafo primeiro do artigo 25, deste Estatuto. b) Comprovar a titularidade sobre bens intelectuais em quantidade equivalente ou superior a 20% (vinte por cento) da média administrada por associações componentes do ECAD. c) Manter representação permanente em, pelo menos, dois Estados, além da sede da sociedade. d) Ter quadro social igual ou superior a 20% (vinte por cento) da média de filiados das associações efetivas integrantes do ECAD. Teoricamente, o Estatuto do ECAD deve ser alterado para contemplar as novas regras consolidadas com a Lei 12.853 de agosto de 2013 que altera os artigos referentes ao funcionamento das associações e da entidade coletiva. Dentre as alterações está previsto no Art. 99-A, em parágrafo único, que “as deliberações quanto aos critérios de distribuição dos recursos arrecadados serão tomadas por meio do *voto unitário* de cada associação que integre o ente arrecadador”, o que deve acabar com o voto proporcional. Entretanto, até o momento um novo Estatuto em concordância com as novas regras não foi publicado. Mais detalhes ver <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12853.htm> acesso em 30 de abril/2014.

inclui os direitos autorais recolhidos da comercialização de formatos musicais (CD, DVD, música digital). Diante destes valores e segundo as porcentagens que foram arrecadadas de cada Associação Musical foram estipulados os pesos dos votos sociais para o exercício 2012/2013. A UBC tornou-se a associação com maior poder de voto (43,1%), seguido da ABRAMUS (36,3%), posteriormente estão a SOCINPRO (6,8%), AMAR (4.5%), SBACEM (4.5%), ASSIM (2.2%), SICAM (2.2%)⁸⁶.

Somente a UBC e a ABRAMUS, no exercício 2012/2013, possuíam juntas cerca de 80% dos votos sociais o que representa grande desproporcionalidade política entre as sete associações musicais. Importante citar que a UBC e a ABRAMUS representam os interesses das editoras multinacionais que pertencem às maiores gravadoras mundiais. A UBC possui metade de seu repertório de música estrangeira, pois é representante no Brasil da EMI Music Publishing e Sony Music Publishing. Estão representadas na ABRAMUS a Universal Music Publishing Group, a Warner Chappell (Publishing) e a nacional Som Livre. Ou seja, estas duas associações musicais que controlam a Assembleia Geral do ECAD tendem a defender os interesses dos produtores fonográficos nacionais e internacionais (ABPD e IFPI).

Ter a maioria dos votos sociais na Assembleia Geral do ECAD significa, na prática, poder modificar a tabela de arrecadação, os critérios de fiscalização da entidade, os critérios de distribuição entre as diferentes modalidades musicais (música incidental, instrumental, composição de letra, direitos fonomecânicos) – as formas de cobrança dos diversos tipos de usuários (CRUZ, 2014).

Apesar de o ECAD possuir grande estrutura administrativa e funcional⁸⁷ para o desenvolvimento de suas atividades de arrecadação não significa, necessariamente, que a entidade tenha a capacidade de realizar amplo controle dos usuários de música em todo o território nacional. Dentre as principais ações da entidade pode-se notar nos últimos anos uma enfática política de fiscalização com a finalidade de aumentar o montante arrecadado. Conforme os relatos da superintendente do ECAD, Glória Braga, o aumento da arrecadação

⁸⁶ Na Ata da 408ª Reunião do ECAD realizada em março de 2013 “foram aprovados ainda os votos sociais para o exercício 2013/2014, a saber: ABRAMUS 20 (vinte); AMAR 3 (três) ; ASSIM 1 (um) ; SBACEM 3 (três); SICAM 1 (um); SOCINPRO 4 (quatro); UBC 21 (vinte e um); TOTAL 53 (cinquenta e três)”. Ou seja, somente os votos sociais da UBC e da ABRAMUS juntos somaram aproximadamente 78% do total. Mais informações ver: <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-faco-musica/associacoes/Atas%20da%20Assembleia%20Geral/ATA%20DA%20408.pdf>> acesso em abril/2014.

Mais detalhes ver: <<http://www.ecad.org.br/documentos/comunicados/ATA%20DA%20394.pdf>> acesso em 06 de outubro/2012.

⁸⁷ Os dados sobre o ECAD estão disponíveis em: <<http://www.ecad.org.br/pt/quem-somos/oEcad/Paginas/default.aspx>> acesso em 29 de abril/2014.

também ocorre pelo aumento do número de associados, maior número de grandes shows que vem sendo realizados no Brasil - principalmente os internacionais⁸⁸ - e melhora nos meios de fiscalização do órgão, realizado por meio do sistema de telecobrança e maior número de aparelhagens para aferição, como é o caso do *Ecad Tec CIA Radio*, um software de busca em tempo real desenvolvido em parceria com a PUC-Rio que permite identificar o número de vezes que cada música foi executada nas rádios. Outra informação importante apresentada por Glória Braga foi o número de beneficiados financeiramente pela arrecadação que em 2011 atingiu 92.647 titulares de direitos autorais e conexos⁸⁹. Porém, este número representa apenas 5.9% do total de titulares cadastrados na entidade. Neste sentido, convém questionar se essa grande porcentagem de titulares não beneficiados (94,1%) realmente não tiveram suas músicas executadas publicamente ou se o ECAD não teve a capacidade de controlar e fiscalizar a execução dessa grande parcela de músicas registradas nas associações⁹⁰.

O órgão diretivo do ECAD é a Assembleia Geral formada pelas associações efetivas que em suas reuniões deliberam sobre as ações realizadas pela entidade. Sua principal função é determinar como são realizadas a arrecadação e a distribuição dos direitos autorais da execução pública. Os autores – diretamente ou por meio de suas editoras - registram suas composições nas Associações Musicais que repassam os dados para o ECAD. Depois de arrecadados os valores pecuniários, eles são repassados do ECAD para as Associações e, por fim, são entregues aos autores. Mas, como é realizada a arrecadação? Quem são os usuários que pagam o ECAD? Quais são os critérios para a arrecadação e cobrança? Essas são algumas das questões difíceis de responder e, por mais que atualmente o ECAD esteja tentando se apresentar publicamente de forma mais transparente, por meio de relatórios sociais, patrimoniais e pareceres de auditores independentes, seus critérios, suas bases de cálculo e a explicação dos valores repassados para os autores continuam sendo complexos e confusos.

O artigo 68 da Lei 9.610/98 determina que para utilizar as obras teatrais, composições musicais ou lítero musicais e fonogramas em representações e execuções públicas é preciso haver prévia e expressa autorização do autor ou titular. Essa autorização é dada quando o

⁸⁸ Segundo dados divulgados pela superintendente, somente o Rock in Rio, em 2010, por exemplo, foi responsável pelo pagamento de R\$ 5 milhões em direitos autorais. Mais detalhes ver: <<http://www.jb.com.br/sol-maior/noticias/2014/04/25/conversando-com-gloria-braga/>> acesso em 6 de maio/2014.

⁸⁹ *ECAD revela aumento na arrecadação e distribuição dos direitos autorais*, Revista Backstage, Ed. 214/Setembro 2012.

⁹⁰ Segundo publicação de janeiro-fevereiro-março/2012 do Relatório Letras & Notas, o ECAD contava com o cadastro de aproximadamente 532 mil usuários de música, 3.225 milhões de obras musicais, 1.194 milhão de fonogramas, 82 mil obras audiovisuais e, principalmente, com mais de 536 mil titulares de música cadastrados, filiados às associações de música, sendo considerado um dos maiores da América Latina. Mais detalhes ver: <<http://www.ecad.org.br/letrasenotas/18/LetrasNotas18.pdf>> acesso em 06 de outubro/2012.

autor ou titular registra suas obras em uma das associações que, por sua vez, enviam os dados para o ECAD. Os autores ou titulares que não registrarem suas músicas nas associações não terão a possibilidade de receber por esses direitos, pois, no Brasil, conforme determina a Lei 5.988/73 e mantida pela Lei 9.610/98, o ECAD centraliza e possui o monopólio da arrecadação e distribuição dos direitos de execução pública.

Conforme está previsto no parágrafo 4º do art. 68 da LDA, os usuários⁹¹ deverão apresentar ao ECAD a comprovação do recolhimento dos direitos autorais antes da realização da execução, ficando passíveis de multas e ações judiciais se não o fizerem corretamente⁹². Os valores pagos pelos usuários de música seguirão os critérios do Regulamento de Arrecadação determinado pela entidade. É difícil a compreensão destes critérios, pois dependem de muitas variáveis que ao se combinarem podem resultar em valores distintos. Algumas dessas variáveis apresentadas no Regulamento são: o nível de importância da música para a atividade ou estabelecimento, classificado como indispensável, necessária ou secundária; periodicidade da utilização (se permanente ou eventual); apresentação realizada por música mecânica ou ao vivo; apresentação com ou sem dança; tamanho do estabelecimento em metros quadrados; quantidade de pessoas; a região do país etc. Além disso, possui divisão entre Usuários Gerais, Shows e Eventos e Rádio e Televisão⁹³.

A partir da complexa combinação desses fatores são determinados os valores que devem ser pagos para a utilização das músicas. Nesse sentido, mesmo havendo no site da entidade um regulamento de cálculo e cobrança, uma tabela de preços e um simulador de cálculo, não está disponível para consulta a base de cálculo para a cobrança e o Regimento de Arrecadação, assim como não é demonstrado nitidamente como é determinado o valor da

⁹¹ Conforme é apresentado no site do ECAD os usuários são: promotores de eventos e audições públicas (shows em geral, circo etc.), cinemas e similares, emissoras de radiodifusão (rádios e televisões de sinal aberto), emissoras de televisão por assinatura, boates, clubes, lojas comerciais, micaretas, trios, desfiles de escola de samba, estabelecimentos industriais, hotéis e motéis, supermercados, restaurantes, bares, botequins, shoppings centers, aeronaves, navios, trens, ônibus, salões de beleza, Escritórios, consultórios e clínicas, pessoas físicas ou jurídicas que disponibilizem músicas na Internet, academias de ginástica, empresas prestadoras de serviço de espera telefônica, ringtones e truetones. Mais detalhes ver: <<http://www.ecad.org.br/viewcontroller/publico/conteudo.aspx?codigo=44>> acesso em 07 de outubro/2012.

⁹² Conforme relata Leonardo Cruz (2012), somente “entre os meses de janeiro e junho de 2009, último levantamento disponível, o numero de ações judiciais movidas pelo ECAD superou o numero de quatro mil, mais que o total de ações movidas em 2008. Há indícios de que esse número tenha aumentado, principalmente a partir da decisão do ECAD de aumentar a fiscalização dos chamados “usuários gerais”: estabelecimentos comerciais, clínicas medicas, realização de festas juninas, confraternizações, festas de casamento, blocos de carnaval”. Mais ainda, estes processos auxiliaram no crescimento da arrecadação que entre os anos de 2005 e 2008 teve um aumento de 443% (passou de R\$ 19,9 milhões para R\$ 108,1 milhões). Mais detalhes ver: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,direito-autoral-e-cobrado-agora-no-varejo,398113,0.htm>> acesso em 07 de outubro/2012.

⁹³ Mais detalhes ver: <<http://www.ecad.org.br/viewcontroller/publico/conteudo.aspx?codigo=44>> acesso em 07 de outubro/2012.

Unidade de Direito Autoral (UDA) que é a base de cálculo utilizada na tabela de preços como parâmetro para o pagamento dos direitos autorais e conexos. Segundo informações da entidade, o valor unitário do UDA⁹⁴ é determinado pela Assembleia Geral do ECAD e passa por periódicos reajustes, mas não constam em seus documentos os critérios para a sua determinação. Essa questão se agrava pelo fato de que em diversas modalidades de pagamento os valores são pagos e distribuídos segundo uma “base amostral” relacionada pelos próprios estabelecimentos (hotéis, motéis, condomínios, estabelecimentos comerciais com transmissão radiofônica ou televisiva). A partir dessa “amostragem” o ECAD determina a distribuição entre seus associados, o que não representa a realidade da utilização pública de música⁹⁵. Portanto, o usuário e o autor não têm clareza de como o cálculo é realizado. O usuário não sabe exatamente porque deve pagar aquele determinado valor e o autor, mesmo recebendo carta demonstrativa, não tem exato controle dos valores recebidos e nem exatamente onde suas músicas foram executadas.

Outro motivo de dúvida é a forma com que os valores são distribuídos, pois, nesse processo, conforme está estipulado, parte do montante arrecadado deve ser retido nas instituições (ECAD e Associações Musicais) para pagamentos da administração e manutenção do sistema e depois segue para serem distribuídos entre os titulares: editora, autores, produtores fonográficos, artistas intérpretes/executantes (direitos conexos). A proporcionalidade desta distribuição é estipulada pelo ECAD e depende também dos contratos entre os artistas e as editoras, se for o caso. Com a finalidade de demonstrar quão complexo é este processo e quanto os autores e artistas são lesados, Leonardo Cruz detalhou essa proporcionalidade:

do total arrecadado, 17% é destinado ao ECAD e 7,5% às associações autorais, para administração de suas despesas operacionais. Os 75,5% restantes são repassados para os representantes dos titulares. No caso de execução de fonogramas, 2/3 dos 75,5% são destinados ao autor ou titular (via editora) e o restante é repassado para o produtor de fonogramas e para os artistas intérpretes/executantes (direitos conexos), na proporcionalidade fixa, estabelecida em assembleia do ECAD, de 41,7% para o produtor de fonograma, 41,7% para o interprete e 16,6% para os músicos

⁹⁴ Segundo informações da entidade, o valor da UDA de julho de 2013 a junho de 2014 é de R\$ 56,73. Mais detalhes ver: <<http://www.ecad.org.br/pt/eu-uso-musica/servicos-ao-usuario/tabela-de-precos/Paginas/Tabela-de-precos.aspx>> acesso em 29 de abril/2014.

⁹⁵ Basicamente, os critérios de execução da amostragem pautam-se na análise de algumas poucas emissoras de rádio, televisão e boates, e, posteriormente, os dados obtidos são universalizados para todo o país. O advogado e professor da UFRRJ Allan de Souza, afirma que "o problema é que isso favorece sempre os mesmos autores, prejudicando os demais. Além disso, incentiva o 'Jabá' [execução mediante pagamento]". Mais detalhes ver: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1014534-anteprojeto-do-direito-autoral-favorece-ecad.shtml>> acesso em 08 de outubro/2012.

executantes. Se a música foi representada ao vivo, os 75,5% são destinados integralmente a editora do compositor. A editora se compromete a distribuir a porcentagem para o autor ou titular a partir da proporcionalidade acertada por contrato de cessão ou de edição (CRUZ, 2014)⁹⁶.

Desse modo, o ECAD, estruturado pelas Associações Musicais, efetivou-se como uma entidade privada que centraliza e monopoliza a arrecadação e distribuição dos direitos autorais no país. A partir de 1990, com a extinção dos CNDA, essas atividades ficaram sem controle e fiscalização governamental. Justamente pela falta de controle e pela forma confusa, complexa e obscura com que são administrados os direitos autorais e conexos, surgiram diversas reclamações e ações judiciais contra a entidade. Diante do crescimento das denúncias de irregularidades administrativas o ECAD foi alvo de cinco Comissões Parlamentares de Inquérito (CPI). Duas no Congresso Nacional - uma na Câmara dos Deputados (entre 1995/96) e outra no Senado (entre 2011/12) - e três em assembleias legislativas estaduais – em Mato Grosso do Sul (2005), em São Paulo (2009) e no Rio de Janeiro (2011).

As várias denúncias e investigações evidenciadas pelas CPIs demonstraram a necessidade de maior controle e fiscalização da entidade pelo poder público. O projeto de lei 5.901/13 do Senado Federal nascido a partir da CPI do ECAD de 2011 (PLS 129/2012) que trata, dentre outras coisas, da fiscalização da entidade, voltou a ser debatido com profundidade em meados de 2012 no Congresso. Apesar da resistência das entidades de gestão de direitos autorais e conexos, muitos músicos, artistas e entidades da sociedade civil apoiaram o projeto de lei e acompanharam os debates com a finalidade de pressionar o poder público para a aprovação da lei. Por fim, a Lei nº 12.853, de 14 de agosto de 2013 foi aprovada e criou uma série de regras para a gestão coletiva de direitos autorais e conexos. A nova lei alterou, principalmente, as regras de atuação das associações e da gestão coletiva na tentativa de aumentar a transparência e a fiscalização das entidades que passou a ser competência do Ministério da Cultura. Dentre outras regras criadas estão: a mudança dos limites das taxas de administração do ECAD que em quatro anos não poderá reter mais de 15% dos valores arrecadados; a instauração de um cadastro centralizado dos contratos, declarações ou documentos que comprovem a autoria e a titularidade das obras e dos

⁹⁶ A lei 12.853 de agosto de 2013 prevê alterações nos valores retidos para fins administrativos. Segundo seu artigo 99 em seu § 4º “a parcela destinada à distribuição aos autores e demais titulares de direitos não poderá, em um ano da data de publicação desta Lei, ser inferior a 77,5% (setenta e sete inteiros e cinco décimos por cento) dos valores arrecadados, aumentando-se tal parcela à razão de 2,5% a.a. (dois inteiros e cinco décimos por cento ao ano), até que, em 4 (quatro) anos da data de publicação desta Lei, ela não seja inferior a 85% (oitenta e cinco por cento) dos valores arrecadados”. Mas como a lei entrou em vigor somente em dezembro de 2013 ainda não é possível analisar a efetivação prática da lei.

fonogramas e seu fácil acesso ao Ministério da Cultura; novas regras em relação aos créditos de direitos não identificados; novas normas políticas em relação ao mandato dos dirigentes, que serão de três anos com possibilidade de uma recondução, e nas assembleias gerais do ECAD as associações passarão a ter o mesmo peso de voto; os valores cobrados pelos repertórios deverão ser estipulados pelas Associações com a finalidade de acabar com o cartel de preços; as produtoras, gravadoras e editoras não terão mais voto dentro das Associações⁹⁷.

Apesar de a lei ser aprovada e entrar em vigor em dezembro de 2013, o ECAD e as Associações perpetraram duas Ações Diretas de Inconstitucionalidade (ADIs), pedindo que o Supremo Tribunal Federal declare a nova lei integralmente inconstitucional. As ações foram debatidas em março de 2014 tendo o Ministro Luiz Fux como relator, mas o resultado final das Ações ainda não foi apresentado.

O longo processo de formação e reformulação das leis de direitos autorais analisado demonstra a constelação de forças que atuam no campo artístico. A defesa do autor/compositor, intérprete e músico executante nem sempre entra em vigor diante das disputas econômicas e políticas num mercado musical em transformação e diante das tentativas de reformulação de uma legislação autoral que ameaça o *status quo*. A influência dos grandes produtores fonográficos para a formulação de uma nova lei continua presente na atualidade e é defendida pelas Associações Musicais que dirigem o ECAD (principalmente ABRAMUS e UBC), que também defendem a manutenção de seu próprio poder para atuar livre de intervenções governamentais. A força política dessas entidades é poderosa, visto que mesmo com o apoio da maioria dos trabalhadores musicais, participação da sociedade civil, das graves acusações feitas pelas cinco CPIs do ECAD e da condenação do CADE a mudança desse cenário está sendo turbulenta. A lei 12.853/2013 que, dentre outras atribuições exige a fiscalização das associações e da gestão coletiva, entrou em vigor em dezembro de 2013, mas ainda está sendo questionada judicialmente pelas entidades. Nesse processo, os trabalhadores artísticos e usuários de música continuam desamparados, sem expectativa de compreender a atuação das entidades e sem terem seus direitos respeitados na prática. A supervisão das entidades de gestão coletiva é uma realidade na maioria dos países democráticos do mundo. Os princípios de transparência e publicidade são essenciais para o bom funcionamento do Estado democrático e de suas instituições, assim como são fundamentais para assegurar os

⁹⁷ Dado o pouco tempo de vigor da lei 12.853 de agosto de 2013 ainda não temos dados efetivos sobre a prática de suas alterações. Mais detalhes ver Lei 12.853/2013: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12853.htm> acesso em 29 de abril/2014.

direitos dos trabalhadores musicais, dos usuários de fonogramas e da sociedade civil como um todo. Portanto, a fiscalização é necessária para que se possa acompanhar e ter clareza sobre a atuação dessas entidades que existem com a finalidade de defender e praticar os direitos autorais e conexos.

Por fim, podemos afirmar que a investigação das condições e contradições do trabalho artístico musical no Brasil por meio dos representantes coletivos, instituições e legislações formam um cenário complexo e contraditório, pois apesar de haver leis e organizações específicas para proteger o músico e lutar por benefícios da categoria, estas apresentam problemas e deficiências internas que muitas vezes impedem seu bom funcionamento e ao invés de ajudar os trabalhadores musicais os prejudicam. Organizações burocráticas, autoritárias, obscuras e com falhas em sua fiscalização, leis desatualizadas e polêmicas, movimento trabalhista sem grande representatividade e legitimidade, e uma classe laboral heterogênea, segmentada e fragmentada são alguns dos problemas a serem enfrentados por aqueles que pretendem seguir profissionalmente a carreira musical. São essas também as circunstâncias e conjunturas que nos permitem perceber e problematizar o quão contraditórias são as condições do trabalho artístico musical no Brasil.

Estas são algumas das características específicas das instituições, legislações e dos representantes musicais brasileiros, agora cabe questionarmos e investigarmos as características e especificidades das relações trabalhistas musicais portuguesas.

2. Representantes, instituições e legislações dos músicos profissionais em Portugal

2.1. A cena mudou? Os representantes sindicais dos músicos em Portugal

Em Portugal, assim como no Brasil, a compreensão das condições e contradições do trabalho artístico musical será mediada pela fala e atuação dos sindicalistas. A entidade sindical representa uma das principais formas históricas de associação, organização e reivindicação coletiva dos músicos profissionais. As origens do associativismo trabalhista em Portugal remontam ao século XVII e em sua história mais recente foi expressão de inúmeras contradições diante dos períodos marcados pelo elitismo da classe musical, pelo autoritarismo controlador do Estado, pela democratização liberal pós-ditadura e pela reconfiguração atual das mobilizações políticas no setor artístico. Nesse longo percurso as organizações acumularam experiências mediante suas práticas cotidianas a respeito do trabalho musical e tornaram-se importantes fontes de conhecimentos. Logo, com o objetivo de investigar as particularidades do trabalho artístico musical em Portugal acreditamos ser necessário analisar, inicialmente, determinados elementos históricos basilares e, posteriormente, abordar o sindicalismo dos músicos profissionais na atualidade a partir de sua experiência, de suas estruturas, formas de organização, práticas e reivindicações.

Difícil demarcar historicamente as primeiras formas de organização dos músicos em Portugal, pois a busca de sua origem remeteria as suas formas medievais referentes aos grupos profissionais ligados às irmandades e confrarias. Datam de 1603 os primeiros registros organizacionais dos músicos inseridos na *Irmandade de Santa Cecília* que tinha como objetivo defender e regular as relações trabalhistas e a imagem pública desses profissionais artísticos. Conforme aponta o diretor sindical Luis Pacheco, posteriormente “seguiram-se entidades como o Montepio Filarmónico (ainda viva), a Academia Real dos Professores de Música (Melpomenense) e a Associação dos Professores de Música de Lisboa”⁹⁸.

Como o objetivo desta investigação é abordar o trabalho musical português a partir de seu sindicalismo teríamos que remeter nossa análise às formas mais atuais de associação e que

⁹⁸ Mais detalhes ver *Sindicato dos Músicos*: <<http://cnmusicos.no.sapo.pt/sindicato.htm>> acesso em 14 de outubro/2013.

representam a essência trabalhista e reivindicativa dos movimentos contemporâneos. Dessa forma, teríamos que rememorar e refletir a partir do início do século XX na 1ª República, especificamente em 1909, momento do nascimento da *Associação de Classe dos Músicos Portugueses* que tinha como objetivos principais a defesa dos interesses econômicos de seus associados, o desenvolvimento teórico-intelectual dos artistas e a inserção da música no currículo escolar. A *Associação* persistiu à reformulação imposta pelos modelos corporativistas do Estado Novo e, em 1933 com a instauração da nova Constituição, passou a denominar-se *Sindicato Nacional dos Músicos*. No período que se segue até a derrubada da 2ª República⁹⁹ pela Revolução dos Cravos de 1974 o Sindicato ainda é marcado por seu elitismo.

Deste modo, a análise processual das determinadas peculiaridades do trabalho artístico musical está mediada pela reflexão da mudança dos modelos de representação sindical e, conseqüentemente, do enquadramento profissional e das relações trabalhistas dos músicos na transição do Estado Novo para o Estado Democrático.

Nesse sentido, durante o Estado Novo instaurado em 1933, o exercício da profissão e o enquadramento social dos músicos foram marcados pelo corporativismo do Estado autoritário. Tanto a liberdade de acesso à profissão quanto o direito de exercê-la publicamente eram controlados por um sistema sindical centralizado e obrigatório. A atuação do Sindicato dos Músicos estava alinhada às orientações políticas do poder vigente que controlava sua atuação. Para exercer sua profissão o músico devia obter a carteira profissional específica emitida exclusivamente pelo Sindicato aos seus associados. Esse sistema de associação obrigatória e a imprescindível autorização do governo para a realização dos espetáculos públicos estavam alinhados aos interesses do controle estatal.

Diante dos interesses autoritários do Estado Novo o direcionamento ideológico caminhou conjuntamente com outras formas de controle. Os sindicatos participaram da estrutura do governo que passou a fiscalizar os trabalhadores musicais e a execução dos espetáculos. Não obstante ao autoritarismo e à falta de liberdade nesse momento histórico, esse controle excessivo representou também maior controle das relações contratuais trabalhistas e significou maior segurança (contratual e social) àqueles profissionais liberados a exercer a profissão musical. Junto à atuação fiscalizadora das relações trabalhistas operada

⁹⁹ Alguns historiadores denominam o período autoritário do Estado Novo de *Segunda República Portuguesa*, como é o caso de José Hermano Saraiva. Mais detalhes ver: SARAIVA, J. H. (Dir.). *História de Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1983.

pelo governo encontrava-se a prática assistencial da Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculos que tinha a finalidade de promover a seguridade social dos profissionais em situações estáveis ou em descontinuidade do trabalho e de irregularidade nos proventos (Decreto-Lei nº 32748, de 15 de Abril de 1943). Mesmo assumindo um papel complementar em relação ao regime geral ela representou a tentativa de criar um sistema de seguridade segundo as características específicas das atividades dos profissionais do espetáculo daquele momento. Independente de sua eficácia prática que, todavia, não se efetivou, a Caixa representou uma proposta para solucionar um problema específico da classe artística¹⁰⁰. A união da fiscalização e do controle trabalhista exercido intensivamente pelo Estado e da prática de um regime de seguridade específico era, naquele momento, o interesse de parte elitista dos músicos. Entretanto, muitos outros profissionais foram excluídos de seus benefícios permanecendo na informalidade e assumindo relações precárias de trabalho. Consequentemente, o Decreto-Lei de 1943 apresentou-se como uma proposta elitista e controladora sem perspectiva de universalização de seus benefícios à ampla categoria musical e, portanto, sem expectativa e capacidade de responder a determinados problemas que persistem até os dias atuais.

Enquanto que no regime autoritário de Salazar o trabalho artístico musical foi refém de excessivo controle, de sofrer com o elitismo do associativismo, da falta de liberdade profissional e de expressão, o período posterior foi marcado pela democratização do país e apresentou novos desafios aos trabalhadores musicais e aos seus representantes sindicais. Ao modelo político-sindical autoritário, elitista e controlador sobrepôs-se processualmente um modelo democrático, liberal, sem controle e fiscalização efetiva das relações de trabalho.

Esse novo período instaurou a liberdade profissional, de expressão e de associação, ao mesmo tempo em que o momento político-econômico mundial marcado pelo neoliberalismo significou o desmoronamento das seguranças e proteções sociais da classe trabalhadora. Podemos elencar alguns efeitos diante da influência do neoliberalismo nas condições trabalhistas dos músicos como, por exemplo, a desregulamentação da profissão musical com a abolição da necessidade da carteira profissional¹⁰¹ (emitida pelo Sindicato), fim da especificidade da Caixa de Previdência dos Profissionais dos Espectáculos ao integrá-la aos

¹⁰⁰ Mais detalhes ver *Enquadramento Contratual e Segurança Social*: <<http://cnmusicos.no.sapo.pt/enquadramento.htm>> acesso em 15 de outubro/2013.

¹⁰¹ Inicialmente a finalidade da abolição da carteira profissional esteve atrelada ao processo de democratização e, portanto, à necessidade de abandonar o controle rígido do acesso à profissão musical, mas posteriormente a classe musical foi prejudicada com a desregulamentação e a ausência de qualquer outra forma de enquadramento profissional.

Centros Regionais de Segurança Social e a equiparação dos artistas intérpretes ou executantes a trabalhadores independentes (Decreto-Lei 407/82 e Decreto-Lei 328/93). Assim, ao invés de universalizar os direitos conquistados por uma pequena elite dos músicos profissionais em momentos anteriores, as duas décadas posteriores à democratização foram marcadas pela perda de direitos e da especificidade laboral na legislação trabalhista. Nesse sentido, o representante sindical Rodrigo Dias fala da transição de um período marcado pelo excessivo controle estatal para outro que assume características “ultra-liberais”, cujas consequências são descritas por ele:

[...] vemos actualmente consagrado um sistema que deixa os profissionais da música e outros artistas à mercê dos equilíbrios e desequilíbrios de forças sociais, em que o peso dos constrangimentos a que os trabalhadores estão sujeitos os obriga a abdicar de direitos consagrados na lei em face da proliferação de verdadeiros contratos de adesão em que a alternativa é aceitar as condições propostas ou não exercer a actividade de todo¹⁰².

O controle e o elitismo processual do Sindicato dos Músicos diminuem diante da democratização vivenciada no país, o que possibilita a filiação de profissionais com novos perfis e novos interesses na entidade, mas junto com esse movimento ocorre um processo generalizado de enfraquecimento do movimento sindical. As novas tendências político-econômicas globais marcadas pela derrocada do *Welfare State* instaurado no pós-guerra e pela disseminação do neoliberalismo (Reagan & Thatcher), unido às reestruturações produtivas e aos novos modelos de gestão culminaram no enfraquecimento das formas de associativismos da classe trabalhadora.

Assim, o processo de crise do sindicalismo¹⁰³ deflagrado nas últimas décadas do século XX pode ser compreendido por meio das análises de Boaventura de Sousa Santos em seu ensaio *Teses para a renovação do sindicalismo em Portugal, seguidas de um apelo* (2005). Em geral, o sindicalismo dos países europeus mais desenvolvidos pode ser dividido e analisado a partir de três períodos históricos depois da segunda guerra mundial. O primeiro período é decorrente na transição da década de sessenta para a década de setenta e representou um momento de grande mobilização coletiva dos trabalhadores em sindicatos com a

¹⁰² Mais detalhes ver *Enquadramento Contratual e Segurança Social*: <<http://cnmusicos.no.sapo.pt/enquadramento.htm>> acesso em 15 de outubro/2013.

¹⁰³ Ou ainda como afirmam alguns autores: *nova crise do sindicalismo*. Mais elementos sobre a denominada *nova crise do sindicalismo* podem ser encontrados em: SANTOS, Ariovaldo de Oliveira. “A nova crise do sindicalismo internacional”. In: ANTUNES, Ricardo (org.). *Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

finalidade de conjugar e representar as inúmeras e, muitas vezes, contraditórias reivindicações dos operários. O segundo período foi marcado pelas ações de “concertação social” promovidas principalmente a partir da década de setenta. A partir da força política adquirida pelos trabalhadores organizados, os empresários aceitaram uma maior participação sindical e operária nas questões gerenciais e o Estado tornou-se central na mediação dessas negociações. O início da década de oitenta até nossos dias pode caracterizar o terceiro período marcado pela “crise da macro-concertação social”, ou seja, crise das negociações mediadas pelo Estado entre empresariado e classe trabalhadora organizada. A prática das novas formas de produção pós-fordista exigiu e desencadeou um processo de flexibilização salarial, desmobilização coletiva por meio da segmentação do trabalho e da classe trabalhadora. O afastamento do Estado nas negociações de macro-concertação do capital-trabalho consolidou o poder e os interesses dos gestores pelo deslocamento das negociações coletivas para a esfera particular dentro das empresas. Sobre a crise sindical vivenciada na atualidade, Santos afirma:

É hoje reconhecido que, nos países centrais, o movimento sindical emergiu da década de oitenta no meio de três crises distintas ainda que interligadas. A crise da capacidade de agregação de interesses em face da crescente desagregação da classe operária, da descentralização da produção, da precarização da relação salarial e da segmentação dos mercados de trabalho; a crise da lealdade de seus militantes em face da emergência contraditória, do individualismo e de sentimentos de pertença muito mais amplos que os sindicais que levou ao desinteresse pela acção sindical, a redução drástica do número de filiados, ao enfraquecimento da autoridade das lideranças sindicais; e, finalmente, a crise de representatividade resultante, afinal, dos processos que originaram as duas outras crises (2005, pp. 168-169).

Entretanto, o sindicalismo em Portugal não segue exatamente essa periodização e possui um processo distinto do movimento sindical dos países europeus mais desenvolvidos. No primeiro momento, iniciado em meados da década de sessenta, em que nos países desenvolvidos houve o florescimento das mobilizações sindicais, em Portugal o movimento estava na clandestinidade. Enquanto naqueles vivia-se a concertação social ocorreu em Portugal a Revolução dos Cravos (1974) e a transição para a democracia que alterou as relações entre capital e o trabalho, e demonstrou que a força do sindicalismo português dependia da influência e do poder do Estado. Depois de um breve período de “vertigem socialista” pós-revolução há a reconstrução do capitalismo português conforme os direcionamentos impostos pelo primeiro acordo com o Fundo Monetário Internacional. O período de concertação social se inicia somente no final da década de setenta com forte

intervenção do Estado¹⁰⁴, ou seja, momento em que ela se encontra em crise e em processo de flexibilização nos países desenvolvidos. Conforme descreve Santos, “quando aí houve mobilização coletiva, tivemos repressão, quando aí houve concertação tivemos mobilizações e nacionalizações, quando aí houve crise da concertação e flexibilização aqui tivemos um discurso de concertação e uma prática de flexibilização” (2005, p.170).

Diante da contradição entre o discurso e a prática de concertação social o cotidiano laboral demonstrou seu mimetismo em relação à flexibilização do trabalho e dos salários promovida nos países mais desenvolvidos. A dissonância entre o discurso e a prática do Estado e das entidades sindicais em meio ao processo de deterioração das condições de trabalho promove uma crise de identidade e de representação em meio à classe trabalhadora. A crise sindical e a precarização laboral serão percebidas de forma mais clara a partir da última década do século XX e tornam-se mais aguda nos dias atuais. Por conseguinte, inserido nesse processo, o músico profissional vê-se desamparado num mercado de trabalho desregulamentado e concorrencial, além de tornar-se dependente de relações de trabalho informais e exploratórias como veremos adiante.

2.2. Qual é a cena atual? Condições, contradições e reivindicações sindicais

Conforme apontam os sindicalistas portugueses, acompanhando as outras categorias trabalhistas, os músicos profissionais em meio às suas singularidades laborais assistem o aumento da precarização em suas relações de trabalho e o enfraquecimento da representação coletiva sindical. A flexibilização laboral, já comum aos artistas, intensifica-se neste período e, como afirma o próprio Sindicato:

Nas últimas décadas, assistimos a uma transformação radical nos parâmetros de contratação, que trouxe uma enorme instabilidade ao sector do Espectáculo e que tem produzido uma precariedade cada vez maior. Também o número de trabalhadores sindicalizados tem vindo a diminuir [...]. A falta de fiscalização, o abuso por parte dos empregadores, a falta de leis específicas e o desencorajamento

¹⁰⁴ O processo de concertação social tem seus momentos mais significativos com a criação da União Geral de Trabalhadores (UGT), do Conselho Permanente de Concertação Social em 1984 e, por fim, com a Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses (CGTP) no controle do Conselho no final da década de oitenta.

do recurso aos tribunais, são condições para que o mercado de trabalho se transforme numa selva¹⁰⁵.

Inserido nesse processo, é necessário analisarmos as características específicas da profissão musical e da organização trabalhista em Portugal com a finalidade de compreendermos os motivos que impelem os representantes sindicais a definirem o mercado de trabalho da música atual como uma “selva”. Nesse sentido, convém esclarecermos que esse cenário exposto diz respeito, principalmente, ao setor privado de produção e execução ao vivo uma vez que é nele que se encontram os principais conflitos e para onde são mobilizadas a quase totalidade das energias e discussões dos representantes sindicais.

Assim, em meio a esse período de crise sindical e precarização laboral vivenciada pelos músicos portugueses na transição do século XX para o XXI o Sindicato buscou empenhar-se em determinados focos de ação para enfrentar problemas e conflitos trabalhistas recorrentes aos profissionais. Dentre as principais ações promovidas pelo Sindicato nesse período podemos elencar as negociações dos contratos coletivos de trabalho, a discussão e elaboração de um regime contratual de trabalho específico, a redefinição dos valores mínimos para as tabelas remuneratórias para espetáculos e gravações, a defesa da música ao vivo, o acompanhamento das lutas dos professores de música, serviços de aconselhamento trabalhista, contencioso jurídico, emissão de título profissional para os músicos, publicação de boletim mensal informativo (*Música & Músicos*) e promoção de relações internacionais com organismos representativos dos músicos (Federação Internacional dos Músicos e UNESCO) para o fortalecimento de ações transnacionais¹⁰⁶.

Entretanto, o esvaziamento do associativismo, a ampla crise do sindicalismo e as novas configurações trabalhistas vivenciadas pelos trabalhadores artísticos trouxeram problemas financeiros e organizacionais insustentáveis para o Sindicato dos Músicos de Portugal. Diante da constatação da necessidade de reformulação das estratégias de lutas trabalhistas o Sindicato tomou uma atitude radical. Em associação com outras entidades trabalhistas dos artistas do espetáculo o Sindicato dos Músicos deixou de existir enquanto entidade específica e independente para somar força e constituir um novo modelo de associação e sindicalização. Desse modo, com a finalidade de atualizar as formas de lutas,

¹⁰⁵ Mais detalhes ver *Novos Rumos do Sindicalismo: <http://www.cenasindicato.org/quemsomos/novos_rumos_do_sindicalismo.html>* acesso em 14 de outubro/2013.

¹⁰⁶ Dados apresentados no Relatório de Actividades do Sindicato Dos Músicos de 2002. Mais detalhes ver: *<<http://cnmusicos.no.sapo.pt/sindicato.htm>>* acesso em 14 de outubro/2013.

reivindicações e defesa trabalhista, o Sindicato dos Músicos, a Plataforma dos Intermitentes do Espectáculo e do Audiovisual¹⁰⁷ e o Centro Profissional do Sector Audiovisual¹⁰⁸ uniram forças, com a finalidade de criarem uma nova organização sindical para representar de forma mais ampla e heterogênea os distintos profissionais artísticos do espetáculo. Em texto publicado pela nova entidade, denominado *Novos Rumos do Sindicalismo*, seus representantes afirmam que é essencial a reconstituição da autonomia política em nível de classe. Talvez já não tanto no sentido “*todos unidos a uma só voz*”, como propunha o antigo Sindicato, mas, provavelmente, “fomentando a participação heterogênea para dar luz a novas ideias e à realidade do País”¹⁰⁹.

A união dos trabalhadores do espetáculo por meio da articulação das três entidades que separadamente os representavam formou o CENA – Sindicato dos Músicos, dos Profissionais do Espectáculo e do Audiovisual – com o objetivo de unir suas forças políticas e reivindicatórias. O CENA, inaugurado em dezembro de 2011, propôs nova forma de associativismo e luta. Em documentos informativos publicados a entidade afirma pretender “criar pontes de diálogo entre os profissionais do sector, os empregadores e o Estado”¹¹⁰. Essa postura dilatada e globalizante almejada pela entidade pode ser visualizada em texto que o define:

Uma CENA abrangente é essencial para os profissionais das Artes e da Cultura, para regulamentar o nosso trabalho e alcançar reconhecimento profissional. Precisamos da CENA para a defesa dos nossos direitos e valorização das nossas actividades, para que as nossas necessidades sejam ouvidas e respeitadas junto dos governantes,

¹⁰⁷ A Plataforma dos Intermitentes representou o entendimento e a união de diversos profissionais e organizações do domínio das artes do espetáculo e do audiovisual com a finalidade de exigir do poder público melhores condições laborais por meio da atualização do estatuto profissional desses trabalhadores. A partir de suas diversas exigências o *Regime Laboral dos Profissionais do Espectáculo* sofreu atualizações em 2008 (4/2008) e em 2011 (28/2011). Dentre as inúmeras associações que integram a Plataforma podemos citar o Sindicato dos Músicos, AIP- Associação de Imagem Portuguesa, Associação Novo Circo, ARA – Associação de Assistentes de Realização e Anotação, ATSP – Associação dos Técnicos de Som Profissional, CPAV – Centro Profissional do Sector Audiovisual, Encontros do Actor, GDA- Gestão dos Direitos dos Artistas, Granular - Associação de Música Contemporânea, Movimento dos Intermitentes do Espectáculo e do Audiovisual, PLATEIA - Associação de Profissionais das Artes Cénicas, REDE - Associação de Estruturas para a Dança Contemporânea, RAMPA, SINTTAV- Sindicato Nacional dos Trabalhadores das Telecomunicações e Audiovisual, STE - Sindicato das Artes do Espectáculo.

