

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM MÚSICA: HABILITAÇÃO EM COMPOSIÇÃO**

Luiz Antonio Gonçalves Neto

**As plataformas de streaming e as condições de trabalho do
músico no século XXI**

São Paulo

2022

LUIZ ANTONIO GONÇALVES NETO

As plataformas de streaming e as condições de trabalho do músico no século XXI

Monografia apresentada ao curso de Bacharelado em Composição Musical da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito para a obtenção do título de Bacharelado em Composição

Orientação: Prof.^a Dr.^a Lia Vera Tomás

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

G635p Gonçalves Neto, Luiz Antonio, 1996-

As plataformas de streaming e as condições de trabalho do músico no século XXI / Luiz Antonio Gonçalves Neto. - São Paulo, 2022.

46 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lia Vera Tomás

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de
Artes

1. Tecnologia streaming (Telecomunicação). 2. Músicos - Salários,
etc. 3. Direitos autorais - Música. 4. Indústria musical. I. Tomás, Lia Vera.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.26

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

LUIZ ANTONIO GONÇALVES NETO

AS PLATAFORMAS DE STREAMING E AS CONDIÇÕES DE TRABALHO DO MÚSICO NO SÉCULO XXI

Monografia apresentada ao curso de Bacharelado em Composição Musical da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito para a obtenção do título de Bacharelado em Composição

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Lia Vera Tomás

Prof.^a Dr.^a Graziela Bortz

São Paulo, 16 de novembro de 2022

Resumo

Durante as duas primeiras décadas de 2000, houve uma popularização da Internet, da pirataria de músicas e, posteriormente, a superação da pirataria através das plataformas de streaming. Neste trabalho, primeiramente se analisou a literatura a respeito do assunto, contemplando-se os pesquisadores Márcia Tosta Dias, Brian J. Hraes, Lee Marshall e David Hesmondhalgh. Hesmondhalgh busca contestar Lee Marshall e os pesquisadores da década de 2010 com duas alegações principais: o problema dos músicos não são as plataformas de streaming, mas sim as leis dos direitos autorais que protegem os direitos das grandes gravadoras, e que não há como afirmar que houve piora ou melhora de condições de trabalho. Por conseguinte, nesta tese foram pesquisados estudos de condições de trabalho no Canadá, Estados Unidos, Austrália, Brasil e União Europeia e chegou-se à conclusão de que realmente não houve mudança nas condições de trabalho durante a década de 2010 e apenas temos apontamentos frequentes em todos os estudos para duas situações: artistas que têm uma taxa maior de trabalho autônomo e artistas que têm uma maior taxa de contratos de curta duração, trabalho de meio período e mais de um emprego. Portanto, embora importante, o streaming não causou um impacto importante em remuneração ou em condição de trabalho.

Palavras-chave: internet; plataformas de streaming; indústria fonográfica; direitos autorais.

Abstract

Throughout the two decades of 2000's there was an increase of Internet usage, piracy of music and lately the arise of streaming platforms to overcome the piracy. On this thesis, at first was analyzed literature about about the theme including researchers such as Márcia Tosta Dias, Briam J. Hracs, Lee Marshall and David Hesmondhalgh. Hesmondhalgh tries to contest Lee Marshall and the researches of the second decade of 2000's with two main arguments: The problem of musician are not the streaming platforms but the copyright laws that will protect the major labels and there is not how to prove that there was a deterioration of working conditions. Then, on this thesis was researched the working conditions in Canada, United States, Australia, Brazil and European Union and came to a conclusion that there is no evidence of changes in working condition in the 2010's with frequent arguments in all the reports for two problems: artists who has higher percentage of autonomous work and artists who has higher percentage of part time work and more than one job. Then, althrough important, the streaming did not impact salary or working conditions for musicians and artists.

Keywords: internet; streaming platforms; phonographic industry; copyright.