¹⁰⁸ O Centro Profissional do Sector Audiovisual (CPAV) é uma organização dirigida pelos profissionais dos sectores do cinema, televisão e publicidade. Dentre seus principais objetivos encontramos a defesa e a valorização de seus profissionais e da produção audiovisual portuguesa. Mais detalhes ver: <<http://www.cpav.pt/>> acesso em 15 de outubro/2013.

¹⁰⁹ Mais detalhes ver *Novos Rumos do Sindicalismo*: <http://www.cenasindicato.org/quemsomos/novos_rumos_do_sindicalismo.html> acesso em 14 de outubro/2013.

¹¹⁰ Mais detalhes ver: <http://www.cenasindicato.org/quemsomos/o_sindicato.html> acesso em 14 de outubro/2013.

para ultrapassar a precariedade tantas vezes imposta pelos falsos recibos verdes e outras formas ilegais de contratação. Para isso, os associados do CENA, podem contar com o apoio jurídico oferecido pelo CENA, quando ele for necessário. Este novo sindicato pretende responder às questões laborais, de cidadania, valorização profissional e direitos sociais de quem trabalha na Música, no Teatro, na Dança, no Cinema, na Televisão, nas Artes Circenses e nas outras Artes Performativas e Audiovisuais¹¹¹.

A nova forma estrutural de organização proposta pelo CENA surge em resposta ao processo de crise do sindicalismo tradicional. Essa proposta nasce com a finalidade de se aproximar dos novos movimentos e plataformas de lutas que se deflagraram em Portugal na primeira década desse século contra o processo de precarização das relações laborais. Adquiriram amplitude social e política o movimento dos Intermitentes do Espetáculo e do Audiovisual, os Precários Inflexíveis, a Associação de Combate à Precariedade, o FERVE e o M12M. A proposta de uma Lei Contra a Precariedade floresceu da união destes movimentos particulares e da iniciativa legislativa dos cidadãos, que obteve o apoio e a assinatura de 40 mil pessoas. Essas novas mobilizações têm como algumas de suas características a associação livre de laços organizacionais; a heterogeneidade social e laboral de seus participantes; a ausência de lideranças hierárquicas definidas; a comunicação e articulação horizontal e em rede; propostas difusas de ação e de reivindicação. Portanto, em consonância com alguns desses preceitos o CENA buscou propor uma configuração associativa mais ampla e mais aberta às heterogeneidades profissionais, assim como dialogar com outros grupos e entidades na tentativa de atuar de acordo com as novas formas de mobilização e comunicação. Exemplos dessa interconexão entre as formas sindicais tradicionais e estas novas organizações com a finalidade de atualizar os mecanismos de defesa e luta trabalhista podem ser visualizadas na fala do CENA durante o lançamento da Associação de Combate à Precariedade:

Os Precários Inflexíveis têm, assim, pela frente, uma acção de consciencialização das estruturas sindicais, da base ao topo, reclamando a sua integração e realizando trabalho conjunto, indispensável, também ele, na renovação e reinvenção dessas mesmas estruturas, anquilosadas por muitas derrotas e acordos duvidosos. Mas mantendo, claro está, a sua independência e organização próprias. De igual modo, a Plataforma dos Intermitentes da Cultura foi um dos eixos matriciais da estruturação do nosso jovem Sindicato - CENA, a par da centenária organização sindical dos Músicos e do Centro Profissional do sector AudioVisual (CPAV). A Plataforma foi responsável por imprimir a este sindicato a dinâmica intranquila de um sector criativo e irreverente que navega a crista da alteridade social, assumindo a

¹¹¹ Mais detalhes ver: <http://www.cenasindicato.org/quemsomos/o_sindicato.html> acesso em 14 de outubro/2013.

intermitência com direitos como condição imanente aos processos de criação cultural e artística¹¹².

Como efeito desse processo há a tentativa de ampliação da concepção de classe¹¹³. Se anteriormente as atividades e os profissionais artísticos estavam separados em entidades com reivindicações específicas, a partir dessa fusão das atividades artísticas distintas e de seus profissionais no CENA procura-se promover uma solidariedade mais ampla entre os profissionais¹¹⁴, denominados pela entidade de “precarizados e intermitentes”. Apesar de ser evidente a diferença das práticas laborais das inúmeras áreas artísticas, cada uma com suas peculiaridades e possíveis campos de conflitos, pretende-se criar uma associação com maior alcance social e, desta forma, obter maior representatividade política. A coordenadora do CENA, Margarida Barata, relata que a entidade continua a atuar em questões específicas, mas enfatiza que as precariedades vivenciadas por todos os profissionais do espetáculo são muito semelhantes e, na maioria dos casos, decorrem da fragilidade dos contratos de trabalho (quando existem), da informalidade laboral¹¹⁵ e da ausência de segurança social¹¹⁶.

A relação entre ausência de contratos de trabalho¹¹⁷, informalidade e falta de proteção/segurança social é apontada como o principal problema enfrentado pelos trabalhadores artísticos. O Sindicato afirma que os profissionais do espetáculo estão entre os “mais afetados pela precariedade laboral não havendo quase lugar a verdadeiros contratos de trabalho com os direitos devidos assegurados”¹¹⁸. Por esse motivo percebemos que desde sua inauguração o CENA tem como sua principal atuação a denúncia e a luta contra a

¹¹² Mais detalhes ver *Intervenção na Apresentação da Associação de Combate à Precariedade*: <<http://www.cenasindicato.org/noticias//2012-07/entry.html?ref=54&blog=noticias>> acesso em 23 de outubro/2013.

¹¹³ Para podermos realizar essa afirmação devemos partir do princípio de que a coletividade dos músicos profissionais forma uma classe com suas singularidades. Mas sabemos que inserido nessa classe específica, se assim a pudermos denominar, existem segmentos, heterogeneidades e particularidades que ora afastam, ora aproximam seus membros em relação a um sentido de pertencimento e identificação.

¹¹⁴ Profissionais da música, teatro, televisão, publicidade, cinema, dança, artes circenses e locução.

¹¹⁵ Principalmente em relação aos “assalariados sem registro, que são contratados de forma ilegal e não tem acesso a um conjunto de garantias sociais, e os trabalhadores por conta própria, que atuam na área de prestação de serviços e contam com a ajuda de familiares ou de ajudantes assalariados como extensão de seu próprio trabalho, visando à obtenção de uma renda para sua reprodução e de sua família”. Mais detalhes ver: ALVES, Maria Aparecida e TAVARES, Maria Augusta. “A dupla face da informalidade do trabalho: autonomia ou precarização”. In: ANTUNES, Ricardo (org.). *Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

¹¹⁶ Inquérito realizado na cidade do Porto em 22 de julho de 2013.

¹¹⁷ Apesar de ser um objeto de difícil investigação, Margarida Barata afirma que menos de 2% dos trabalhadores artísticos de Portugal possuem contratos de trabalho.

¹¹⁸ Mais detalhes ver: <<http://www.cenasindicato.org/noticias//2012-01/entry.html?ref=96&blog=noticias>> acesso em 23 de outubro/2013.

precariedade laboral vivenciada pelos trabalhadores do espetáculo. Essa atuação congrega os diversos segmentos artísticos por não isentar nenhuma das áreas artísticas.

Um dos principais problemas apontados pelos sindicalistas como promotor da informalidade e da precariedade laboral e que se intensificou na atualidade já é bem conhecido das instituições sindicais portuguesas, pois está presente no cotidiano trabalhista há algumas décadas. Ou seja, a substituição dos contratos de trabalho por conta de outrem por relações de prestação de serviços com trabalhadores independentes, conhecidos como *recibos verdes*. Conforme citamos, esse tem sido um ponto nevrálgico de conflito e discussão dos profissionais do espetáculo de seus representantes. O crescimento das atividades artísticas realizadas por meio de prestação de serviços demonstra o movimento de fuga dos empregadores às exigências do regime de trabalho. Mesmo que na atualidade existam modelos flexíveis de contrato no atual *Regime de Trabalho dos Profissionais do Espectáculo*, como veremos especificamente mais adiante, a opção de empregar trabalhadores independentes, ou seja, sem contratos de trabalho, significa para os empresários e agentes culturais a desoneração dos encargos e a desobrigação das responsabilidades trabalhistas contratuais.

O trabalho dos artistas enquanto trabalhadores independentes beira a informalidade e a falta de segurança social uma vez que as atividades artísticas são, na maioria dos casos, intermitentes e com sazonalidades (in)definidas de mais e menos trabalho, o que representa instabilidade para o profissional manter suas contribuições mensais à Segurança Social e, assim, manter seu regime de proteção. Portanto, se por um lado a autonomia do músico é fundamental para a elaboração e execução de sua atividade enquanto profissional artístico, por outro lado é incorreto abandoná-lo diante das relações negociais desiguais e aos condicionamentos de um mercado instável. Na maioria dos casos os trabalhadores independentes são os elos mais fracos nas negociações laborais e são obrigados, por força de necessidades urgentes, a aceitar as condições que lhes são apresentadas. Sem restrições e controles específicos ao enquadramento dos trabalhadores independentes o sistema português consagra a fuga dos contratos de trabalho para as relações instáveis e inseguras. Esse deslocamento dos contratos para as atividades de prestação de serviços representa a dissolução dos direitos e das garantias trabalhistas.

Ao constatar esse processo o CENA denuncia a utilização incorreta desse mecanismo por parte dos empregadores que substituem trabalhadores contratados por prestação de serviços sem alterar as relações e condições de trabalho, o que caracteriza, segundo a

legislação laboral específica, uma ação ilegal denominada vulgarmente de “falsos recibos verdes”. Ou seja, a irregularidade denunciada pelo Sindicato advém do fato de grande parte dos trabalhadores artísticos que realizam atividades de prestação de serviços por meio de recibos verdes não possuem liberdade e autonomia como prevê a legislação dos trabalhadores independentes. Na maioria dos casos os profissionais estão sujeitos às determinações impostas por seus empregadores como, por exemplo, horário fixo, local determinado, periodicidade e interferência na produção artística. Essas interferências e determinações não condicionam uma relação independente e autônoma, mas sim uma relação de subordinação prevista nos contratos de trabalho por conta de outrem¹¹⁹.

Além de apontar que em Portugal a maioria dos profissionais do espetáculo são prestadores de serviços e podem ser enquadrados como “falsos recibos verdes” a coordenadora do CENA, Margarida Barata, afirma que a maioria dos conflitos judiciais intermediados pelo Sindicato envolve assuntos referentes ao regime de Segurança Social. A causa desses conflitos pode ser explicada pelo fato de muitos profissionais do espetáculo – principalmente os jovens – pagos por meio de recibos verdes não efetuarem os descontos (taxa contributiva) para a Segurança Social de maneira correta e periódica. Grande parte dos profissionais do espetáculo realiza a contribuição sobre o valor mínimo necessário, mas, mesmo assim, muitos deles, por motivo da situação intermitente de suas atividades, não conseguem contribuir periodicamente uma vez que o sistema prevê rendimentos mensais.

Embora na atualidade exista em Portugal um regime específico de seguridade social para os profissionais do espetáculo, ele exige a contribuição com base nos contratos de trabalho. Por mais que a legislação apresente possibilidades de contratos flexíveis e adequados à situação presente do mercado de trabalho do setor artístico elas são muito pouco praticadas no cotidiano laboral. Ao realizarem sua atividade como trabalhadores independentes os profissionais do espetáculo perdem suas especificidades laborais e adéquam-se de maneira homogênea a esse amplo enquadramento. Suas condições específicas de intermitência, trabalhos temporários e incertezas laborais são desconsiderados pela

¹¹⁹ No dia 1º de setembro de 2013 entrou em vigor a Lei 63/2013 que cria mecanismos de combate à utilização indevida do contrato de prestação de serviços em relações de trabalho subordinado. A ação será realizada pela Autoridade para as Condições de Trabalho (ACT) que terá maior poder fiscalizador, atuará num prazo curto de tempo e caso encontre irregularidades exigirá a adequação contratual. Em relação a este novo mecanismo fiscalizador o CENA declarou que “não será esta lei a acabar com a precariedade associada aos falsos recibos verdes, mas é um avanço claro na defesa da posição e dos direitos dos trabalhadores”. Mais detalhes ver: <<http://www.cenasindicato.org/noticias//2013-07/entry.html?ref=130&blog=noticias>> e <<http://www.precariosinflexiveis.org/?p=7956>> acesso em 24 de outubro/2013.

Segurança Social e a falta de contribuição para o sistema, por quaisquer motivos que sejam, lega aos profissionais uma situação de desproteção.

Além das atuações principais e generalistas do CENA – como a busca em expandir o número de seus associados e em relação ao combate da informalidade, da ausência de contratos e da falta de segurança social – o Sindicato apresenta ações específicas nos distintos segmentos artísticos. No caso do trabalho musical a entidade afirma promover intervenções jurídicas e de negociação diante dos conflitos laborais entre trabalhadores e empregadores. Um grande exemplo dessas ingerências pode ser visualizado na atuação do CENA em relação aos profissionais artísticos e técnicos que trabalharam na cidade portuguesa de Guimarães (Capital Europeia da Cultura 2012) e não foram pagos. Há ainda outros exemplos como a atuação do Sindicato contra as irregularidades nos contratos de trabalho da Orquestra Estúdio, ao apoio jurídico, recurso a Tribunal do Trabalho e exposição pública das ilegalidades cometidas pela Direção da AMEC e protesto contra a precarização do trabalho da Orquestra Metropolitana (sub orçamento; cortes salariais ilegais; dispensa coletiva, perseguição aos representantes dos trabalhadores)¹²⁰.

O Sindicato afirma oferecer também determinados serviços aos seus associados como, por exemplo: serviços médicos, serviços jurídicos, título profissional, seguros, descontos em estabelecimentos, espetáculos, contabilidade, nutrição e psicologia. Todavia, esses serviços encontram-se localizados em Lisboa (sede) e no Porto. Além disso, apesar de haver pouco respeito dos empregadores em relação aos valores sugeridos o CENA apresenta tabelas de remuneração financeira¹²¹ aos profissionais da música como forma de estabelecer coletivamente parâmetros mínimos de pagamentos. Entretanto, o funcionamento dessas tabelas depende do esforço geral da classe em respeitar tais parâmetros e em pressionar seus empregadores para a efetivação dos valores mínimos.

O CENA continua a emitir a carteira profissional aos músicos, apesar de não haver mais sua obrigatoriedade desde meados da década de oitenta, como já mencionado. A falta de regulamentação profissional e da obrigatoriedade da carteira de trabalho específica são temas antigos e polêmicos enfrentados pelo Sindicato. Pois se por um lado a necessidade da carteira profissional representa uma forma de regulamentação e profissionalização dos trabalhadores que exercem a atividade musical, por outro lado pode significar formas de controle, elitismo e

¹²⁰ Mais detalhes ver Relatório de Atividades do CENA de 2012.

¹²¹ São apresentadas três tabelas: Tabelas Adicionais de Gravação, Tabelas de Cachets Mínimos aconselhados aos Músicos Freelancers e Tabelas de Vencimentos Mínimos Mensais – Músicos. Mais detalhes ver: <<http://www.cenasindicato.org/tabelas/musica.html>> acesso em 24 de outubro/2013.

impedimento à execução do trabalho musical, como evidenciamos nas discussões referentes à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB). Para além desta discussão entre controle e liberalização, pode-se afirmar que o controle e a regulamentação dependem de uma postura firme de fiscalização das agências competentes. Tal obrigatoriedade sem uma postura controladora eficaz das atividades laborais e que tragam benefícios reais aos trabalhadores pode representar inicialmente rendimentos financeiros ao Sindicato com a emissão dos documentos e impor aos músicos sua aproximação da entidade, entretanto, essa obrigatoriedade não representa, necessariamente, cumplicidade, identidade e solidariedade de classe. Nesse sentido, diferentemente do Brasil, em Portugal não há um código normativo e regulamentador específico da profissão musical que lhe ofereça parâmetros laborais e éticos.

Entretanto, por si só a existência de um código específico não significará a solução dos problemas vivenciados pelos músicos profissionais. O que parece fazer mais sentido no processo de lutas por direitos laborais e por melhores condições de trabalho e de vida é a construção de uma consciência e solidariedade de classe que possibilite identificar os participantes e somar forças políticas para propor e reivindicar pautas específicas. Mas, se este é o primeiro passo ele parece ser o mais difícil. É aquele, a partir do qual, o Sindicato sempre necessita desenvolver novas estratégias, pois a união da classe é seu objetivo principal e sua condição de existência.

Portanto, como herdeiro do Sindicato dos Músicos o CENA encontra-se atualmente diante de grandes desafios. O primeiro deles é, sem dúvida, aproximar de sua plataforma os diversos e distintos profissionais do espetáculo com a finalidade de criar uma ampla consciência de classe, aumentar sua representatividade e possuir instrumentos financeiros, organizacionais e políticos para expandir sua atuação. Como vimos, as profissões do espetáculo estão elencadas entre as atividades laborais mais precarizadas, diante disso o associativismo artístico procura enfrentar essa situação de maneira criativa e com novas estratégias de atuação. O CENA é a tentativa de atualizar o sindicalismo tradicional e reconfigurá-lo com o objetivo de operacionalizar ações de proteção e defesa trabalhista em meio a uma categoria tão heterogênea e segmentada.

A partir da histórica atuação e da experiência do Sindicato dos Músicos de Portugal é possível encontrar elementos consistentes para refletir sobre as condições e contradições do trabalho artístico musical. A transição para o novo CENA é muito recente e, por isso, é difícil avaliar qualitativamente seus resultados. Mas é possível afirmar que perante as características e os desafios da classe artística o sindicalismo hierárquico de massa que vigorou no século

passado está fadado ao fracasso. Constatamos, portanto, que essa nova estrutura sindical posiciona-se conforme as exigências organizacionais e comunicacionais desses novos tempos e demonstra refletir sobre os limites do sindicalismo tradicional. Sua atuação visa subverter os mecanismos práticos e cotidianos que servem para explorar e subjugar o trabalhador. Embora seja um grande desafio, perante as condições de desagregação política da classe artística e do processo conjuntural de flexibilização e precariedade trabalhistas, o CENA demonstra almejar a união e a solidariedade da classe em direção à conquista de direitos laborais e melhores condições de trabalho e de vida para os trabalhadores musicais.

A atuação desse novo sindicato na defesa política e laboral dos músicos profissionais depende diretamente das legislações trabalhistas específicas e divide espaço com outras entidades protetoras de seus direitos autorais e conexos. A Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) responsável pela administração dos direitos autorais e a Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes (GDA) responsável pelos direitos conexos são duas entidades importantes para defender e gerir os direitos dos músicos, intérpretes e executantes. Conforme relatou Margarida Barata, o CENA é parceiro das duas entidades, pois suas atuações caminham lado a lado no sentido de proteger os direitos dos músicos profissionais, embora na atualidade exista uma maior aproximação do Sindicato com a GDA. Nesse sentido, segundo o Diretor Luís Cunha, “é urgente encontrar formas de reforçar as organizações de classe dos artistas, o que poderá passar por frentes de trabalho constituídas entre as suas várias organizações e pelo apoio pecuniário das cooperativas de cobrança de direitos (SPA e GDA)”¹²². Apesar das cordialidades os representantes sindicais também apresentaram determinadas críticas à SPA, referentes, principalmente, ao seu elitismo e à falta de clareza em relação à administração dos direitos autorais, como veremos adiante. Portanto, a fim de termos maior compreensão e problematizarmos os elementos apresentados pelos representantes sindicais, são importantes as análises e reflexões sobre as legislações e regulamentações trabalhistas dos músicos e, também, sobre as entidades de direitos autorais e direitos conexos.

¹²² Mais detalhes ver *Sindicato dos Músicos* em: <<http://cnmusicos.no.sapo.pt/sindicato.htm>> acesso em 30 de outubro/2013.

2.3. Leis e normas trabalhistas: regulamentação profissional dos músicos em Portugal

A análise bibliográfica e da legislação dos processos de elaboração e constituição dos códigos trabalhistas representa um caminho apropriado e proveitoso para o aprofundamento da investigação acerca das condições e contradições do trabalho artístico musical em Portugal. Uma vez apontado pelos sindicalistas portugueses como parte dos principais elementos de lutas e reivindicações para regulamentar e proteger os profissionais musicais, as legislações trabalhistas específicas são possíveis indicadores de suas condições práticas. Nesse sentido, a primeira constatação é que não há uma lei ou regulamentação trabalhista específica dos músicos profissionais em Portugal. O que existe, portanto, é uma legislação dos artistas do espetáculo em geral e que ao longo da história do país sofreu diversas transformações. Poderíamos descrever integralmente tais processos, mas isso significaria fugir da preocupação central desta investigação, que é compreender e refletir sobre a regulamentação praticada na atualidade. Porém, para entendermos os fundamentos das legislações trabalhistas atuais é preciso recorrer, em momentos específicos, a determinados elementos do passado. Seguiremos, inicialmente, as reformulações legislativas promovidas com a transição evidenciada no estudo do Sindicato português de um regime autoritário e controlador para um período marcado pelo neoliberalismo e pela flexibilização laboral. E, por fim, com a finalidade de esclarecer os meandros legislativos vigentes procuramos não apenas descrever, mas fundamentalmente refletir criticamente sobre seus processos e consequências.

O processo de construção das leis que regulamentam o trabalho dos artistas do espetáculo e dos músicos profissionais pode ser analisado inicialmente a partir do Decreto nº 13.564, de 6 de maio de 1927 que procurou reunir num só diploma as disposições legais para regular os assuntos mais frequentes relativos aos espetáculos públicos, como, por exemplo, a obrigatoriedade de licença e carteira profissional para executar atividades artísticas, além de referir-se à contratos de natureza temporária por dia e por mês como parâmetro de regulação de suas atividades.

Segundo os parâmetros autoritários, corporativos e controladores da Ditadura Salazarista, o Decreto-Lei nº 43.181, de 23 de setembro de 1960 procurou revisar o documento de 1927 por considerá-lo antiquado e incompleto. Suas principais ações referem-se à transmissão de sua jurisdição para o Ministério das Corporações e Previdência Social, à manutenção da obrigatoriedade da posse da carteira profissional e à prestação de caução por

parte das empresas como garantia do pagamento das importâncias devidas à Caixa de Previdência dos Profissionais do Espetáculo.

Publicado na mesma data que o anterior, e baseando-se nos mesmos princípios, o Decreto-Lei nº 43.190 endossou suas disposições e aprofundou a regulamentação proposta. Este documento considerava como profissional de espetáculo os artistas teatrais, líricos, musicais, tauromáquicos, de bailado, circo e variedades, os coristas, os ensaiadores e pontos, os contrarregras, maquinistas e respectivos ajudantes (art. 1.º, parágrafo 1.º). Dentre as questões mais relevantes assinaladas pelo documento pode-se apontar a necessidade de os contratos entre empresas e trabalhadores serem realizados por escrito e submetidos à homologação do Instituto Nacional do Trabalho e da Previdência (art. 18º), o fato de o diploma só prever a contratação a termo definido, atendendo, como o próprio documento se refere, ao caráter temporário da atividade e a necessidade de as empresas contratantes prestarem caução à Caixa de Previdência dos Profissionais do Espetáculo como garantia do pagamento de suas obrigações contratuais.

Entretanto, profundas mudanças foram instituídas a partir do Decreto-Lei nº 38/87 de 26 de janeiro construído segundo os princípios neoliberais de abertura política e econômica do período democrático pós-ditadura. Esse documento teve como principal propósito harmonizar a legislação que disciplinava o exercício dos trabalhadores do espetáculo com os princípios em vigor na Comunidade Econômica Europeia daquele momento que instituíu a livre circulação de pessoas, bens e serviços. Com tal finalidade esse novo código procurou, conforme consta em seu preâmbulo, eliminar as formalidades e diminuir o caráter restritivo e controlador do decreto de 1960¹²³. Pois, conforme seu preâmbulo, tais formalidades não estariam protegendo os profissionais do espetáculo ou as empresas do setor uma vez que “tem vindo a determinar a prática da fuga à celebração de contratos sob a forma escrita, para assim se subtraírem à formalidade da homologação e à conexa obrigatoriedade de constituírem, em

¹²³ Outro elemento que merece menção neste processo de afrouxamento da rigidez e do controle da atuação dos profissionais do espetáculo foi a revogação da obrigatoriedade da carteira profissional do músico a partir da Portaria nº 306 de 11 de abril de 1987. Atualmente as carteiras profissionais dos músicos e dos trabalhadores do espetáculo continuam a ser emitidas pelos seus sindicatos representativos, porém não há entidade oficial que as reconheça. Entretanto, a carteira profissional pode ser um importante documento demonstrativo de profissionalização, importante também para os trabalhadores que pretendam exercer atividades em outros países nos quais tal documento é exigido. Mais detalhes sobre as carteiras profissionais ver SANTOS, Susana Isabel Pinto Ferreira. *O enquadramento jurídico-laboral dos profissionais de espetáculos: algumas reflexões*. Dissertação apresentada na Faculdade de Direito da Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto, com vista à obtenção do grau de Mestre em Direito. 2004.

depósito, a caução devida”¹²⁴. E, dessa forma, nesse contexto de informalidade, ficam comprometidos os acessos à segurança trabalhista e social. Como alternativa esse decreto propôs a revogação da obrigatoriedade de caução e homologação dos contratos entre empresas e profissionais do espetáculo. Por fim, conforme aponta Albino Baptista (2007, p.33), esse processo de eliminação das medidas controladoras foi acompanhado por uma remissão à legislação geral do trabalho que promoveu o abandono das particularidades laborais dos profissionais do espetáculo até a sanção da legislação específica em vigor na atualidade¹²⁵.

Conforme relataram os sindicalistas, a necessidade de reestabelecer um regime laboral específico foi percebida a partir das reclamações dos próprios profissionais do espetáculo, que em 2006 iniciaram um movimento de manifestação unindo grupos, organizações, associações e sindicatos de diversos segmentos artísticos¹²⁶ denominados “Plataforma dos Intermittentes”. No final de 2006 esse grupo de manifestantes entregou à Assembleia da República um documento pedindo a criação de um regime de trabalho adequado às especificidades dos profissionais do espetáculo. Dentre as principais exigências contidas no pedido estavam a criação de formas contratuais que considerassem as formas temporárias e intermitentes do setor, mas, principalmente, que a partir desses contratos fosse possível conceber aos profissionais benefícios mínimos da segurança social, (auxílio desemprego, doença, maternidade), de acordo com as condições e regularidades de suas atividades. Ou seja, era preciso constituir uma forma de seguridade social que levasse em conta a intermitência da atividade artística e, assim, permitisse que fossem realizadas as contribuições apenas sobre os trabalhos realizados e não mensalmente como ocorria, por exemplo, no enquadramento

¹²⁴ Mais detalhes ver a íntegra do Decreto-Lei n° 38/87 de 26 de janeiro: <<http://www.dre.pt/pdf1s/1987/01/02100/03270328.pdf>> acesso em 30 de agosto/2013.

¹²⁵ Podemos ainda encontrar em outros decretos e códigos legais questões referentes aos profissionais do espetáculo, como é o caso do Decreto-Lei n° 28.990 de 10 de setembro de 1938, Decreto-Lei n° 42.660 de 20 de novembro de 1959 e Lei n° 99/2003, de 27 de agosto (Código do Trabalho), mas descrevê-los aqui significaria fugir do nosso objetivo. Mais detalhes sobre o processo histórico de formação e transformação das leis trabalhistas dos profissionais do espetáculo ver: BAPTISTA, Albino Mendes. “Subsídios para a criação de um regime jurídico do contrato de trabalho do profissional de espetáculo”, *Estudos jurídicos em homenagem ao Professor António Motta Veiga*, Almedina, Coimbra, 2007. Ver também PORTO, Margarida. *A participação de menor em espectáculo ou outra actividade de natureza cultural, artística ou publicitária: análise das especificidades do regime legal*. Tese de Mestrado. Almedina, Coimbra. 2010.

¹²⁶ Conforme é apresentado no seu próprio site, a “Plataforma dos Intermittentes” é formada por “argumentistas, compositores, escritores, maestros, encenadores, coreógrafos, realizadores, actores, bailarinos, cantores, instrumentistas, figurantes, DJs, contorcionistas, palhaços, equilibristas, ilusionistas, malabaristas, técnicos de imagem e som, técnicos de iluminação e maquinaria, técnicos de efeitos especiais e duplos, técnicos de decoração e de guarda-roupa, técnicos de montagem, de produção e de pós-produção, maquilhadores, cabeleireiros, figurinistas, coreógrafos e ainda todos os que queiram juntar-se à nossa luta por direitos iguais aos de todos os outros trabalhadores”. Mais detalhes ver: <<http://intermittentes.blogspot.pt/>> acesso em 03 de setembro/2013.

laboral dos *Trabalhadores Independentes*. Percebe-se, portanto, a legitimidade da exigência dos profissionais do espetáculo por um regime específico, pois, conforme expressa Margarida Porto, os trabalhadores do setor

viam-se obrigados a celebrar contratos de prestação de serviços, com a perda das regalias inerentes ao contrato de trabalho, a descontar mensalmente, por sua conta, para a Segurança Social, independentemente de estarem a trabalhar ou não (o que os obrigava a descontar pelo escalão mínimo ou mesmo a não descontar, colocando-os em situação de ilegalidade), a beneficiar dos mesmos esquemas de segurança social das outras atividades, que requerem, para a concessão de subsídios, períodos de garantia mínimos, difíceis de cumprir para quem trabalha na área do espetáculo, e a suportar uma carga fiscal demasiado elevada para os montantes e a periodicidade com que auferiam os rendimentos” (2010, p.91).

Diante dessa intensa discussão, construção e reformulação das leis, decretos e regulamentos trabalhistas na história recente do país e da exigência legítima dos trabalhadores do setor, demonstrou-se necessária a elaboração de um documento particular para regular o trabalho dos profissionais do espetáculo dadas as suas características específicas. O Decreto-Lei de 1987 imputava aos profissionais do espetáculo as regras gerais do Código de Trabalho, o que não era satisfatório devido às características peculiares de suas relações laborais. As maiores dificuldades apontadas circundavam em torno da natureza temporária das atividades do espetáculo, do regime de segurança social, assim como das exigências específicas para o desenvolvimento laboral. Historicamente, o cerne das discussões jurídicas esteve focado na elaboração e controle legal dos contratos a termo, dado que, conforme apontava o acórdão do Tribunal da Relação de Lisboa em 1990, “seria aberrante a contratação a título permanente em tal atividade”¹²⁷.

A partir dessa interpretação, abriu-se a discussão para a consolidação de contratos mais flexíveis, assim como a flexibilização das regras de cessão dos mesmos. As relações laborais no setor do espetáculo dependem da boa relação entre profissionais, empresas e público e, portanto, seria, por natureza, efêmeras e fugazes, o que geraria vínculos trabalhistas (mais) transitórios e frágeis (BAPTISTA, 2007; GOMES, 2009). Os principais objetivos desses entendimentos, que, por fim, foram estruturais para a elaboração do regime laboral atual, visavam diminuir as formalidades e os controles regimentais para preservar o vínculo contratual formal, embora mais flexibilizado. Procurou-se construir uma legislação com o objetivo de diminuir a fuga de profissionais para o trabalho independente (autônomo),

¹²⁷ Mais detalhes ver: <<http://www.dgsi.pt/jtrl.nsf>> acesso em 30 de agosto/2013.

processo que significaria prejuízo aos interesses dos trabalhadores artísticos, uma vez que seus direitos e garantias específicos ficariam comprometidos.

2.4. O Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo e os Trabalhadores Independentes

A partir das exigências e discussões dos profissionais e de seus representantes foi elaborado um novo código específico para os profissionais do espetáculo, e, consequentemente, para os músicos profissionais¹²⁸. Atualmente está em vigor o *Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo*¹²⁹ discriminado na Lei 4/2008 de 7 de fevereiro que aprova o regime dos contratos de trabalho dos profissionais do espetáculo. Essa legislação foi alterada primeiramente pela Lei 105/2009 de 14 de setembro que regula a participação do menor em atividade de natureza cultural, artística e publicitária e, posteriormente alterado pela Lei 28/2011 de 16 de junho que aprova o regime dos contratos de trabalho dos profissionais do espetáculo e estabelece o regime de segurança social aplicável a eles. Tal regime laboral está submetido ao *Código de Trabalho* e às suas alterações¹³⁰, pois conforme é declarado no documento dos profissionais do espetáculo, tudo que não estiver previsto em suas normas aplica-se as regras dispostas no *Código do Trabalho* e na sua respectiva

¹²⁸ A importância do regime de trabalho *específico* para os profissionais do espetáculo é destacada por Remedios Roqueta Buj em seu estudo *El Trabajo de los Artistas*. Segundo a autora, o contrato de trabalho dos artistas em espetáculos públicos apresenta características especiais pela qualidade de pessoas que o desempenham, pelo tipo de funções que tais pessoas realizam e pelo quadro e modos em que o trabalho desenvolve. Quanto aos sujeitos, a prestação do artista caracteriza-se porque requer aptidões artísticas concretas, uma especial qualificação que não está ao alcance de todos e que deve ser constantemente alimentada pela experiência e preparação. Quanto ao seu objecto, a prestação do artista caracteriza-se por uma certa independência relativamente ao aspecto artístico da sua actuação. Além disso, a prestação laboral do artista distingue-se porque se integra num espetáculo dirigido ao público, ressentindo-se das modas e das inclinações do público (1995, pp.15-16).

¹²⁹ Passaremos a denominar o *Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo* pela sigla RLPE.

¹³⁰ O atual Código de Trabalho português foi aprovado pela Lei n.º 7/2009 de 12 de fevereiro e até então foi atualizado pelas seguintes alterações: Lei n.º 105/2009 de 14 de setembro, Lei n.º 53/2011 de 14 de outubro, Lei n.º 3/2012 de 10 de janeiro, Lei n.º 23/2012 de 25 de junho e Lei n.º 47/2012 de 29 de agosto. A nova lei do Código do Trabalho (7/2009) promoveu o aprofundamento da crise do modelo clássico de relações de trabalho, pois inseriu e formalizou novos modelos de contratos e o alinhou ao processo de flexibilização do mercado de trabalho. Anteriormente tais contratos eram somente previstos para a prestação de serviços dos profissionais do espetáculo (Lei 4/2008 de 7 de fevereiro), mas neste novo documento as relações a termo e de intermitência foram expandidas para todas as atividades laborais. Conforme aponta Pedro Romano Martínez, “com a revisão passou a entender-se que as alterações ao paradigma do contrato de trabalho de regime comum, resultantes de cláusulas contratuais, implicariam que se estaria perante uma modalidade diversa de contrato de trabalho. (...) trata-se de uma mera questão de enquadramento, que não altera, por si, as soluções concretas, pelo que o regime é coincidente. Tendo em conta este novo enquadramento, como modalidades de contrato de trabalho encontramos: o contrato a termo (artigos 139.º e ss.); o tempo parcial (artigos 150.º e ss.); o trabalho intermitente (artigo 157.º); a comissão de serviço (artigos 161.º e ss.); o teletrabalho (artigos 165.º e ss.) e o trabalho temporário (artigos 172.º e ss., todos do CT2009)” (2009, p.250).

regulamentação, assim como o regime de segurança social aplicável aos trabalhadores por conta de outrem¹³¹.

Inicialmente cabe ressaltar que tal norma específica enquadra os trabalhadores musicais numa categoria mais abrangente de atuação que integra a ampla área dos profissionais do espetáculo e do audiovisual. Essa categoria é formada por todos os profissionais que atuam performaticamente, tecnicamente e na intermediação do campo artístico, ou ainda como define a própria lei: “trabalhadores das artes do espetáculo e do audiovisual que desenvolvam uma actividade artística, técnico-artística ou de mediação destinada a espectáculos ou a eventos públicos”¹³².

Mesmo havendo muitas similaridades trabalhistas na atividade profissional das diversas artes (música, teatro, cinema etc.) e da atuação promotora e técnica atrelada a elas, existem também muitas particularidades e especificidades em cada um desses segmentos de atuação artística. Entretanto, as especificidades das relações trabalhistas num concerto musical, numa apresentação teatral ou num recital poético, ou mesmo, na produção cultural e preparação técnica do espetáculo, por exemplo, não estão previstas na legislação que enquadra todos esses trabalhadores artísticos, mediadores ou técnicos como profissionais do espetáculo e define suas relações laborais segundo parâmetros similares. Portanto, a tentativa de enquadrar todos esses profissionais em um conceito único (artista de espetáculo/profissional de espetáculo) pode incorrer na falta de especificidade e gerar confusões em sua aplicação.

Um dos principais objetivos do RLPE é aprovar o regime dos contratos de trabalho dos profissionais do espetáculo e do audiovisual (atividade artística, técnico-artística ou de mediação). Dentre as formas previstas na lei encontramos, inicialmente, os contratos a *termo resolutivo certo* e *incerto*. Primeiramente cabe ressaltar que os contratos a termo resolutivo referem-se às atividades temporárias determinadas ou determináveis. Portanto, só podem ser celebrados contratos a termos resolutivos para o exercício de atividades transitórias. Nesse sentido, os contratos a termo resolutivo certo representam os contratos a prazo, ou seja, por um período fixo determinado previamente. Em Portugal o profissional contratado a termo certo possui os mesmos direitos e deveres do trabalhador efetivo (sem termo) em situações

¹³¹ Mais detalhes sobre a Lei 28/2011 de 16 de junho ver: <<http://dre.pt/pdf1s/2011/06/11500/0318203189.pdf>> acesso em 01 de agosto/2013.

¹³² É importante ressaltar que os criadores, executores e intérpretes que não atuarem em espetáculos ou em eventos públicos, conforme a lei prescreve, não podem ser enquadrados no regime laboral. Ou seja, o regime não visa à proteção dos artistas em geral, mas sim dos profissionais do espetáculo. Mais detalhes ver art. 1º da Lei 28/2011 de 16 de junho ver: <<http://dre.pt/pdf1s/2011/06/11500/0318203189.pdf>> acesso em 01 de agosto/2013.

laborais similares. A outra forma prevista é o contrato a termo resolutivo incerto, ou seja, um trabalho temporário, mas sem duração preestabelecida. Sua duração ou caducidade está atrelada à conclusão das atividades estipuladas ou quando as atividades satisfazem as necessidades que levaram o empregador a contratar o profissional. Estas duas formas contratuais (a termo resolutivo certo e incerto) têm duração de no máximo seis anos e podem ser renovadas se as partes concordarem. Notamos, portanto, que tais contratos são comuns em atividades sazonais, na execução de tarefas ocasionais ou em serviços determinados e não duradouros.

Posteriormente, é apresentado o *contrato por tempo indeterminado com exercício intermitente da prestação de trabalho*¹³³. Esse acordo pode ser realizado quando os espetáculos públicos não apresentam caráter de continuidade, mas as partes pretendem manter um contrato efetivo. Assim, conforme prevê a lei, esses parâmetros podem ser utilizados na celebração inicial de uma relação de trabalho, ou mesmo durante a vigência de um contrato por tempo indeterminado, por meio de um acordo mútuo de sujeição temporária ou definitiva ao exercício intermitente da prestação de trabalho. A legislação obriga a determinação do início e o término dos períodos de atividade e a antecedência com que o empregador deve informar ao profissional acerca do início do trabalho, não sendo inferior a 20 dias. É interessante notar que a norma prevê a permanência dos direitos, deveres e garantias do profissional nos períodos de não trabalho, e ainda, o direito do profissional exercer outra atividade quando estiver afastado, o direito de uma compensação financeira de no mínimo 30%¹³⁴ da retribuição normal e aos subsídios de férias e Natal. São estipuladas também obrigações a serem cumpridas pelos empregadores, como o pagamento pontual das contribuições retributivas e a não contratação de novos profissionais ou renovação de contratos de trabalho de atividades que podem ser executadas pelo trabalhador em situação de inatividade¹³⁵.

¹³³ Também denominado de *trabalho à chamada*, pois estão previstos momentos de atividade e inatividade e o início de uma nova empreitada é condicionado ao chamamento realizado pelo empregador.

¹³⁴ Diferentemente do Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo, o Código do Trabalho condiciona uma percentagem mínima de 20% da retribuição base. Apesar desta diferença cabe frisar os efeitos da remuneração contínua do trabalho intermitente. Pasquale Merlino afirma que “no caso do trabalho intermitente temos, de facto, dois interesses: a) o do empregador em receber do trabalhador a prestação tendo aquele sido chamado; b) o do trabalhador em ter a disponibilidade do seu tempo livre, que aliás não pode programar em pleno, e a receber uma indemnização por esta limitação. O empregador paga um corresponsivo por ter o trabalhador à disposição e por o chamar quando e se quiser, enquanto que o trabalhador, em face daquele preço (que vai acrescentar-se à retribuição pelos períodos de trabalho), renuncia à programabilidade do próprio tempo” (2007, p.206).

¹³⁵ O artigo 10º item 3 descreve a forma como esse contrato deve ser firmado. Mais detalhes ver Lei 28/2011 de 16 de junho: <<http://dre.pt/pdf1s/2011/06/11500/0318203189.pdf>> acesso em 01 de agosto/2013.

O exercício intermitente de prestação de serviço do profissional do espetáculo foi alvo de crítica do jurista Júlio Gomes em seu estudo *Da fábrica à fábrica de sonhos - primeiras reflexões sobre o regime dos contratos de trabalho dos profissionais do espetáculo* no qual aponta não ser correto o fato do empregador que paga ao trabalhador apenas 30% da retribuição normal nos períodos de inatividade determinar prazos muito curtos de intermitência de tal forma que o impossibilite de realizar outras atividades. E mais, que o salário do trabalhador em período de inatividade não deve ser menor que o salário mínimo. Por fim, afirma que o documento que regula o trabalho intermitente é “praticamente composto, em normas essenciais do seu regime, por regras supletivas que podem ser afastadas pelo acordo individual”, no qual também, “nem sequer se fixa um número mínimo de horas de trabalho (ou de remuneração deste) para que o trabalhador possa ser chamado” (2009, p.279).

É possível perceber que embora não esteja obrigatoriamente prevista a exclusividade no contrato intermitente (nem nos contratos a termo resolutivo certo e incerto), o fato de o trabalhador estar vinculado ao empregador num regime de sujeição e sem o controle do momento que será chamado para um período de atividade torna limitada sua liberdade de exercer outras atividades. Ou ainda, qual empregador dependerá da atividade de um profissional que a qualquer momento poderá abandoná-lo para responder ao chamado de seu vínculo empregatício intermitente? Portanto, a falta de certeza e previsibilidade do profissional em relação ao tempo de atividade dificulta a programação de seu tempo inativo e atrapalha a possibilidade de conseguir outros trabalhos. Algo similar pode ocorrer com o trabalhador a termo resolutivo incerto, pois a caducidade de sua atividade, que teoricamente depende da conclusão de um trabalho específico, pode ser condicionada pelo empregador ao sentir-se satisfeito em sua necessidade. Nesse caso, o trabalhador também vivencia a incerteza e a imprevisibilidade de quando cessará sua atividade e, dessa forma, não tem a capacidade e a segurança de programar seu futuro laboral.

É importante destacar também que, conforme está previsto no Código do Trabalho, o contrato intermitente é considerado *causal*, assim como os contratos a termo, ou seja, sua celebração está condicionada ao cumprimento de certas exigências materiais¹³⁶. São condicionantes para a utilização desses contratos que as empresas contratantes realizem atividades que apresentem caráter de *descontinuidade* ou de *intensidade variável*¹³⁷. Tais

¹³⁶ Mais detalhes ver: AMADO, JOÃO LEAL. *Contrato de Trabalho - À luz do novo Código do Trabalho*. Coimbra, Coimbra Editora, 2009.

¹³⁷ Com a finalidade de discutir as características do trabalho intermitente presentes no novo Código do Trabalho (7/2009) André Almeida Martins descreve que “à *descontinuidade* devem entender-se subjacentes aquelas

condições são características inerentes a muitas empresas que se utilizam do trabalho artístico como forma principal ou secundária de sua atuação. Como é típico dos empreendimentos artísticos, culturais e de entretenimento, existem padrões sazonais de maior e menor necessidade desse tipo de atividade e de profissionais especializados. Portanto, essas particularidades legitimam a utilização desses recursos legais e legam a esses profissionais a incerteza e a insegurança desse tipo de vínculo.

Adiante, encontramos no art. 9º da Lei 28/2011 – referente ao contrato com pluralidade de trabalhadores – uma novidade na legislação portuguesa. Tal artigo é fundamental para a atuação artística e musical, já que muitos profissionais atuam em conjuntos, companhias, orquestras ou bandas. Entretanto, faltam melhores especificações sobre a função dos integrantes e do chefe do grupo (“representante comum”), ou ainda, se o chefe do grupo pode ser alguém externo ao próprio grupo. Nesse sentido, percebemos a ausência da figura do “agente” na legislação, referente à atuação do profissional gerencial que realiza a intermediação entre o grupo e o empregador. A ausência de regulamentação da função do chefe do grupo e da inexistência da figura do agente no regime laboral parece deixar lacunas abertas que podem gerar dúvidas ou até mesmo desentendimentos entre os integrantes do grupo.

Nesse mesmo sentido, outros elementos problemáticos podem ser visualizados e analisados nos artigos que tratam dos direitos e deveres especiais dos profissionais do espetáculo e do audiovisual. Estão previstas e são defendidas questões importantes para as atividades do setor, mas percebemos que na prática cotidiana da atividade tais elementos podem gerar conflitos trabalhistas.

O art. 11º nº 2 do RLPE determina o dever de colaboração dos trabalhadores em relação ao seu grupo. Esse dever parece ser uma condição necessária para a execução conjunta da atividade musical, porém muitas vezes a concorrência por trabalho, a vaidade profissional ou mesmo desentendimentos entre os trabalhadores podem prejudicar esse dever condicionado por lei.

O item 4 do art.11º do RLPE expressa uma questão fundamental para a atuação artística. Nele é definido que “o empregador deve respeitar a autonomia da direcção,

situações em que a empresa não realiza qualquer actividade durante um determinado período, ou seja, interrupções na própria actividade; já noutro sentido, a *intensidade variável* relaciona-se com os casos em que a empresa mantém sempre uma actividade, mas em que se verificam ciclos de maior necessidade de mão de obra, e portanto, aproxima-se mais de uma ideia de flutuações no âmbito das exigências de mão-de-obra” (2012, p.84, grifo meu).

supervisão e realização artísticas do espectáculo, abstendo-se de nelas interferir”. Essa condição nos parece fundamental, uma vez que o trabalho artístico muitas vezes se aproxima de um trabalho intelectual com a necessidade de liberdade de iniciativa. Mesmo nos casos de execução técnica da arte realizada por intérpretes e/ou executantes a liberdade e a autonomia são necessárias, pois cada profissional possui suas próprias formas (artísticas) de expressão técnica o que difere e singulariza a atuação de cada um deles. Sobre esse elemento específico do regime dos profissionais do espetáculo Júlio Gomes ressalta:

A norma é interessante já que, por um lado parece dela resultar inequivocamente que estas funções de direcção, supervisão e realização artística podem ser desempenhadas em regime de trabalho subordinado e, por outro lado, afigura-se que o risco económico de insucesso do espectáculo suportado pelo produtor ou organizador não é suficiente para justificar a interferência com a autonomia destas funções de direcção, supervisão e realização artísticas do espectáculo (2009, pp.275-276).

Outro elemento que suscita questionamento refere-se ao tempo de trabalho e está apresentado no art. 12º. O pagamento de trabalhos preparatórios como estudos, pesquisas e ensaios previstos na legislação é outro ponto frágil no dia a dia laboral dos músicos já que é muito difícil definir tais parâmetros, assim como definir remunerações justas para essas atividades. Nessa direção, as questões referentes à definição do tempo e local de trabalho também são muito sensíveis, pois as atividades artísticas nem sempre são executadas no mesmo local e no mesmo horário, fato que expõe os profissionais a condições de trabalho variadas e muitas vezes sem definição e tempo de preparação prévia.

Além da questão contratual e dos direitos e deveres dos profissionais do espetáculo e do audiovisual, o escopo principal do RLPE também é formado pelo regime de segurança social aplicado aos profissionais. Essa é uma questão importante apontada pelos sindicalistas portugueses, já que é sinónimo de garantia e dignidade. Nessa legislação laboral os profissionais das artes do espetáculo e do audiovisual enquadram-se como trabalhadores por conta de outrem (subordinados) e possuem suas determinadas garantias além do direito ao subsídio de reconversão profissional para a aposentadoria. A segurança social representa seguridade laboral, pois prevê subsídios de desemprego, e à seguridade de saúde, pois delimita as importâncias pagas pelo empregador a favor do trabalhador para constituir seguro de saúde, de vida, contra acidentes e o risco de invalidez e de morte, ou mesmo, reforma por velhice. Ou ainda, diante da presente lei, os profissionais que tenham cessado suas atividades

antes de se beneficiarem da pensão de velhice tem direito de receber um subsídio financeiro chamado de reconversão profissional. Entretanto, a efetivação dessas garantias é condicionada ao pagamento das contribuições à Segurança Social pelos empregadores e o não cumprimento legal das obrigações contratuais torna inoperante essa seguridade.

O incentivo ao trabalho autónomo e informal realizado muitas vezes por parte dos empregadores em relação aos trabalhadores que lhes prestam serviços é muito comum em Portugal e tem como finalidade desonerá-los destas determinadas obrigações legais (financeiras). Conforme relatou a sindicalista Margarida Barata, apesar da tentativa de construir o RLPE para diminuir a fuga de profissionais para o trabalho independente (autónomo), suas medidas de flexibilização laboral parecem não conseguir conter esse movimento. Por isso, além de investigar os principais elementos da regulamentação trabalhista dos profissionais do espetáculo apresentaremos outra forma de enquadramento trabalhista importante para pensarmos a atividade dos músicos em Portugal.

Segundo os representantes do CENA, a quase totalidade dos músicos e trabalhadores do espetáculo atua autonomamente como trabalhadores independentes. Nesse sentido, o trabalho artístico musical pode ser caracterizado como trabalho liberal e integrar a categoria dos *Trabalhadores Independentes* regulados pela Lei nº 110/2009, de 16 de setembro, Título II – Código dos Regimes Contributivos do Sistema Previdencial de Segurança Social; Regime dos Trabalhadores Independentes – e suas respectivas alterações e regulamentações.

De maneira geral, o trabalhador independente é caracterizado como uma pessoa singular que exerce atividade profissional sem sujeição a contrato de trabalho e não se encontra, nessa atividade, vinculado ao regime geral de Segurança Social dos trabalhadores por conta de outrem (em contratos estáveis ou subordinados). Esses podem ser denominados como trabalhadores liberais prestadores de serviços e em situação de autonomia laboral. Diversos são os trabalhadores que se enquadram nessa categoria¹³⁸, sendo incluso o músico nesse regulamento enquanto *profissional liberal* (abarcando a atividade de carácter científico,

¹³⁸ Os trabalhadores independentes formam uma categoria diversificada e heterogênea, pois unem em sua denominação figuras distintas como patrões e trabalhadores por conta própria. Segundo a legislação portuguesa podem ser considerados trabalhadores independentes proprietários de empresas, exploradores de atividade agrícola, profissionais liberais, cônjuges dos trabalhadores independentes etc.. Nesta investigação nos interessa primordialmente a atuação dos prestadores de serviços enquanto profissionais livres e trabalhadores intelectuais, pois são principalmente nestes segmentos que encontramos os trabalhadores artísticos e musicais. Mais detalhes sobre a heterogeneidade dos trabalhadores independentes ver dos artigos 133º ao 138º da Lei nº 110/2009, de 16 de setembro.

artístico ou técnico) e/ou *trabalhador intelectual* (compreendendo a atividade de caráter literário, científico ou artístico).

O trabalhador independente possui seu enquadramento vinculado à administração fiscal que se comunica com a Segurança Social e assim fornece os elementos de identificação específica de cada profissional. A principal finalidade do enquadramento no regime dos trabalhadores independentes é ter acesso aos benefícios da Segurança Social sem necessitar obrigatoriamente possuir um regime laboral baseado no trabalho por conta de outrem, ou seja, sem um contrato de trabalho. Dentre os principais benefícios almejados estão as proteções às eventualidades, ou seja, os trabalhadores independentes têm direito a proteção nos casos de doença, desemprego, parentalidade, doenças profissionais, invalidez, velhice e morte. Mas para estar assegurado o profissional deve pagar as contribuições corretamente, ou em casos específicos estar isento delas. Cabe ressaltar que diferentemente dos regimes contratuais, em que o empregador é o responsável pela seguridade dos seus funcionários, no regime dos trabalhadores independentes são os próprios profissionais que devem contribuir para Segurança Social.

Especificamente, os trabalhadores independentes que são prestadores de serviços – como é o caso da maioria dos músicos profissionais de Portugal – são obrigados a pagar as contribuições e a declarar os valores correspondentes aos serviços prestados no que circunscreve às atividades exercidas do ano anterior por meio do Imposto Sobre o Rendimento de Pessoas Singulares (IRS)¹³⁹. A partir dessa declaração financeira do trabalhador à Segurança Social é calculado o seu *rendimento relevante* e a partir dele o profissional é enquadrado numa *base de incidência* (escalão) e assim é delimitado o valor para o pagamento da *taxa contributiva*. A não declaração dos rendimentos ou a inadimplência contributiva à Segurança Social pode resultar no cessamento da proteção almejada e em sanções distintas¹⁴⁰.

Portanto, apesar de aparentemente ser uma possibilidade de autonomia e liberdade laboral – condições fundamentais para o trabalho artístico – manter-se enquadrado nessa categoria depende do pagamento mensal das contribuições, o que pode ser difícil para os profissionais que não possuem necessariamente atividades contínuas e regulares. Conforme

¹³⁹ Os músicos profissionais que prestam serviços de forma independente no ato do recebimento de um montante pecuniário devem preencher e emitir faturas-recibos – os populares “recibos verdes” – com a finalidade fiscal demonstrativa. Por esse motivo em Portugal os trabalhadores independentes são também denominados de trabalhadores a recibos verdes.

¹⁴⁰ Mais detalhes sobre a base de cálculo do rendimento relevante, da base de incidência, da taxa contributiva e das sanções ver Lei n.º 110/2009 de 16 de setembro.

apontam os representantes sindicais, apesar de parecer atrativo o trabalho independente em Portugal encontra-se intimamente associado à precariedade laboral.

Por fim, embora possamos constatar em Portugal os benefícios da existência de uma legislação laboral específica para os profissionais do espetáculo, ela é sinônimo de flexibilização laboral¹⁴¹. A Lei nº4/2008 abriu caminho para a consolidação e popularização de formas contratuais de intermitência e de muito curta duração, até então não generalizadas no país. Além disso, como pudemos analisar no regime de trabalho especial dos profissionais do espetáculo em vigor atualmente, existem elementos genéricos, incompletos e que suscitam dúvidas quanto à sua aplicação prática. O enquadramento dos músicos no estatuto dos trabalhadores independentes sugere a perda das suas especificidades laborais, a falta de proteção específica e a dificuldade do pagamento correto das contribuições mensais devido à sazonalidade da profissão. Como apontam os sindicalistas, a tentativa de aproximar a legislação da prática laboral artística, de diminuir o controle excessivo e facilitar a efetivação dos contratos formais dos artistas do espetáculo em determinados aspectos pode ser uma tentativa louvável, mas na prática parece surtir poucos resultados, uma vez que não tem conseguido reduzir o número de profissionais que atuam de forma autônoma, ilegal e precária. Constatamos, portanto, que assegurar boas condições de trabalho para os músicos profissionais portugueses depende da conquista de direitos e de ações práticas diversas que não apenas a construção de novos códigos e regulamentos trabalhistas. Tais ações, portanto, extrapolam o campo jurídico-legislativo e concernem à prática cotidiana destes profissionais enquanto agentes individuais e/ou coletivos.

Logo, com a finalidade de aprofundar a investigação sobre as condições e contradições da atividade musical em Portugal recorreremos às entidades de direitos autorais e conexos enquanto parceiras e alvo de críticas dos representantes sindicais.

2.5. A Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) e a gestão dos direitos autorais em Portugal

À defesa trabalhista promovida pelo sindicato é somada a defesa dos demais direitos dos profissionais artísticos enquanto valorização moral e fonte de retribuição financeira.

¹⁴¹ Analisaremos o processo de flexibilização e precarização laboral com maior profundidade na terceira parte do trabalho.

Embora sejam setores distintos e independentes de atuação, a defesa trabalhista e a defesa dos direitos autorais e conexos, ora se aproximam, ora se afastam, numa relação contraditória de parceria e críticas entre seus representantes. A produção autoral é fundamental para a expressão artística e cultural de um país e campo de atuação de muitos trabalhadores distribuídos em inúmeros setores artísticos. A atividade autoral envolve diversos atores sociais e transita por interesses e domínios distintos como, por exemplo, o da qualidade estética, da identidade cultural e da produção econômica. Para possibilitar a administração da propriedade intelectual e assegurar condições razoáveis de retribuição aos autores, intérpretes ou executores artísticos, foram consagrados os estatutos legais de direitos de autor e de direitos conexos. Posteriormente à consolidação das diretrizes legais surgiram as entidades protetoras dos direitos autorais e conexos formadas, na maioria dos casos, pelos próprios autores, intérpretes ou executantes.

Em Portugal, o processo de elaboração das leis e de constituição das entidades desenvolveu-se nos dois últimos séculos e conjuntamente objetivou organizar e proteger a produção autoral e artística. Assim, para refletirmos sobre a gestão dos direitos autorais no país recorreremos à Sociedade Portuguesa de Autores (SPA). A análise dessa entidade é importante uma vez que muitos músicos profissionais são autores e compositores das obras e canções que eles próprios interpretam e executam. Portanto, aspectos essenciais da profissão musical dependem da mediação da legislação autoral/conexa e das entidades gestoras desses direitos no país. Nesse sentido, constatou-se que ao todo estão vinculados à SPA 24 mil autores dos diversos segmentos artísticos. Os músicos ocupam uma posição de destaque na entidade uma vez que a maior parte de seus associados são autores, compositores e editores musicais e seus direitos arrecadados representam aproximadamente 75% das receitas totais da entidade. Dentre os associados cooperadores, os músicos e os editores musicais também são a maioria e representam em torno de 70% do total¹⁴².

Atualmente, em Portugal, os direitos autorais e conexos são regulados nacionalmente pelo Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC), aprovado pelo Decreto-Lei n.º 63/85, de 14 de março¹⁴³ e internacionalmente, assim como o Brasil, seguem a

¹⁴² Informações advindas da entrevista realizada em 29 de outubro/2013 na SPA em Lisboa com o administrador responsável pela área musical Tozé Brito.

¹⁴³ O Decreto-Lei n.º 63/85, de 14 de março foi posteriormente alterado pelas Leis n.ºs 45/85, de 17 de Setembro, e 114/91, de 3 de Setembro, e Decretos-Leis n.ºs 332/97 e 334/97, ambos de 27 de Novembro, pela Lei n.º 50/2004, de 24 de Agosto, pela Lei n.º 24/2006 de 30 de Junho, pela Lei n.º 16/2008, de 1 de Abril e pela Lei n.º 65/2012 de 20 de dezembro.

Convenção de Berna de 1886¹⁴⁴ e a Convenção Universal de 1952¹⁴⁵, revista em 1971. Os direitos autorais são coletivamente administrados pela Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) que representa os autores de todas as disciplinas literárias e artísticas, assim como seus sucessores e cessionários que nela estejam inscritos. Desse modo, a SPA realiza a gestão coletiva dos direitos dos titulares vinculados a ela, o que significa na prática que

os titulares de direitos autorizam as organizações de gestão colectiva a gerir os seus direitos, isto é, a vigiar as utilizações das suas obras, a negociar com os eventuais utilizadores, a conceder-lhes, mediante pagamento de uma remuneração apropriada, autorizações sujeitas a determinadas condições, a perceber as remunerações e a reparti-las entre os titulares de direitos¹⁴⁶

As entidades gestoras de direitos autorais e de direitos conexos em Portugal são cooperativas e devem seguir, ainda, os parâmetros do Código Cooperativo e as atribuições regulamentares das entidades de gestão coletiva do direito de autor e dos direitos conexos conforme estão estipuladas na Lei 83/2001 de 3 de agosto. Com a finalidade de constituir esta representação torna-se necessário promover a efetivação de um registro na Direção-Geral dos Espectáculos e do Direito de Autor. Em Portugal as entidades de direitos autorais e direitos conexos são tuteladas pela Inspeção-Geral das Atividades Culturais (IGAC) do Ministério da Cultura, assim como determina o Decreto Regulamentar n.º 81/2007 de 30 de julho. Conforme prevê o documento, a IGAC

¹⁴⁴ A *Convenção de Berna* de 1886 estabeleceu o reconhecimento do direito autoral para a proteção das obras literárias e artísticas entre as nações soberanas e signatárias. A convenção incorporou várias revisões ocorridas em Paris (1896), Berlim (1908), Berna (1914), Roma (1928), Bruxelas (1948), Estocolmo (1967) e Paris (1971) e emendada em 1979. A partir de 1967 a Convenção é coordenada pelo World Intellectual Property Organization (WIPO) que foi incorporada pelas Nações Unidas em 1974. Em 2012 eram 165 os países signatários da Convenção e quase todos são membros da Organização Mundial do Comércio (OMC), a qual impõe aos não membros que aceitem as determinações da Convenção de Berna para a comercialização de obras protegidas pela propriedade intelectual.

¹⁴⁵ A *Convenção Universal Sobre o Direito de Autor*, assinada em Genebra a 6 de setembro de 1952 e revista em 24 de julho de 1971 pretende assegurar em todos os países a proteção do direito de autor sobre obras literárias, científicas e artísticas. Portanto, visa garantir que o regime universal de proteção dos direitos de autor tornará mais fácil a difusão das obras do espírito e contribuirá para uma melhor compreensão internacional. Em seu artigo 1º revisado afirma que “os estados contratantes comprometem-se a tomar todas as disposições necessárias para assegurar a proteção suficiente e eficaz dos direitos dos autores e de quaisquer outros titulares dos mesmos direitos sobre as obras literárias, científicas e artísticas, tais como os escritos, as obras musicais, dramáticas e cinematográficas, as pinturas, gravuras e esculturas”.

¹⁴⁶ Definição apresentada pela Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI) in: *Gestão do Direito de Autor e dos Direitos Conexos no Mercado Interno: a propósito da Comunicação da Comissão europeia de 16 de Abril*: <http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/management/consultation-rights-management/aepi_pt.pdf> acesso em 10 de outubro/2013.

assegura, na área relativa ao direito de autor e direitos conexos, o cumprimento da legislação, a protecção sistemática dos direitos de autores e dos direitos conexos, a recolha e o tratamento de informação e documentação e a superintendência nas actividades económicas relacionadas com a propriedade intelectual¹⁴⁷.

Constituiu-se em 1925 a *Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses* (SECTP), uma cooperativa anónima de responsabilidade limitada com a finalidade de promover “[...] união dos escritores teatrais e compositores musicais portugueses para a defesa dos seus direitos e melhoria dos seus interesses [...]”¹⁴⁸. Em 22 de junho de 1926 foi sancionado pelo Presidente da República, Manuel Teixeira Gomes, e publicado no Diário do Governo o Decreto n.º 10.860 que reconheceu à SECTP “[...] personalidade jurídica como associação legalmente constituída para os fins respectivos à afirmação dos direitos de propriedade intelectual nos termos da legislação interna e externa em vigor [...]”. Uma profunda alteração ocorreu em 1970 quando a entidade reformulou seus estatutos e estendeu sua atuação para a defesa autoral de todas as áreas da criação artística. Com essa reformulação e expansão de suas atividades a instituição passou a denominar-se *Sociedade Portuguesa de Autores* (SPA). E, por fim, em 1984 a SPA foi reconhecida como pessoa coletiva de utilidade pública pelo Primeiro-Ministro Dr. Mário Soares¹⁴⁹.

Em seu estatuto atual (2010) a SPA é denominada como uma cooperativa para a “gestão colectiva dos direitos de propriedade intelectual e a defesa e promoção dos bens culturais”¹⁵⁰. Atualmente o foco da SPA é proteger os autores literários e artísticos portugueses, além dos editores de obras musicais, ou seja, uma atuação e um repertório multidisciplinar. Entretanto, apesar de seus representantes defenderem o respeito as suas determinadas atribuições, a entidade é alvo constante de críticas dos músicos profissionais, assim como foi duramente criticada pelo sindicalista Manuel Rocha¹⁵¹. Esse representante relatou ter sido impedido de tornar-se cooperador da entidade devido aos critérios rigorosos e elitistas da entidade, além de acusar sua gestão e seu funcionamento de despótico e corrupto e estar mais preocupada em fiscalizar e cobrar do que em defender integralmente os direitos dos

¹⁴⁷ Mais detalhes ver: <<http://www.igac.pt/>> acesso em 5 de setembro/2013.

¹⁴⁸ Escritura de constituição da SECTP assinada no cartório do Dr. Facco Viana a 22 de maio de 1925 em Lisboa.

¹⁴⁹ Conforme é relatado pela própria entidade, “a SPA é o mais antigo e representativo organismo de gestão coletiva do Direito de Autor existente em Portugal. A gestão exercida pela SPA incide sobre todos os gêneros e formas de criação literária e artística e todas as modalidades de utilização das obras [...]”. Mais detalhes ver: <<http://www.spautores.pt/>> acesso em 4 de setembro/2013.

¹⁵⁰ Mais detalhes ver Estatuto da SPA: <http://www.spautores.pt/assets_live/77/estatutos_2010.pdf> acesso em 4 de setembro/2013.

¹⁵¹ Inquérito realizado na cidade de Coimbra em 10 de setembro de 2013.

autores. Portanto, para averiguarmos tais críticas e acusações cabe promovermos alguns questionamentos: quem são os autores? Como eles se vinculam à entidade? Como funciona e quais suas atribuições fundamentais?

No artigo 3º do Estatuto da SPA são apresentadas algumas definições importantes para a compreensão do documento, dentre elas encontramos o “autor” definido como o “criador intelectual de obras do domínio literário, científico e artístico, de qualquer modo exteriorizadas”. Já o editor de obras musicais é a “pessoa singular ou coletiva que seja titular de algum ou alguns dos direitos que sejam objeto de gestão da Cooperativa, relativos a obras musicais ou literário-musicais resultantes da celebração de um contrato de edição musical e que exerça a atividade editorial”. Dessa forma, os autores, compositores e editores musicais estão inseridos em seu leque de atuação e são alvos de sua gestão.

O mesmo artigo 3º apresenta dois conceitos que definem as formas de vinculação à entidade, pois, conforme estipula o documento, o autor e o editor musical têm a possibilidade de se tornarem *cooperadores* ou *beneficiários* da SPA¹⁵². A forma de vinculação define como o associado pode e deve se relacionar com a entidade e quais os benefícios que lhe são assegurados. Tais definições são apresentadas no Capítulo III do Estatuto, onde são definidos os requisitos de admissão, os direitos e os deveres dos cooperadores e dos beneficiários.

Inicialmente podemos refletir sobre os beneficiários, uma vez que para se tornar cooperador o associado deve obrigatoriamente estar vinculado como beneficiário por no mínimo cinco anos. Os beneficiários incluem os autores e outros titulares de obras intelectuais que tenham sido publicadas ou divulgadas. Podem também ser titulares por meio de sucessão, transmissão ou outra forma de aquisição de direitos autorais. Não existe restrição para sua nacionalidade ou seu país de residência. Sua admissão é efetuada por meio de um requerimento dirigido à Direção da entidade com provas documentais de suas obras, a partir do registro do repertório autoral e após o pagamento de uma joia cuja quantia é estipulada anualmente pela Direção (ouvido o Conselho Fiscal)¹⁵³.

Tornar-se beneficiário, como o próprio termo indica, significa ter determinados direitos (benefícios) e deveres. Os beneficiários buscam esse enquadramento principalmente com a finalidade de, em determinados casos, poder fixar os montantes e as condições de

¹⁵² Conforme é apresentado no artigo 3º, O cooperador é a “pessoa singular ou coletiva, titular de direitos autorais cuja gestão foi confiada à Cooperativa, que preencha os requisitos de admissão estabelecidos no artigo 14º dos presentes Estatutos”. O beneficiário é o “autor ou outros titulares de direitos autorais cuja gestão foi confiada à Cooperativa, de forma directa, a gestão de seus direitos”.

¹⁵³ No período de desenvolvimento da investigação a joia estava estipulada em €150 (cento e cinquenta euros).

utilização e exploração de seus direitos autorais, de receber os direitos relativos à utilização e exploração de suas obras, de utilizar serviços jurídicos da entidade referentes aos assuntos relacionados à propriedade intelectual, de requerer arbitragem da cooperativa em caso de conflito no domínio dos direitos autorais e participar das atividades culturais e educacionais promovidos pela Cooperativa. Os beneficiários têm a obrigação de respeitar as leis autorais, os princípios Cooperativos, o Estatuto e os regulamentos internos, além de acatar as deliberações das Assembleias Gerais.

Apesar das vantagens descritas acima, os beneficiários são associados sem poder decisório, ou seja, eles usufruem da gestão dos direitos promovida pela entidade, mas sem poder interferir em seus encaminhamentos políticos. Os beneficiários não podem votar nas Assembleias Gerais, nem fazer parte dos cargos sociais da entidade, o que significa depender das decisões daqueles órgãos (formados pelos cooperadores) para definir todo o funcionamento da Cooperativa e, principalmente, definir como seus direitos autorais serão administrados. Tais questões não parecem tão problemáticas até o momento em que constatamos que os requisitos para se tornar cooperador são rigorosos e que uma minoria dos associados da entidade são cooperados, aproximadamente 3,6%¹⁵⁴, e tomam decisões para a maioria que normativamente não tem direito de participação. Neste sentido, poderíamos destacar a frágil representatividade da Cooperativa referente à falta de participação política da maioria dos autores a ela vinculados, conforme apontou o representante Manuel Rocha. Para entendermos melhor essas questões torna-se necessário conhecer quem são os cooperadores e quais são seus direitos e deveres.

Em geral os cooperados são formados por autores de obras artísticas protegidas pela legislação e por produtores musicais¹⁵⁵ que tenham explorado publicamente, em reprodução ou comunicação, suas obras. Mas para ser admitido e tornar-se cooperador o associado (singular ou coletivo) deve preencher certos requisitos específicos delimitados no artigo 14º do Estatuto da SPA. Os requisitos de admissão dos autores são os seguintes: possuírem nacionalidade portuguesa, ou de um país cuja língua oficial seja o português, ou de um país da União Europeia; serem enquadrados como beneficiários há mais de cinco anos; serem autores

¹⁵⁴ Segundo o Presidente da SPA José Jorge Letria, dos 24 mil associados apenas 880 são cooperadores. Dados coletados no *Workshop* "Cultura e Direitos de Autor: valores económicos e sociais", realizada dia 30 de outubro/2013 em Coimbra.

¹⁵⁵ Conforme Tozé Brito, os principais produtores nacionais e multinacionais estão vinculados à SPA como cooperadores.

de um número mínimo de obras¹⁵⁶, contando que as mesmas tenham sido publicadas ou divulgadas por qualquer meio e os seus direitos tenham sido cobrado pela Cooperativa; os direitos devem ter sido creditados na conta corrente do proponente nos três anos anteriores e atingir uma média anual cujo montante é fixado pela Direção (ouvido o Conselho Fiscal)¹⁵⁷.

Diante desses requisitos de admissão percebemos as exigências severas para a aceitação dos associados no elenco dos cooperadores. Os itens mais problemáticos são aqueles referentes ao longo período enquadrado como beneficiário, ao número mínimo de obras e, principalmente, à necessidade de atingir a média anual de direitos estipulada pela SPA. Ou seja, só podem ser cooperadores aqueles que passarem por um período probatório, que se classifiquem como autores segundo os parâmetros quantitativos delimitados pela entidade e que obtenham uma quantidade financeira mínima por meio dos direitos autorais de suas obras.

Os requisitos de admissão dos cooperadores são excludentes, pois privilegiam aqueles autores que possuem maiores receitas financeiras por meio dos direitos autorais arrecadados pela entidade. Isso pode parecer justo para uma entidade que tem como uma de suas finalidades a gestão financeira de direitos autorais, porém é preciso constatar que ao se basearem principalmente em requisitos quantitativos as regras estatutárias privilegiam os autores e editores mais comerciais. Ou seja, aqueles que são mais veiculados no mercado e, por isso, possuem receitas maiores, e não, necessariamente, a totalidade dos autores ou, ainda, os autores de obras cuja relevância seja cultural e esteticamente qualitativa. O que significa legar àqueles autores e editores as orientações e decisões políticas da entidade, portanto, as decisões de como os direitos autorais em geral devem ser geridos.

Nessa direção, outro fato relevante e preocupante ocorreu a partir da última revisão dos estatutos. O novo Estatuto, aprovado em 2010, consagrou a entrada dos editores para cooperadores e para a Direção da entidade. Isso significa constatar que as editoras multinacionais vinculadas aos capitais da indústria fonográfica global passam a ter direito de intervir nas políticas de gestão de direitos autorais da SPA e, até mesmo, dirigir a Cooperativa. Conforme Tozé Brito os três maiores cooperadores editores musicais são as

¹⁵⁶ No caso específico dos autores e compositores musicais o número mínimo de obras exigível para tornar-se cooperador é a seguinte: duas obras dramático-musicais; oito peças para orquestra sinfônica ou de câmara; oito composições de música electro-acústica; cinco bailados; doze peças para solistas ou pequenos conjuntos instrumentais; setenta e cinco pequenas composições vocais ou instrumentais.

¹⁵⁷ O montante anual fixado para o ano de 2013 foi de 4 mil euros. Informações advindas da entrevista com Tozé Brito na SPA.

multinacionais Universal, EMI e Sony. Tozé Brito afirmou ainda que obrigatoriamente pelo menos um dos nove membros que compõem a Direção da entidade é editor musical.

Essa questão nos remete à crítica das finalidades e atribuições das entidades de gestão coletiva. Pois, apesar de legalmente serem caracterizadas como cooperativas e terem o objetivo de gerir e proteger coletivamente os direitos dos autores e artistas elas podem subverter ou manipular esses princípios e atuarem segundo interesses particulares, ou quaisquer outros que não os dos autores. Isso pode ser percebido quando, em casos específicos, a entidade torna-se mais importante que seus associados (cooperadores ou beneficiários). É preciso atentar para o fato de muitas entidades, como é o caso da SPA, possuir monopólio da gestão de direitos e, assim, terem poder para determinar o mercado e agirem de forma desleal em relação aos concorrentes e aos próprios associados¹⁵⁸. Atenção também ao fato de as entidades com tal domínio setorial poderem exercer poder político dentro da categoria representada ou mesmo utilizarem seu poder político em outras instâncias sociais. Portanto, não seria legal ou ético pensar em uma cooperativa de interesse público atuando politicamente em benefício próprio.

A partir de sua estrutura política, administrativa e fiscal, a SPA desenvolve sua finalidade principal que é a gestão coletiva dos direitos autorais e dos direitos conexos dos editores musicais. Muitos são os objetivos elencados no estatuto da entidade¹⁵⁹, porém suas atuações principais referem-se à negociação, autorização, cobrança e distribuição dos direitos autorais referentes às obras executadas publicamente ou disponibilizadas em suportes físicos e/ou virtuais entre seus associados. Essas ações devem seguir as leis e os documentos que regulam as atividades das entidades de gestão, porém, antes de adentrarmos nessas questões é preciso levar em consideração críticas as dificuldades do funcionamento legal dessas entidades e de colocar em prática os fundamentos dos direitos autorais e dos direitos conexos.

Nesse sentido, as práticas habituais de gestão coletiva dos direitos autorais promovem distorções nos preceitos estruturais do direito autoral. Tais distorções foram analisadas pelo autoralista José de Oliveira Ascensão que questionou a dificuldade de aplicação dos

¹⁵⁸ Como prescreve o Código de Direitos Autorais e de Direitos Conexos português, é livre a criação das entidades de gestão coletiva desde que cumpram as exigências legais dos regulamentos em questão. Isto significa que não existe em Portugal um monopólio legal na gestão de direitos intelectuais como ocorre no Brasil. Entretanto, a SPA é a única entidade de gestão coletiva de direitos autorais no país, ou seja, possui o monopólio de mercado neste setor. Conforme relata o autoralista José de Oliveira Ascensão, “o monopólio atinge seu ponto mais alto quando há uma única entidade de gestão a quem recorrer” (1992, p. 967).

¹⁵⁹ Para visualização de todos os objetivos ver artigo 6º do Estatuto da SPA: <http://www.spautores.pt/assets_live/77/estatutos_2010.pdf> acesso em 10 de setembro/2013.

fundamentos do direito autoral na sua prática administrativa. Inicialmente podemos notar que apesar de estar previsto no direito autoral a possibilidade de o autor gerir individualmente suas obras, na realidade, por limitações práticas ou incontornabilidade das utilizações, esse ato se torna praticamente impossível. Essa ação impõe a *gestão coletiva necessária*, o que significa ter que aceitar a intermediação de uma entidade de gestão coletiva.

Isto significa que o autor fica submetido às condições de actuação das entidades de gestão. É forçado a aderir a uma entidade de gestão, aceitando em bloco as condições desta. O que quer dizer que o verdadeiro problema para ele passa a ser o da defesa perante a entidade de gestão, única entidade com quem afinal contacta (ASCENSÃO, 1992, p. 696).

Embora esteja prevista na legislação autoral a autorização *individual e prévia* do autor para a utilização de uma determinada obra, na prática cotidiana, salvo casos específicos, as entidades de gestão assumem a negociação e outorgam, segundo seus parâmetros, autorizações e licenças globais e genéricas de utilização, ou seja, autorização para a utilização de um conjunto de obras e não para obras específicas ou individuais. Sob o argumento de que seria impossível se não fizesse dessa forma, as entidades fazem a gestão coletiva de todo o repertório dos autores e, portanto, a tendência são as obras perderem suas singularidades qualitativas. “Cada obra fica dissolvida num conjunto”, ou ainda, “a negociação é feita a granel” o que torna a obra um elemento de massa (ASCENSÃO, 1992, p. 693). As distorções dos direitos do autor e dos direitos conexos, promovidas pela gestão coletiva, suscitam muitas críticas às entidades, nessa direção Ascensão relata que

as críticas à actuação das entidades de gestão vêm de muito longe. A visão miserabilista do autor difundida por essas entidades não corresponde à opulência que elas próprias demonstram. Põem-se em causa os critérios de cobrança e repartição, que são soberanamente estabelecidos por essas entidades. Fazem-se graves acusações à sua isenção. Para além disso, as numerosas providências de protecção dos autores estabelecidas na lei vão afinal beneficiar estas entidades. Há nomeadamente privilégios de execução prévia que desequilibram a posição dos interessados. As entidades de gestão vêm-se assim revestidas indirectamente de poderes de autoridade (1992, p.697).

Feitas essas considerações sobre as disfunções práticas da gestão de direitos autorais e de direitos conexos e à actuação das entidades de gestão coletiva, cabe analisarmos algumas especificidades da SPA enquanto mandatária ou representante de seus associados na gestão de

seus direitos. Dentre as funções assumidas pela Cooperativa em seu processo de gestão encontramos inicialmente a negociação das autorizações e licenças que fixam as condições que permitem aos usuários empregá-las de forma legal. Os processos de negociação da SPA seguem seus parâmetros tarifários e, provavelmente, poucos são os autores musicais que tem a possibilidade de negociar individualmente suas obras. Por outro lado, só os grandes usuários de música têm a capacidade de negociar os valores a serem pagos, uma vez que os médios e pequenos usuários devem seguir os tarifários pré-estabelecidos.

As negociações têm como finalidade fixar as formas de utilização das obras e a cobrança de valores específicos pela utilização dos repertórios da entidade, o que representa o processo de autorização ou licenciamento. Os valores cobrados são estipulados segundo características e parâmetros específicos nos tipos de exploração. Para isso, tais tipos são separados em distintas categorias como, por exemplo, o direito de execução pública, as artes cênicas e música erudita, a reprodução mecânica, as novas tecnologias e o licenciamento de emissões televisivas. Outros parâmetros definidores da cobrança são determinados segundo o tipo do local, o estabelecimento ou a empresa usuária, segundo a importância ou função da obra para o usuário (essencial ou não essencial), segundo o espaço/tamanho do local de utilização, segundo a quantidade de pessoas que ela atinge etc.¹⁶⁰. Portanto, as formas de utilização e seus preços são definidos a partir do cruzamento dessas diversas informações que caracterizam a especificidade da utilização¹⁶¹. Conforme informações apresentadas pela entidade, “os valores das tabelas mínimas de direitos de execução, são calculados de acordo com o tipo e importância da função, características dos locais e entidades promotoras, temporalidade da utilização e fins a que se destinam”¹⁶².

Mesmo havendo tabelas e informações sobre as tarifas e sobre as possíveis fixações dos valores a serem pagos pelos usuários de obras essas definições são polêmicas e um dos maiores fatores de dúvidas e questionamentos. Diante dessas questões apresentadas durante as entrevistas, alguns representantes da SPA não tinham respostas concretas. Outros apresentaram respostas insatisfatórias de acordo com a afirmação de que os valores estipulados pela SPA não sofrem influência de outros países e entidades e seguem as condições socioeconômicas e as especificidades portuguesas. Conforme aponta o

¹⁶⁰ Mais detalhes ver as tabelas de preços e os parâmetros de cobrança da SPA: <<http://www.spautores.pt/usuarios/tabelas>> acesso em 23 de setembro/2013.

¹⁶¹ As descrições dos parâmetros e valores encontram-se presentes nas tabelas da entidade que são reformuladas anualmente pela Direção e aprovadas em Assembleia Geral.

¹⁶² Mais detalhes ver: <<http://www.spautores.pt/usuarios/perguntas-frequentes>> acesso em 24 de setembro/2013.

representante Paulo Faustino, os valores devem ser analisados e aprovados pela tutela do Estado por meio da IGAC (Inspeção Geral das Atividades Culturais), após serem estipulados pela entidade a partir de “uma série de parâmetros”, ou seja, os valores são definidos particularmente pela SPA, mas dependem da aprovação estatal¹⁶³. A falta de clareza em relação a esses processos e a falta de informações geram dúvidas sobre a atuação da entidade.