Sumário

1. Revisão de literatura	9
2. A mudança na estrutura de produção da indústria musical, segundo Hracs	17
3. O artista independente e o acúmulo de funções.....	20
4. As leis de direitos autorais	22
5. Funcionamento de royalties no Brasil.....	25
6. Remuneração de artistas	28
7. Precarização do trabalho: a alta taxa de trabalho autônomo	33
8. Empregos de meio período e contratos de curta duração	38
9. Conclusão	43
Bibliografia	45

Índice de ilustrações

Figura 1: Modelo tradicional dos serviços da cadeia produtiva da indústria fonográfica controlada pelas <i>majors</i>	17
Figura 2: Processos criativos e não criativos do modelo de artista independente	20
Figura 3: Distribuição do Ecad para artistas, editoras e gravadoras.....	25
Figura 4: Distribuição do valor recebido na execução de um fonograma	26
Figura 5: Distribuição dos direitos conexos recolhidos pelo Ecad	26
Figura 6: Remuneração por categoria artística no Canadá nos anos de 2010 e 2016 (em dólares).....	28
Figura 7: Remuneração por categoria artística nos Estados Unidos nos anos de 2009 e 2016 (em dólares).....	29
Figura 8: Remuneração por categoria artística na Austrália nos anos de 2011 e 2016 (em dólares)	30
Figura 9: Remuneração por categoria artística no Brasil entre os anos de 2013 a 2017 (em reais por mês).....	30
Figura 10: Diferença de remuneração entre trabalhadores da área musical e a média geral de trabalhadores por país (em %).....	31
Figura 11: Aumento salarial dos músicos no Canadá, Estados Unidos, Austrália e Brasil (em %).....	32
Figura 12: Porcentagem de trabalho autônomo na área cultural no Canadá em 2011 e 2016	34
Figura 13: Porcentagem de trabalhadores autônomos na área cultural nos anos de 2009 e 2015 nos Estados Unidos	35
Figura 14: Porcentagem de trabalho autônomo para artistas na União Europeia (2014-2018)	36
Figura 15: Porcentagem de trabalhadores que trabalham em tempo integral e meio período no Canadá (2010-2015).....	38
Figura 16: Condições de trabalho na União Europeia no ano de 2014	41

1. Revisão de literatura

De acordo com Marcia Tosta Dias¹, em seu artigo “A grande indústria fonográfica em xeque”, publicado no ano de 2008, a indústria fonográfica, após um período de grande lucro com a popularização do formato de CD durante a década de 1990, viu uma queda na arrecadação e uma ameaça do oligopólio formado pelas quatro grandes empresas transnacionais que dominavam o setor.

A partir da primeira década de 2000, temos uma popularização da Internet que, segundo Tosta Dias (2008), coincide com a queda no faturamento da indústria fonográfica com os CDs.

Quanto ao principal problema trazido pela Internet, segundo Tosta Dias (2008), as grandes gravadoras alegavam que o principal problema era a pirataria, que com o surgimento do formato digital MP3 facilitava o download ilegal das músicas pela Internet, sendo uma situação difícil de combater e tirar de circulação de forma eficiente.

Em artigo de 2010, chamado “Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio”, Marcia Tosta Dias afirma que a indústria fonográfica passava por grandes mudanças onde, após uma fusão entre Sony e BMG encontrava-se um cenário ainda mais centralizado nas seguintes empresas: EMI, Universal/Vivendi, Sony e AOL-Time Warner.

Segundo ela, essas empresas buscavam se reinventar, tomando três medidas para tentar sobreviver: fragmentação da produção, terceirização de serviços e segmentação do mercado. Isso trouxe então uma aproximação do músico ao processo de produção dos discos e o aparecimento de um fenômeno onde artistas e músicos famosos preferiram se desligar de grandes gravadoras e irem para pequenos selos discográficos. Como exemplo, temos artistas como Chico Buarque de Holanda, Maria Bethânia, Gal Costa e Djavan.

Como consequência disso, Tosta Dias (2010) afirma o seguinte:

¹ Professora associada do Departamento de Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Tem se dedicado à Sociologia da Cultura atuando principalmente nos temas: indústria fonográfica, indústria cultural e mundialização da cultura.

Esse desfalque no cast das gravadoras mesmo que relativo [...] tem estimulado uma mudança nas estratégias, fazendo com que as *majors* concentrem sua ação no que chamo de catálogo de sucessos, [...] com o lançamento exaustivo de coletâneas, [...] contemplando a obra completa de determinado artista. O investimento em carreiras individuais é baixíssimo, salvo se já se conta com um lastro (caso de Ivete Sangalo, Ana Carolina, Bruno & Marrone, dentre outros) (Tosta Dias, 2010, p. 4).

Ainda segundo ela, com o fim da centralidade do disco, aumentou a procura por apresentações ao vivo, fazendo com que artistas concentrem cada vez mais esforços em apresentações. Com o abalo sofrido pela perda de renda, a indústria fonográfica também passou a olhar para esse mercado das apresentações e a exigir de seus artistas participação nas rendas obtidas pelos shows.

Tanto no artigo publicado em 2008 quanto no de 2010, Marcia Tosta Dias ressalta a importância do papel das gravadoras independentes e alega que a descentralização do papel do disco e a possibilidade de divulgação por outros meios como a Internet faz com que elas desempenhem um papel importante nesse novo cenário da indústria fonográfica.

Tal profusão de possibilidades de divulgação, que evidencia a perda da centralidade do disco na vida artística dos músicos, torna necessário perguntar: qual o papel desempenhado atualmente pelas pequenas gravadoras, anteriormente chamadas de independentes? (Tosta Dias, 2010, p. 12).

Gravadoras são um assunto que vai se relativizando nesta época de espaços na Internet, onde o artista publica sua obra gravada em casa, cria seu visual usando ferramentas pessoais, câmeras, celulares, PCs e mais ainda se insere em comunidades. [...] Funciona, é eficaz; carreiras estão sendo solidificadas a partir de coletivos que se aglutinam em torno de opiniões comuns sobre o mesmo artista (Tosta Dias, 2010, p. 12).

Por fim, Marcia Tosta Dias conclui que, apesar das mudanças que ocorrem na indústria fonográfica, ela provavelmente não desaparecerá, mas é um setor em declínio que busca se reinventar. Ainda assim, a descentralização do disco acabou com um problema de cunho cultural que limitava a transmissão e o veículo de ideias sobre arte e música. As consequências disso, segundo ela, devem ser ainda analisadas para se avaliar de fato a suposta liberdade de escolha que o novo cenário traz na escolha do que escutar, publicar e gravar.

No trabalho de Marcia Tosta Dias há uma visão de certa forma otimista sobre a reinvenção da indústria musical, com a pirataria da produção musical através da Internet, a qual leva a uma maior participação do artista no processo de produção musical e, por conseguinte, no futuro, à uma possível liberdade do artista.

Mais de dez anos após a publicação dos artigos dela, nos confrontamos com certas consequências que ela não podia prever e que não são benéficas para artistas e consumidores. Com a popularização das redes sociais e das plataformas de streaming, algo que ela não poderia imaginar em 2008 e 2010, nós temos uma inundação de conteúdo e uma mudança na função do músico, e do artista em geral, que passa a ser um influenciador digital, estando presente nas redes sociais para vender produtos através de uma intimidade construída virtualmente e que não poderia se obter antes da Internet.

Luiz Antonio Gonçalves Neto² no artigo “A indústria fonográfica do século XXI: A popularização das plataformas de streaming”, publicado em 2021, indica como a questão da pirataria já foi superada pela indústria fonográfica. De acordo com ele, a partir de 2015 a indústria fonográfica voltou a aumentar sua receita anual e o consumo digital, e nele, especialmente, o streaming (categoria onde é paga uma assinatura mensal para se ter acesso a um grande catálogo de músicas on-line), que passou a ser o modo de consumo predominante.