Após o processo de arrecadação decorrente da negociação, cobrança e autorização dos direitos autorais a entidade promove a dedução das comissões como está previsto na alínea i) do n.º 1 do artigo 44º do Estatuto da SPA. As comissões representam a retenção de uma parcela dos direitos autorais arrecadados para a manutenção de todas as atividades realizadas pela Cooperativa¹⁶⁴. Conforme define o Estatuto, elas são fixadas para “fins administrativos, culturais, assistenciais ou outros”, ou seja, a manutenção da SPA e de todas as ações realizadas por ela é financiada pelo trabalho autoral dos seus associados, ou ainda, são os autores associados que bancam o funcionamento da entidade por meio dos seus direitos autorais. As comissões são definidas e cobradas anualmente do montante dos direitos arrecadados, seja dos cooperadores ou dos beneficiários. Conforme os dados apresentados no Relatório e Contas da Direcção de 2012¹⁶⁵, as comissões totais somam os valores retidos dos direitos autorais (6.256.835 euros), das comissões adicionais¹⁶⁶ (1.051.428 euros), além de outras comissões não descritas (2.978 euros). Em 2012, portanto, o total retido chegou a 7.311.241 euros, ou seja, 23,3% do total dos direitos autorais cobrados em 2012¹⁶⁷.

Por um lado as comissões estão previstas nas legislações regulamentadoras e são essenciais para a existência e funcionamento da Cooperativa. É consensual que haja a dedução de comissões. Mas, por outro lado, é preciso estar atento ao fato de que as comissões, que subtraem uma determinada porcentagem de todos os direitos autorais arrecadados, são determinadas pela Direcção e aprovadas em Assembleia Geral, ou seja, por uma parcela dos cooperadores. Como vimos, são poucos os cooperados em relação à totalidade dos associados da Cooperativa, o que caracteriza uma frágil representatividade e sinaliza para um possível

¹⁶³ Informações coletadas na entrevista realizada 15 de outubro/2013 na Delegação Regional da SPA em Coimbra com o Coordenador Paulo Faustino.

¹⁶⁴ A descrição das despesas da cooperativa é apresentada no artigo 53º do Estatuto. Mais detalhes ver: <http://www.spautores.pt/assets_live/77/estatutos_2010.pdf> acesso em 24 de setembro/2013.

¹⁶⁵ Mais detalhes ver: <http://www.spautores.pt/assets_live/9661/relat_rio_e_contas_2012.pdf> acesso em 25 de setembro/2013.

¹⁶⁶ As comissões adicionais correspondem à retenção de 10% dos direitos cobrados pelo departamento de delegados e correspondentes, ou ainda, aos direitos cobrados pelas delegações é retida a décima parte.

¹⁶⁷ Desse montante retido 5.696.218 euros são referentes à remuneração do pessoal e encargos sobre remunerações. Mais detalhes ver <http://www.spautores.pt/assets_live/9661/relat_rio_e_contas_2012.pdf> acesso em 25 de setembro/2013.

conflito de interesses em relação à atuação da entidade. Muitos serviços prestados pela Cooperativa beneficiam apenas os cooperadores, como é o caso da assistência social, do fundo cultural, da educação e da formação cooperativa. Desse modo, para esse grupo é mais simples concordar com porcentagens auferidas, enquanto que para os beneficiários que não têm os mesmos direitos e não usufruem dos mesmos serviços seria mais proveitoso diminuir os gastos e as comissões, para, dessa forma, receberem uma porcentagem maior de direitos autorais.

Deduzidas as comissões os direitos autorais arrecadados são distribuídos para seus titulares (cooperadores e beneficiários). Embora nos momentos da autorização e da arrecadação a singularidade das obras não tenha sido considerada de forma pormenorizada, pressupõe-se que no momento da remuneração dos autores a personalidade das obras e suas qualidades características sejam respeitadas. Mas como obter informações corretas sobre as obras utilizadas para posteriormente reparti-las e distribuí-las nas proporções corretas? Ou ainda, quais são os critérios e formas da repartição e distribuição?

Tais questões apresentam grande complexidade que se revela ao levarmos em consideração o fato de que muitas formas de utilização musical, por exemplo, não expressam de maneira detalhada quais as obras utilizadas e, dessa maneira, dificultam o processo de definição da participação de cada autor na ‘partilha do bolo’. Um desses casos é a autorização por avença, ou seja, autorização genérica concedida a uma entidade para utilização de um repertório, como ocorre habitualmente com as obras musicais executadas nos organismos de radiodifusão e radiodifusão visual¹⁶⁸.

Teoricamente, os usuários de obras deveriam entregar à Cooperativa listas das utilizações a serem apresentadas com a finalidade de especificar os repertórios e facilitar o processo de distribuição dos direitos aos titulares, mas na prática muitos utilizadores não apresentam essas descrições, o que resulta na impossibilidade de detalhar exatamente quais obras foram executadas. Ou ainda, determinadas formas de utilização dificultam a declaração das obras, como é o caso, por exemplo, da execução através de meios mecânicos cobrados aos proprietários dos estabelecimentos públicos. Nesse caso específico o Regulamento de

¹⁶⁸ Mais detalhes ver Tabelas Mínimas de Direitos de Execução 2013: <http://www.spautores.pt/assets_live/8852/spa.1_tabela_min_execu_o_2013.pdf> acesso em 25 de setembro/2013.

Repartição de Direitos¹⁶⁹ determina que os direitos “deverão ser distribuídos totalmente através de rateio – a menos que exista a identificação rigorosa das obras”. É importante perceber que a dificuldade de detalhar as utilizações das obras é um dos principais problemas das entidades de gestão coletiva de direitos autorais e de direitos conexos, pois sem esse detalhamento não é possível realizar a distribuição de forma correta o que promove a descridibilidade da entidade de gestão. Enfrentar esse problema é um dos maiores desafios dessas entidades, uma vez que é cada vez mais fácil ter acesso às obras artísticas e culturais e, contrariamente, mais difícil e custoso controlá-las e fiscalizá-las.

Com a finalidade de sanar o problema da falta de definição das obras utilizadas, as entidades, muitas vezes, recorrem a medidas polêmicas e controversas de distribuição por *amostragem* e *rateio*. A falta de informações, a dificuldade e os custos de obtê-las torna questionável o modelo de gestão assumido por essas entidades que muitas vezes prejudicam determinados autores e beneficiam outros com seus métodos. No caso específico da SPA a amostragem e o rateio estão consolidados e, conforme está especificado em seu regulamento de distribuição, favorecem os autores que recebem mais direitos autorais, ou, se pensarmos de outra forma, os mais comerciais.

No âmbito da defesa e cumprimento das legislações em vigor a fiscalização dos usuários de obras em Portugal é delegada às entidades policiais como a *Polícia de Segurança Pública* (PSP), a *Guarda Nacional Republicana* (GNR), a *Autoridade de Segurança Alimentar e Económica* (ASAE) – um órgão de polícia criminal que exerce autoridade administrativa especializada no âmbito da fiscalização alimentar e económica para o cumprimento das legislações reguladoras – e pela *Inspecção Geral das Atividades Culturais* (IGAC), cujo objetivo é auditar o desempenho das entidades organicamente integradas e dependentes do Secretário de Estado da Cultura, promover a segurança dos espetáculos artísticos, defender os autores, autenticar e classificar os conteúdos culturais¹⁷⁰.

Entretanto, é a própria SPA que promove a fiscalização efetiva com a finalidade de identificar as entidades e os locais onde sejam utilizadas as obras de seus associados, por meio de seus inspetores e fiscais credenciados. Conforme especifica a própria Cooperativa, a partir

¹⁶⁹ Mais detalhes ver o Regulamento de Repartição de Direitos e Calendário Anual de Distribuições em: <http://www.spautores.pt/assets_live/78/regulamento_reparti_o_direitos_2013_2014.pdf> acesso em 24 de setembro/2013.

¹⁷⁰ A IGAC tem por missão controlar e auditar os serviços e organismos dependentes ou sob tutela e superintendência do membro do Governo responsável pela área da cultura e fiscalizar e superintender na proteção do direito de autor, dos direitos conexos e dos recintos e espetáculos de natureza artística. Mais detalhes ver: <<http://www.igac.pt/>> acesso em 25 de setembro/2013.

dessa detecção a entidade procura orientar os usuários e nos casos de desrespeito à legislação recorre às autoridades policiais e administrativas¹⁷¹. Nesse âmbito, é importante chamar a atenção ao fato de que, embora necessária, a fiscalização efetiva dos utilizadores requer altos investimentos em métodos de controle que podem basear-se pura e simplesmente na contratação de mais fiscais ou em casos mais específicos depender da implementação de novas tecnologias¹⁷². Portanto, o alto custo do processo de fiscalização pode tornar sua prática financeiramente inviável pela entidade, o que leva a Cooperativa a exigir do poder público uma atuação mais enfática nessa direção.

A ampla difusão e acesso das obras artísticas e culturais por meio das novas tecnologias digitais em rede dificulta o controle exercido pelos titulares ou pelos representantes coletivos de direitos autorais e conexos. Nessa tentativa, em meio à mundialização da cultura (ORTIZ, 1994b), poderíamos afirmar a existência de um processo de *mundialização da gestão coletiva* dos direitos autorais e conexos fomentado pelos contratos entre sociedades congêneres para arrecadar dos diversos usuários espalhados pelo mundo todo e distribuir tais direitos aos seus respectivos titulares. A SPA, especificamente, possui contratos de representação e relações recíprocas com aproximadamente 200 entidades congêneres de gestão de direitos de propriedade intelectual em cerca de 90 países com a finalidade de expandir ao máximo sua cobertura e atuação. Na atualidade são comuns e necessários os contratos de representação entre entidades gestoras de propriedade intelectual, pois somente assim torna-se possível expandir para outros países a proteção dos seus direitos, e, também, proteger os autores vinculados às entidades estrangeiras em Portugal.

Essa proteção está ligada diretamente ao controle e fiscalização das entidades de gestão de direitos autorais, o que as tornam impopulares em relação aos usuários de canções e aos autores que, muitas vezes, querem ter suas canções divulgadas e não silenciadas pelos

¹⁷¹ Informações coletadas na entrevista realizada 15 de outubro/2013 na Delegação Regional da SPA em Coimbra com o Coordenador Paulo Faustino. Mais detalhes ver também: <<http://www.spautores.pt/usuarios/perguntas-frequentes>> acesso em 25 de setembro/2013.

¹⁷² No ano de 2012 a SPA implementou um novo sistema de organização e funcionamento das delegações por meio de um novo sistema informático denominado SPADIGITAL-SGS. Os processos de aferição necessitam ser cada vez mais automatizados por meio de sistemas de busca computadorizados devido aos grandes volumes de informações. Segundo Alexandre Miranda, em cada distribuição semestral são gerados 30 milhões de registros (dados) a partir das 3 milhões de obras catalogadas na SPA e são contemplados entre 6 e 7 mil autores. Somente via radiodifusão são executadas 2,5 milhões de músicas por mês no país. Os dados de utilização de obras via internet ainda não estão contabilizados, mas quando forem aumentará muito o número de registros e exigirá maior capacidade de decodificação dos dados coletados. Dados coletados no Workshop "Cultura e Direitos de Autor: valores económicos e sociais", realizada dia 30 de outubro/2013 em Coimbra. Mais detalhes ver: <http://www.spautores.pt/assets_live/9661/relat_rio_e_contas_2012.pdf> acesso em 25 de setembro/2013.

impedimentos legais e pela atuação da entidade. Nesse sentido, com a finalidade de tornar as entidades gestoras dos direitos autorais e conexos menos impopulares e mais respeitadas nacional e internacionalmente torna-se necessário promover maior abertura aos autores e sua transparência administrativa e fiscal.

Assim, conforme relatam os sindicalistas, essa impopularidade se agrava pelo fato de a SPA ter sido alvo de várias acusações de irregularidades. Nesse sentido, podemos relatar as suspeitas de irregularidades em 1993 depois de acusações de má gestão que levaram a Procuradoria Geral da República abrir inquérito à administração. A Polícia Judiciária chegou a fazer diversas buscas na sede da Cooperativa e em documentos oficiais vistoriados até 2001, a própria entidade reconhece ter subtraído sistematicamente valores devidos aos autores com a finalidade de cobrir os prejuízos e equilibrar as contas da entidade, o que caracteriza ato ilícito segundo o acordo firmado em 1949, pela Confederação Internacional das Sociedades de Autores denominado *Decisão Confederal*, segundo o qual nenhuma parte dos direitos cobrados deve ser considerada “não distribuível”. No início de 2003 a SPA encontrava-se em situação de falência técnica e sua administração estava sendo acusada e investigada pela Polícia Judiciária de corrupção e gestão danosa¹⁷³. Dentre as acusações encontravam-se procedimentos ilegais realizados na contabilidade, falta de pagamento à segurança social e ao IRS, existência de faturas falsas, uso de cartão de crédito da entidade para fins pessoais, favorecimento de alguns associados, abusos de poder e o não cumprimento de recomendações constantes de auditoria¹⁷⁴.

Portanto, se por um lado a SPA é considerada parceira do sindicato por gerir os direitos autorais no campo musical, por outro, assim como afirmou José de Oliveira Ascensão, as entidades de gestão coletiva são constantemente alvos de críticas, acusações e irregularidades. Por se tratar da aplicação prática dos direitos sua administração envolve diversos agentes sociais com interesses distintos e muitas vezes discordantes. Assim, com a finalidade de fazer cumprir as prerrogativas do direito autoral e conexo e legitimar a

¹⁷³ Em 2003 torna-se público que a SPA pode ter sido alvo de fraude e gestão danosa realizada pelo Ex-presidente Luiz Francisco Rebello, que fez parte da administração da entidade cerca de 40 anos, e sua filha Catarina Rebello. Segundo cálculos informais a gestão danosa pode ter lesado a entidade em 8 milhões de euros. Entretanto, a Polícia Judiciária abandonou a investigação por falta de queixa formal dos lesados. Esse desfecho demonstra-se muito nebuloso e sem explicações claras dos motivos do arquivamento do caso. Posteriormente, Luiz Francisco Rebello recebeu uma indenização de 190 mil euros e uma pensão mensal vitalícia de mil euros mensal. Segundo o atual presidente da SPA, José Jorge Letria, a “solução da direcção foi aprovada por maioria e corresponde à vontade de encerrar o contencioso pendente há cinco anos”. Mais detalhes ver: <<http://goo.gl/7ilqf9>> acesso em 01 de outubro/2013.

¹⁷⁴ Mais detalhes ver: <http://www.tsf.pt/paginainicial/interior.aspx?content_id=764060&page=-1> acesso em 01 de outubro/2013.

existência deste sistema de gestão é preciso não perder de vista seu elemento essencial: a defesa e a retribuição aos autores e artistas. Esse sistema só tem razão de existir se trazer benefícios aos seus protagonistas e, com isso, incentivar a arte e a cultura. Desse modo, deve-se buscar o respeito e a participação dos usuários de obras, como também, a transparência e a fiscalização das entidades de gestão para que os reais beneficiários de todo esse processo sejam os titulares de direitos. Entretanto, conforme apontou o sindicalista Manuel Rocha, o elitismo e a falta de clareza vêm afastando os músicos autores e compositores da SPA, tornando-a alvo crescente de críticas. Apesar de se tratarem de direitos distintos, muitos músicos, como é o caso do próprio Manuel Rocha, optam por se afastar da SPA e se aproximar da entidade protetora dos direitos conexos: a Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes (GDA).

2.6. A prática dos direitos conexos em Portugal na atuação da Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes (GDA)

A cooperativa Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes (GDA) segue os mesmos parâmetros legais da SPA, mas sua atuação está focada na gestão dos direitos conexos, ou seja, dos direitos dos intérpretes e executantes artísticos em geral. Conforme relataram os sindicalistas portugueses, embora determinados músicos profissionais sejam autores e compositores de suas canções, a maioria vive, essencialmente, da interpretação e da execução da atividade musical produtiva e/ou ao vivo. Nesse sentido, muitos músicos profissionais vinculam-se preferencialmente à GDA, podendo, por outro lado, ser detentor dos dois direitos e estar vinculado às duas entidades. Conforme apontou Margarida Barata, o sindicato possui maior parceria com a GDA e, essa proximidade foi confirmada pelo fato da cooperativa ajudar financeiramente o sindicato e, também, pelo fato de muitos representantes da GDA serem sindicalizados no CENA e também atuarem como representantes sindicais¹⁷⁵. Tal proximidade foi confirmada por Manuel Rocha quando afirmou ser a GDA uma entidade não elitista e aberta aos músicos, além de ser mais transparente aos seus associados. Desse modo, a partir desses apontamentos seguiremos com a investigação da GDA para compreendermos suas bases legais, suas atribuições e os meandros de sua atuação.

¹⁷⁵ Como é o caso dos coordenadores da GDA Nuno Simões e Amália Pereira. Informações advindas da entrevista realizada em 18 de agosto/2013 na GDA no Porto.

Assim, em comparação com os direitos autorais, os direitos conexos ou vizinhos foram consolidados tardiamente e somente na segunda metade do século XX tornaram-se uma realidade para os artistas. Sua concretização ocorreu em 1961 na Convenção de Roma que tratou da proteção dos direitos dos intérpretes e executantes num âmbito mundial¹⁷⁶. Posteriormente, tais parâmetros legais foram revisados e regulamentados pelo Acordo TRIPS/ADPIC e pelo Tratado da Organização Mundial da Propriedade Intelectual sobre Interpretações ou Execuções e Fonogramas (OMPI)¹⁷⁷. A articulação entre direitos autorais e direitos conexos fazia-se necessária uma vez que a interpretação e a execução foram consideradas extensões artísticas da obra do autor, pois, ao interpretar, o artista por meio de sua subjetividade e expressividade singular cria uma nova obra a partir da primeira. Portugal tornou-se signatário da Convenção internacional de 1961 diante do argumento de que “o intérprete e o executante têm, sem dúvida, uma interpretação criadora, digna de proteção”, mas sendo distinto o do autor sua outorga não deve prejudicar o direito deste¹⁷⁸. Existe, pois, uma mediação entre eles, mas também é preservada sua independência.

Apesar de os parâmetros de proteção dos direitos conexos serem difundidos a partir da década de sessenta somente em 1985 é aprovada uma lei que trata diretamente do assunto. Portanto, o Decreto-Lei n.º 63/85 aprovou o Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos e inseriu os artistas nos parâmetros de proteção da propriedade intelectual. A aprovação dessa legislação possibilitou aos artistas a proteção legal de seu trabalho e a obtenção de retribuição financeira por suas obras fixadas, comercializadas ou executadas publicamente. Dada a dificuldade individual por parte dos artistas de controlar e fiscalizar todas as utilizações de suas fixações foram criadas as entidades coletivas de gestão de direitos conexos. Portanto, a lei permite a organização dos próprios artistas (titulares) em entidades específicas para a gestão de seus direitos.

Em Portugal a gestão coletiva dos direitos conexos ao direito do autor é muito recente e é realizada pela *Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes* (GDA) que foi fundada em 28 de novembro de 1995 e registrada no IGAC em 1996. A GDA é resultado da

¹⁷⁶ A Convenção de Roma de 1961 consagrou como detentores de direitos conexos os artistas (interpretação e execução), os produtores de fonogramas (produção sonora/musical) e os organismos de tevê e radiodifusão (programação). Mas esta investigação abordará com mais ênfase os direitos conexos dos artistas.

¹⁷⁷ *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*; Acordo sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados com o Comércio, de 1994 e Tratado da Organização Mundial da Propriedade Intelectual sobre Interpretações ou Execuções e Fonogramas, de 1996.

¹⁷⁸ Sumário e aprovação do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos promulgado em 4 de Fevereiro de 1985. Mais detalhes ver: <http://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=484&tabela=leis> acesso em 16 de setembro/2013.

fusão da CADA – Cooperativa de Administração dos Direitos dos Artistas com a APA – Associação Portuguesa de Atores e integra uma rede de instituições congêneres a nível internacional¹⁷⁹. A Cooperativa respeita a Convenção de Roma (artigo 3º) e segue os parâmetros do artigo 176º do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos que delimita as noções específicas concernentes aos direitos conexos. Dentre elas encontramos a determinação legal da proteção dos direitos conexos e a noção de artistas intérpretes ou executantes que são considerados “os actores, cantores, músicos, bailarinos e outros que representem, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem de qualquer maneira obras literárias ou artísticas”.

Conforme disciplina o Código Cooperativo, a GDA também diferencia seus associados em duas categorias: cooperadores e administrados. Entretanto, diferentemente da SPA que estipula requisitos rigorosos para o enquadramento dos cooperadores, na GDA as exigências são diminutas e mais fáceis de cumprir, tornando maior e mais fácil o acesso e a participação dos artistas no corpo de cooperadores. O Diretor Pedro Oliveira apresentou três situações de associação que são recorrentes na GDA. A primeira é aquela em que o associado torna-se cooperador por meio da concessão de um mandato universal de representação à entidade. A segunda forma é o associado considerado administrado e representado por entidades internacionais, ou seja, membro de entidade estrangeira congênere com a qual a GDA mantém contrato de representação bilateral. Por fim, existe o associado administrado que concede apenas um mandato regional para a gestão coletiva dos direitos conexos em Portugal. Independente das singularidades das duas últimas formas ambas adquire formalmente o enquadramento de associado administrado¹⁸⁰.

Dentre as exigências estabelecidas no Estatuto da GDA para tornar-se cooperador encontramos a necessidade dos artistas serem portugueses ou nacionais da União Europeia, exercerem ou terem exercido atividade no meio artístico ou cultural e delegarem à Cooperativa a gestão de seus direitos em Portugal e no mundo. É necessário que suas prestações artísticas estejam protegidas pela lei de direitos conexos e tenham sido fixadas, reproduzidas, distribuídas (venda ou aluguel), comunicadas publicamente e que sejam acessíveis a qualquer pessoa. É preciso também demonstrar documentos que provem a veracidade dos trabalhos realizados e conceder um mandato universal de representação à

¹⁷⁹ Mais detalhes ver site da GDA: <<http://www.gda.pt/?p=140>> acesso em 16 de setembro/2013>.

¹⁸⁰ Informações coletadas em inquérito realizado com o Diretor Pedro Oliveira dia 29 de outubro/2013 na sede da GDA em Lisboa.

Cooperativa. Tais exigências estão de acordo com as leis autorais e conexas do país, uma vez que só podem ser protegidas as fixações artísticas que estejam enquadradas na legislação e que possam ser acessadas e difundidas publicamente e, assim, poder gerar receitas aos seus titulares. Deste modo, diferentemente da SPA, não há a necessidade de tempo de estágio probatório e nem a necessidade de atingir um valor determinado de retribuições financeiras para se tornar cooperador.

Já o enquadramento dos administrados segue os mesmos parâmetros de declaração e prova das atividades fixadas, mas não é obrigatória a nacionalidade portuguesa ou a nacionalidade vinculada à União Europeia; também não é necessária a atribuição de um mandato de delegação universal. São também considerados administrados os herdeiros de direitos conexos. No ato de admissão ambos os cooperadores e administrados devem apresentar uma proposta escrita e assinada à direção com as documentações de prova e efetuarem o pagamento de uma joia¹⁸¹.

Assim como a SPA, a principal diferença dos dois enquadramentos refere-se à participação política na entidade, pois enquanto os cooperadores podem e devem participar das assembleias, votar as deliberações da entidade, eleger e serem eleitos, negociar e receber seus direitos conexos, usufruir dos benefícios dos fundos culturais e sociais, utilizar serviços jurídicos e participar das reuniões sociais, os administrados não podem participar das decisões da Cooperativa e devem aceitar e respeitar suas regras. Os administrados possuem somente o direito de negociar e receber seus direitos conexos, ou seja, “fixar [...] o montante dos direitos derivados de suas prestações artísticas, condições de exploração e modos de exploração” e “receber os direitos derivados de suas prestações [...]”¹⁸².

Conforme dados apresentados em 2012¹⁸³ a GDA possui cerca de quatro mil cooperadores e promove a gestão das prestações artísticas que foram criadas, comercializadas ou utilizadas em Portugal por artistas de todo o mundo através de contratos com as associações congêneres (cerca de 400 mil). Do montante de cooperadores 2.693 são músicos, ou seja, 67,3% dos associados, o restante é formado por 1.205 atores (30,1%) e 102 bailarinos (2,5%). A maioria dos cooperadores são homens (69%) e as mulheres representam apenas 31%. Interessante notar que tanto na SPA quanto na GDA são raras as mulheres que

¹⁸¹ Em 2013 o valor da joia estava circunscrita em 25 euros.

¹⁸² Mais detalhes ver Estatuto da GDA em: <<http://www.youblisher.com/p/293920-Estatutos-da-GDA/>> acesso em 16 de setembro/2013.

¹⁸³ Mais detalhes ver: *Artistas reforçam Representatividade da GDA*: <<http://www.gda.pt/?p=868>> acesso em 08 de outubro/2013.

participam da gestão das entidades e ocupam cargos diretivos. Por fim, a distribuição etária dos cooperadores da GDA é composta por 560 artistas com menos de 30 anos (14%), 2.035 artistas entre os 30 e 45 anos (50,8%) e 1.405 artistas com mais de 45 anos (35,1%)¹⁸⁴.

Composta principalmente por homens de meia idade, a grande representatividade dos músicos na Cooperativa pode estar relacionada a dois fatores principais: a uma suposta maioria de artistas musicais no mercado de trabalho português em comparação com os outros domínios artísticos e à própria forma de atuação desses profissionais, pois a gravação é mais recorrente no trabalho musical, ou seja, é mais comum um músico possuir edições e fixações de suas apresentações do que um ator ou um bailarino. Com isso, os músicos compõem o maior número de profissionais sob a proteção dos direitos conexos e, portanto, com maior possibilidade de tornar-se associado da GDA.

O objetivo principal da GDA é gerir (cobrar e distribuir) os direitos conexos de seus cooperadores (artistas, intérpretes ou executantes) que por força da lei ou contratualmente confiaram à entidade a administração dos seus direitos morais e patrimoniais. Também realiza a gestão dos direitos conexos dos seus administrados e das entidades congêneres com as quais celebrou contratos de representação e reciprocidade com a finalidade de cobrar e distribuir as remunerações provenientes desses direitos em todo o mundo¹⁸⁵.

O processo de cobrança ou arrecadação promovido pela GDA é legitimado pelo Código de Direitos Autorais e Direitos Conexos e legislação complementar. A cobrança incide sobre diversas formas de utilização de apresentações musicais e audiovisuais fixadas e dentre elas estão a comunicação pública, a radiodifusão, a retransmissão por cabo, o aluguel e comodato, a cópia privada, a comercialização de obras radiodifundidas e as utilizações digitais (interativas e não interativas)¹⁸⁶. Entretanto, segundo Nuno Simões e Amália Pereira, apesar de todas essas formas de utilização possuírem cobertura legal para a cobrança e arrecadação, na prática, algumas delas não são cobradas pelo desconhecimento público existente sobre os direitos conexos, pelo desrespeito de muitos usuários e pela dificuldade de controlar e fiscalizar todas as utilizações. Segundo os representantes, as formas de cobrança

¹⁸⁴ A maioria dos dados apresentados é referente ao mês de julho de 2012. O Diretor Pedro Oliveira afirmou que os músicos são mais numerosos e somam hoje cerca de 2.800 cooperadores, ou seja, 70%. Mas, conforme apontam os representantes Nuno Simões e Amália Pereira, são números em constante mudança, por isso é mais importante considerar as proporções gerais. Dados baseados em entrevistas realizadas dia 29 de outubro/2013 na sede da GDA em Lisboa e dia 18 de setembro/2013 na sede da GDA no Porto.

¹⁸⁵ Mais detalhes ver Estatutos da GDA: <<http://www.youblisher.com/p/293920-Estatutos-da-GDA/>> acesso em 16 de setembro/2013.

¹⁸⁶ Mais detalhes ver: <<http://www.gda.pt/?p=346>> acesso 09 de outubro/2013>.

mais significativas são as decorrentes da comunicação pública, radiodifusão/retransmissão por cabo e cópia privada, em ordem decrescente de importância.

É significativo notar que, apesar de estar citado em seu campo de atuação, a GDA não possui política efetiva de autorização, cobrança e controle das fixações artísticas utilizadas na internet. Segundo Nuno Simões e Amália Pereira, nesse momento, a atenção da entidade está voltada para as disputas e negociações com os grandes utilizadores, ou seja, para com as empresas que utilizam grande quantidade de fixações e que, por isso, geram mais direitos. A dificuldade do controle, os altos custos da fiscalização dos usuários e a pouca expressividade da utilização de fixações artísticas via internet em Portugal foram os motivos apontados pelos representantes para explicar a falta de políticas nesse campo. Diferentemente, Pedro Oliveira afirmou que a GDA está acompanhando as formas de utilização de música na internet com muita perplexidade, pois segundo a legislação portuguesa, cabe aos artistas autorizar ou não a utilização de suas fixações no meio virtual e as negociações devem ser realizadas coletivamente com a finalidade de gerar retribuição aos titulares de direitos. Entretanto, ainda não há um diálogo de negociação capaz de resolver tais conflitos de interesse entre os utilizadores (plataformas virtuais) e a GDA. Diante das diversas formas de utilização de fixações artísticas e do surgimento de novos negócios musicais na internet a GDA afirma estar atenta principalmente ao fenômeno do *streaming*. Como afirma o Diretor, plataformas como o *Spotify*, por exemplo, “vão ter que pagar”.

A cobrança dos direitos conexos gerados pela comunicação pública de fixações artísticas musicais e audiovisuais (vídeo musical) é assegurada por uma entidade específica denominada PassMúsica constituída pela associação da GDA e pela Gestão Colectiva de Direitos dos Produtores Fonográficos (AUDIOGEST)¹⁸⁷ que representa os direitos conexos dos produtores fonográficos. Portanto, conforme relata Pedro Oliveira, com a finalidade de promover a cobrança e a fiscalização das utilizações das fixações musicais em execução pública a GDA e as companhias de discos uniram-se para criar uma forma de controle mais eficaz. Segundo o Diretor da GDA, “criamos os dois a estrutura, dividimos os direitos em 50% e 50%, em partes iguais, mas é uma estrutura muito mais complexa”.

Os direitos cobrados pela PassMúsica são referentes às atividades dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e dos videogramas musicais. Portanto, a função da PassMúsica é autorizar a utilização de fonogramas aos distintos usuários públicos

¹⁸⁷ A AUDIOGEST é a entidade de Gestão Colectiva de Direitos dos Produtores Fonográficos e representa os interesses da AFI – Associação fonográfica Independente e a AFP – Associação Fonográfica Portuguesa.

e privados em suas atividades econômicas a partir da cobrança de um licenciamento (remuneração). A entidade licencia a utilização de fonogramas e de vídeos musicais executados publicamente por distintos usuários e em distintos estabelecimentos. Para cada forma de utilização e dependendo de sua importância para o negócio existe um tarifário específico¹⁸⁸.

A criação da PassMúsica exemplifica um movimento recorrente de *especialização* das sociedades de gestão coletiva de direitos autorais e conexos em todo o mundo. Tal movimento mostra-se necessário devido à expansão das formas de utilização de obras e fixações artísticas nas últimas décadas com a digitalização, virtualização dos dados e convergência tecnológica. A especialização da gestão visa adaptar-se a esses novos tempos e busca controlar detalhadamente as utilizações em contraposição às sociedades de gestão coletivas generalistas. A PassMúsica representa esse movimento, pois nasce a partir de duas entidades já específicas que se articulam para gerir direitos conexos mais exclusivos. Porém, é importante que esse processo de especialização das entidades promova a aproximação e a participação dos titulares em relação às decisões referentes aos seus direitos, e não o contrário. Conforme aponta publicação da Associação Portuguesa para o Estudo da Propriedade Intelectual (APEPI), “só essa especialização poderá garantir a ligação directa do autor à exploração da sua obra, permitindo-lhe tomar ele próprio as decisões que a ela respeitam, fazer face aos riscos da concentração dos média e, naturalmente, ser remunerado em conformidade”¹⁸⁹.

A arrecadação de direitos conexos via comunicação pública provenientes da PassMúsica é a mais significativa em quantidade de valores para a Cooperativa. Seus motivos advêm do fato de haver maior disciplina, controle e fiscalização realizados pelos órgãos públicos e pelas diversas entidades de direitos autorais e conexos. O ato de uma entidade como, por exemplo, a SPA informar, disciplinar ou fiscalizar os usuários de obras via comunicação pública quanto à obrigatoriedade do pagamento de licenças representa benefícios para todas as outras entidades. Este fato demonstra a importância de uma ação conjunta das entidades de gestão e do poder público para tornar efetivos os direitos dos autores e dos artistas.

¹⁸⁸ São inúmeras as formas de utilizações previstas pela PassMúsica em sua tabela tarifária e em suas regras e condições gerais de licenciamento e aplicação de tarifários. Mais informações ver: <<http://www.passmusica.pt/passmusica-new/?q=tarifarios>> acesso em 09 de outubro/2013.

¹⁸⁹ Mais detalhes ver *Gestão do Direito de Autor e dos Direitos Conexos no Mercado Interno: a propósito da Comunicação da Comissão europeia de 16 de Abril*: <<http://goo.gl/BFHGxL>> acesso em 10 de outubro/2013.

Diferentemente das licenças emitidas pela PassMúsica, a cobrança da radiodifusão/retransmissão por cabo é realizada pela GDA por meio de protocolos específicos acordados diretamente com as empresas. Esses protocolos representam a negociação direta da GDA com as empresas de rádio, televisão e de emissoras de retransmissão por cabo para que elas possam fazer as utilizações das fixações artísticas fonográficas e audiovisuais conforme prevê a legislação. Entretanto, como constatamos a partir das entrevistas e das notícias difundidas nos diversos meios de comunicação, a relação com os grandes *media* parece ser o maior campo de conflitos vivido pela entidade na defesa dos direitos conexos, pois apesar de a autorização e a cobrança dos direitos conexos estarem previstos em lei, na prática ela não se efetiva.

Diante dessa questão o Diretor Pedro Oliveira procurou demonstrar as atitudes desses utilizadores que se negam a obter as licenças exigidas. São principalmente duas as posturas assumidas por eles. A primeira refere-se ao fato de o direito conexo ser reconhecido recentemente e muitos utilizadores não o conhecem ao certo, e, assim, a primeira reação é não pagar. A outra postura, mais recorrente entre os grandes utilizadores, é a do reconhecimento do direito, mas a não concordância com os valores exigidos pela entidade e a dificuldade de negociar e atingir um consenso. Portanto, os maiores utilizadores são aqueles que, devido ao grande montante de fixações utilizadas, deveriam pagar mais pelas licenças, porém, são os que mais resistem a aceitar a cobrança dos direitos conexos. Como resultado desse impasse legal estão em andamento diversos processos judiciais contra essas grandes emissoras de rádio e televisão.

Dentre os principais conflitos judiciais no campo dos direitos conexos podemos enunciar, inicialmente, no campo audiovisual, as disputas da GDA contra a TVI (no Tribunal Cível desde 2008), a SIC (no Tribunal Cível desde 2008), a estatal RTP (no Tribunal Cível desde 2009) e a PT/MEO (no Tribunal Arbitral desde 2011). No domínio fonográfico da radiodifusão os processos judiciais são contra o Grupo Renascença (no Tribunal Cível desde 2006), o TSF (no Tribunal Cível desde 2008) e o PT/MEO (no Tribunal Arbitral desde 2011). Isso significa que praticamente todas as emissoras de rádio e televisão de Portugal não pagam os direitos devidos aos artistas e arrolam processos infundáveis na justiça na tentativa de se isentar desses encargos. O caso mais emblemático é o da emissora estatal de televisão RTP que também está sendo processada por descumprir a lei de proteção aos direitos conexos.

Atualmente esse é o principal foco de conflitos vividos pela Cooperativa e representa não apenas uma disputa econômica pelo pagamento dos direitos aos seus titulares, mas

também uma disputa moral que visa disciplinar os usuários de fixações artísticas ao reconhecimento do trabalho dos seus profissionais. Neste sentido, Pedro Oliveira afirma que além de cobrar e distribuir direitos, a GDA é “combativa” em relação aos desrespeitos dos utilizadores que não pagam os direitos conexos. Os exemplos dessas disputas são as diversas ações judiciais contra os grandes utilizadores, que em determinados casos já estão na justiça faz oito anos e ainda não houve uma decisão em primeira instância. Provavelmente esses processos irão perdurar mais quatro anos e ao todo, portanto, somarão 13 anos de disputas. Mas, para além do desgaste físico e financeiro o Diretor enfatiza que esse é o maior e mais importante embate vivido na entidade, pois essas decisões serão fundamentais e decisivas para o futuro reconhecimento dos direitos conexos no país.

Apesar de parecer pressuposto que as sociedades de gestão coletiva estão em posição superior ou igual de força em relação aos utilizadores de obras e prestações artísticas, na realidade, a força económica e o *lobby* político exercido por esses grupos – principalmente os conglomerados audiovisuais – tem-se demonstrado superior e mais efetivo na defesa de seus interesses. Conforme apontam seus representantes, a GDA tem direcionado suas energias e suas economias nessas disputas judiciais com a finalidade de se fazer cumprir a lei. Os representantes apontam ainda que a intenção desses grandes utilizadores é desgastar a entidade num longo processo judicial e nesse percurso ficar isento dos pagamentos referidos¹⁹⁰. Nesse sentido, segundo dados publicados pela GDA, somente em 2010 os gastos com os processos legais representaram 11,7% das despesas totais da entidade e caso fossem cobrados corretamente os valores exigidos pela entidade a arrecadação de direitos seria o dobro ou o triplo da atual¹⁹¹.

Não obstante à disputa descrita, após a realização da cobrança ou arrecadação dos direitos conexos são realizadas as deduções estatutárias e legais – comissões administrativas, reservas legais, sociais e culturais – com a finalidade de promover a manutenção das atividades realizadas e o pagamento dos custos administrativos da Cooperativa. Os valores totais das comissões não são fixos, pois variam conforme as atividades realizadas anualmente. Pedro Oliveira relatou que a taxa administrativa é expressão do resultado do ano anterior, ou seja, o valor aplicado refere-se à soma de todos os gastos com despesas de cobrança e distribuição de direitos do ano anterior. Segundo o Diretor, a taxa administrativa de 2013

¹⁹⁰ Entrevistas realizadas com Pedro Oliveira, Nuno Simões e Amália Pereira. Entrevistas realizadas 18 de setembro e 29 de outubro no Porto e em Lisboa.

¹⁹¹ Mais detalhes ver GDA, *Distribuição de Direitos e Contencioso com Utilizadores*: <<http://www.gda.pt/?p=877>> acesso em 09 de outubro/2013.

condiz com 23% dos direitos totais cobrados. O único valor fixo descrito pelos representantes é a dedução de 15% para a Fundação GDA¹⁹² que realiza ações culturais e sociais, e, além disso, parte dessa percentagem é destinada a entidades parceiras.

As entidades referidas podem alterar-se todos os anos dependendo dos projectos apresentado. De qualquer forma posso dizer já tivemos projectos conjuntos com sindicatos do sector das artes (CENA), bem como, por exemplo, com a Associação para a Diversidade Cultural¹⁹³.

Em relação à transparência administrativa, é comum as cooperativas de gestão coletiva de direitos autorais e conexos informarem periodicamente a sociedade sobre suas ações e gastos de gestão uma vez que se tratam de entidades de interesse público. Muitas das ações realizadas e apoiadas pela GDA são publicadas periodicamente em sua Gazeta dos Artistas¹⁹⁴, mas, diferentemente da SPA, a GDA não publica nem disponibiliza de forma sistemática e acessível os relatórios de gestão, relatórios de contas ou mesmo as atas das assembleias gerais. Segundo seus representantes essas informações são restritas aos dirigentes e cooperadores da entidade. Existem poucas informações administrativas e contábeis disponíveis em seu site¹⁹⁵, referentes, por exemplo, às ações e aos resultados anuais de gestão, o que impede os administrados, os utilizadores das prestações artísticas e a população como um todo acompanharem e compreenderem o funcionamento económico e burocrático da Cooperativa¹⁹⁶. Constata-se, portanto, como afirmam os sindicalistas, que há maior abertura para os profissionais tornarem-se cooperados e maior transparência interna, porém essas características não se expandem para fora da entidade.

A falta de comunicação com os utilizadores e com a população demonstra a falta de transparência das entidades e pode representar problemas para a consecução de seus objetivos. O ato de tornar acessíveis informações detalhadas e periódicas evidencia a intenção de

¹⁹² Conforme aponta o Estatuto da Fundação GDA em seu artigo 8º, a) os valores que lhe sejam atribuídos pela GDA e que deverão corresponder a, pelo menos, dez por cento do valor das receitas anuais desta [...]. Mais detalhes ver Estatuto: <http://www.gda.pt/wp-content/uploads/2012/01/FGDA_Estatutos_Jun2012.pdf> acesso em 09 de outubro/2013.

¹⁹³ Informações coletadas em inquérito realizado com o Diretor Pedro Oliveira dia 29 de outubro/2013 na sede da GDA em Lisboa.

¹⁹⁴ Mais detalhes ver <<http://www.gazetadosartistas.pt/>>.

¹⁹⁵ Mais detalhes ver <<http://www.gda.pt/>>.

¹⁹⁶ Nesta direção “a APEPI considera que é necessário conferir maior transparência aos procedimentos específicos das entidades de gestão colectiva e tornar a actividade destas mais compreensível para os titulares dos direitos administrados e para os usuários”. Mais detalhes ver *Gestão do Direito de Autor e dos Direitos Conexos no Mercado Interno: a Propósito da Comunicação da Comissão Europeia de 16 de Abril*: <<http://goo.gl/SHUvTd>> acesso em 10 de outubro/2013.

demonstrar sua idoneidade administrativa e social, além de buscar educar, disciplinar e, portanto, legitimar sua ação perante a sociedade. O fato de as sociedades de gestão de direitos autorais e conexos enfrentarem dificuldades (comuns nessa atividade) para atingirem seus objetivos práticos as torna alvo de diversas críticas, e, por isso, muitas delas optam por bloquear determinados canais de comunicação. Essa opção é sempre negativa, pois ao se isolarem impossibilitam a discussão aberta sobre os direitos autorais e conexos e, com isso, permite a hegemonia de outros discursos e interesses¹⁹⁷. Embora não sejam obrigatórias, as publicações de relatórios de gestão, de relatórios contábeis e das próprias atas das assembleias gerais são bons exemplos de transparência.