² Graduando em Bacharelado em Composição Musical pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” e autor dessa tese, e de artigo sobre a popularização das plataformas de streaming presente na 3ª edição da revista “Música em foco”

No período entre 2015 e 2018, a indústria fonográfica voltou a aumentar novamente a sua receita anual, passando de 14,9 bilhões de dólares em 2015 para 19 bilhões de dólares em 2018. O streaming passou a ser o principal meio de consumo da indústria fonográfica, sendo responsável por aproximadamente 46,8% de toda a receita de 2018. O streaming cresceu seu faturamento em 2.225%, de apenas 400 milhões de dólares em 2010 para 8,9 bilhões de dólares em 2018 (Neto, 2021, p. 64).

Como podemos constatar pelos dados trazidos pelo artigo acima, não há dúvidas que a pirataria, embora não tenha sido eliminada permanentemente, foi superada pela indústria musical com o modelo do streaming, ajudado de certa forma pela indústria audiovisual com a Netflix, que popularizou o modelo para filmes e séries.

Entretanto, a indústria musical pagou um preço por isso, tendo que abrir mão do mercado muito mais lucrativo das cópias físicas e oferecendo em abundância o seu catálogo para ser ouvido quando desejado por uma assinatura mensal; com isso, a obra musical em si já não tem grande valor comercial.

Uma prova disso são os 19 bilhões de dólares arrecadados pela indústria fonográfica em 2018, que, mesmo com a grande recuperação e o consumo desenfreado, e muito acima do que era vendido de CDs na década de 1990 e começo dos anos 2000, ainda não tinha alcançado os 23,3 bilhões de dólares que a mídia física tinha arrecadado no ano de 2001.

Ainda é importante notar que, em 2018, o streaming, nesses 19 bilhões, foi responsável por 8,9 bilhões de dólares, e a decadente mídia física ainda assim foi responsável por 4,7 bilhões de dólares; ou seja, ainda que muito longe do ano de 2001, de certa forma, mesmo na condição citada, ainda contribuiu significativamente para a arrecadação de 2018.

Lee Marshall, professor da Escola de Sociologia, Política e Estudos Internacionais da Universidade de Bristol, no ano de 2015 publicou o artigo “Let’s keep music special. F--- Spotify. On-demand streaming and the controversy over artist royalties”, no qual ele critica a baixa remuneração que as plataformas de streaming repassam para os artistas independentes e as pequenas gravadoras. Segundo ele, a primeira grande discussão sobre as plataformas de streaming

aconteceu quando foi divulgado que Lady Gaga teria recebido apenas 167 dólares pela música "Poker Face".

Com a chegada do Spotify em 2011 nos Estados Unidos, segundo Marshall (2015), a discussão voltou à tona, quando pequenas gravadoras do país começaram a retirar seu catálogo alegando que não compactuavam com o baixo pagamento que as plataformas de streaming estavam realizando. Como exemplo, temos: Projekt Records, Century Media, Napalm Records e ST Holdings.

Ainda segundo ele, as plataformas de streaming dizem que devemos abandonar a ideia de vendas, pois o consumidor não paga mais por um produto que ele compra uma vez, mas sim, -paga por um serviço que ele renova continuamente para poder continuar acessando seu conteúdo. Portanto, a questão é de escala: o artista vai passar a receber mais à medida que a plataforma consiga converter mais usuários grátis em usuários pagos.

Isso pode ser visto nos dados de royalties que foram compartilhados on-line: enquanto a média de pagamento por stream estava inicialmente entre 0,002 dólares e 0,003 dólares, hoje está entre 0,004 dólares e 0,005 dólares. [...] É dito para os artistas que é errado tratar streams como vendas e que eles devem adotar uma visão paciente e de longo prazo (Marshall, 2015, p. 9 e 10, tradução nossa).