Consequentemente, a efetividade e sucesso da gestão coletiva dependem dos benefícios morais e retribuições financeiras que transmitem ao trabalho artístico realizado. Portanto é necessário haver a conjugação de fatores primordiais internos e externos às entidades de gestão. Internamente as entidades devem atuar de maneira idônea, transparente e democrática com a finalidade de promover a defesa do trabalho artístico e não apenas de seus artistas associados. Externamente é necessário que haja maior conhecimento coletivo do que são e qual a importância dos direitos autorais e conexos. Neste sentido, deve haver a difusão de conhecimentos que valorizem o trabalho artístico e promovam a legitimidade desses direitos na sociedade, além de uma postura crítica em relação aos preceitos legais com a finalidade de atualizá-los quando necessário. Torna-se necessário também um diálogo transparente e negociação junto aos utilizadores de obras e prestações artísticas para que se efetive o respeito aos direitos intelectuais dos artistas.

Consequentemente, dentre os principais problemas apontados pelos representantes da GDA para a defesa dos direitos conexos, encontramos, na atualidade, a falta de respeito por parte dos utilizadores de prestações artísticas. Amália Pereira afirma ser preciso uma “mudança de mentalidade” que passa do conhecimento para o respeito prático dos direitos conexos. Além desse problema, considerado crucial para a entidade, foi apontado pelo Diretor Pedro Oliveira outras questões que merecem atenção. Nesse sentido, a GDA defende a necessidade da atualização da Lei da Cópia Privada, da lei que regula as sociedades de gestão de direitos intelectuais, da criação de uma legislação contra a pirataria e da atuação mais enfática do Estado para a prática efetiva destas leis. Entretanto, como notamos, a defesa dos direitos conexos é uma luta recente na história da propriedade intelectual portuguesa e para

¹⁹⁷ Principalmente os discursos e interesses econômicos dos grandes utilizadores de obras e prestações artísticas. Os *mass media*, dos quais os grandes conglomerados televisivos e radiodifusores fazem parte.

que ela dê resultados positivos é preciso que a entidade que a representa atue de forma pública, transparente e firme para enfrentar interesses contrários aos dos trabalhadores artísticos.

Deste modo, procuramos refletir sobre as principais características apontadas pelos sindicalistas e problematizadas pelos representantes da GDA com a finalidade de compreendermos as atuações, conflitos e dificuldades vivenciadas no domínio dos direitos conexos dos músicos profissionais. Finalizamos, assim, esta etapa que priorizou a problematização dos elementos apresentados pelos sindicalistas portugueses sobre os diversos fatores que juntos formam as complexas condições e contradições da atividade musical em Portugal.

Tendo em conta as particularidades vivenciadas e descritas a partir das legislações em vigor e dos agentes coletivos, na parte subsequente vamos analisar teoricamente as condições mais gerais da atividade artística musical na sociedade capitalista contemporânea e refletir criticamente acerca da atividade musical nas realidades brasileiras e portuguesas de maneira comparativa.

3. Condições e contradições da atividade artística musical

3.1. A atividade artística enquanto domínio do trabalho, da mercadoria e da alienação

Após as reflexões acerca das condições práticas e cotidianas vivenciadas pelos músicos profissionais, apresentadas pelos seus representantes, iremos analisar e debater teoricamente aspectos e processos que nos permitam compreender a essência das condições e contradições do trabalho artístico. Metodologicamente, a análise da atividade musical no capitalismo contemporâneo perpassa a reflexão do trabalho e da arte como fruto da ação teleológica do artista. Nesse sentido, o movimento da transformação do trabalho concreto criador de valores úteis em mercadorias com determinado valor abstrato, e de sua característica alienada, fetichista e reificada na sociedade capitalista, incita-nos a pensar sobre a essência de uma atividade específica e suas vicissitudes nesse sistema social: a *atividade artística*. Para tanto, questionamos: no que consiste o trabalho artístico? Quais as suas especificidades? Qual o lugar das atividades artístico-musicais no cenário mais amplo das relações capitalistas?

Numa perspectiva estética podemos afirmar que o trabalho artístico é uma atividade concreta não-material, ou seja, um trabalho produtor de valor de uso não-material, materializável ou não (tangível ou intangível) que está comprometido com o mundo da beleza mais do que com o mundo da necessidade imediata, pois possibilita tirar o homem de sua imediatez e recolocá-lo no mundo de modo transcendente (LUKÁCS, 1974). Trata-se, portanto, na perspectiva ontológica, de uma forma de exteriorização artística, livre de qualquer exigência que não a da sua expressão essencial, vital.

A justeza dessa definição encontra ressonância, entre outras, na exposição de Rainer Maria Rilke, em sua obra *Cartas a um jovem poeta*, publicada postumamente em 1929, quando afirma produzir arte como uma necessidade natural e interior sem a qual não poderia existir (RILKE, 2006). Portanto, ao afirmar que a arte está menos comprometida com a necessidade imediata não significa dizer que ela é secundária ou menos importante. Ao contrário, é essencial, tanto do ponto de vista do artista quanto do ponto de vista social. Também nesse sentido, o termo *beleza* não deve aqui ser entendido superficialmente,

conforme os usos correntes do senso comum. O mundo da beleza, enquanto componente artístico, extrapola as subjetividades singulares:

“[...] a palavra ‘beleza’ recebe aqui um sentido amplo que nem sempre é admitido no uso comum. Esse sentido não implica que se passe a vida a admirar os pores do sol ou luares nem que se aplique a enriquecê-la com alguns elementos decorativos comprados em loja. Trata-se mais da tentativa de ordenar a vida de maneira que a consciência individual a julgue harmoniosa, de modo que os diferentes ingredientes, vida social, profissional, íntima e material formem um todo inteligível. [...] Aqui retomamos nosso ponto de partida, a experiência de êxito interior e de plenitude do ser” (TODOROV, 2011, pp.13-14).

A concepção de beleza expressa por Todorov nos aproxima do sentido de *elevação* como nos é apresentado na teoria estética de Georg Lukács (1974). Na visão ontológica lukacsiana, a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para posteriormente retornar a ela de maneira a *eleva*r a consciência sensível do sujeito, ou ainda produzir uma *suspensão* da cotidianidade e *elevação* da subjetividade. Desse modo, a especificidade da obra de arte consiste na forma com que a sua particularidade promove uma reapresentação estruturada do cotidiano - como uma segunda imediatez – que possibilita um reflexo antropomorfizador (cognoscente) da realidade como um processo enriquecedor da subjetividade humana e do indivíduo com seu gênero.

Entretanto, tal definição merece ser discutida e problematizada, pois o trabalho artístico - produtor de valor de uso não-material - ganha novas características numa sociedade capitalista. Como constatou Theodor Adorno, no capitalismo contemporâneo a função social da arte limita-se ao divertimento e ao entretenimento e, por outro lado, dificulta o desenvolvimento estético enquanto dimensão da formação humana e social. Ou seja, por estar pautada pela lógica de mercado a atividade artística torna-se alienada e coisificada e, especificamente, a música torna-se fetichizada por sobrepor seu valor de troca ao valor de uso e, assim, transformar-se em mercadoria (ADORNO, 1983, p.173). Portanto, com a finalidade de aprofundarmos essas reflexões tomaremos algumas das concepções de Karl Marx, de Georg Lukács, de István Mészáros e de Adolfo Sánchez Vázquez, que em suas obras teorizaram de maneira crítica e dialética sobre as peculiaridades do trabalho, da arte e do trabalho artístico.

Inicialmente, podemos afirmar que o objeto do trabalho tem a finalidade de satisfazer determinada necessidade humana, assim, dizemos que o trabalho concreto é útil - imbuído de

valor de uso. Os resultados do trabalho humano são úteis em seus aspectos materiais e espirituais sem que haja separação e contradição entre esses dois elementos. O produto do trabalho torna-se valor de uso quando satisfaz necessidades humanas (materiais e não-materiais), mas essa satisfação se torna possível somente quando são objetivadas as vontades, as finalidades e os projetos humanos. A subjetividade do indivíduo é empregada teleologicamente para objetivar no produto de seu trabalho livre a satisfação de sua necessidade. Os produtos de seu trabalho testemunham a presença do *humano* nos objetos e no mundo como um todo, que por meio de sua ação realiza a capacidade criativa do homem. O trabalho humano é, pois, atividade humano-genérica, atividade mediadora entre os domínios material e espiritual.

Sob determinadas condições o trabalho é a exteriorização da essência humana, a expressão do esforço, na história, para transcender – sem negar – a vida prática imediata, com a finalidade de humanizar e dar significado às suas ações, além de transmitir suas experiências às gerações futuras. A atividade artística enquanto produtora de valores de uso é trabalho *em si* ao dividir com as formas de trabalho em geral o aspecto inventivo e criativo, mas se diferencia do objeto técnico que não tem, necessariamente, a finalidade de atingir o “belo”, mas sim o prático, o pragmático, o utilitário. Entretanto, diferente da distinção e hierarquização platônica – que considera o mundo das ideias como superior e mundo material como inferior – distinção que em determinados domínios socioculturais ainda se faz presente¹⁹⁸, o pensamento e a ação humana, a arte e a técnica não estão em oposição.

É importante lembrar que o homem, enquanto trabalhador livre, somente pode aprimorar-se criativamente, espiritualmente e esteticamente por meio do desenvolvimento de sua capacidade técnica, a partir da qual foi possível transformar praticamente sua existência. Consequentemente, como afirma Vázquez em sua obra *As Ideias Estéticas de Marx*, “não há uma oposição radical entre arte e técnica, como o demonstra o fato de que o homem pode integrar o mundo técnico do mundo do belo, e produzir objetos técnicos belos” (1968, p. 205). Por meio de seu trabalho técnico e artístico o homem objetiva sua subjetividade e humaniza o mundo natural, transforma a natureza e as suas relações com os outros homens. Por meio do trabalho técnico e artístico o homem afirma sua essência social, política e comunicativa, ou seja, a arte aprimora sua capacidade de compreensão e expressão da realidade. Portanto, percebemos que arte e trabalho não são elementos separados e nem

¹⁹⁸ Esta oposição é um elemento ideológico, pois segregou nas sociedades desiguais, baseadas na propriedade privada, o pensamento e a ação prática, o espírito e a matéria, a arte e a técnica.

fazem parte de domínios distintos, mas representam manifestações criadoras da atividade humana. “Entre a produção material e a artística existe, portanto, uma diferença qualitativa, não uma oposição radical e absoluta” (VÁZQUEZ, 1968, p. 206).

O trabalho artístico é um trabalho peculiar que produz um objeto útil peculiar: a obra de arte. Esta tem a finalidade de satisfazer determinadas necessidades humanas, por isso, a criação artística só tem sentido quando relacionada diretamente aos homens. Ao transformar a matéria, humanizá-la, dotá-la de certas particularidades, o trabalho artístico, por meio de sua potência, a particulariza e a qualifica com características humanas e humanizadoras, na medida em que a matéria transformada pelo artista visa a expressar e transmitir tal humanidade. A qualidade da obra de arte é, pois, condicionada ao processo de criação do trabalho artístico, e dotada da personalidade de seu autor (LUKÁCS, 1974).

A realidade imediata se apresenta de forma confusa e heterogênea na vida cotidiana, na qual os homens vivenciam apenas a superfície dos fenômenos. A arte procura superar o mundo fragmentado e dar forma e homogeneidade ao cotidiano caótico, com a finalidade de estruturar, dar forma e recuperar a unidade do real. Essa reapresentação da realidade pela obra estética busca uma unidade sensível de essência e aparência e possibilita a superação do imediato cotidiano a partir do qual surge uma *segunda imediatez*. O resultado do trabalho artístico, reafirmamos, consiste em apresentar valores, materializáveis ou não, tangíveis ou intangíveis, cuja finalidade é superar o cotidiano imediato e elevá-lo na consciência dos sujeitos como uma *segunda imediatez* em que seja possível revelar na obra o *caráter social da personalidade humana* (LUKÁCS, 1974).

Portanto, enquanto valor de uso a obra de arte é resultado do trabalho concreto – específico, peculiar e pessoal – realizado por um determinado sujeito que por meio de sua atividade artística imprime um conteúdo particular ao objeto. O resultado de seu trabalho é a obra de arte única, singular e irrepetível. O trabalho artístico livre é produtor de trabalho concreto e produz coisas úteis que visam satisfazer as necessidades humanas de objetivação, expressão e comunicação do artista. Essa atividade específica imprime na obra de arte forma e conteúdo, e a torna uma particularidade concreta capaz de revelar a sociedade *em si* e *para si*. Seus aspectos qualitativamente distintos impossibilitam a comparação quantitativa entre dois ou mais trabalhos artísticos. Não é possível considerar o trabalho concreto do artista

como uma parcela do trabalho universal abstrato indiferente aos seus aspectos singulares e qualitativos¹⁹⁹; sua essência é a essência da personalidade e capacidade artística do autor.

Diferente do ideário liberal moderno sobre a genialidade, originalidade e autoralidade, que imagina o artista como uma individualidade criativa isolada e apartada do mundo real/material, concebemos o artista como um trabalhador criativo num mundo concreto, cuja realidade influencia sua formação, suas experiências, suas ações. O artista é um ser social que está no mundo e é influenciado por ele, e por meio de sua personalidade dá vazão às suas reflexões, impressões, interpretações e expressa suas ideias e sentimentos por meio da arte.

Não é possível quantificar a arte pelo tempo de trabalho artístico gasto na produção, pois o tempo dessa atividade não é uniforme e varia entre os artistas, assim como pode variar em um mesmo artista em momentos distintos de sua vida. Mas o tempo não é neutro, pois é preciso que o artista dedique seu tempo para expressar a arte ou materializar a obra, para produzir o material concreto e sensível, sem o qual a obra de arte não existiria. Há um tempo também para se produzir enquanto artista, não é só o tempo de produção da obra, mas também produção de si. Entretanto, essa quantificação e universalização são impossíveis quando falamos de trabalho concreto artístico. Podemos afirmar, então, que o tempo não é tão determinante quanto ao resultado do trabalho, o produto final, a obra, sob um olhar qualitativo. Como afirma Vázquez,

por seu caráter individual, concreto, o trabalho artístico é irredutível a um trabalho geral abstrato, do qual pudesse ser considerado como uma parte ou fração. A obra de arte, por sua vez, é um produto que vale por suas determinações específicas, pelas qualidades que o artista soube extrair de uma dada matéria a fim de infundilas, como qualidades estéticas, a um novo objeto. Este objeto vale pela sua utilidade, pelo valor de uso vinculado a estas qualidades criadas (a suas qualidades estéticas), e, neste sentido, não pode ser equiparado a outros objetos. Qualitativamente, cada obra de arte vale por si mesma, na medida em que satisfaz, com seu valor de uso específico, uma necessidade humana também específica. Não pode ser reduzida a uma unidade, com o fim de ser equiparada a outra, a menos que se faça abstração de suas qualidades, isto é, de seu caráter específico (1968, p. 216).

Não obstante, mesmo com suas características inerentemente qualitativas a obra de arte é quantificável. No sistema capitalista ela obtém um valor de troca e torna-se mercadoria,

¹⁹⁹Vázquez afirma que “[...] a redução do tempo do trabalho artístico a um tempo comum – o tempo socialmente necessário para a criação –, com relação ao qual cada trabalho artístico representasse um mais ou um menos, carece de sentido na esfera da produção artística, já que isso só é possível, como vimos, quando se trata da produção em condições normais e de uma capacidade criadora média. Aplicado isto à arte, só se poderia chegar a uma estandarização da criação, à sua reprodução até o infinito, isto é, a algo absolutamente incompatível com o caráter criador e concreto da obra artística” (1968, pp. 214-215).

como evidenciamos por meio do trabalho e da produção dos músicos profissionais. Esse processo coloca suas qualidades e especificidades em segundo plano e promove a relação da obra com algo capaz de quantificá-la com a finalidade de compará-la com bens distintos, e, assim, trocá-las no mercado. A qualidade e a particularidade da atividade artística da obra que a torna única para a satisfação das necessidades determinadas é subsumida ao valor de troca. No sistema capitalista a conversão da obra de arte em mercadoria ameaça sua característica antropomorfizadora, sua mediação com a genericidade humana e, portanto, sua capacidade de superar o cotidiano imediato (LUKÁCS, 1974).

A finalidade estética da arte é substituída pela finalidade mercantil, seu valor de uso é substituído pelo valor de troca cujo objetivo é produzir lucro no mercado para aquele que produz esses bens ou para aquele que detém o controle da atividade artística de outrem, como são os casos, anteriormente apresentados, dos contratantes e dos agentes intermediários da execução de música ao vivo e da produção musical. Abstrai-se, portanto, toda a particularidade da obra de arte; o heterogêneo passa a ser equiparado pelo dinheiro, expressão universal do nexos social entre os homens no sistema capitalista. O decisivo não é a atitude e o que o trabalho do artista expressa em sua obra, mas o fato de que sua criação permaneça sujeita às leis gerais da produção material e valorização abstrata (ALMEIDA, 1991). A obra enquanto valor de troca deixa em segundo plano suas qualidades e individualidades artísticas para valorizar-se abstratamente enquanto produto igual, indiferenciado, estandardizado, conforme as categorias do mercado de bens artísticos.

Desaparece a condição livre do trabalho artístico, pois este passa a ser determinado por outrem que não o próprio artista, determinado pela lógica mercantil, e passa a ser regulado pelas leis de oferta e procura que imperam no mercado capitalista. É o que acontece, por exemplo, com os músicos quando se tornam trabalhadores assalariados ou quando são contratados por grandes gravadoras, ou seja, são submetidos aos agentes e aos produtores que interferem em sua atividade e “orientam/direcionam” sua criação. A falta de liberdade advém do fato de o trabalho artístico estar agora voltado para satisfazer as necessidades do mercado e não as necessidades estéticas humanas – do artista e do fruidor. A produção direcionada ao mercado é realizada com a finalidade de lucro e para a satisfação de uma necessidade abstrata de um sujeito também abstrato. Como todo trabalho submetido à lógica do capital, na atividade artística a unidade sujeito-objeto também se desfaz. O trabalho perde sua característica humana e qualitativa, pois o homem, que não é mais livre para determinar a finalidade de seu trabalho, nega a si mesmo como ser criador no processo produtivo, que no

caso específico do trabalho artístico não tem mais o objetivo de produzir valores de uso estéticos, mas sim, valores de troca. Desse modo, a finalidade da produção musical, por exemplo, é determinada por outro – empregador, agente e produtor –, que não o músico, e também destinada para outro: o consumidor.

Portanto, nesse processo de inserção da produção cultural e, especificamente, da música na lógica do capital, a atividade artística se aproxima da forma assalariada do trabalho e se torna alienada. As características inerentes da atividade artística livre – criatividade, autonomia, originalidade, qualidade, particularidade, personalidade etc. - e produtora de valores de uso estéticos fundamentais para a satisfação de necessidades humanas determinadas são subvertidas e subsumidas à produção de capital. Por objetivar meramente o crescimento da mais valia, por meio da produção de mercadorias, a atividade artística não livre, subordinada às leis da produção material capitalista torna-se atividade estranhada. O trabalho torna-se atividade alienada, forçada, e atinge sua forma mais estranhada²⁰⁰ enquanto trabalho assalariado.

Nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* de 1844, Marx afirma que no capitalismo

o trabalho externo, o trabalho no qual o homem se exterioriza, é um trabalho de autosacrifício, de mortificação. Finalmente, a externalidade (*Äusserlichkeit*) do trabalho aparece para o trabalhador como se [o trabalho] não fosse seu próprio, mas de outro, como se [o trabalho] não lhe pertencesse, como se ele no trabalho não pertencesse a si mesmo, mas a outro. [...] Esta relação é a relação do trabalhador com a sua própria atividade como uma [atividade] estranha, não pertencente a ele, a atividade da miséria, a força como impotência, a procriação como castração. A energia espiritual e física *própria* do trabalhador, a sua vida pessoal – pois o que é a vida senão atividade – como uma atividade voltada contra ele mesmo, independente dele, não pertencente a ele. *O estranhamento-de-si (Selbstentfremdung)*, tal qual acima o estranhamento da coisa (MARX, 2004, p. 83).

²⁰⁰ Acompanhando Jesus Ranieri, é importante aqui considerar a distinção existente entre alienação (*Entäusserung*) e estranhamento (*Entfremdung*). Embora estejam articulados esses dois conceitos expressam conteúdos distintos. Segundo Jesus Ranieri a alienação (*Entäusserung*) “está carregada de um conteúdo voltado à noção de atividade, objetivação, exteriorizações históricas do ser humano”; diferentemente o estranhamento (*Entfremdung*), representa os “obstáculos sociais que impedem que a primeira se realize em conformidade com as potencialidades do homem, entraves que fazem com que, dadas as formas históricas de apropriação e organização do trabalho por meio da propriedade privada, a alienação apareça como um elemento concêntrico ao estranhamento. Na verdade [...], a partir do momento em que se tem, na história, a produção como alvo da apropriação por parte de um determinado segmento social distinto daquele que produz, tem-se também o estranhamento, na medida em que este conflito entre a apropriação e expropriação é aquele que funda a distinção socioeconômica e também política entre as classes” (2001 p. 8-9). Portanto, o autor afirma que a concepção de alienação em Marx não tem, necessariamente, um significado negativo, pois se refere à atividade e às objetivações que historicamente constituíram o ser social. Já o estranhamento possui um significado de negatividade e está diretamente relacionado com a propriedade privada.

Nesse sentido, por serem impedidos, direta ou indiretamente, de criar e interpretar livremente suas obras musicais, canções e interpretações, os músicos se inserem no mercado de trabalho enquanto trabalhadores alienados e tornam-se explorados por seus empregadores e intermediários, cuja lógica é pautada na produção de capital e não na produção artística e cultural. Os princípios de liberdade e autonomia, tão fundamentais para o desenvolvimento estético da obra de arte musical, são cada vez mais restringidos e limitados uma vez que a lógica capitalista é totalitária e se expande universalmente, influenciando os distintos e profundos domínios da existência humana e social. Por conseguinte, como analisamos anteriormente, a manutenção da liberdade e da autonomia dos músicos profissionais choca-se muitas vezes com sua necessidade de sobrevivência num mercado de trabalho alienante, concorrencial e exploratório.

Conforme Vázquez, “por ser hostil ao trabalho criador, a produção material capitalista é igualmente hostil, ainda com maior razão, ao trabalho artístico que é criação por excelência” (1968, p. 203). Quando a obra de arte se submete à produção capitalista seu valor estético é abstraído e o trabalho humano coisificado. A essência ontológica do trabalho é a criação consciente e livre, mas inserido no sistema capitalista como trabalho produtivo e assalariado ele torna-se alheio ao trabalhador que se degrada física e espiritualmente. A alienação do trabalho artístico é a ruína espiritual da arte enquanto valor estético essencialmente humano.

Para melhor referendar a concepção de criação consciente e livre, remetemos à categoria lukacsiana de realismo, noção central da estética marxista, pois representa a “adequação artística” às relações em transformação em que se encontram os homens. Apropriando-se dessa perspectiva, István Mészáros afirma que diferente do “registro passivo” ou do “processo mecânico” da arte utilitarista, naturalista e abstrata, o realismo é marcado pela representação “dialética da *mimese* identificada como antropomorficamente ligada à constituição objetiva do homem” (1981, p. 179). O significado da representação é possibilitado porque o “homem sente o que sofre” e percebe pelos sentidos humanizados o mundo humano e social em que está inserido. Diferente da passividade da *mimese naturalista desumanizada*, do *gozo particular e utilitário* ou do *abstracionismo sem significado*, o sofrimento é criador de valor objetivo e, portanto, *ativo*. Segundo Mészáros, “sofrimento, sentimento e paixão constituem [...] uma unidade dialética, que é inerentemente ativa” (1981, p. 180). Nesse movimento a *mimese* torna-se ativa, criativa e humanizada. Entretanto, o

próprio autor chama atenção para o fato dessa arte realista e valorativamente objetiva encontrar-se em crise diante do avanço da alienação.

A alienação, fruto do processo de privatização inerente à sociedade capitalista, atinge diretamente os sentidos humanos, dificultando o exercício para o refinamento de sua essência humanizada, social e histórica. A relação do homem com o mundo objetivo passa de social e coletiva para individual e particular, necessidade e gozo perdem o processo original da “humanização automediadora” e adquire uma nova “natureza egoísta” no mundo fragmentado capitalista (MÉSZÁROS, 1981, p. 182). Esse utilitarismo e particularismo do gozo e da satisfação das necessidades relacionadas ao consumo de mercadorias resultam num processo de “imedição bruta da auto-satisfação privada” que interfere diretamente no juízo estético objetivo. Portanto, o processo de alienação empobrece os sentidos humanos e ataca diretamente a objetividade e a autonomia da arte. Conforme Mészáros,

pode-se resumir tudo isso dizendo que o lugar de todos os sentidos físicos e morais foi ocupado pela ‘simples alienação de todos os sentidos, que é o sentido do ter’. As necessidades que se desenvolvem nessas condições são aquelas que correspondem diretamente à imedição da utilidade e da apropriação privada. O resultado geral é o empobrecimento humano em escala maciça, correndo paralelo ao enriquecimento material do indivíduo isolado (1981, p. 183).

Esse processo, decorrente da alienação capitalista, provoca efeitos negativos sobre a arte como um todo, e, segundo Mészáros, especificamente sobre o artista, o conteúdo da obra e o público. Assim, podemos identificar o entrelaçamento do músico profissional enquanto trabalhador alienado, da música enquanto valor de troca destinada ao mercado e do consumidor de mercadorias musicais. Existe, portanto, uma mútua relação alienada e coisificada entre o trabalho artístico musical, a música e o consumo musical na sociedade capitalista contemporânea.

Primeiramente, podemos analisar, a partir das considerações de Mészáros, que a alienação provoca o isolamento do artista, que a partir do Renascimento conquista sua autonomia e liberdade, mas é obrigado a sujeitar-se ao mercado. A liberdade em relação ao Senhor resultou na necessidade de comercialização de sua arte, e, portanto, como afirma o autor, “o fato de [...] o (dinheiro) dominar o seu trabalho significa que este último perde seu sentido direto e, sujeito às leis gerais da comercialização, torna-se um simples meio para um fim estranho à arte” (1981, p. 184).

Em relação ao trabalho musical, isso significa que se por um lado a liberdade e a autonomia artística do músico foi conquistada inicialmente a partir da formação do mercado capitalista, como também foi apontado por Norbert Elias (1995), por outro, o avanço da lógica mercantil e da produção de capital por meio da produção fonográfica e da exploração da atividade dos músicos significou o deslocamento das funções e finalidades sociais da obra musical. Tal contradição leva-nos a refletir sobre o fato de que a possibilidade de autonomia gerada pelo mercado caminha conjuntamente com as incertezas da atividade musical por conta própria e que, muitas vezes, impõem aos músicos condições precárias e alienadas de trabalho, além de promover interferências em sua produção artística.

Portanto, não é com menos intensidade que a alienação atinge os conteúdos das obras artísticas. A libertação do artista na modernidade foi motivo de imensas dúvidas sobre a relevância dos temas, assuntos e conteúdos abordados por eles. Mészáros afirma que ironicamente esta foi uma conquista problemática, já que muitos artistas e abordagens estéticas voltaram-se incessantemente para os mesmos temas num caráter repetitivo e prosaico, como também para a abstração, a metalinguagem e a “*l’art pour l’art*” (1981, p. 185). Essas considerações são diretamente pertinentes quando aplicadas ao segmento artístico musical contemporâneo, pois a produção fonográfica direcionada para a produção de valor investe nos conteúdos e produtos que têm maior possibilidade de sucesso no mercado, sem, necessariamente, estarem preocupados com a repetição ou a relevância de seus conteúdos. Assim, enquanto mercadorias as canções são arquitetadas, produzidas e difundidas com a finalidade de tornarem-se atrativas para o mercado de consumo musical, e não de expressarem, obrigatoriamente, qualquer valor estético.

Por fim, a alienação incide sobre o público pelo fato de ele não vivenciar uma experiência artística propriamente dita; nessas condições, a arte passa a ser para o “público”, um “produto pré-fabricado”, uma mercadoria. Nessa relação passiva entre “arte-mercadoria” e “público”, desaparece a mediação entre personalidades e, portanto, desaparece o valor estético ativo, humanizado e social. Mészáros destaca que “nessa relação impessoal – onde o recipiente “público” é uma entidade abstrata – só pode haver uma medida de aprovação e sucesso – o dinheiro” (1981, p.185). Consequentemente, a medida de sucesso de um músico no mercado fonográfico é definida quantitativamente, isto é, pelo número de vendas de discos, de fonogramas, de shows e de público.

Diante da crítica de Marx à propriedade privada pode-se realizar uma crítica à alienação que envolve a arte quando ela passa a gravitar na lógica do capital e torna-se objeto

do consumo passivo, individual e utilitário²⁰¹. Mészáros aponta que “se a obra de arte for consumida como objeto comercial, o ‘impulso de produção’ criado por esse tipo de consumo é aquele que produz objetos comerciais (isto é, produção de mercadorias)” (1981, p. 185). Quanto maior for a produção alienada de mercadorias para o consumo egoísta, maior será o desperdício de forças humanas criadoras. Subverter essa lógica depende da criação de novas necessidades que confirmem novas finalidades à produção. A arte, neste sentido, carrega em si uma dupla potencialidade: tornar-se mercadoria adequando-se à lógica de consumo alienado ou, por meio de um trabalho artístico revelador do homem e de sua condição, tornar-se motivação para novos ideais e, assim, criar novas necessidades²⁰².

A obra de arte quando fruto de um trabalho peculiar, é um objeto com características específicas que para ser “consumido” exige determinadas capacidades dos indivíduos. Quando o processo de alienação atinge a totalidade da arte, não apenas a produção e a valorização da obra como mercadoria, mas também a recepção é afetada. O “consumo artístico” é, pois, para Mészáros, uma questão crucial para a compreensão da alienação estética, pois a obra de arte não deve ser consumida como simples *objeto de utilidade*, mesmo quando serve a um propósito útil (arquitetura, cerâmica etc.), como também não deve ser propriedade exclusiva de alguém. O homem produz sua existência e por meio de seu trabalho satisfaz suas necessidades naturais - e dá sentido a elas. Mas quando conquista certa liberdade e distância destas necessidades imediatas o homem produz conforme a beleza²⁰³. Ou seja, ontologicamente o trabalho é anterior à arte, mas esta também é resultado da ação teleológica do homem enquanto posições teleológicas secundárias (LUKÁCS, 1979). Assim como corpo e espírito, utilidade e beleza estão mediadas, logo, a fruição artística se realiza quando supera,

²⁰¹ Entretanto, é importante enfatizar que produção e consumo estão mediados, assim como seus fatores sociais e individuais. Portanto mesmo o consumo mais particular está mediado ao seu oposto, o social. E mesmo criando relações alienadas de produção e consumo o sistema cria também suas condições de superação (MÉSZÁROS, 1981, p. 187).

²⁰² “As necessidades criam os ideais, mas os ideais também criam necessidades. Mas só conseguem isso os ideais que se encontram latentes nas relações humanas, ou seja, que já existem potencialmente. Só da realização de tais ideais é que podemos esperar uma solução para a contradição entre a produção e o consumo” (MÉSZÁROS, 1981, p. 187).

²⁰³ Neste sentido, Marx afirma nos *Manuscritos Filosóficos de 1844* que “sem dúvida o animal também produz. Ergue um ninho, uma habitação, como as abelhas, os castores, as formigas, etc. Mas só produz o que é absolutamente necessário para si ou para os seus filhotes; produz apenas numa só direção, ao passo que o homem produz universalmente; produz somente sob a dominação da necessidade física imediata, enquanto o homem produz quando se encontra livre da necessidade física e só produz verdadeiramente na liberdade de tal necessidade; o animal apenas se produz a si, ao passo que o homem reproduz toda a natureza; o seu produto pertence imediatamente ao seu corpo físico, enquanto o homem é livre diante do seu produto. O animal constrói apenas segundo o padrão e a necessidade da espécie a que pertence, ao passo que o homem sabe como produzir de acordo com o padrão de cada espécie e sabe como aplicar o padrão apropriado ao objeto; assim, o homem constrói também em acordo com as leis da beleza” (2003, p. 117).

vai além da simples necessidade natural e imediata. Por fim, é fundamental perceber que a obra de arte não existe por si só; ela só se realiza quando existem sujeitos capazes de recepcioná-la e compreendê-la na sua condição propriamente estética. Portanto, ela depende de um receptor e da totalidade social (1981, pp. 188-189).

Desse modo, ao assumir um valor de troca na sociedade capitalista a produção cultural, a arte e, especificamente, a música, tornam-se mercadorias que dependem do trabalho artístico produtivo, cuja finalidade é produzir mais valia. A produção capitalista, ao estender seus domínios à cultura e à arte, nega a essência própria do trabalho artístico: a liberdade, a transcendência, a imediatez e a “humanização automediadora” (MÉZÁROS, 1981, p. 182). A expansão do trabalho artístico assalariado e produtor da arte como mercadoria promove o aprofundamento da alienação e da reificação da cultura, que perde sua mediação com a materialidade histórica, humana e social. Arte e trabalho estão mediados em sua essência (criação), mas no capitalismo avançado a atividade artística entra em contradição consigo mesmo, pois se torna mercadoria que não tem como perspectiva superar ou suspender-se do imediato e da sociedade vigente, mas sim, aprofundar o aqui e agora e o consumo utilitário e egoísta.

Portanto a canção, enquanto mercadoria, é fruto do trabalho artístico musical submetido à lógica de valorização do capitalismo. Nesse sentido, ela torna-se objeto de consumo que forma e reproduz seu público e as relações – não raro fetichistas – implícitas nele. No capitalismo contemporâneo as relações laborais têm como finalidade produzir valor por meio dos produtos e serviços musicais e, com isso, transformar o campo do trabalho e da criação artística dos profissionais musicais em dimensão da produção e reprodução do capital. Tal processo nos impõe a necessidade de discutirmos agora a respeito das características da atividade musical enquanto forma de trabalho produtivo e improdutivo ao capital.

3.2. A atividade artística musical enquanto trabalho produtivo e improdutivo ao capital

Temos afirmado que no capitalismo contemporâneo a obra, a canção e a força de trabalho artístico musical tornaram-se mercadorias vinculadas direta ou indiretamente ao capital. Isso implica dizer que a obra musical como produto destinado ao consumo carrega em

si uma essência não-material que pode ou não ser materializada em mercadorias tangíveis. O avanço do capital para as instâncias culturais e artísticas e o aumento da importância dessas atividades para a economia global tem apresentado uma característica que para Marx ainda era inexpressiva. Para ele, em 1863, as manifestações da produção capitalista nos domínios não-materiais, quando comparadas com o conjunto da produção, eram insignificantes e podiam ficar de todo despercebidas (MARX, 1980). Diferentemente daquela época, a dinâmica histórico-processual do capitalismo exige que, no século XXI, se reconheça a crescente importância dos domínios não-materiais – no caso específico desta pesquisa, os domínios culturais e artísticos – para o conjunto da produção e, conseqüentemente, para a economia mundial capitalista.

A principal condição do trabalho artístico musical é o fato de ele, e de seu produto, estarem vinculados direta ou indiretamente à lógica capitalista e de serem produzidos para tornarem-se mercadorias, e, neste sentido, a essência qualitativa do trabalho artístico, e do resultado de sua atividade, é transplantada para o domínio da quantificação. A partir dessa primeira constatação torna-se necessário resgatar a abordagem de Marx sobre a presença do capitalismo no domínio da produção imaterial, e, por meio dessa abordagem, articular um método de análise que possibilite a mediação da teoria e da prática do trabalho artístico musical problematizando as análises realizadas anteriormente com a finalidade de discutir suas condições e contradições.

Em 1863 Marx afirmou que a produção imaterial produtora de mercadorias pode ser dividida em duas espécies: a que resulta em mercadorias autônomas separadas dos produtores e consumidores, ou seja, “podem existir e circular no intervalo entre produção e consumo como mercadorias vendáveis, tais como livros, quadros, em suma, todos os produtos artísticos que se distinguem do desempenho do artista executante” (1980, p. 403), e a produção que é inseparável do ato de produzir “como sucede com todos os artistas executantes, oradores, atores, professores, médicos, padres etc.” (1980, p. 402). Portanto, pode-se dividi-las entre produção imaterial do trabalho separada do trabalhador, na qual sua essência é materializável e tangível e, diferentemente, produção imaterial do trabalho inseparável do trabalhador, na qual sua essência é etérea e intangível.

Aplicadas ao trabalho artístico musical na atualidade, essas duas espécies podem ser compreendidas como a produção de *música gravada* e a execução da atividade musical *ao vivo*, como já distinguimos em momentos anteriores desta exposição. A produção de música gravada é destinada à confecção de mercadorias separadas do trabalhador que podem ser

materializadas e consumidas por meio de diferentes aparatos físicos ou comercializadas em formato de dados via internet através de downloads ou de direito de acesso. A música ao vivo representa o trabalho não-material que não pode ser separado de seu trabalhador (executor) e que tem por essência sua forma intangível e etérea que cessa ao terminar a execução. Seu consumo depende da prestação de serviço musical em tempo real.

A compreensão dessas duas espécies de produção possibilita a análise das características das formas de trabalho enquanto produtivo e improdutivo e, a partir dessas categorias, como trabalho assalariado (direto e indireto) e trabalho autônomo/independente (prestação de serviços). Conforme os relatos dos representantes sindicais, percebemos que os músicos em geral, e principalmente os músicos populares autônomos, assumem diversas funções e papéis na realização de sua atividade, o que exige grande flexibilidade desses profissionais para sobreviver de seu trabalho. Essas características e exigências resultam da grande informalidade e concorrência que é recorrente no mercado de trabalho dos músicos profissionais na sociedade atual.

Nesse sistema, o trabalho artístico pode assumir as formas produtivas e improdutivas. Para Marx, o que promove essa classificação não é o caráter específico do trabalho, nem a forma de seu produto. Ele é considerado produtivo quando um capitalista ou um produtor compra-o para, a partir dele, obter lucro, e improdutivo quando é comprado por um consumidor que investe suas rendas com a finalidade de consumir seu valor de uso²⁰⁴. O trabalho artístico somente enquanto produtor de valores de uso que satisfazem as necessidades humanas estéticas é improdutivo. O trabalho artístico produtivo é aquele, que por meio de sua lógica, transforma o trabalho estético e o valor de uso em mais valor, representado pelo valor de troca presente na mercadoria.

Portanto, o trabalho improdutivo é aquele que não produz mais-valia, ou seja, é o trabalho que não produz capital. Foi considerada por Marx forma pretérita e transitória de trabalho resultante da subsunção formal do trabalhador ao sistema capitalista. O trabalho improdutivo está relacionado à atividade vendida como valor de uso direto ao consumidor, o que representa uma troca na esfera da circulação simples, ou seja, “a troca, nesse caso, ao invés de produzir capital, é dispêndio de renda” (MARX, 1980, p. 400). Neste sentido, o trabalho improdutivo musical é aquele executado por um trabalhador autônomo/independente,

²⁰⁴ MARX, K. *História crítica da teoria da mais-valia*. (Livro 4 de O Capital) Vol. 1. Trad. Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira. p. 182. Citação da obra *Ideias Estéticas de Marx* de Adolfo Sánchez Vázquez, 1968, p. 221.

dono de seus meios e instrumentos, que vende seu trabalho (valor de uso) para o consumidor final, como, por exemplo, o músico que presta serviços em festividades (aniversários, casamentos, formaturas, etc.).

Esse trabalho improdutivo musical é compreendido conforme a definição de serviço apresentada por Marx, na qual afirma que

quando o dinheiro se troca diretamente pelo trabalho, sem produzir capital e sem ser, portanto, produtivo, compra-se o trabalho como serviço, o que de modo geral não passa de uma expressão para o valor de uso especial que o trabalho proporciona como qualquer outra mercadoria; mas expressão específica para o valor de uso particular do trabalho, no sentido de este prestar serviços não na forma de coisa e sim na de atividade [...]. (1980, p. 398).

A definição esclarece o serviço com ênfase na atividade e não na coisa em si que é produzida ou executada. O serviço não é consumido enquanto coisa ou matéria, mas enquanto imaterialidade da atividade realizada como valor de uso que satisfaz a necessidade de seu comprador. Sob essa perspectiva o serviço é definido como trabalho improdutivo.

Entretanto, se considerarmos os serviços de forma concreta e histórica a partir do desenvolvimento das forças produtivas do capital e da atual conjuntura da reestruturação e flexibilização produtiva, também enfatizada pelos sindicalistas musicais, notaremos uma ampliação das formas pretéritas de relação entre capital e trabalho enquanto atividades precarizadas e informais fundamentais à expansão do trabalho produtivo. Portanto, esse movimento aponta para o reestabelecimento de formas precárias de trabalho e teoricamente fadadas à extinção, “que, sob a aura do serviço autônomo, adquirem um sentido maior de fetiche nas relações capitalistas de produção” (COLI, 2006, p. 309).

O fetiche do trabalho autônomo, livre²⁰⁵ e independente está muito presente no trabalho do músico enquanto prestador de serviço, pois este é um profissional que, aparentemente, depende apenas de seu conhecimento, de sua destreza e de seu empenho na realização de sua atividade. Porém, inserido no capitalismo contemporâneo em que as

²⁰⁵ Como Marx já apontava, o trabalho livre no capitalismo é sinônimo de pauperização: “No conceito de trabalhador livre está já implícito que o mesmo é *pauper*: pauper virtual. Tendo em conta suas condições econômicas, é mera *capacidade viva de trabalho*, por cujo motivo também está dotado de necessidades vitais. Qualidade de necessitado em todos os sentidos, sem existência objetiva como capacidade de trabalho para a realização da mesma” (MARX, 1978, p. 110).

relações estáveis e formais²⁰⁶ de trabalho cada vez mais cedem lugar às relações instáveis, informais e sem segurança num mercado profundamente concorrencial, o trabalho autônomo não se aproxima da liberdade, mas sim da precariedade²⁰⁷.

Historicamente, o trabalho artístico musical é uma atividade que sempre exigiu de seus executores grande flexibilidade, porém numa sociedade em que a reestruturação produtiva expande a flexibilidade e a desregulamentação trabalhista, o trabalho musical sofre ainda mais com o aprofundamento da incerteza, insegurança e concorrência num mercado de trabalho desregulado, em que as conquistas e seguridades trabalhistas da categoria são aos poucos desconsideradas e perdidas diante da grande informalidade e precariedade de suas condições.

A produção capitalista, como visto, ressalta o trabalho enquanto atividade produtiva²⁰⁸, e essa produtividade se mede a partir da sua capacidade de promover o aumento da mais-valia. O parâmetro de produtividade não está, necessariamente, ligado ao conteúdo estético que é a essência da arte, mas sim, ao valor de troca do sistema capitalista. Não é a produtividade da arte, mas a produtividade de uma mercadoria inserida nessa lógica econômica. É a produtividade para outro, pois ela existe apenas para o capitalista que pode comprar a mercadoria “trabalho artístico”, e que, ao colocar em ação essa força de trabalho, cria um *sobre valor*. A produtividade é parâmetro econômico-quantitativo e não estético-qualitativo. Só é possível pensar em produtividade artística quando se esquece ou se negligencia essa distinção, quando já se está tão inserido na lógica do capital e, portanto, reificado, que se torna comum e confortável pensar em produtividade em relação a todos os domínios da vida, e que mesmo numa dimensão como a estética, determinada pela sua característica inerentemente qualitativa, não há impedimentos de ser subsumida ao capital.

Quando o trabalho artístico torna-se produtivo ele perde sua liberdade e seu caráter estético qualitativo específico – isto é, sua particularidade artística – e passa a ser elemento

²⁰⁶ A partir do trabalho de Juliana Coli (2006) e Liliana Segnini (2007) constatamos que mesmo os trabalhadores musicais líricos e de orquestras sinfônicas, considerados pelos representantes sindicais como detentores de bons (estáveis e formais) contratos de trabalho, estão sofrendo com as condições atuais de instabilidade, concorrência e precariedade. Tal condição é demonstrada pela pequena quantidade de oportunidade de trabalho e pela falta de estabilidade dos contratos que se tornaram temporários e terceirizados.

²⁰⁷ Ao analisar o trabalho autônomo do cantor lírico, Juliana Coli afirma: “A ‘autonomia’ dos cantores que não estão vinculados a um empresário coloca-os na mesma condição precária de um trabalhador informal, sujeitos a maior exploração, já que o valor da compra de sua força de trabalho é camuflado pelo ‘salário por peça’” (2006, p. 313).

²⁰⁸ Marx define o trabalho produtivo como “[...] uma expressão concisa que designa a relação no seu conjunto e o modo como se apresentam a força de trabalho e o trabalho no processo de produção capitalista. Por conseguinte, ao falarmos de trabalho produtivo, falamos pois de trabalho socialmente determinado, de trabalho que implica uma relação nitidamente determinada entre o comprador e o vendedor de trabalho [...] o produto específico do processo capitalista de produção, a mais valia, apenas é gerado por intercâmbio com o trabalho produtivo” (1986, p. 114).

criador de valor de troca (mais-valia). Para assumir sua forma produtiva e criar valor excedente o trabalho artístico assume a forma de trabalho assalariado. Segundo Marx, “o trabalho assalariado é o único que produz capital, o único que reproduz, incrementando-a, a soma desembolsada e que fornece mais trabalho do que contém na forma de salário. É a força de trabalho, cujo produto excede seu próprio valor”²⁰⁹. Assim, a atividade artística será considerada produtiva quando se aproximar da forma econômica do trabalho assalariado, pois o único trabalho produtivo no capitalismo é aquele que pode ser trocado por capital. Para esclarecer a diferença do trabalho produtivo e improdutivo do artista Marx afirma:

Um ator, por exemplo, ou mesmo um palhaço, são, pois, operários produtivos, se trabalham ao serviço de um capitalista (de um empresário) a quem dão mais em trabalho do que o que recebem em forma de salário, enquanto que um remendão vai a casa do capitalista para lhe arranjar as calças, fornece-lhe apenas um valor de uso e não passa de um operário improdutivo. O trabalho dos primeiros é trocado por dinheiro, o do segundo por lucro [...] A distinção entre trabalho produtivo e improdutivo é feita aqui apenas do ponto de vista do detentor de dinheiro, do capitalista, não do operário [...] (*Portanto*), um escritor é um operário produtivo, não por produzir ideias, mas porque enriquece o editor que se encarrega da impressão e da venda dos livros, isto é, porque é o assalariado de um capitalista (MARX, 1987, pp. 136-137; grifo meu).

Consequentemente, o trabalho produtivo é trabalho socialmente determinado encontrado na relação entre comprador e vendedor de força de trabalho, na qual ocorre a produção de mais valia (produção de valor). Produtivo porque é aquele que gera lucro (valor) ao comprador da força de trabalho ao se apropriar do excedente do trabalho alheio. É trabalho que produz capital e, neste sentido, é a essência do capitalismo (MARX, 1978).

O trabalho produtivo depende do assalariamento da força laboral que pode ser direto ou indireto ao capital. O trabalho produtivo direto é aquele em que o trabalhador assalariado está diretamente vinculado à produção de mercadorias, ou seja, a compra de sua força de trabalho está sendo aplicada diretamente na fabricação de bens que gera lucro para o dono dos meios de produção. Existe, consequentemente, uma relação direta entre trabalho e capital. Já o trabalho produtivo indireto é denominado dessa forma, pois está indiretamente vinculado à produção de mercadorias. O trabalho produtivo indireto é aquele em que o trabalhador

²⁰⁹ MARX, K. *História crítica da teoria da mais-valia*. (Livro 4 de O Capital) Vol. 1. Trad. Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira. p. 171. Citação da obra *Ideias Estéticas de Marx* de Adolfo Sánchez Vázquez, 1968, p. 219.

assalariado vende sua força de trabalho no âmbito da circulação, ou seja, o excedente de seu trabalho é apropriado pelo intermediário do processo de produção. Existe uma relação entre trabalho e renda do capital, portanto uma relação indireta com o capital. Esse trabalho pode ser considerado produtivo porque a venda de sua atividade visa lucro para seu comprador (empresário, agente, produtor, comerciante) e é considerado indireto, pois se estabelece como serviço, no qual a essência de sua atividade produtiva está fora do circuito imediato da produção de capital. Nesse sentido, o trabalho produtivo indireto é também considerado improdutivo ao capital, ou ainda, é denominado improdutivo em relação à produção de mercadorias, mas indiretamente produtivo por produzir mais valia na esfera da circulação.

O trabalho artístico musical, portanto, pode ser considerado produtivo direto quando existe um processo de assalariamento (formal ou informal) que vincule o profissional ao domínio da produção de mercadorias musicais. É considerado assalariado musical direto por vender sua força de trabalho, por meio de contratos de edição e gravação, aos grandes, médios ou pequenos produtores de música. Nesse sentido, o trabalho musical produtivo direto está vinculado ao domínio da produção de música gravada. O resultado desse trabalho é a mercadoria musical separada de seu artífice cuja finalidade é ser vendida no mercado de bens e consumo.

Já o trabalho produtivo indireto, no âmbito do trabalho artístico musical, ocorre quando o processo de assalariamento (formal ou informal) ocorre na esfera da circulação, ou indiretamente ligado à produção de mercadorias. Pode ser compreendido como o trabalho realizado por meio de um intermediário que agencia o trabalhador e retira um excedente de sua atividade, ou seja, vive do lucro (mais valia) retirado da força de trabalho do músico. Temos, portanto, a figura da agência, do empresário, ou do produtor musical que, como afirma Juliana Coli, tem como finalidade tornar a força de trabalho do músico profissional mais “vendável, como produto que vale a pena ser comprado pelo patrocinador” (2006, p.313). Assim, o trabalho musical produtivo indireto é aquele no qual o trabalhador presta serviço de música ao vivo - atividade, portanto, inseparável de seu trabalhador - por meio de um intermediário que lucra com essa relação. Lucro esse retirado da renda do capital no processo de circulação e não advindo da produção de capital em si.

Desse modo, a expansão do capitalismo para os domínios da produção cultural, da arte e, especificamente, do campo musical, depende da transformação da atividade artística em trabalho produtivo direto ou indireto e, portanto, do artista em produtor de mais valia. Ou ainda, em trabalho improdutivo como dispêndio de renda na esfera da circulação que ao se

realizar agrega valor indiretamente aos produtos e serviços distintos. Assim, inserido na indústria cultural ou à margem dela, está a atividade artística que, por meio de seu labor, dá sentido e movimenta o grande e lucrativo negócio da mercantilização da produção cultural. Inserida nesse amplo processo de desenvolvimento econômico está a música como um elemento artístico e cultural a ser explorado individualmente, como um segmento particular destinado à produção de música gravada ou de espetáculos ao vivo, ou ainda em conjunto com outros segmentos ditos criativos, ou seja, a música como um elemento presente na produção audiovisual, na publicidade/propaganda, na produção de games, de softwares, no turismo etc. A música é um elemento simbólico importante da cultura e, segundo os parâmetros ideológicos da *economia da cultura*, possui um grande potencial de agregar valor aos produtos que dela fizerem uso. É isso o que a experiência musical no Brasil e em Portugal confirma, como temos tentado demonstrar.

3.3. Condições e contradições do trabalho artístico musical no Brasil

As condições laborais da atividade musical no Brasil expressam os processos e contradições locais do capitalismo. Embora esteja cada vez mais mundializado²¹⁰, o capital promove no Brasil um arranjo específico cuja particularidade no setor artístico musical pode ser visualizada na relação entre capital e trabalho e, conseqüentemente, nas relações dos próprios profissionais entre si. A partir de nossa investigação procuramos compreender as especificidades laborais dos músicos profissionais no Brasil e em Portugal, por meio de seus representantes. Como vimos, esse caminho nos possibilitou diversos elementos para a análise e discussão das condições e contradições da atividade artística musical nesses dois países. Pretendemos, nesse momento da exposição, problematizar determinados elementos apresentados pelos representantes musicais no Brasil a partir de outros dados e estudos já realizados sobre o aprofundamento da flexibilização e da precariedade laboral na atualidade, o papel do Estado e da iniciativa privada para o desenvolvimento da profissão musical. Esses são alguns elementos importantes para melhor esclarecer as características de nosso objeto.

Como explicitamos em capítulos anteriores, a condição de incerteza e insegurança vivida pelo músico faz parte da história de sua profissão no Brasil, mas não só. Durante parte do século XIX e de todo o século XX muitos músicos aqui se organizaram politicamente para

²¹⁰ Mais detalhes ver: CHESNAIS, François. *A Mundialização do Capital*. São Paulo, Xamã, 1996.

propor e construir possíveis regulamentações para o mercado de trabalho e, portanto, medidas que lhes trouxessem seguranças e benefícios trabalhistas²¹¹. Entretanto, apesar de legalmente os músicos profissionais alcançarem determinadas conquistas no Brasil, essas são, na atualidade, restritas a poucos profissionais e às poucas relações formais e estáveis de trabalho. Ou seja, não se aplicam a maioria das relações laborais caracterizadas pelas práticas informais e até mesmo ilegais do mercado de trabalho musical. Embora as condições laborais dos músicos sejam historicamente marcadas pela flexibilidade e incerteza concernente às atividades artísticas, percebemos que nos últimos anos essas condições laborais precárias tem se multiplicado e se naturalizado nas atividades musicais seguindo as mutações do mundo do trabalho na era da mundialização do capital.²¹²

De tal modo, a intermitência e a informalidade sempre foram elementos peculiares ao campo do trabalho artístico musical contemporâneo, mas devido ao processo de aprofundamento da flexibilização global da economia e do trabalho, as atividades culturais e artísticas assumem características flexíveis não vislumbradas anteriormente com tanta intensidade, o que provoca o aumento da precarização das condições de trabalho e de sobrevivência daqueles que vivem dessa atividade. Essa mesma direção foi destacada por Liliana Segnini, ao afirmar que

o trabalho artístico é, por excelência, um trabalho flexível, tanto em termos de conteúdo (constantes mudanças), locais, horário de trabalho, contratos de trabalho. A instável condição de trabalho e carreira do artista é reconhecida historicamente, em vários países, inclusive no Brasil. No presente, esta condição é ainda mais intensa, em decorrência do crescimento das formas precárias de trabalho no próprio mercado de trabalho, no contexto da mundialização e reestruturações (2008, p. 10).

Portanto, a concorrência, a instabilidade e a incerteza das relações de trabalho da maioria dos músicos profissionais é intensificada devido ao processo de crescimento das formas precárias de trabalho recorrentes no mercado de trabalho em geral que são reflexos da desregulamentação e da flexibilização laboral na economia mundializada atual, ideologicamente legitimada pelo neoliberalismo. Sobre o desenvolvimento desse aspecto ideológico do processo de flexibilização do trabalho, Helena Hirata afirma que se tem

²¹¹ Como analisamos anteriormente, a Lei do Músico (3.857/1960) e a Lei de Direitos Autorais e Conexos (9.610/1998) são bons exemplos dessas conquistas.

²¹² ANTUNES, Ricardo; ALVES, Giovanni. As mutações no mundo do trabalho na era da mundialização do capital. *Educação e Sociedade*. Campinas, v. 25, n. 87, p.335-351, mai./ago. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v25n87/21460.pdf>>, acesso em 23 de abril de 2012.

de início (anos 80), referências às mudanças da organização do trabalho e da produção (a fábrica flexível); em seguida, com referência ao mercado de trabalho (flexibilidade do emprego); enfim, ao tempo de trabalho (trabalho de meio período, de tempo parcial, anualização do tempo de trabalho ou ‘banco de horas’, políticas de redução das horas trabalhadas). A palavra flexibilidade tem uma conotação ideológica, mascarando sobre um termo neutro ou mesmo com uma conotação positiva (adaptabilidade, maleabilidade, repartição mais adequada) práticas de gestão da mão de obra em que flexibilidade e precariedade andam frequentemente juntas no terreno do mercado de trabalho. A degradação importante das condições de trabalho, de salários e da proteção social seria, assim, disfarçada por um termo positivo (2007, p. 91).

Já o sociólogo francês Pierre-Michel Menger, em sua obra *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*, procura questionar como e em qual intensidade o trabalho artístico e sua atividade de criação podem servir de instrumento para auxiliar na compreensão de outros domínios laborais e produtivos. O autor indaga se é possível ou não fazer essa análise diante das características do capitalismo atual, uma vez que as condições mais flexíveis e atípicas de trabalho, recorrentes nas atividades artísticas, têm se tornado cada vez mais comuns e universalizadas no novo mundo do trabalho. Na tentativa de enfrentar esse dilema, Pierre-Michel Menger discute como as formas das atividades de criação artística tornam-se centrais para a defesa ideológica desse discurso que procura apresentar como positivo o trabalho autônomo, flexível e desregulamentado. Conforme o autor, as atividades artísticas tornaram-se

a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. Longe das representações românticas [...] seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador [...]. Nas representações atuais, o artista é quase como uma encarnação possível do trabalhador do futuro, é quase como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos de concorrência inter-individual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais (2005, pp. 8-9).

A partir das condições econômicas e trabalhistas do capitalismo contemporâneo, Pierre-Michel Menger (2005) afirma que na atualidade o trabalho artístico se apresenta como “verdadeiros laboratórios de flexibilidade” (2005, p. 101). Conforme foi exposto pelos representantes musicais, dentre as formas flexíveis de emprego predominantes na atividade musical na realidade brasileira, e que foram elencadas por Menger em seu estudo,

encontramos o auto-emprego (trabalho autônomo), o *free-lancing*, a condição de intermitência, as atividades de tempo parcial com vários cachês e vários empregadores (2005, p. 109). Ou seja, o trabalho artístico musical brasileiro corresponde às formas “hiperflexíveis” apresentadas pelo autor, com maior representatividade do auto-emprego informal (sem relações contratuais). Diante dessas características do emprego e do trabalho artístico no capitalismo contemporâneo, Menger enfatiza: “que ironia que as artes que, desde há dois séculos, têm cultivado uma posição radical em relação a um mercado todo-poderoso apareçam como precursoras da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade” (2005, p. 109).

Nessa direção, em artigo sobre o trabalho artístico musical intitulado *À procura do trabalho intermitente no campo da música* (2011), a pesquisadora Liliana Segnini demonstra, a partir dos dados apresentados pelo Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (IBGE) de 2006, indicativos importantes para a compreensão das características ocupacionais dos músicos no Brasil. Os dados analisados referem-se à atuação de dois grupos ocupacionais: o grupo dos “compositores, músicos e cantores” e o grupo dos “músicos e cantores populares”. A partir deles Segnini aponta que somente 7% dos profissionais possuem contratos formais, 30% se declaram “sem carteira” e 58% “por conta própria”. Nota-se, portanto, a pequena minoria dos músicos brasileiros que atua por meio de contratos (estáveis, intermitentes ou temporários) e a quase totalidade dos profissionais que atuam precariamente sem carteira e por conta própria. A autora constata ainda que de 1992 à 2006 houve um crescimento de 159% dos músicos com vínculo formal de trabalho e um aumento de 234% dos músicos autônomos (2011, p. 182). Ou seja, embora tenha ocorrido um aumento dos profissionais com vínculos formais de trabalho, houve maior aumento dos músicos que atuam de forma autônoma.

Desse modo, dentre os dados mais significativos apresentados pelos representantes musicais encontramos a pequena porcentagem de músicos com contratos formais e estáveis de trabalho que em geral possui vínculo empregatício com gravadoras, estúdios, orquestras, bandas e estabelecimentos de apresentação musical. Entretanto, se por um lado esses profissionais possuem maior segurança laboral por meio de suas relações formais e/ou estáveis de trabalho, por outro, na maioria dos casos, não possuem condições de realizar suas atividades de forma livre e autônoma, pois atuam segundo interesses alheios. Ou seja, na maioria dos casos o artista musical com tal vínculo empregatício torna-se executor técnico e prático de instrumentos, melodias e canções cuja finalidade é determinada pelo empregador, agente ou produtor e não por ele mesmo. Contudo, a maioria dos músicos não possui vínculo

empregatício e trabalham por conta própria, o que pode indicar mais autonomia e liberdade nas escolhas de suas opções artísticas e profissionais, mas consequentemente significa maior instabilidade e insegurança para sobreviver de sua atividade artística musical.

De acordo com o estudo *Artistas, à procura de trabalho* de Liliana Segnini, de 1992 a 2006 houve crescimento de 232% no número trabalhadores musicais. Em 1992 foram registrados 50.839 e em 2006 este número saltou para 118.231 profissionais. Nesse mesmo período o total da população ocupada no Brasil cresceu 16% e os profissionais dos espetáculos e das artes cresceu 67%, sendo que 51% dos profissionais desse segmento são músicos. Ou seja, há um grande crescimento no número de trabalhadores artísticos e na importância dessas atividades para a economia. Mais especificamente, a oferta de trabalho musical aumentou muito nesse período, o que significa um aumento da concorrência e de profissionais à procura de emprego (2008, p. 07).

Em meio a essas condições existem várias maneiras que os músicos encontram para realizarem suas atividades e permanecerem atuantes nessa profissão artística no Brasil. Dentre elas podem ser destacados o papel do Estado (direta e indiretamente) e da iniciativa privada na geração de oportunidades de atividade e emprego.

Primeiramente, podemos afirmar que o Estado é a principal instituição financiadora das atividades artísticas no Brasil, e nos últimos vinte anos essa participação tem aumentado devido ao maior investimento do poder público em produção cultural por meio de financiamentos diretos, “reembolsáveis ou a fundos perdidos”, como o Fundo Nacional de Cultura, que aumentou seu investimento de 16 milhões de reais em 1996 para 138 milhões em 2006, ou indiretamente, por meio da participação do capital privado, que através das leis de incentivo fiscal está sendo destinado à cultura. É crescente nesse período a participação das grandes corporações estatais e privadas no mecanismo de financiamento cultural por meio de isenção fiscal (mecenato)²¹³. Conforme aponta Segnini:

Considerando os dados disponíveis referentes ao período 1996 - 2006, é possível perceber a crescente e constante captação dos recursos por meio da política de renúncia fiscal traduzidas não só em valores (de R\$ 160 milhões para R\$ 875 milhões), mas também em número de projetos e incentivadores: - do reduzido número de 43, em 1994, para 13.875 incentivadores, em 2006 -. Entre eles, destaca-se a participação da Petrobrás, empresa pública, no financiamento das atividades

²¹³ Embora os investimentos tenham aumentado nos últimos anos ele ainda está muito aquém de satisfazer as mínimas necessidades culturais de um país como o Brasil. Além disso, valeria uma crítica mais aprofundada sobre quais as características dos projetos que são mais contemplados pelos financiamentos públicos.

culturais. No período indicado, esta empresa representou, respectivamente, 16% (R\$ 17.845.615,30) e 26% (R\$220.365.367,71), registrando um crescimento relevante no conjunto do valor captado (2008, pp. 05-06).

Nessa direção, segundo dados do Ministério da Cultura, em 2003 foram destinados 135 milhões de reais para os mecanismos de incentivo fiscal federal que até 2011 aumentou cerca de 1000% e atingiu a marca de 1,35 bilhão de reais captados²¹⁴. Ao todo, nesses oito anos foram alocados 5,9 bilhões de reais para a Lei Rouanet²¹⁵. Especificamente no campo da música, os valores absolutos captados pela Lei Rouanet passaram de 20 milhões em 1996 para 150 milhões em 2006 (SEGNINI, 2008, p. 06). Portanto, devido ao crescimento dos investimentos no setor cultural percebe-se o aumento da importância dessas oportunidades de financiamento para os trabalhadores artísticos em geral que estão se organizando individual ou coletivamente para elaborar projetos e pleitear verbas junto aos mecanismos de incentivo cultural. Atualmente, a atenção de muitos músicos e produtores musicais e de espetáculos está voltada para a abertura de editais de concursos e financiamentos públicos e privados, assim como para a constante elaboração de projetos. Assim, conforme destaca Liliana Segnini:

Cresce a relevância do profissional da produção do espetáculo no mercado da indústria cultural que cada vez mais mobiliza recursos, se torna mais complexa, cada vez mais competitiva, com possibilidades de financiamento federal, estadual ou municipal por meio das leis de incentivo à cultura. Esta é uma das razões que determinam também o crescimento do número destes profissionais nas estatísticas, bem como o número também crescente de publicações especializadas e cursos de formação profissional na área. Conforme dados do IBGE/PNAD, o grupo ocupacional “Produtores de Espetáculo”, era composto por 25.937 profissionais, em 2002; em 2006, já representavam 49.745, registrando assim, um expressivo crescimento de 92% (2008, p.12).

Diferentemente, em meio à iniciativa privada brasileira os músicos procuram vender suas atividades individualmente, em grupo ou por meio de intermediários, assim como estabelecer e aumentar suas redes de contatos e de relacionamento entre músicos, produtores fonográficos, produtores de shows e de discos com a finalidade de expor seu trabalho ao

²¹⁴ No ano de 2012 foram financiados 3.398 projetos culturais, dos quais 826 eram vinculados às áreas musicais, mas o valor captado ficou pouco abaixo da quantia do ano anterior, em 2012 foi captado cerca de 1.2 bilhão de reais. Mais detalhes ver: <<http://www.cultura.gov.br/site/2013/02/28/lei-rouanet-em-2012/>> acesso 17 de janeiro/2013.

²¹⁵ A Lei de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991), popularmente chamada de Lei Rouanet, é conhecida principalmente por sua política de incentivos fiscais. Esse mecanismo possibilita que cidadãos (pessoa física) e empresas (pessoa jurídica) apliquem parte do Imposto de Renda devido em ações culturais. Assim, além de ter benefícios fiscais sobre o valor do incentivo, esses apoiadores fortalecem iniciativas culturais que não se enquadram em programas do Ministério da Cultura (MinC). Mais detalhes ver: <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/Regulamentacao-e-incentivo/lei-rouanet>> acesso em 17 de janeiro/2013.

maior número de pessoas e, assim aumentar suas oportunidades de emprego. Outra característica importante visualizada na investigação com os representantes sindicais foi a importância dada ao processo de profissionalização do músico que, para adquirir experiência e maturidade, além de possuir bons conhecimentos musicais teóricos e práticos, necessita expandir sua instrução para outras áreas como a de produção e gravação musical, produção audiovisual, administrativa, informacional, multimídias etc. Dessa forma, o trabalhador musical autônomo se torna produtor e controlador de seu próprio trabalho, podendo também assumir a produção de outros músicos, assim como aumentar seu leque de atuação no meio musical.

A partir de nossas análises sobre o trabalho produtivo e improdutivo ao capital podemos afirmar que a atuação dos músicos profissionais no Brasil é multifacetada, pelo fato dos músicos assumirem cotidianamente diversas formas produtivas e improdutivas de trabalho; é exploratória, pois os músicos são dependentes de muitos intermediários (dentre eles empregadores, agentes e produtores), e, muitas vezes, contraditória, pelo fato dos profissionais se tornarem agentes ou produtores fonográficos e passarem a explorar outros músicos. Apesar de exploratória e precária essa postura de atuação multifacetada por meio de diversos intermediários é apontada pelos representantes como vantajosa (principalmente aos profissionais autônomos) em seu processo de profissionalização.

Desse modo, os representantes sindicais apoiam uma atitude trabalhista defensiva, mas seguem os preceitos ideológicos neoliberais de aquisição de empregabilidade por parte dos trabalhadores para tornarem-se mais competitivos e atrativos ao mercado que por meio desse leque mais amplo de atividades obterão mais conhecimentos e melhores oportunidades de inserção no mercado de trabalho musical. Entretanto, esse processo, cada vez mais comum nos dias atuais na busca de oportunidades de emprego num mercado de trabalho profundamente concorrencial, impele o trabalhador a aceitar as condições impostas sem questionar suas contradições como sendo as condições naturais e inquestionáveis.

Esse processo também resulta em problemas estéticos, pois traz desvantagens qualitativas quando desvia o foco de muitos trabalhadores musicais das atividades propriamente artísticas. Essa maior preocupação com os aspectos técnicos, administrativos e de inserção no mercado de bens e serviços pode representar o afastamento do trabalhador artístico de questões especificamente formais e qualitativas de sua produção, assim como diminuir sua preocupação com a autonomia de sua obra. Esse processo, amplamente difundido na realidade brasileira e em acordo com a dita economia da cultura, é diretamente

resultante da inserção da produção artística e cultural na lógica do capital que desvia a arte de suas finalidades qualitativas e estéticas, sobrepondo a elas seus elementos econômicos, administrativos e geradores de capital e renda.

A análise desse processo está diretamente direcionada à produção de mercadorias musicais vinculadas às gravadoras e aos seus produtores musicais enquanto gestores de um produto de marketing, processo a partir do qual são desenvolvidas políticas de promoção intensivas cuja finalidade é tornar a canção um produto de consumo que seja distribuído e comercializado de forma massificada. Ou seja, a indústria fonográfica, longe de preocupar-se, essencialmente, com a qualidade estética musical e com as condições laborais de seus artistas, é a principal representante e beneficiária do capital no campo da música. A produção musical, entretanto, não se realiza sem o intermédio dos artistas/intérpretes que se tornam trabalhadores produtivos por meio de contratos draconianos e exploratórios, e profissionais musicais executantes que realizam sua atividade como prestadores de serviços temporários. Diante dessas características, as relações que se impõem aos artistas/intérpretes na produção musical se aproximam das relações de assalariamento, devido, principalmente, à exploração e à interferência do produtor, o que transforma a atividade artística musical em trabalho alienado, não livre.

Consequentemente, para a indústria fonográfica, a canção e o artista são produtos a serem desenvolvidos e promovidos segundo pesquisas de mercado e estratégias de sucesso para gerar lucros à empresa, por isso é grande a importância dada aos seus departamentos de direção artística (Artistas & Repertório²¹⁶) e marketing. Conforme relata Marcia Tosta Dias (2000), o artista/intérprete possui uma relação contraditória com a indústria fonográfica, pois ele, por meio de contratos draconianos mais ou menos estáveis, é seu trabalhador e, ao mesmo tempo, seu produto. O artista/intérprete, apesar de ser essencial para o processo de produção e promoção da música e dos produtos fonográficos atrelados à música, não faz parte da empresa, senão como produto, na medida exata em que é moldado por ela para viabilizar uma mercadoria singular.

Ele passa por ela, negocia, grava seu disco, trabalha, muitas vezes arduamente na divulgação do produto. Oferece contratualmente seu *savoir faire*, seu talento, sua personalidade artística, seu nome, sua imagem, até quando o negócio se mantenha interessante para todas as partes envolvidas, caso contrário, será substituído (DIAS, 2000, p. 72).

²¹⁶ Setor da gravadora responsável pela pesquisa de talentos e desenvolvimento artístico.

No processo de reestruturação da indústria fonográfica brasileira, a partir do final da década de 80, percebeu-se a flexibilização dos contratos e das relações de trabalho, assim como a diminuição de trabalhadores musicais contratados. O *cast*, até então mais estável de trabalhadores (artistas) sofreu alterações significativas, foi reduzido e perdeu sua, já limitada, segurança. Com a finalidade de diminuir os riscos do negócio, os contratos apenas eram renovados quando o artista apresentasse grande vendagem e bom retorno financeiro às gravadoras²¹⁷. Nesse processo houve, ainda mais, a sobreposição do financeiro e da produção de marketing em relação à qualidade e liberdade artística. Assim como o artista, os trabalhadores do estúdio (músicos profissionais, arranjadores, técnicos de som) sofrem com o processo de terceirização, por meio do qual, muitas vezes, passam de funcionários das gravadoras para *freelancer*, ou seja, trabalhadores autônomos que prestam serviços de curto prazo às gravadoras e aos estúdios.

Ainda em relação à iniciativa privada, outro elemento presente no cotidiano de grande parte dos músicos autônomos no Brasil é o processo de formação de grupos de trabalho e companheirismo na profissão, pois na maioria dos casos a execução musical é coletiva e depende de bons relacionamentos com outros músicos, com produtores, com técnicos etc.²¹⁸. Desse modo, também foi apontado como essencial a formação de *networking*²¹⁹ que coloquem os músicos em contato com o maior número de oportunidades de emprego possíveis e os tornem conhecidos em seu meio profissional. Entretanto, apesar de esta organização informal coletiva ser uma condição importante para o sucesso profissional do trabalhador musical ela dificilmente ultrapassa o coleguismo empregatício e alcança o domínio da discussão e ação política. Apesar de desde o final do século XX ter aumentado a indignação dos músicos em relação a sua condição profissional, em relação aos representantes da OMB e ao ECAD, são considerados poucos os músicos engajados nos sindicatos e na luta política por melhores condições de trabalho e existência.

²¹⁷ *Gravadoras só apostam em sucessos*, Folha de São Paulo, 18/07/1989.

²¹⁸ Esse tipo de companheirismo é mais importante para aqueles músicos autônomos que trabalham de maneira informal e eventual, e pode ser menos crucial para outros como aqueles músicos eruditos ou populares que venham a prestar concursos públicos ou privados, ou ainda concorrer com projetos via editais de financiamento. Entretanto, sabemos que é crucial o bom relacionamento entre os profissionais de toda a categoria e de todas as áreas de atuação para terem maior compreensão de sua situação coletiva e mais facilidades de se inserirem no mercado de trabalho.

²¹⁹ Rede de contatos com outros atores e agentes do mercado de trabalho.

Entretanto, no início deste século houve o aumento do número de associações e de cooperativas artísticas que oferecem serviços aos músicos com a finalidade de criar melhores condições e oportunidades para realizarem sua atividade²²⁰. Essas organizações coletivas auxiliam seus associados por meio da prestação de serviços jurídicos, previdenciários, trabalhistas e, o mais importante, a criação de oportunidades de emprego, como no auxílio para elaboração de projetos e orientação para a participação de editais e para concorrerem aos incentivos culturais governamentais²²¹. Assim, estes coletivos oferecem subsídios aos músicos para que eles tenham melhores condições de atuação na área, mas tais organizações portam-se no mercado como agências produtoras já que cobram mensalidades e cotas e recolhem uma porcentagem de cada contrato de trabalho assinado por seus associados ou cooperados. Por outro lado é preciso lembrar que a cooperativa é formada por músicos, o que, por sua vez, implica em concorrência. Portanto, esta prestação de serviços precisa ser relativizada, pois dentro da própria organização formada predominantemente por trabalhadores autônomos todos concorrem entre si e coloca em contradição a ideia de cooperação.

Por fim, torna-se evidente que em ambas as esferas, pública e privada, é grande a concorrência por emprego e, na maioria dos casos, as oportunidades assumem características intermitentes e instáveis, e exigem dos músicos flexibilidade e resistência para permanecer atuando no campo artístico. Conforme foi apontado nas entrevistas e diante dos estudos já realizados percebe-se que viver do trabalho artístico musical é um desafio para os profissionais que, muitas vezes, para persistir em sua atividade, negam a autonomia e a qualidade de sua arte e de sua atividade. As condições precárias do trabalho artístico geradas pela lógica mercantil da venda de bens culturais e de diversão influenciam as decisões do que e como ser produzido e executado. A questão colocada por Norbert Elias continua pertinente, e ainda mais nitidamente contraditória na lógica do capitalismo avançado: como ser

²²⁰ Cooperativa de Música de São Paulo, Cooperativa de Músicos Independentes do Rio de Janeiro, Cooperativa dos Músicos Profissionais de Minas Gerais, Cooperativa de Música de Minas, Cooperativa dos Músicos do Brasil, MIC (Música Inovação Conectividade) – Cooperativa da Cadeia Produtiva Musical do Estado da Bahia, Cooperativa Mista dos Músicos de Porto Alegre etc..

²²¹ Um exemplo é a Cooperativa de Música de São Paulo que exige dos cooperados o pagamento de cotas-partes, a partir das quais é formado seu capital, e tem o direito de recolher 3% do valor de cada nota fiscal emitida pela cooperativa. Segundo os principais objetivos da Cooperativa apresentados em seu estatuto estão: “a) Produzir, beneficiar, adquirir ou construir infra-estrutura necessária para a produção de espetáculos, cd’s, dvd’s, livros e manifestações artísticas ligadas à música e à prestação artística ou técnica do cooperado; b) A reunião de artistas e técnicos em atividades voltadas para a música, para sua defesa sócio-econômico-cultural, proporcionando-lhes condições para o exercício de suas atividades e seu aprimoramento profissional; c) Promover a difusão da doutrina cooperativista e seus princípios ao quadro social;”. Mais detalhes ver: <<http://www.cooperativademusica.com.br/blog/>> acesso 20 de janeiro/2013.

socialmente reconhecido como artista, e ser ao mesmo tempo capaz de alimentar sua família? (1995).

Deste modo, as condições da atividade artística e, por conseguinte, do trabalho musical, compartilham determinadas contradições conjunturais presentes em domínios produtivos distintos no capitalismo contemporâneo e servem de modelo para a compreensão das tendências hiperflexibilizadas do mundo do trabalho atual. O auto-emprego, a informalidade, a flexibilidade, a precariedade, a insegurança, a instabilidade e a intermitência são condições enfrentadas pelos músicos num mercado de grande concorrência. Diante dessas condições é comum aos músicos assumir múltiplas e contraditórias formas de trabalho produtivo e improdutivo (assalariado direto, indireto e autônomo), produtoras de mercadoria musical (música gravada) ou prestadoras de serviços (música ao vivo) com a finalidade de permanecer atuando nesta área. A contradição entre a existência de regulação legal e a falta de regulação prática na profissão musical é algo que chama a atenção nessa pesquisa, pois demonstra o problema da distância entre as leis e normas fomentadas pelo poder legislativo e a realidade prática da sociedade brasileira. O Estado por um lado é a instituição que implementa as normas legais regulatórias da profissão musical e quem mais financia projetos culturais, mas por outro lado não fiscaliza de forma eficaz a prática profissional e as instituições criadas para este fim, e ainda, muitas vezes, no papel de empregador, não respeita as próprias normas legais de contratação. Já na iniciativa privada a informalidade e a falta de regulação do mercado de trabalho são predominantes e impõem à maioria dos músicos uma busca incessante por cachês, editais, concursos, ou qualquer forma de trabalho que lhes possibilite uma renda. A situação instável e precária do trabalhador musical além de significar um risco à sua existência enquanto profissional e a sua própria sobrevivência pode representar interferência na qualidade de sua produção e atuação artística. Enquanto trabalho mecânico e alienado, ou seja, forçado, a atividade musical tende a perder sua característica livre e criativa passando a orientar-se pelos modelos de sucesso mercadológicos e, portanto, buscando tornar-se mais atrativo aos produtores, contratantes e investidores públicos e privados. Deste modo, notamos que por causa das condições e contradições estabelecidas na realidade brasileira, o profissional da música é um trabalhador precarizado que busca ser reconhecido por sua atividade artística, e luta incessantemente por condições mínimas de sobrevivência com a finalidade de realizar sua atividade e manter-se profissionalmente como músico.

3.4. Condições e contradições do trabalho artístico musical em Portugal

As condições e contradições laborais dos músicos em Portugal estão, assim como no Brasil, associadas aos conflitos entre capital e trabalho numa lógica sistêmica cada vez mais dominada pelas relações capitalistas. As características apresentadas pelos representantes musicais de Portugal demonstram muitas proximidades com o cenário brasileiro no que tange à informalidade profissional nas relações cotidianas de trabalho, ao trabalho realizado de forma autônoma/independente e à reestruturação produtiva e ideológica neoliberal e, inserido nesse processo, o aprofundamento das relações laborais flexíveis e precárias assumidas pelos músicos. Entretanto, esses elementos são passíveis de análise a partir das condições específicas do mercado e das relações de trabalho dos músicos em Portugal. Em nossos diálogos com os representantes musicais encontramos diversos fatores, a partir dos quais é possível elaborar uma reflexão acerca dos principais elementos que possibilitam a definição das condições e contradições da atividade artística em Portugal.

Dentre os principais fatores estão a informalidade e a desregulamentação do mercado de trabalho que apesar das tentativas recentes de construir um regime laboral dos profissionais do espetáculo não vem conseguindo barrar a fuga dos contratos de trabalho. Desse modo, a maioria dos trabalhadores musicais portugueses enquadra-se como trabalhadores independentes e são reféns das contradições dessa categoria. Ou seja, as características das profissões musicais estão diretamente relacionadas ao enquadramento legal e/ou ilegal dos trabalhadores independentes que geram como consequência a informalidade, a falta de seguridade e, conseqüentemente, a precariedade laboral. Assim, com a finalidade de problematizar esses processos será necessário promover um debate relacionando os elementos investigados e apresentados pelos representantes musicais com determinados estudos e reflexões sobre o assunto.

Inicialmente, poderíamos questionar o fato de em Portugal não haver um regime laboral específico para os músicos profissionais, mas somente um amplo regime para os profissionais do espetáculo (RLPE). Embora saibamos que a existência desse documento não é, necessariamente, condicionante de boas relações de trabalho, temos consciência de que sua inexistência impõe aos músicos uma profissão desregulamentada cujos parâmetros são delimitados nas relações cotidianas desiguais e exploratórias do mercado de trabalho concorrencial. As definições e conceitos apresentados no RLPE explicitam grande

abrangência. Essa postura legal pode gerar sérios problemas ao definir com os mesmos padrões as relações trabalhistas, os contratos e a seguridade social dos profissionais das distintas artes, da produção/mediação cultural e das áreas técnicas (sonorização, iluminação, montagem de palco etc.). Ao perder as particularidades de cada atuação a lei mostra sua limitação, pois incorre no problema da generalidade. E ao abdicar das condições práticas específicas de cada uma dessas profissões a legislação não prevê que no cotidiano laboral possam surgir conflitos e contradições diferenciadas, e, por isso, não está suficientemente preparada para enfrentá-los e regulamentá-los. Por conseguinte, Manuel Jesús Dolz Lago, em seu estudo *La relacion laboral de carácter especial de los artistas de espectáculos públicos*, destaca que

a complexidade existente no sector artístico, resultante dos distintos subsectores em que se divide e dos distintos tipos de actividade correspondentes à pluralidade de categorias profissionais existentes, dificulta em grande medida a identificação de traços comuns a todos eles que permitam a adopção de um conceito unitário de artista de espetáculo público (1983, p.123).

Além da complexidade do setor artístico e da falta de especificidade do conceito “profissionais do espetáculo”, Margarida Porto questiona sua limitação, pois parte do pressuposto de não abarcar todas as profissões artísticas e, desta forma, muitos profissionais e atividades não se enquadrarem nele. Assim, como aponta a autora,

ficam de fora da noção de espetáculo público as atividades que embora artísticas, não são consideradas de espetáculo por lhes faltar o imediatismo, isto é, a realização/manifestação da actividade perante o público ou para o público. A literatura, a pintura, a escultura, a gravura, por não serem actividades diretamente gozadas ou acedidas pelo público, mas em regra desenvolvida em privado, apesar de serem consideradas de arte, não são consideradas espetáculo. O público tem acesso a esta arte já como obra acabada, intocada, finalizada, não a vê desenvolver-se e aperfeiçoar-se perante ele (PORTO, 2010, p.82).

Entretanto, é possível notar os problemas que a definição proposta na lei portuguesa desenvolve, uma vez que existem formas de trabalho artístico que não são desenvolvidas perante o público, ou ainda, há muitas obras artísticas que podem não ter inicialmente a finalidade pública, mas posteriormente podem ser publicadas. Muitas gravações musicais e audiovisuais seguem o mesmo exemplo. Essa análise nos possibilita a compreensão de que não são os artistas e nem a arte em geral que são os alvos de proteção deste regulamento, mas

apenas os profissionais do espetáculo, ou seja, dos profissionais que realizam atividades diretamente para o público.

Além dos problemas conceituais, as propostas de formalização dos profissionais do espetáculo por meio do RLPE suscitam críticas sobre as contradições práticas de sua implementação. Os efeitos mais expressos são decorrentes da indeterminação e incerteza decorrentes do *trabalho intermitente (à chamada)* e do *trabalho a termo resolutivo*, que demonstram alto grau de flexibilização dessas relações laborais e exigem desses profissionais as ditas capacidades de adaptação, plasticidade e maleabilidade. Portanto, conforme aponta Antônio Nunes de Carvalho, “a prestação laboral permanece incerta seja no *an* (onde) seja no *quando*, consentindo ao empregador dispor da força de trabalho de modo extremamente flexível, de acordo com as suas exigências” (2007, p.222, grifo meu). O trabalhador torna-se subordinado das necessidades variáveis, incertas e, na maioria dos casos, inconstantes do empregador em suas atividades irregulares, pois é este quem determina os períodos de atividade e inatividade.

Diante desses efeitos, Jorge Leite reflete sobre a influência desse processo na organização temporal da vida do trabalhador uma vez que ele deve estar sempre disponível à chamada do empregador. Como afirma o autor, “o trabalhador só pode organizar e programar a sua vida extraprofissional se conhecer previamente, não apenas quantas, mas também quais, as horas do dia, os dias da semana e as semanas do ano que está obrigado a trabalhar” (1990, p.33). Entretanto, diante do funcionamento legal do contrato intermitente o trabalhador não tem a capacidade de saber e controlar seu tempo de atividade e inatividade, pois tais elementos não são condicionados por suas vontades e necessidades.

Diante da flexibilização do mercado de trabalho em geral e da desregulamentação trabalhista - que acompanha e legitima esse processo - a segurança laboral que ainda vigorava é atingida no seu cerne. Nesse momento transformações laborais, ideias aparentemente anacrônicas começam a tornarem-se comuns, como é o caso da tentativa de introduzir “estabilidade” por meio da intermitência, ou ainda, um trabalho intermitente com vínculo permanente. Entretanto, apesar das incertezas do vínculo contratual de intermitência ele é mais confortável em relação aos contratos a termo certo e incerto por poder enquadrar os profissionais num vínculo de duração indeterminada (AMADO, 2009; FERNANDES, 2009; MARTINS, 2012).

Apesar das diferenças os contratos laborais intermitentes e a termo resolutivo estão entre os mais flexíveis e atípicos²²² da legislação trabalhista portuguesa. Seu funcionamento exige dos profissionais determinadas capacidades e autonomia de viver constantemente alternando momentos de atividade e de inatividade - momentos de emprego e desemprego. São essas as características legais e práticas inerentes ao RLPE e que impõem desafios cotidianos aos trabalhadores artísticos. Neste sentido, ao analisar as condições de flexibilidade e precariedade laboral dos trabalhadores artísticos percebe-se que elas são mais profundas e antigas, em relação às condições dos trabalhadores em geral que passaram a sentir mais enfaticamente o dismantelamento de suas seguridades e garantias laborais a partir do último quartel do século XX. Na atualidade o processo de erosão dos direitos trabalhistas aproxima os trabalhadores em geral ao que já era vivenciado pelos trabalhadores artísticos, e, consequentemente, aprofunda ainda mais a flexibilização e precariedade desses últimos. Deste modo, segundo Robert Castel, desenha-se como uma “zona híbrida da vida social entre trabalho e não trabalho, segurança e assistência, integração e desfiliação, onde faltam condições para construir sua independência econômica e social” (2010, p.29).

Ao focar unicamente na normatização de contratos temporários e intermitentes a legislação trabalhista dos profissionais do espetáculo expressa em si mesma as particularidades e as condições laborais enfrentadas por essa categoria. A lei tenta regulamentar e proteger, por meio de contratos formais – e flexíveis –, atividades que historicamente foram legadas às condições informais e precárias, porém, sem incentivar a mudança estrutural dessas relações. Ou seja, na prática, a disciplina proposta na lei não parece ser capaz de superar tais problemas históricos e recorrentes na atuação desses profissionais. Os períodos temporários e a intermitência das atividades permanecem em vigor subentendendo-se que essas são as condições normais – e em determinados casos as únicas condições possíveis – do mercado de trabalho dessa categoria, e, portanto, tais condições tornam-se naturalizadas²²³.

²²² Ilona Kovacs chama a atenção para a designação “trabalho atípico”, pois conforme a autora “é frequente designar as formas emergentes de trabalho (trabalho temporário, auto-emprego, trabalho a tempo parcial, trabalho ao domicílio, teletrabalho, etc.) como atípicas face ao padrão normal do emprego típico dos gloriosos 30 anos pós-guerra. No entanto, a utilização do adjetivo atípico, levanta dúvidas, uma vez que as formas emergentes de emprego, sobretudo nos recentes e actuais recrutamentos passaram a ser cada vez mais ‘típicas’” (2004, p.1). Portanto, a autora propõe a utilização do conceito de *trabalho flexível*, que em sua opinião melhor se adéqua às condições laborais vigentes.

²²³ Uma alteração recente da legislação chama-nos a atenção. No art. 5º da Lei 4/2008 estava previsto o contrato de trabalho por tempo indeterminado, mas na versão em vigor atualmente (Lei 28/2011) esse tipo de contrato sem termo foi retirado do documento, permanecendo apenas os contratos a termo resolutivo (certo e incerto) e o contrato de intermitência. Ao retirar do regime o contrato de trabalho por tempo indeterminado a lei parece

Entretanto, apesar de encontrarmos elementos de profunda flexibilização no próprio regime formal/contratual dos profissionais do espetáculo, o principal foco de precariedade laboral dos músicos encontra-se nas relações autônomas dos profissionais enquadrados como trabalhadores independentes. Conforme apontam os representantes sindicais, a maioria dos músicos situa-se justamente onde se encontram os maiores problemas e contradições laborais da categoria. Enfrentar esse problema significa, inicialmente, questionar o discurso ideológico neoliberal de que o trabalho independente é uma “janela de oportunidades” atrelada à imagem de percursos profissionais de sucesso e de plena realização do indivíduo. Nessa direção, Dora Fonseca afirma que

O desmantelamento do Estado de Bem-Estar Social e do sistema de protecção social inerente desencobriram a dimensão negativa do trabalho independente, tornando-se visíveis as suas verdadeiras implicações, bem como a sua associação directa com a precariedade laboral, des-romantizando a almejada independência do trabalhador face ao controlo patronal. [...] O dito campo estabelece-se entre a concepção “romantizada” do trabalhador independente - enquanto indivíduo finalmente liberto de uma relação contratual opressiva (concepção baseada no facto de existir uma entidade empregadora que impõe “regras”) -, e a realidade muito menos apelativa de um indivíduo sujeito à incerteza, dado que se encontra praticamente excluído do sistema de protecção social em virtude do seu vínculo contratual “frágil”. A disputa contempla, portanto, a reelaboração dos sentidos associados ao trabalho independente e à precariedade laboral (2011, pp.4-8).

A crítica desse discurso romantizado sobre o trabalho independente, como afirma a autora, é fundamental para a compreensão das condições e contradições inerentes a esse enquadramento funcional. Os trabalhadores artísticos, e em especial os músicos, são apologistas da liberdade, independência e autonomia, porém é preciso estar atento se no cotidiano profissional essas condições são preservadas e, também, estar atento aos problemas e dificuldades que esse enquadramento pode gerar na prática, pois junto ao empreendedorismo pessoal decorrente do trabalho independente estão presentes seus riscos, uma vez que os sujeitos enfrentam de maneira solitária as eventualidades ou insucessos decorrentes de sua atividade, como por exemplo, lucros reduzidos, criação de dívidas, inatividade forçada etc., elementos que demonstram uma maior fragilidade laboral e social (REBELO, 2003).

negligenciar as formas mais estáveis de relação laboral. Pois, embora possam ser a minoria dos contratos de trabalho, ainda estão presentes em determinadas orquestras sinfônicas, em corpos fixos de *ballet*, companhias teatrais etc.

A análise crítica do trabalho independente não pode deixar de refletir sobre a heterogeneidade dos trabalhadores que formam essa categoria e sobre a diversidade de situações laborais enfrentadas por esses profissionais. Pois como trabalhadores independentes encontramos desde profissionais altamente qualificados e em condições de segurança social como também profissionais precários sem seguridade e em situação de vulnerabilidade social. É necessário, portanto, não desconsiderar sua contradição intrínseca. Diante da complexidade e heterogeneidade presente na categoria de trabalhadores independentes Ilona Kovács, em seu estudo *Emprego Flexível em Portugal* afirma que “nela se encontram aqueles que deliberadamente optam por serem independentes, no sentido literal do termo, e também os chamados falsos independentes que são forçados a aceitar essa situação num contexto de precariedade laboral” (2004, p.40).

Apesar de chamar a atenção para a heterogeneidade dos trabalhadores independentes, Ilona Kovács constata que a quantidade de “trabalhadores por conta própria sem pessoal ao serviço” é muito maior do que a modalidade de “trabalhadores por conta própria com pessoal ao serviço”²²⁴. Em consonância com os relatos dos sindicalistas portugueses, Ilona Kovács constata ainda que parte desses “trabalhadores por conta própria sem pessoal ao serviço” não possui independência e, portanto, não são autônomos, mas na prática “trabalham por conta de outrem ganhando menos, vivendo a pressão do risco, sem ou com fraca protecção sindical, sendo excluídos da aplicação de certas leis e mais vulneráveis”. Ilona Kovács procura ainda desmistificar “a figura pós-fordista do trabalhador independente quando considera que, na maior parte das vezes, este trabalhador trabalha a preços e em condições que os assalariados julgam inaceitáveis” (2004, pp.42-43).

Desse modo, tais reflexões sobre regulamentação laboral dos trabalhadores artísticos em Portugal, circunscrita no *Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo*, principalmente em torno de atividades temporárias (intermitentes e a termo resolutivo), e de prestação de serviços, enquadrados como trabalhadores independentes, corroboram com os relatos dos representantes músicos para demonstrar as condições alarmantes da atividade dos músicos profissionais em Portugal: o alto grau de flexibilidade, insegurança e instabilidade inerentes à profissão. Nessa direção, o estudo de Gloria Rebelo, *Flexibilidade e precariedade no*

²²⁴ Os trabalhadores independentes (autônomos) podem se dividir em trabalhadores por conta própria com pessoal ao serviço, quando empregam outros trabalhadores para a realização da atividade determinada, e trabalhadores por conta própria sem pessoal ao serviço quando realizam sozinhos tais atividades.

trabalho: análise e diagnóstico (2004) é profícuo para analisar como a precariedade se faz presente na atividade artística musical.

A regulamentação contratual temporária dos profissionais do espetáculo e o enquadramento laboral independente colocam os músicos profissionais numa condição que Gloria Rebelo denominou de *precariedade legal* (2004), pois a precariedade pode estar formalizada na atividade por conta de outrem - como ocorre nos contratos a termo certo e incerto e contratos intermitentes - e na prestação de serviço autônomo (trabalho independente). Essas formas de atuação são legitimadas por lei através de faculdades concedidas aos empregadores que, por exemplo, lhes dão o direito de substituir trabalhadores ausentes ou contratar profissionais para a realização de atividades sazonais conforme suas necessidades particulares e temporárias. Portanto, são práticas de flexibilização trabalhista indutoras de precariedade marcadas pelo trabalho subordinado de duração determinada (REBELO, 2003; 2004).

Por outro lado, conforme aponta Rebelo (2004), existe a *precariedade ilegal* que também pode ser visualizada como precariedade tradicional associada à economia informal devido ao desrespeito das regras de contratação legais. Suas formas mais recorrentes em Portugal decorrem dos contratos orais, à tarefa, à peça, ao dia e que assumem importância específica para os indivíduos em situação de pobreza e dificuldade financeira, constituindo formas de subemprego estrutural (DIOGO, 2007), assim como podem ser caracterizados pela atuação do “falso trabalho independente” ou “falso recibo verde”. Conforme discutiremos posteriormente, essa forma de precariedade se aproxima da informalidade laboral brasileira.

Os denominados falsos trabalhadores independentes são aqueles profissionais que, devido às condições de sua atividade, deveriam por lei ser enquadrados num contrato de trabalho formal e indeterminado e obter os direitos nele incluso, mas, geralmente, por causa dos altos custos para o empregador continuam sendo obrigados a se enquadrarem como independentes, embora sua condição prática seja de subordinação²²⁵. Essa relação laboral é considerada ilegal uma vez que desrespeita os regulamentos trabalhistas, pois os trabalhadores independentes são legalmente autônomos e livres para atuar no local que desejarem e conforme seus próprios métodos, cabendo aos contratantes apenas usufruir dos resultados da sua atividade. Embora essa “artimanha laboral” tenha se alastrado por diversas atividades, os

²²⁵ São condições que extrapolam a atividade independente (autônoma e livre) e enquadram o profissional como funcionário contratado a submissão à hierarquia da empresa, o cumprimento de horários de trabalho determinados pela mesma, a execução de atividades nas instalações da empresa ou em locais estipulados por ela e o recebimento de um salário fixo e regular.

mais prejudicados são os profissionais liberais prestadores de serviços em situação de vulnerabilidade social, que em situação de risco (inatividade/desemprego/pobreza) veem-se obrigados a aceitar essas determinadas condições ilegais. Consequentemente, é na luta contra os falsos trabalhadores independentes (ou falsos recibos verdes) que se encontram as principais ações do CENA e das demais cooperativas de defesa dos profissionais artísticos em Portugal.

A análise da flexibilidade e da incerteza laboral dos músicos profissionais nos remete novamente a Gloria Rebelo e sua reflexão sobre *precariedade subjetiva* e *precariedade objetiva*, uma vez que “a precariedade laboral contrasta fortemente com a ideia de estabilidade e segurança no emprego” (2004, p.47) e se aproxima das condições e contradições das atividades artísticas musicais apresentadas pelos representantes sindicais.

O trabalho musical previsto nas regulamentações portuguesas pode ser considerado um domínio de precariedade subjetiva uma vez que a partir de suas propostas contratuais flexíveis promove a precarização do estatuto do emprego ao transmitir ao trabalhador situações laborais instáveis, quer seja em situações temporárias ou duradoras. Portanto, a precariedade subjetiva relaciona-se aos empregos em situação de risco que condicionam os trabalhadores à incerteza em relação a sua sobrevivência futura. Nessa direção Rebelo afirma que

os trabalhadores precários são todos aqueles que não têm um contrato implícito ou explícito de caráter permanente e que sofrem diversas vicissitudes (v.g., reestruturações ou desaparecimentos da entidade empregadora, desaparecimento da função), situações que rapidamente colocam o trabalhador numa situação de inatividade. Num clima de incerteza persistente como aquele que actualmente se vive, [...]. Um estudo realizado em 1997 por Gallie, mostra uma relação muito forte entre as formas de trabalho não permanentes (contratos a termo, contratos de trabalho temporário, trabalho independente) e o sentimento de precariedade do trabalho (2004, p.48).

Diferentemente, a precariedade objetiva está relacionada à instabilidade das empresas ou dos empreendimentos sob condições econômicas (competição e concorrência a que estão submetidas às empresas empregadoras) e sociais (dos problemas políticos às consequências no plano familiar) adversas. Portanto, refere-se à incerteza gerada a partir da fragilidade das empresas sustentarem-se no mercado. Conforme aponta Rebelo, “a precariedade objectiva refere-se à situação de precariedade do mercado de trabalho em geral e, em particular, de um determinado posto de trabalho tendo em consideração a dimensão e solidez financeira das empresas que compõem o tecido empresarial de um país” (REBELO, 2005, p.199). Logo,

poderíamos associar a essa forma de precariedade a instabilidade gerada em um momento de crise econômica – estrutural ou conjuntural – que acirra diretamente os regimes de concorrência e competição no mercado de trabalho e aumentam as dificuldades de sobrevivência das empresas, como é o caso atual vivenciado em Portugal. Nesse caso é recorrente o abandono de ações que possam representar maiores gastos e riscos aos negócios, como, por exemplo, o abandono do consumo e da contratação de atividades secundárias ou não essenciais para a empresa. Assim, quando as atividades culturais, artísticas e de entretenimento não são o foco principal da empresa ou do empreendimento, elas tendem a ser abdicadas.

Portanto, de maneira geral, a análise de Gloria Rebelo (2005), por meio de suas categorias (Precariedade Legal e Ilegal; Precariedade Subjectiva e Objectiva), procura demonstrar como a precariedade assume formas distintas e pode ser gerada a partir de diversas situações de incerteza laboral. As formas de trabalho temporário e flexível, as relações informais e ilegais, a dúvida em relação ao futuro do emprego e a incerteza sobre a sobrevivência da empresa são elementos diferentes nos quais se compartilha a incerteza e a insegurança quanto ao futuro das relações trabalhistas e do emprego. Como vimos, tais processos promotores de precariedade são elementos comuns às condições laborais dos músicos profissionais na atualidade. Consequentemente, podemos afirmar que diante da pressão atual do mercado de trabalho por flexibilidade laboral, a regulamentação dos contratos - mais flexíveis -, vigentes no Código do Trabalho português, teve como exemplo a experiência prática dos artistas do espetáculo.

Essa precariedade vivenciada devido à insegurança, à incerteza e à exploração laboral é característica essencial das condições das atividades dos músicos e estão relacionadas aos conflitos e contradições que advêm de suas relações com seus pares, empregadores (públicos ou privados), agentes culturais, produtores/editores fonográficos e, até mesmo, das relações com as próprias entidades que os representam (SPA e GDA). Assim como no Brasil, os músicos assumem múltiplas atividades e se relacionam com muitos empregadores e intermediários. Seja na execução de música ao vivo ou na produção musical poucos são os profissionais que têm a capacidade de negociar e exigir melhores condições e relações de trabalho. A busca por atividade num mercado de trabalho concorrencial beneficia os empregadores e produtores que condicionam os contratos draconianos, as relações e as formas do trabalho. Assim, conforme apontam os sindicalistas, em Portugal as condições e contradições dos músicos profissionais são mais latentes e evidentes a partir das investigações

do setor dos trabalhadores independentes. Nele os trabalhadores musicais estão sujeitos com mais intensidade às precariedades e às relações exploratórias do mercado de trabalho informal.

3.5. Entre o “velho” e o “novo” mundo: debates, reflexões e apontamentos sobre o trabalho musical e seus representantes coletivos

As investigações evidenciam que as condições e contradições do trabalho artístico musical no Brasil e em Portugal são demasiado similares e apresentam elementos claros de precariedade laboral. Apesar de inseridos em estruturas e locais distintos, imbuídos de suas particularidades, os músicos de ambos os países vivem a situação dramática, e muitas vezes contraditória, entre conseguir realizar-se artística e profissionalmente, e ter condições de sobreviver e alimentar sua família. As condições laborais apresentadas e debatidas neste trabalho demonstraram determinadas contradições atuais da profissão na produção de música gravada e na execução de música ao vivo. Apesar da aparente liberdade e autonomia, difundida e consagrada como elemento fundamental, percebeu-se que a profissão é marcada pela incerteza, instabilidade e subordinação aos interesses alheios. Pois, a obra, a atividade e a mercadoria produzida pelos músicos estão inseridas numa confusa e conflituosa rede de intermediários e interesses baseados na lógica do capital. A coleta de dados e informações por meio dos representantes coletivos possibilitou a visualização da ampla engrenagem movimentada pela criação e atividade artística musical. Ou seja, a música, enquanto um dos principais elementos simbólicos e culturais dos agentes e grupos sociais, é base para a produção direta e indireta de mercadorias e elemento agregador de valor a distintas atividades. Apesar do aumento da importância da produção cultural, e consequentemente da música para a acumulação de capitais no capitalismo contemporâneo, a atividade artística e seus profissionais parecem estar à mercê de uma realidade laboral incerta, exploratória e, na maioria dos casos, sem condições mínimas de garantir a existência da maioria dos trabalhadores.

Embora tenhamos encontrado muitas proximidades nas condições laborais dos dois países é importante frisar que o tamanho do mercado de trabalho, do mercado de consumo e a amplitude quantitativa da produção musical é muito distinta. Portugal possui uma população de aproximadamente 11 milhões de habitantes, enquanto o Brasil já ultrapassou a marca de

201 milhões, ou seja, cerca de vinte vezes mais. A extensão territorial é outro elemento destoante, pois o território brasileiro é cerca de 90 vezes maior que o português. Em comparação, o mercado de consumo e de trabalho português é muito menor que o brasileiro, assim como é muito pequena a produção de música gravada em relação à do Brasil. Como comparação desse cenário é interessante visualizar a diferença do consumo musical nos dois países por meio dos dados da ABPD e da AFP. Enquanto o Brasil atualmente comercializa cerca de 300 milhões de suportes físicos, Portugal não atinge 5 milhões de unidades vendidas.

Apesar dessas diferenças quantitativas, a análise da realidade portuguesa possibilitou profícuo debate e reflexão de elementos qualitativos da profissão musical e dos seus representantes por meio da análise das entidades de direitos autorais, conexos e de proteção trabalhista. Dessa forma, a expansão da investigação para Portugal possibilitou uma maior compreensão das peculiaridades locais, em cada um dos países, e das características que atualmente são globalizadas, ou seja, que atingem de forma geral com maior ou menos intensidade a produção e a execução musical.

Notamos, enquanto fenômeno global, um amplo processo de desrespeito e desregulamentação das leis trabalhistas influenciadas pela reestruturação laboral das últimas décadas do século XX, ou ainda um processo de reestruturação legal a partir de legislações pautadas no trabalho flexível que promovem o que denominamos de formalização da precariedade. Ou seja, o avanço do neoliberalismo a partir da década de 70 resultou no contínuo abandono das proteções legais e sociais dos trabalhadores e na reformulação legal segundo esse projeto ideológico de dominação. Por um lado, a atualidade é marcada pelo desrespeito das leis protetivas antigas, ainda em vigor, e consideradas ideologicamente anacrônicas. Por outro, é caracterizada pela construção de leis adequadas à realidade laboral precária, cujas medidas protetivas são limitadas, quando não são, elas mesmas, desrespeitadas.

No Brasil esse fenômeno é evidenciado pelo desrespeito quase generalizado das leis trabalhistas no domínio musical. Esse desrespeito pode ser visualizado nas relações laborais dos músicos com seus contratantes, mas também na desobediência da antiga Lei 3.857/60 que definiu parâmetros laborais e criou o conselho de classe dos trabalhadores musicais (Ordem dos Músicos do Brasil - OMB). Seu autoritarismo, rigidez e obrigatoriedade afastaram os profissionais da entidade que se tornou, com o passar do tempo, uma entidade burocrática. Assim como houve um processo de esvaziamento político na entidade de classe, também houve o abandono constante dos princípios práticos da lei. Construída no final da década de

1950 e pautada fundamentalmente em contratos formais de trabalho, a lei tornou-se claramente impotente e antiquada à realidade de uma categoria profissional legada na prática à precariedade da informalidade e da intermitência laboral.

Portanto, no que tange às questões profissionais e relações trabalhistas, pode-se pontuar elementos distintos, mas essencialmente próximos entre os dois países. No Brasil, apesar de todas as críticas e da descredibilidade da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), existe lei e entidade específica para regulamentar a atividade musical com a finalidade de estruturar parâmetros de profissionalismo e eticidade. Em Portugal não há um regulamento normativo específico para os músicos, nem mesmo parâmetros de profissionalismo. As normas existentes tratam genericamente das atividades dos profissionais do espetáculo.

Assim, notamos que em Portugal, após a Revolução dos Cravos, houve um período marcado pelo neoliberalismo e pela desregulamentação laboral. A partir do início desse século houve o surgimento de mobilizações heterogêneas formadas por distintos profissionais artísticos reivindicando direitos trabalhistas e sociais. Embora não exista uma regulamentação e uma entidade de classe própria dos músicos em Portugal, essa mobilização conseguiu forçar a aprovação do *Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo*. Considerada uma conquista pelos profissionais artísticos esse regulamento evidencia a formalização da precariedade em suas formas temporárias e intermitentes de contratação, além de, na prática, cair no ostracismo uma vez que a maioria dos artistas e músicos portugueses realiza suas atividades como trabalhadores independentes. Nesse sentido, os problemas enfrentados nos dois países se aproximam, uma vez que em Portugal a maioria dos músicos enquadrados como trabalhadores independentes assumem atividades esporádicas, são explorados ilegalmente (falsos recibos verdes) e não conseguem obter proteção social, ou seja, apesar de suas particularidades locais, os músicos portugueses também são reféns de relações laborais informais e precárias.

A crise do sindicalismo tradicional acompanha o processo de desregulamentação e precarização das relações de trabalho nas últimas décadas do século XX. A expansão da reestruturação produtiva no capitalismo contemporâneo promoveu uma intensa e ampla mudança no mundo do trabalho tornando-o mais complexo, fragmentado, heterogêneo e flexibilizado. Nesse processo, o sindicalismo tradicional de massa perdeu força política e reivindicatória e, em muitos casos, tornou-se dócil ao capital. Assim, esse fenômeno trouxe alterações profundas em todo o metabolismo sócio-laboral e em todos os movimentos de defesa dos trabalhadores. No setor artístico musical, por conseguinte, os profissionais já

inseridos numa lógica de trabalho intermitente e flexível viram seus poucos direitos e seguridades se desmantelarem com o aprofundamento do neoliberalismo num mercado de trabalho cada vez mais concorrencial e informal. Nesse cenário, a busca de emprego e atividade numa categoria heterogênea marcada pela autonomia de seus profissionais tende a tornar-se cada vez mais individualizada.

Nesse sentido, o sindicalismo e as organizações trabalhistas dos músicos profissionais no Brasil e em Portugal enfrentam um duplo problema. Por um lado, lidam com o fato de a categoria ser fragmentada e formada por profissionais muito distintos devido à multiplicidade de segmentos artístico-musicais e, também, aos diferentes percursos de formação musical que reúne em seu interior desde o músico popular autodidata ao instrumentista erudito com ampla formação acadêmica²²⁶. Por outro lado, o enquadramento laboral da maioria dos profissionais atuando por conta própria e as condições concorrenciais do mercado de trabalho tendem a afastar os trabalhadores ao invés de promover a solidariedade entre eles. Portanto, conforme os relatos dos sindicalistas brasileiros, a luta pela sobrevivência no mercado de trabalho atual gera uma disputa entre os profissionais afastando-os e individualizando-os, o que, consequentemente prejudica toda a categoria.

Tais características foram evidenciadas em ambos os países e apresentados por seus representantes como um problema generalizado da categoria. Enquanto em Portugal a consequência desse processo foi o fechamento do seu centenário sindicato dos músicos em 2011 e nascimento do heterogêneo e generalista sindicato dos profissionais do espetáculo, no Brasil o sindicalismo musical sofre com a pequena adesão e participação dos profissionais na maioria das entidades do país. Além disso, essas características e consequências nos ajudam a compreender a dificuldade de organizar e gerir as distintas entidades dos músicos profissionais.

Apesar da crise sindical e desses elementos desagregadores vivenciados pelo movimento trabalhista dos músicos, encontramos particularidades importantes em ambos os países. Enquanto no Brasil existem diversos sindicatos de músicos espalhados por todo território, em Portugal os músicos profissionais são representados atualmente por um único sindicato generalista que abarca todos os profissionais do espetáculo. É evidente que muitas dessas peculiaridades decorrem das características territoriais, econômicas e políticas de cada um desses países, mas é significativo analisar suas distintas estratégias e formas com que

²²⁶ Muitos conflitos e desentendimentos são gerados no interior da categoria musical devido às distintas opções estéticas e qualitativas dos artistas na realização de suas atividades.

enfrentam problemas muito similares. No caso brasileiro, as ações sindicais configuram-se numa dualidade entre as demandas e assistências trabalhistas locais, com suas peculiaridades e a associação e cooperação nacional e global com entidades de outros Estados e até mesmo de outros países para o enfrentamento de problemas mais amplos, como é o caso da elaboração de acordos e legislações específicos para a proteção da atividade e dos interesses dos músicos. Portugal, diferentemente, conta apenas com um sindicato generalista que abarca a questão trabalhista sob a ótica da proteção dos profissionais do espetáculo. Além de possuir pouca adesão dos músicos, a atuação do CENA concentra-se principalmente nas duas maiores cidades do país (Lisboa e Porto), onde se encontra o maior número de profissionais artísticos e a maior quantidade de oportunidades de emprego. Apesar de ser o único sindicato a entidade procura promover o diálogo com outros movimentos artísticos independentes, como, por exemplo, o movimento dos Intermitentes do Espetáculo e do Audiovisual, os Precários Inflexíveis, a Associação de Combate à Precariedade, o FERVE e o M12M. Apesar de suas singularidades locais, a essência das práticas sindicais é muito próxima e focada principalmente na luta contra a informalidade e a precariedade laboral gerada pela incerteza. Ou seja, uma atuação sindical defensiva e mercadológica que busca aumentar as oportunidades de trabalho por meio de relações formais que possibilite aos profissionais o mínimo de estabilidade e segurança social.

Entretanto, apesar das reivindicações e lutas sindicais, os problemas encontrados nas tentativas de desenvolvimento de solidariedade e associação dos profissionais musicais permitem possíveis explicações para as disputas, problemas e fracassos enfrentados pelas distintas entidades de classe e de defesa de direitos autorais e conexos como analisamos nesse trabalho. Desse modo, outro elemento investigado de grande importância para os músicos profissionais foi a administração dos direitos autorais e conexos por meio de suas entidades representativas. Esse campo também demonstrou ser palco de constante tensão, pois apresenta distintos e conflituosos interesses. Longe de ser um problema localizado a disputa pela propriedade intelectual tem se tornado uma questão mundial mais aguda nas duas últimas décadas pela consolidação de novas formas tecnológicas de comunicação e propagação das informações, além do fato de se ter aumentado muito a importância da propriedade intelectual em geral para a acumulação de capital na contemporaneidade. No campo musical, conforme se torna mais difícil controlar as utilizações musicais, mais medidas legais, tecnológicas e organizacionais são utilizadas pelas entidades para tentar fiscalizar os utilizadores. E nessa direção notamos o processo de mundialização da gestão coletiva dos direitos autorais e

conexos que por meio dos contratos de parceria buscam uma atuação mundial conjunta mais eficaz. A tensão constante desse segmento encontra-se nos interesses conflituosos dos produtores fonográficos, utilizadores de fonogramas, entidades coletivas de direitos, entidades públicas e trabalhadores musicais (músicos executantes, intérpretes e compositores que são a base produtiva desse sistema de propriedade).

No Brasil e em Portugal foram encontrados problemas similares relacionados com a falta de clareza na administração dos direitos e no funcionamento das entidades, além de frágil fiscalização realizada pelo poder público. Também foram evidenciados denúncias e indícios de irregularidades administrativas envolvendo as entidades nos dois países, além do fato de haverem constantes conflitos no setor. Como consequência as entidades de direitos autorais e conexos convivem com o desrespeito dos utilizadores de obras (fonogramas), com as disputas judiciais e com a falta de credibilidade dos autores e profissionais musicais. Entretanto, existem singularidades entre os países que merecem atenção. As maiores diferenças encontram-se nos elementos formais, estruturais e organizacionais das entidades coletivas.

Nota-se, por exemplo, que no Brasil existe um sistema unificado e obrigatório de cobrança e distribuição de direitos autorais e conexos. Há o monopólio legal do Estado por meio do Escritório de Arrecadação e Distribuição (ECAD) que, por sua vez, é formado e gerido por nove Associações Musicais, representantes diretos dos músicos, autores e compositores. Diferentemente, em Portugal, há a gestão individualizada dos direitos autorais e dos direitos conexos que contam com entidades separadas e com autonomia para arrecadar e distribuir os respectivos direitos. Tais entidades, além de seguirem as determinações do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC), estão enquadradas legalmente no Código Cooperativo, ou seja, são cooperativas. Apesar de na prática haver apenas uma cooperativa para cada direito dos músicos (autoral e conexo), ou seja, um monopólio de mercado, legalmente existe maior liberdade de criação de novas entidades de gestão, cobrança e distribuição. Diferentemente, no Brasil os direitos autorais e conexos dos músicos são geridos de forma conjunta, mas especializada. As Associações Musicais e o ECAD tratam especificamente da propriedade intelectual no campo fonográfico. Mas, se por um lado é positiva a gestão específica dos direitos autorais e conexos dos músicos, por outro, a falta de distinção na administração entre os direitos dos autores e os dos músicos executantes pode gerar conflitos. Isso pode ser evidenciado pelo fato de a maioria das Associações Musicais brasileiras serem geridas a partir dos interesses dos autores e compositores e não dos músicos

executantes. De forma distinta, em Portugal, são distintas as entidades que tratam dos direitos dos autores (SPA) e dos artistas executantes (GDA), mas, por outro lado, promovem genericamente a gestão dos direitos, ou seja, administram conjuntamente a propriedade intelectual dos diversos setores literários e artísticos.

Diretamente ligada à questão da importância, proteção e gestão da propriedade intelectual no campo musical encontra-se a produção fonográfica como parte articulada da indústria cultural e também detentora de direitos conexos. O domínio da produção de mercadorias musicais é importante para a compreensão das particularidades do trabalho artístico musical enquanto produtor de valor no capitalismo contemporâneo. Apesar de suas particularidades, marcadas principalmente pela extensão de sua produção e mercado, Brasil e Portugal compartilham semelhantes processos e condições de produção musical. Além de seguir a mesma lógica contratual draconiana e os mesmos modelos de negócio, em ambos os países o domínio do mercado é exercido praticamente pelas mesmas *Majors*, numa lógica de acumulação de capitais por meio da exploração do trabalho artístico num sistema de terceirização e parceria com as *Indies*, cuja lógica é a produção mercadológica do artista musical e não, necessariamente, a produção artística qualitativa, como discutimos anteriormente.

Conforme analisamos, a dupla espécie do trabalho artístico musical inserido na lógica capitalista relaciona-se ao trabalho aplicado à produção da música gravada, cuja finalidade é a fabricação de mercadorias, e à atividade executada ao vivo que visa acumular a renda do capital no domínio da circulação. Nesse sentido, percebemos na última década um declínio das vendas de discos promovidas pelas gravadoras no Brasil e em Portugal e, com isso, a busca do desenvolvimento de novas atuações com a finalidade de suprir as perdas do setor. Diversas são as estratégias das grandes e médias gravadoras, principalmente, que passam a racionalizar a produção por meio de terceirizações e associações com outras gravadoras, passam também a flexibilizar os processos da cadeia produtiva da música oferecendo serviços como distribuição de discos/fonogramas e promoção de artistas. Inserido nesse processo de desenvolvimento de novas estratégias e modelos de negócio, evidenciamos a propagação da aproximação do setor produtivo e da execução musical ao vivo como dupla forma de exploração do trabalhador e acumulação do capital. Assim, relacionado com essa aproximação, percebemos que nos últimos anos a atuação ao vivo tem sofrido um processo de valorização que transformou o trabalho dos músicos profissionais num dos principais elementos do que hoje ficou habitualmente chamado de “economia da experiência”.

O conceito de “economia da experiência”, inserido no amplo processo de valorização da economia da cultura foi cunhado por B. Joseph Pine e James H. Gilmore, na obra *The Experience Economy* (1999) e, segundo seus autores, propõe que na atualidade há uma grande valorização de produtos e serviços que levam os consumidores a vivenciarem novas experiências e modos de vida. A economia da experiência tem sido utilizada de forma ideológica com a finalidade planejar novas políticas e influenciar novos hábitos de consumo. No campo musical esse processo é percebido com o aumento da importância do show ao vivo para a renda dos trabalhadores musicais e, também, para os produtores fonográficos que passam a lucrar, não mais apenas com a produção de música gravada, como já era praxe, mas pelo agenciamento e exploração dos artistas em turnês e publicidade. Atualmente percebemos o aumento dos grandes eventos musicais ao vivo como shows de grande magnitude, festivais e circuitos musicais de conteúdo *mainstream* e independente com a adesão de grandes públicos, além do aumento da exploração da imagem do artista enquanto celebridade.

Além disso, o grande número de intermediários do trabalho artístico musical, tanto nos setores da cadeia produtiva da música como na prestação de serviço de execução ao vivo, demonstra as múltiplas relações exploratórias em que os músicos estão inseridos. No Brasil e em Portugal os músicos assumem distintas e contraditórias formas de trabalho, passando muitas vezes de explorados à agenciadores e, portanto, exploradores do trabalho musical alheio. Dentre as formas laborais comuns assumidas pelos músicos encontramos o assalariamento (formal e informal) direto e indireto ao capital, o trabalhador autônomo/independente prestador de serviços à produção e à execução ao vivo direta ao consumidor. Nota-se também o fato de muitos profissionais, em ambos os países, não conseguirem sobreviver unicamente por meio do trabalho artístico musical. Ou seja, por causa da grande concorrência por trabalho, que na maioria dos casos são intermitentes ou esporádicos, sem sua continuidade regular que garanta ao trabalhador estabilidade e tranquilidade, os trabalhadores musicais muitas vezes são obrigados a exercer diversas atividades no campo musical, ou, até mesmo, são obrigados a exercer outras profissões para sobreviver. Nesse sentido, muitos músicos encontram fontes de renda em atividades próximas à sua atuação artística, como a docência musical, a produção de shows e espetáculos, atividades técnicas de gravação, regulação de som e de iluminação, ou mesmo atividades burocráticas em associações de músicos. Portanto, são comuns aos dois países essas atuações múltiplas, contraditórias e mescladas com atividades fora do campo artístico que são resultantes das condições e contradições da profissão musical.

Diante da predominância da incerteza e da insegurança no mercado de trabalho exige-se dos músicos grande flexibilidade para atuar de formas distintas e, assim, assegurar mais e melhores oportunidades de trabalho, com exceção dos poucos músicos eruditos que possuem contratos de trabalho (ainda que muitas vezes precários) com orquestras e bandas e reduzido número de músicos populares consagrados que assumem contratos com gravadoras e produtoras musicais, ou ainda intérpretes e músicos executantes que possuem contratos eventuais ou mais estáveis com determinados empregadores. Entretanto, a somatória desses profissionais representa um número muito pequeno em relação à totalidade da categoria dos músicos.

Por fim, notamos que a compreensão das condições e contradições do trabalho artístico musical no Brasil e em Portugal depende diretamente das características dessas relações de trabalho que, como notamos, são condicionadas pela precariedade laboral decorrente, principalmente, da informalidade. Entretanto, existem especificidades em cada um dos países. No Brasil são mais comuns as relações informais e acordos verbais de atividade com base na confiança, ou seja, sem contratos de trabalho formais legalmente reconhecidos ou mesmo nota contratual para atividades esporádicas. Tal informalidade impossibilita o recolhimento de impostos previdenciários para a futura segurança social do trabalhador. Em Portugal a informalidade encontra-se mais aguda nas prestações de serviços realizadas pelos trabalhadores independentes (por opção ou imposição) que atuam sem contratos formais e muitas vezes não têm condição de contribuir regularmente para a Segurança Social devido à intermitência da profissão musical. Entretanto, apesar das peculiaridades vivenciadas no mercado de trabalho musical dos dois países, em ambos as contradições circundam os problemas da flexibilização das relações laborais que no campo da prestação de serviços autônomos e eventuais confere aos profissionais a precariedade, a incerteza e a falta de segurança social. Enquanto uma minoria dos músicos possuem contratos formais, não necessariamente estáveis, a maioria é obrigada a se inserir num mercado de trabalho extremamente informal, concorrencial e intermitente que muitas vezes não oferece condições mínimas para que os trabalhadores sobrevivam de sua atividade.

À guisa de conclusão

A partir de nossas investigações percebemos que a atividade artística musical apresenta características singulares ao fazer parte de um segmento laboral específico, com suas implicações estéticas qualitativas e com suas particularidades e procedimentos trabalhistas. Mas, não dissociado de seus elementos peculiares, a arte musical enquanto atividade realizada sob a lógica capitalista divide com as demais profissões o processo de deterioração de suas relações. Por já ser uma categoria marcada pela flexibilidade e pela precariedade laboral, as determinadas características que formam a complexidade do mundo do trabalho atual podem ser visualizadas de formas intensificadas nas relações de trabalho dos músicos profissionais, o que nos possibilita, por outro lado, compreender melhor as consequências da radicalização desses processos na prática laboral, na vida dos trabalhadores e nas relações sociais.

Nossa análise partiu dos relatos dos representantes sindicais dos músicos e de um arcabouço teórico crítico acerca das estruturas socioeconômicas e políticas em que os profissionais artísticos musicais estão inseridos. As investigações possibilitaram a apreensão de um panorama amplo e complexo da profissão musical e demonstraram que as principais características que a definem tendem à precarização. Assim, conforme analisamos, na atualidade o trabalho da maioria desses profissionais no Brasil e em Portugal é condicionado pela hiperflexibilidade, informalidade, incerteza e insegurança, próprias das relações laborais precarizadas.

Em nossas reflexões notamos que a expansão da lógica do capital para o domínio das artes e da produção cultural, por meio das atividades produtivas e de execução performativa ao vivo, incentivadas ideologicamente pela economia da cultura e pelas indústrias criativas atuais, representa cada vez mais a predominância dos interesses econômicos no direcionamento do fazer artístico. Esse processo promove o acirramento da tensão entre arte e profissão vivenciada pelos músicos. Muitas vezes contraditória, a busca do reconhecimento artístico e o empenho cotidiano para sobreviver materialmente da sua profissão impõe aos músicos condições laborais alienadas/estranhadas e exploratórias. Nesse sentido, observamos que o trabalho - não livre - do músico é influenciado, ou mesmo determinado, pelas orientações dos produtores, dos agentes e demais intermediários fonográficos. Os músicos autônomos e empreendedores de si mesmos também são influenciados por esse processo, pelo

fato de seguir as tendências da moda e as orientações dos grandes *mass media*, com a finalidade de tornar-se atrativo no mercado musical.

Embora apontado pelos sindicalistas brasileiros como um problema de difícil enfretamento, o Jabá (“paga e toca”) representa uma das bases fundamentais do modelo de negócio da indústria fonográfica em parceria com os grandes *media*. A finalidade desse modelo é elaborar, construir e promover o sucesso de vendas de fonogramas (físicos ou virtuais) por meio da reprodução dos esquemas musicais consolidados e da repetição incessante das canções nos múltiplos meios de comunicação. Nesse sentido, é importante notar que não há consumo de produtos musicais desconhecidos e que em meio a uma grande abundância de canções existem formas de investimentos para melhorar a exposição e a promoção de determinados conteúdos. Esse processo ocorre, ainda, com prioridade nos meios de massa tradicionais (Rádio e TV), mas começa a se expandir para os meios virtuais, onde passa a privilegiar determinados conteúdos em detrimento de outros não financiados. Ou seja, ao Jabá tradicional, pago às emissoras de rádio e TV, somam-se novas formas de investimento nos novos intermediários virtuais que sugerem o acesso e multiplicam a quantidade de visualizações de determinados conteúdos e, conseqüentemente, influenciam o aumento do consumo.

Entretanto, como apontamos, o esquema do Jabá privilegia uma pequena minoria de músicos profissionais vinculados, principalmente, às grandes gravadoras e produtoras que têm capacidade e interesse de financiar seus artistas/produtos. Portanto, esse modelo é desigual e impossibilita a maioria dos músicos de expor suas obras e sua atividade nos meios de comunicação que, embora sejam concessões públicas, não se orientam pelos interesses públicos, mas sim pelos seus interesses financeiros privados. Atualmente o Jabá é disfarçado como estratégia de promoção e publicidade pelos produtores e agenciadores fonográficos e privilegiam, especialmente, os detentores dos meios de comunicação e dos canais virtuais. Se por um lado a maioria dos músicos profissionais não se beneficia pelo esquema do Jabá, por outro, os poucos beneficiados recebem apenas as migalhas desse processo, uma vez que seus direitos autorais e conexos são irrisórios.

Além dos problemas relacionados ao esquema do Jabá, percebemos que o aumento da pirataria resultou num processo que modificou significativamente o mercado de bens musicais, diminuiu os ganhos dos produtores fonográficos e prejudicou os já diminutos valores de direitos autorais e conexos recebidos pelos músicos profissionais pela venda de seus fonogramas. A facilidade da reprodutibilidade técnica digital coloca em crise o modelo

de negócio pautado nos direitos autorais e conexos tradicionais baseados na restrição e limitação de acesso. É complexa a discussão sobre essa transição, pois ainda estamos inseridos nesse processo marcado pela pirataria e pelo surgimento de novos modelos de negócios musicais. Em meio a essa transição, velhos e novos interesses entram em choque e a consequente indefinição de como defender os direitos dos autores e intérpretes segue prejudicando a categoria dos músicos profissionais que por meio de sua obra e de sua atividade estruturam todo o setor da produção musical.

O estudo das instituições trabalhistas, de direitos autorais e de direitos conexos demonstrou a complexidade da categoria musical formada por distintos profissionais que não compartilham as mesmas ideias e não cultivam uma identidade laboral. É um grupo profissional heterogêneo, segmentado e fragmentado, com fracos laços de solidariedade e pouca participação política coletiva e, ainda, tem em suas características laborais informais, intermitentes e concorrenciais um agravante para o excesso de individualismo profissional. Essas características foram evidenciadas diante da dificuldade de diálogo entre os profissionais, da concorrência laboral e das diversas críticas dos músicos direcionadas aos órgãos representativos. Além disso, o estudo das entidades coletivas de direitos autorais e conexos no Brasil e em Portugal demonstrou que o setor da música é palco de profundos conflitos diante dos interesses distintos e contraditórios relacionados à propriedade intelectual.

Apesar de considerarmos que as dificuldades laborais vivenciadas pelos músicos não podem ser superadas somente pelas vias formais, jurídicas e legais, procuramos investigar histórica e criticamente as legislações laborais dos músicos em ambos os países com a finalidade de compreender seus princípios e fundamentos. Além disso, debatemos com representantes musicais acerca da importância e do funcionamento de tais regulamentações. Com essas análises percebemos, principalmente, três processos significativos: o primeiro está relacionado ao desrespeito habitual das normas formais de contratação que impõe aos músicos profissionais relações de trabalho informais e ilegais; o segundo é marcado pelo que denominamos de formalização da precariedade por meio da elaboração de novos códigos laborais que se fundamentam na naturalização das relações de trabalho flexíveis, consagrados pelo ideário neoliberal; e, por fim, o terceiro é caracterizado pelo processo de fuga dos contratos de trabalho pela via do trabalho autônomo ou independente, no qual os músicos atuam por conta própria enquanto prestadores de serviço.

A configuração complexa da atividade artística proporciona elementos ainda pouco explorados pelas ciências sociais, mas podem representar importantes vias de compreensão

das características laborais e, conseqüentemente das estruturas da sociedade contemporânea. Nesse sentido, nossas investigações extrapolam os domínios tradicionais da sociologia e articulam questões relevantes segundo um enfoque interdisciplinar do trabalho, da produção cultural, da arte e da música para refletirmos sobre a profissão musical e a sociedade em que ela está inserida. Notamos que são pontuais as pesquisas existentes sobre o trabalho artístico, principalmente pelo fato de o resultado estético da obra e do desempenho da execução prevalecer sobre o processo de trabalho, sobre sua elaboração e produção, que na maioria dos casos é silenciado e desaparece do alcance dos espectadores, especialmente no campo da música.

Desse modo, investigar o trabalho artístico musical requer atenção, pois muitas vezes as aparências de seus processos laborais práticos e cotidianos escondem suas atividades prévias de formação (educação/pesquisa) e preparação diária (estudo e ensaio) para a execução de uma apresentação (desempenho) ou gravação (fixação). Como o labor cotidiano encobre toda a atividade prévia necessária para a realização artística, o trabalho musical oculta contradições internas e formas difusas de exploração nas relações e acordos formais, informais, de agenciamento e de trabalho por conta própria no mercado laboral. Assim, a partir de nossa investigação esperamos ter contribuído para a compreensão e reflexão de importantes elementos da profissão, além de expor e problematizar determinadas características das relações práticas, institucionais e legais que os músicos profissionais enfrentam para produzir sua arte e viver de seu trabalho no Brasil e em Portugal.

A partir da mediação das particularidades da atividade musical - no Brasil e em Portugal - e dos elementos estruturais da sociedade capitalista contemporânea, acreditamos haver demonstrado que o trabalhador artístico musical vive uma situação dramática e conflituosa. Ora luta para defender sua autonomia, sua arte musical e sua liberdade, ora luta para se inserir na cadeia produtiva, no mercado como profissional, obtendo, em sua maioria, relações de trabalho informais, precárias e sem seguridade para sobreviver. Ou seja, diante de suas condições e contradições laborais, é acirrado o conflito entre a autonomia artística e a submissão aos interesses e orientações alheias. Pois o músico enquanto profissional almeja, essencialmente, ser reconhecido por sua atividade artística e, obrigatoriamente, ter condições materiais para realizar sua atividade e manter-se com dignidade.

Portanto, a partir dessa investigação procuramos problematizar e apresentar elementos significativos para responder ao nosso questionamento inicial sobre as condições e possibilidades de se produzir arte musical na sociedade capitalista contemporânea. Nesse

sentido, percebemos que segundo as condições laborais práticas e o ideário neoliberal vigente, as profissões artísticas tornam-se força de trabalho de um setor produtivo e de prestação de serviços cujas condições são intensamente precárias e exploratórias. Assim, a atividade artística e o produto do trabalho dos músicos quando inseridos na lógica capitalista atual se deparam com problemas significativos para preservar sua autonomia e possibilitar condições razoáveis de subsistência aos seus profissionais.

A ampliação do interesse da economia em relação à dimensão simbólica é evidenciada pela propagação ideológica da economia da cultura e das indústrias criativas que subverte a função da arte e da cultura enquanto dimensão cognoscente e de atividade humano-genérica dando maior importância aos seus rendimentos econômicos e as suas externalidades. A cultura, a arte e seus profissionais passam a gravitar na órbita do planejamento estratégico de desenvolvimento. Ou seja, a cultura torna-se um campo de exploração econômica, seja na produção de valor por meio da elaboração de mercadorias, seja no setor de serviços por meio da geração de emprego e renda. Nos dias atuais a expansão do capital atinge domínios profundamente globalizados e as artes, a produção cultural e suas profissões artísticas têm adquirido importância econômica crescente.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. Fetichismo na música e a regressão na audição. Tradução de L. J. Baraúna, revisão de J. M. Coelho. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; _____; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____.; SIMPSON, G. Sobre música popular. In: COHN, G. (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1994.

AFONSO, O. *Direito Autoral*: conceitos essenciais. Barueri: Manole, 2009.

ALMEIDA, A. M. C. A questão da alienação em Karl Marx: o exemplo da obra de arte. *Semina: Ciências Sociais e Humanas*. v. 12, n. 3, 1991.

ALVES, M. A.; TAVARES, M. A. A dupla face da informalidade do trabalho: autonomia ou precarização. In: ANTUNES, R. (Org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

AMADO, J. L. *Contrato de Trabalho: à luz do novo Código do Trabalho*. Coimbra: Ed. Coimbra, 2009.

ANDERSON, C. *A cauda longa*: do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Pequena História da Música*. 7. ed. São Paulo: Martins, 1976.

ANTUNES, R. *Os sentidos do trabalho*: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. Coimbra: Edições Almedina, S.A, 2013.

_____. *Adeus ao Trabalho?* Ensaio sobre as Metamorfoses e a Centralidade do Trabalho. São Paulo: Cortez, 2010.

_____.; ALVES, G. As mutações no mundo do trabalho na era da mundialização do capital. *Educação e Sociedade*. Campinas, v. 25, n. 87, p.335-351, mai./ago. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v25n87/21460.pdf>>, acesso em 23 de abril de 2012.

ASCENSÃO, J. O. *Direito Civil*. Direito de autor e direitos conexos. Coimbra: Ed. Coimbra, 1992.

_____. *Direito Autoral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

BAPTISTA, A. M. Subsídios para a criação de um regime jurídico do contrato de trabalho do profissional de espetáculo. In: MOREIRA, J. A. (Coord.). *Estudos jurídicos em homenagem ao Professor António Motta Veiga*. Coimbra: Almedina, 2007.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de P. Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

BEVILAQUA, C. *Direito das coisas*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1941. 270 p. v. 1.

BITTAR, C. A. *Direito do autor*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

BOTELHO, I. Criatividade em pauta: alguns elementos para reflexão. In: BRASIL. *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011 a 2014*. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. p. 86-92.

BOP CONSULTING. *Guia prático para o mapeamento das indústrias criativas*. Tradução de D. M. Rey; J. Loureiro. Londres: British Council. 2010. Série Economia Criativa e Cultural.

BRASIL. *Direito autoral*. Brasília: Ministério da Cultura, 2006. 436p. (Coleção cadernos de políticas culturais). v.1.

BURKE, P. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____; BRIGGS, A. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CABRAL, S. *No Tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.

CALABRE, L. *A era do rádio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CARBONI, A. et al. *Sonho de Ordem: divergências na Ordem dos Músicos do Brasil*. São Paulo: All Print, 2007.

CARVALHO, A. N. Contrato de trabalho a tempo parcial (Tópicos de Reflexão). In: MOREIRA, A. (Coord.). *IX e X Congressos Nacionais de Direito do Trabalho: Memórias*. Coimbra: Almedina, 2007.

CASTEL, R. *El ascenso de las incertidumbres: trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

CASTELLS, M. *A era da informação: economia, sociedade e cultura – a sociedade em rede*. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. v. 1.

CHESNAIS, F. *A mundialização do capital*. São Paulo: Xamã, 1996.

COLI, J. A precarização do trabalho imaterial: o caso do cantor do espetáculo lírico. In:

- ANTUNES, R. (Org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- _____. *Vissi d'arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2007.
- COSTA, I. C. Quatro notas sobre a produção independente de música. *Arte em Revista*, v. 6, n. 8, p. 6-21, 1984.
- CRUZ, L. R. Internet e arquiteturas de controle: as estratégias de repressão e inserção do mercado fonográfico digital. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. No prelo.
- DE MARCHI, L. Indústria fonográfica e a nova produção independente: o futuro da música brasileira? *Comunicação, mídia e consumo*, v. 3, n.7, p. 167-182, 2006.
- DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DIOGO, F. *Pobreza, Trabalho, Identidade*. Oeiras: Celta. 2007.
- DOLZ LAGO, M. J. La relación laboral de carácter especial de los artistas de espectáculos públicos. *Revista de Derecho Privado*, n. LXVII, p. 122-166, 1983.
- ELIAS, N. *Mozart*. Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- ESTEVES, E. *Acordes e acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907-1941*. Supervisão e apresentação de Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.
- FENERICK, J. A. *Nem no morro nem na cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume, 2005. 282 p.
- _____. A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990. In: BUENO, S. F. (Org.). *Teoria Crítica e sociedade contemporânea*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- FERNANDES, A. M. *Direito do Trabalho*. 14. ed. Coimbra: Almedina, 2009.
- FONSECA, D. Precariedade laboral e a emergência de novos actores sociolaborais: os movimentos de trabalhadores precários em Portugal. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DIVERSIDADES E (DES)IGUALDADES, 11, 2011. *Anais...* Salvador: UFBA, 2011.
- GOMES, B. F. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- GOMES, J. Da fábrica à fábrica de sonhos - primeiras reflexões sobre o regime dos contratos de trabalho dos profissionais do espetáculo. *Estudos dedicados ao Professor Mário Fernando de Campos Pinto - Liberdade e Compromisso*. Lisboa: Ed. Universidade Católica, 2009. p. 269-274. v. 2.
- GORZ, A. *Adeus ao proletariado: para além do socialismo*. Tradução de A. Ramalho, 1982.

GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere: os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. v. 2.

GREFFE, X. *L'emploi culturel a l'âge du numérique*. Paris: Antropos, 1999.

HABERMAS, J. Técnica e ciência como ideologia. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

_____. *Para a reconstrução do materialismo histórico*. Tradução de C. N. Coutinho. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

_____. *The theory of communicative action*. Boston: Beacon, 1984. v. 1, 2.

HAMMES, B. J. *O direito de propriedade intelectual*. 3. ed. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002. p. 59-67.

HARRISON, B. *Lean and mean: why large corporations will continue to dominate the global economy*. 2. ed. Nova Iorque: The Guilford Press, 1997.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

HESMONDHALGH, D. Flexibility, post-fordism and the music industries. *Media, culture and society*, v. 18, n. 3, p. 469-488, 1996.

HIRATA, H. *Nova divisão sexual do trabalho? Um olhar voltado para a empresa e a sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. Flexibilidade, trabalho e gênero. In: HIRATA, H.; SEGNINI, L. (Org.). *Organização, trabalho e gênero*. São Paulo: Ed. SENAC, 2007.

HIRSCH, P. M. Processing fads and fashions: an organization-set analysis of cultural industry systems. *The American Journal of Sociology*, v. 77, n. 4, p. 639-659, 1972.

HOBBSAWN, E. J. *História Social do Jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLOWAY, J. The red rose of Nissan. *Capital & Class*, v. 11, n. 2, p. 142-164, 1987.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio da Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KON, A. Diversidades nas condições de informalidade do trabalho brasileiro. In: ENCONTRO NACIONAL DE ECONOMIA, 32., 2001, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: ANPEC, 2004.

KOVÁCS, I. Emprego flexível em Portugal. *Sociologias*, v.6, n.12, p.32-67, 2004.

KUMAR, K. *Da sociedade industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KURZ, R. *O colapso da modernização*. Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LESSA, S. *Trabalho e proletariado no capitalismo contemporâneo*. São Paulo: Cortez, 2007.

LOCKE, J. *Segundo tratado sobre o governo civil e outros escritos*. Petrópolis: Vozes, 1994.

LOPES, P. Innovation and diversity in the popular music industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review*, v. 57, p. 56-71, 1992.

LUKÁCS, G. *Estética: la peculiaridad de lo estético: cuestiones preliminares y de principio*. Barcelona: Grijalbo, 1966. v. 1.

_____. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1974. v. 1.

_____. *Ontologia do ser social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. Tradução de C. N. Coutinho. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

MARTINS, A. A. O trabalho intermitente como instrumento de flexibilização da relação laboral: o regime do Código de Trabalho de 2009. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE CIÊNCIAS JURÍDICO-EMPRESARIAIS, 1., 2012, Leiria. Actas... Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, Portugal, 2012. p. 66-97.

MARTÍNEZ, P. R. O Código do Trabalho Revisto. *O Direito*, v.2, n.141, p.245-267, 2009.

Marx, K. *O Capital*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978. Cap. 6, Livro 1.

_____. *O Capital*. Teorias da mais-valia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Livro 4, v. 1.

_____. *O Capital*. São Paulo: Moraes, 1986. Cap. 6.

_____. *O Capital*. Teorias da mais-valia. 2. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1987.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos: terceiro manuscrito*. Tradução de A. Martins. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____; ENGELS, F. *Teorie sul plusvalore*. Roma: Editori Riuniti, 1979. v. 2.

_____; _____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Hucitec, 1991.

MELO, R. D. O direito de livre manifestação da atividade artística. *Artigos Jurídicos*, v. 12, p. 1, 2008.

MENESCAL, R. In: LISBOA, L. C. (Org.). *Roberto Menescal*. Rio de Janeiro: Reditora Rio, 2002. (Coleção Gente).

MENGER, P. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Tradução de D. Place; I. Gomes; Revisão de V. Borges. Lisboa: Ed. Roma, 2005.

MERLINO, P. E. Una figura innovativa di rapporto di lavoro: il contratto di lavoro intermittente. *Rivista Italiana di Diritto del Lavoro*, ano XXVI, parte I, 2007.

MÉSZÁROS, I. *Marx: A teoria da alienação*. Tradução de W. Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. *Filosofia, ideologia e controle social*. São Paulo: Ensaio, 1993.

_____. *Para além do capital*. São Paulo: Boitempo, 2002.

MORELLI, R. C. L. *Indústria Fonográfica*. Um estudo antropológico. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

_____. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

NAVES, S. C. *O violão azul*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

OFFE, C. *Trabalho e sociedade: problemas estruturais e perspectivas para o futuro da sociedade do trabalho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989. v. 1, 2.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994a.

_____. *Mundialização da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1994b.

PAIANO, E. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. 1994. 241 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

PAIS, J. M. (Coord.). *Inquérito aos artistas jovens portugueses*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1995.

PATTERSON, L. R. *Copyright in historical perspective*. Nashville: Vanderbilt University, 1968.

PECHMAN, R. M. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PERELMAN, M. The political economy of intellectual property. *Monthly Review*, v. 54, n. 8, 2003.

PETERSON, R.; BERGER, D. Cycles in symbol production: the case of popular music. *American Sociological Review*, v. 40, p. 158-173, 1975.

PINE, B. J.; GILMORE, J. H. *The experience economy*. Boston: Harvard Business School, 1999.

PIORE, M. J.; SABEL, C. F. *The second industrial divide: possibilities for prosperity*. New York: Basic Books, 1984.

PORTO, M. *A participação de menor em espectáculo ou outra actividade de natureza cultural, artística ou publicitária: análise das especificidades do regime legal*. Coimbra: Almedina, 2010.

PRADO JÚNIOR, C. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.

PRESTES FILHO, L. C. *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Instituto Gênese, 2005.

RANIERI, J. *A câmara escura. Alienação e estranhamento em Marx*. São Paulo: Boitempo, 2001.

REBELO, G. *Trabalho independente em Portugal: empreendimento ou risco?* Lisboa: Dinâmica, 2003.

_____. *Flexibilidade e precariedade no trabalho: análise e diagnóstico*. Lisboa: Fundação Para a Ciência e Tecnologia, 2004.

_____. Alternativas à precariedade laboral: propostas para uma flexibilidade tendencialmente qualificante. In: ENCONTRO CIENTÍFICO INTERNACIONAL: TRABALHO, EMPREGO E PRECARIÉDADE LABORAL, 1., 2005, Porto. *Actas...* Porto: FLUP, 2005.

RESENDE, G. S. S. L. Das relações entre volição artística e meios técnicos: discussões preliminares para uma possível crítica da “vida musical”. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1.; Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 15., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: SIMPOM, 2010. p. 560-570.

RIFKIN, J. *A era do acesso*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2001.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*. São Paulo: Hemus, 2006.

ROQUETA BUJ, R. *El trabajo de los artistas*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 1995.

ROSE, M. The author as proprietor: Donaldson v. Becket and the genealogy of modern authorship. *Representations*, n. 23 p. 51-85, 1988.

ROTHENBUHLER, E.; DIMMICK, J. Popular music: concentration and diversity in the industry, 1974-1980. *Journal of Communication*, v. 32, p. 143-149, 1982.

ROUANET, P. S. *Édipo e o Anjo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SANTOS, A. O. A nova crise do sindicalismo internacional. In: ANTUNES, R. (Org.). *riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 447-460.

SANTOS, B. S. Teses para a renovação do sindicalismo em Portugal, seguidas de um apelo. In: ESTANQUE, E. et al. (Org.). *Mudanças no trabalho e ação sindical: Brasil e Portugal no contexto da transnacionalização*. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, M. L. L. *O Mundo da 'Arte Jovem': protagonistas, lugares e lógicas de ação*. Oeiras: Celta, 2003.

SARAIVA, J. H. *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1983. v. 3.

SCHAFF, A; FRIEDRICHS, G. *A sociedade informática*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

SEGNINI, L. R. P. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, R. (Org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 321-336.

_____. Arte, trabalho e profissão no contexto de privatização da cultura. In: Congresso Latinoamericano de Sociología del Trabajo - Hacia una nueva civilización del trabajo, 5., 2007, Montevideo. *Anais...* Montevideo: ALAST, 2007. p.1-5.

_____. Artistas, à procura de trabalho. In: Congresso Brasileiro de Sociologia, 14. 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2008. p. 1-23.

_____. À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Estudos de Sociologia*, v. 16, n. 30, p. 177-196, 2011.

SERRA, A. P. G. Convergência tecnológica em sistemas de informação. *Integração*, v. 12, p. 333-338, 2006.

SHAPIRO, C.; VARIAN, H. R. *A economia da informação: como os princípios econômicos se aplicam à era da internet*. Rio de Janeiro: Campos, 1999.

SIMÕES, J. R. Viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300394478_ARQUIVO_ANPUH2011Artigo.pdf>. Acesso em: 23 out. 2012.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TANZI, V. *The underground economy in the United States and abroad*. Nova Iorque: Lexington Heath Works, 1982.

TATIT, L. Antecedentes dos independentes. *Arte em Revista*, n. 8, p. 30-34, 1984.

TINHORÃO, J. R. *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

_____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TODOROV, T. *A beleza salvará o mundo*. Tradução de C. Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

VÁZQUES, A. S. *As ideias estéticas de Marx*. Tradução de C. N. Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

VICENTE, E. *Música e disco no Brasil: trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2001. 332 f. Tese (Doutorado em Comunicações) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

WEBER, M. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995. 168 p.

WOOD, E. M. Modernity, postmodernity or capitalism? *Review of International Political Economy*, v. 4, n. 3, p. 539-560, 1997.

Apêndice 1: Questionário aplicado aos Sindicatos dos Músicos (Brasil)

- 1 - Para começar, queria que você se apresentasse contanto um pouco da sua trajetória pessoal que o levou a tornar-se representante dos músicos no Sindicato.
- 2 - Fale sobre o nascimento e história do Sindicato.
- 3 – Quais são os principais objetivos do Sindicato? Quais os principais serviços prestados ao músico profissional?
- 4 – Como é a estrutura organizacional/administrativa da entidade? Como funcionam as votações e o sistema democrático no sindicato?
- 5 - Quais são as principais dificuldades para a sindicalização na área da profissão musical?
- 6 - Quais os principais problemas trabalhistas enfrentados pelos músicos na atualidade?
- 7 - Quais são as principais lutas em que o Sindicato está engajado nos últimos tempos?
- 8 – Quais são as posições do Sindicato sobre a Lei 3.857/60 e sobre a atuação da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB)? Acreditam que sejam necessárias mudanças? Quais?
- 9 - As tecnologias e meios digitais (produção musical e internet) revolucionaram a indústria fonográfica. Neste novo panorama surgem novas relações de trabalho e novos conflitos de direitos autorais (como o caso do compartilhamento de arquivos e comércio ilegal). Diante desses elementos, quais os novos conflitos trabalhistas entre músicos, artistas, compositores e editoras, gravadoras? Quais são os conflitos em torno dos direitos autorais?
- 10 - Vocês acham que a forma atual de recolhimento e distribuição de direito autoral (por meio de um escritório centralizado, o ECAD) é a mais adequada? O que poderia mudar na lei de direito autoral 9.610/98. Por quê?
- 11 - Na condição de órgão defensor dos músicos profissionais, qual o posicionamento do Sindicato frente ao Jabá? Já realizaram alguma ação contra a prática do Jabá? A quem cabe enfrentar a prática do Jabá?
- 12 - De forma geral, o que precisa ser mudado para os músicos terem melhores condições de vida e trabalho?

Apêndice 2: Questionário aplicado à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB)

1 - Para começar, eu queria que você(s) se apresentasse(m) contanto um pouco da sua trajetória pessoal que o(s) levou a tornar-se representante dos músicos na OMB.

2 - Quais são as principais dificuldades para quem quer ser músico e viver de música no Brasil Hoje.

A ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL é uma autarquia federal, disciplinada através da Lei 3.857/1960, assinada pelo Presidente Juscelino Kubitschek para regularizar e fiscalizar a profissão de músico.

3 – (Art. 1 – Lei 3.857/1960) Como funciona a seleção dos Músicos pela Ordem?

4 - (Art. 1 - Lei 3.857/1960) Como funciona na prática a defesa da classe e a fiscalização dos músicos pela Ordem?

5 - (Art. 1 - Lei 3.857/1960) (Art. 14 letra k). Qual a relação da Ordem com o Sindicato dos Músicos? Existe um trabalho conjunto para auxiliar os músicos? Qual o Sindicato mais próximo?

6 - Qual a relação da Ordem com os órgãos de arrecadação de direitos autorais, as associações musicais e o ECAD?

7 - (Art. 2) - A Ordem dos Músicos do Brasil com forma federativa compõe-se do Conselho Federal dos Músicos e de Conselhos Regionais dotados de personalidade jurídica de direito público e autonomia administrativa e patrimonial. De onde vêm os capitais financeiros para a manutenção da Ordem?

8 – O Conselho Federal fixa o valor da anuidade a vigorar em cada Conselho Regional? Você sabe dizer quais os critérios para a elaboração desse valor? E do valor de inscrição para a seleção?

9 – Para que serve e como funciona a Nota Contratual?

10 – Você sabe dizer se a maioria se músicos cadastrados são homens ou mulheres?

11 – A partir de sua experiência, você saberia responder se a maioria dos músicos no Brasil é registrada na Ordem ou vivem na ilegalidade?

12 - A maioria dos músicos registrados possui trabalho formal ou informal (músicos/artistas independentes)?

13- A maioria dos músicos registrados paga corretamente a anuidade?

14- Se o músico registrado tiver qualquer problema trabalhista ele pode recorrer à Ordem? Que tipo de assistência ele terá? Se não, onde deve recorrer?

15 – Quais são os principais problemas/conflitos trabalhistas sofridos pelos músicos?

16 – Qual a situação do debate sobre a revogação da obrigatoriedade (FIM) da OMB proposta pelo Dep. Estadual de São Paulo Carlos Giannazi do PSOL?

17 – O que poderia ser dito em defesa da OMB? Qual sua importância para o músico?

18 – Em sua opinião o que deveria ser feito para melhorar as condições de trabalho dos músicos no Brasil?

19 - O que poderia mudar na legislação brasileira para promover essa melhoria?

Apêndice 3: Questionário aplicado ao CENA – Sindicato dos músicos, dos profissionais do espetáculo e do audiovisual

1 - Fale sobre o nascimento e a história do CENA (Anterior: Sindicato dos Músicos de Portugal – fale desta transição, quais seus motivos?). Sindicato dos Músicos alarga o seu âmbito e em conjunto com a Plataforma dos Intermitentes do Espectáculo e do Audiovisual e com o CPAV (Centro Profissional do Setor do Audiovisual), dão origem ao CENA.

2 – Quais são os principais objetivos do sindicato? Quais os principais serviços prestados ao músico profissional? (O fato de unir atividades artísticas diferentes não causa conflitos de interesse? Não se perdem as particularidades, as especificidades de cada campo artístico?)

3 – A estrutura organizacional/administrativa do sindicato, seu funcionamento, as votações e o sistema democrático estão previstos no Estatuto, certo? O CENA possui quantos associados? Como é a participação destes associados? Quais as principais queixas dos associados no cotidiano de suas profissões musicais?

4 – Na opinião do CENA quais os principais problemas trabalhistas enfrentados pelos músicos na atualidade em Portugal?

5 – Quais são as principais dificuldades para a atividade sindical na área da profissão das artes e principalmente na área musical em Portugal?

6 - Quais são as principais lutas em que o sindicato está engajado nos últimos tempos?

7 – Qual a posição do sindicato diante da lei 4/2008 (e suas 2 alterações 7/2009 e 28/2011) que aprova o regime dos contratos de trabalho dos profissionais de espetáculos e estabelece o regime de segurança social aplicável a estes profissionais. Satisfaz as necessidades dos profissionais do espetáculo? Se não satisfaz, quais as questões que deveriam ser alteradas ou quais outros elementos que deveriam ser privilegiados nesta legislação?

8 - Quais são as posições do sindicato sobre a atuação da SPA - Sociedade Portuguesa de Autores e da GDA – Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes? Existem problemas? Quais? Acreditam que sejam necessárias mudanças para melhorar os serviços prestados? Quais?

9 - As tecnologias e meios digitais (internet) revolucionaram a indústria fonográfica e a produção musical. Neste novo panorama surgem novas relações de trabalho (novos produtores musicais e culturais, nova produção, difusão, distribuição, novas empresas virtuais etc.). Diante desses elementos, quais os novos conflitos trabalhistas que surgem para o trabalho artístico musical?

10 - Quais são os principais conflitos em torno dos direitos autorais e conexos em Portugal? A legislação autoral e conexa satisfaz a classe artística? O CENA tem propostas de mudanças na lei?

11 - Na condição de órgão defensor dos músicos profissionais, qual o posicionamento do sindicato frente ao Jabá (Payola)? Existe alguma ação do sindicato contra a prática do Jabá (Payola)? A quem cabe enfrentar essa prática?

12 - De forma geral, o que precisa ser mudado para os músicos terem melhores condições de vida e trabalho em Portugal?

Apêndice 4: Questionário aplicado à GDA - Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes

- 1 - Primeiramente gostaria que você definisse o que é a GDA e quais suas principais funções.
- 2 – A GDA possui quantos associados? Quais os requisitos para tornar-se Cooperador? Quais os valores a serem pagos? Quantos cooperadores possuem a GDA?
- 3 - Qual o montante de músicos na totalidade dos associados (cooperados e administrados)? (Perguntar proporções). Qual a proporção em valores dos direitos autorais dos músicos? Os direitos conexos musicais correspondem a qual percentagem do total da Cooperativa?
- 4 - Sendo uma entidade de interesse público sustentada no princípio da “transparência” a GDA publica abertamente relatórios e demonstrativos de suas ações? É possível ter acesso aos dados referentes à atuação da GDA? (números, montantes de arrecadação e distribuição, quantidade de artistas beneficiados, ações políticas, sociais e culturais e demais atuações).
- 5 - O Estatuto prevê a dedução de comissões administrativas e reservas legais, sociais e culturais com a finalidade de pagamento dos custos administrativos, despesas judiciais e extrajudiciais. (Custo Administrativo, Reserva Legal, do Fundo Cultural, do Fundo Social e da Reserva de Contencioso). A Direção delibera as comissões e, posteriormente elas são votadas na Assembleia-Geral, certo? As comissões correspondem a qual percentagem dos direitos arrecadados anualmente? Ou seja, qual a percentagem dos direitos arrecadados que é destinada às comissões?
- 6 - Como é realizada a autorização e a arrecadação? Os usuários são fiscalizados? Como funciona? Quem promove a fiscalização? Existem sanções aos usuários inadimplentes? São frequentes?
- 7 - Como é promovida a cobrança dos direitos artísticos? Explique o funcionamento do PassMúsica, por favor?
- 8 - Os artistas têm a possibilidade de negociar os valores cobrados pelas utilizações de seus repertórios ou devem obrigatoriamente seguir os valores estipulados nas tabelas da GDA?
- 9 – Sobre a distribuição dos direitos aos titulares. Os direitos são distribuídos segundo as listagens de utilizações, com base nos Relatórios dos utilizadores, na Monitorização directa e no Top de Vendas e de Airplay, certo? Não ficou claro como funciona a Monitorização directa e Top de Vendas de Airplay. São distribuídos segundo uma amostragem? Como funcionam os direitos cobrados por avença? Como funciona a distribuição por rateio? É possível discriminar a percentagem de direitos que são distribuídos segundo os dados dos Relatórios dos utilizadores, a Monitorização directa e o Top de Vendas e de Airplay?
- 10 - Como são estipulados os valores (tarifas) cobrados pelos usuários de música? Como são definidos os parâmetros desses valores? Seguem algum parâmetro de base?
- 11 - Quem são os maiores utilizadores de fixações musicais em Portugal? Existe muita inadimplência por parte dos usuários de música? Muitos processos judiciais?

12 - Como funciona a utilização de prestações artísticas musicais pela internet? Qual sua representatividade da internet no total dos direitos arrecadados?

13 – Qual a relação da GDA com outras entidades de gestão de direitos autorais e conexos? A relação com a SPA e o Sindicato (CENA)? Existe alguma ação conjunta? Defesa conjunta dos direitos autorais e conexos?

14 - Quais são os maiores conflitos gerados no campo dos direitos conexos em Portugal? Quais são os conflitos mais comuns enfrentados pela GDA na defesa dos direitos conexos?

15 - O que deveria mudar para melhorar a condição de trabalho e de vida dos artistas portugueses? Quais as propostas da GDA?

Apêndice 5: Questionário aplicado à Sociedade Portuguesa de Autores (SPA)

- 1 - Gostaria que você se apresentasse, dissesse seu cargo e a quanto tempo trabalha na SPA. A SPA está espalhada por todo país? Possui quantas delegações?
- 2 - Sobre o processo de inscrição como cooperador. Diante requisitos para tornar-se Cooperador gostaria de saber qual o valor da média anual de direitos fixada pela Direção (art. 14º) (2013) para os músicos e editores? E o valor da média para os editores musicais? Quantos cooperadores possuem a SPA?
- 3 - Qual o montante de músicos na totalidade dos associados titulares de direitos autorais? (Perguntar proporções). Os direitos autorais dos músicos representam qual parcela financeira da arrecadação total?
- 4 - O art. 44 parágrafo 1, letra i delimita “fixar com equidade, razoabilidade e proporcionalidade as comissões que, para fins administrativos, culturais, assistenciais ou outros, deverão ser deduzidas nos direitos que forem cobrados pela cooperativa”. Qual a porcentagem dos direitos arrecadados que é destinada às comissões? Qual o montante percentual dos resultados anuais retidos para a manutenção de toda a gestão da SPA?
- 5 - Como é realizada a autorização (licenciamento) e a arrecadação (cobrança)? Como é promovida a cobrança dos direitos autorais? Existem licenças específicas?
- 6 - Os usuários são fiscalizados? Como funciona? Quem promove a fiscalização? Quantos inspetores e fiscais credenciados a SPA possui em Portugal? Existe muita resistência por parte dos usuários? Existem sanções aos usuários inadimplentes? São frequentes?
- 7 - Os artistas têm a possibilidade de negociar os valores cobrados pelos direitos autorais ou devem obrigatoriamente seguir os valores estipulados nas tabelas? A maioria segue as tabelas?
- 8 - Sobre a distribuição dos direitos aos titulares. Os direitos são distribuídos segundo as listagens de utilizações reais (relatórios dos utilizadores)? São distribuídos segundo uma amostragem? É possível discriminar a porcentagem de direitos que é distribuído segundo os dados dos relatórios dos utilizadores e aqueles distribuídos por amostragem?
- 9 - Como são estipulados os valores (tarifas) cobrados pelos usuários de música? Como são definidos os parâmetros desses valores? Seguem algum parâmetro de base?
- 10 - Quem são os maiores utilizadores de obras musicais em Portugal (quantidade e em valores)? Existe muita inadimplência por parte dos usuários de música? Muitos processos judiciais?
- 11 - Quais são as principais formas de utilização de obras musicais pela internet? Existem licenças específicas? Qual a representatividade da internet no total dos direitos arrecadados?
- 12 - Qual a relação da SPA com outras entidades de gestão de direitos autorais e conexos? A relação com a GDA, ou Sindicato (CENA)? Existe alguma ação conjunta? Defesa conjunta dos direitos autorais e conexos?

13 - Quais são os maiores conflitos gerados no campo dos direitos autorais em Portugal? Quais são os conflitos mais comuns enfrentados pela SPA na defesa dos direitos autorais?

14- O que deveria mudar para melhorar a condição de trabalho e de vida dos autores portugueses? Quais as propostas da SPA?

Apêndice 6: Entrevistas realizadas no Brasil

Alexandre Negreiros (22/11/2012) - Diretor do Trabalho do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro.

Ary de Jácomo Bisaglia (27/07/2012) - Assessor Especial do Conselho Regional de São Paulo - OMB-SP.

Gilson Moura (08/03/2012) – Diretor de assuntos institucionais do Sindicato dos Músicos Profissionais da Bahia (SINDIMÚSICOSBAHIA);

José Antônio Colatino, (Niquinho) (12/07/2012) – Presidente do Sindicato dos Músicos de Ribeirão Preto.

José Lineu Botta (02/03/2012) - Procurador da Delegada Sra. Maria Inez Botta da subcessão de São Carlos da OMB;

Manoel Clemente (13/07/2012) – Presidente do Sindicato dos Músicos de Araraquara.

Roberto Bueno (27/07/2012) – Presidente do Conselho Regional de São Paulo - OMB-SP.

Sidney Zapatta (08/03/2012) – Presidente do Sindicato dos Músicos Profissionais da Bahia (SINDIMÚSICOSBAHIA);

Rogério Galvão (12/07/2012) – Assessor do Sindicato dos Músicos de Ribeirão Preto, Presidente da Associação Brasileira dos Artistas Profissionais e Técnicos em Diversões e Diretor da Central do Brasil Democrática de Trabalhadores – CBDT.

Apêndice 7: Entrevistas realizadas em Portugal

Margarida Barata (22/07/2013) – Coordenadora do CENA. Inquérito realizado no Porto.

Nuno Simões (18/08/2013) – Coordenador da GDA. Inquérito realizado no Porto.

Amália Pereira (18/08/2013) - Coordenadora da GDA. Inquérito realizado no Porto.

Manuel Vaz Pires da Rocha (10/09/2013) – Diretor do Conservatório Musical de Coimbra. Inquérito realizado em Coimbra.

Paulo Faustino (15/10/2013) – Coordenador da SPA. Inquérito realizado em Coimbra.

Tozé Brito (29/10/2013) - Administrador responsável pela área musical da SPA. Inquérito realizado em Lisboa.

Pedro Oliveira (29/10/2013) – Diretor da GDA. Inquérito realizado em Lisboa.

José Jorge Letria - Presidente da SPA. Coleta de dados junto ao Workshop "Cultura e Direitos de Autor: valores económicos e sociais", realizada dia 30 de outubro/2013 em Coimbra.

Alexandre Miranda - Director de Documentação e Distribuição da SPA. Coleta de dados junto ao Workshop "Cultura e Direitos de Autor: valores económicos e sociais", realizada dia 30 de outubro/2013 em Coimbra.