Para Marshall (2015), as grandes gravadoras poderiam blindar seus artistas e aguentar o tempo necessário para receber de volta o investimento feito no lançamento de um álbum, algo que um artista independente e uma gravadora pequena não poderiam fazer. E, ainda, há a participação das grandes gravadoras nas ações dessas plataformas de streaming, criando uma relação parecida como quando elas participavam ativamente da criação, da manufatura e do hardware necessários para ouvir as músicas. Por fim, ele conclui:

Ainda que a história não esteja completa, é relativamente fácil encaixar a história da música digital em tal narrativa, com os serviços de streaming sendo o capítulo em que as corporações poderosas

começam a incorporar as práticas disruptivas e reassumir a dominância. O cenário da indústria musical na era do streaming tem começado a adquirir muitas similaridades com a era do CD: o sucesso financeiro depende de escala e catálogo; as grandes gravadoras têm participação nas ações das redes de distribuição; a vasta maioria dos artistas não ganha dinheiro (Marshall, 2015, p. 15, tradução nossa).

Marshall tem uma visão pessimista sobre a evolução do cenário da indústria musical com a popularização das plataformas de streaming; de forma geral, ele defende uma tendência à transformação da nova tecnologia para atender ao antigo *modus operandi* da indústria.

Quanto a isso, concordo parcialmente com ele. É fato que muito do que a própria Marcia Tosta Dias vai considerar como reinvenção da indústria irá levar a essa readequação do novo para as práticas antigas; porém, Marshall ignora alguns efeitos que a indústria não controla mais, como a tecnologia para a produção, ou seja, atualmente, é possível financeiramente que um artista sem vínculo nenhum com uma multinacional da indústria lance obras musicais.

Outro aspecto importante aqui é uma questão levantada em 2010 por Tosta Dias, que vai ser respondida por ele em 2015, que é o papel das gravadoras independentes. Como podemos ver, a princípio elas se retiraram do Spotify ao perceber que o retorno financeiro era muito baixo, mas retornaram pois não havia saída; os consumidores estavam nessas plataformas e o que restava então era tentar vender uma experiência com as apresentações ao vivo, edições especiais de mídia física etc.

David Hesmondhalgh, professor de mídia, música e cultura da Universidade de Leeds, em seu artigo “Is stream bad for music? Problems of evidence and argument”, publicado em 2020, faz contraponto à visão de Marshall alegando que a indústria musical sempre foi injusta e desigual e que a era digital do consumo de música apenas repete esses problemas, que vêm de períodos anteriores. Segundo ele, ao invés do foco exagerado que se dá ao surgimento das plataformas de streaming, deveria ser dada mais atenção à questão dos direitos autorais, pois ela é a base de questões contratuais que mantêm artistas sem poder algum diante das grandes gravadoras.

Esse setor laboral é sustentado, assim como a maioria dos setores nas sociedades modernas, por um conjunto de leis de propriedade e contratos. [...] O quanto um músico ganha dependerá da natureza da gravação e da publicação, do contrato assinado, da natureza do acordo entre a gravadora à qual ele pertença e à plataforma de streaming e sua localização geográfica. Em outras palavras, para determinar a recompensa financeira para o músico, o sistema de acordos entre gravadoras, distribuidoras e artistas é tão importante quanto as plataformas de streaming. Ainda é válido criticar a indústria musical por pagar tão pouco aos músicos em royalties, mas isso é um problema do sistema de direitos autorais e não das plataformas de streaming em si (Hesmondhalgh, 2020, p. 10-11, tradução nossa).

Ainda segundo Hesmondhalgh (2020), o que ele chama de “primeira onda de estudos sobre streaming” em muitos aspectos é rasa e generalista. Segundo ele, por exemplo, a participação das grandes gravadoras como proprietárias das plataformas já não existe mais, depois da entrada do Spotify na bolsa de valores, em 2018.

Mais importante: os laços entre as plataformas de streaming e as grandes gravadoras não são mais íntimos que aqueles existentes entre as gravadoras e as estações de rádio ou os que existiam entre grandes gravadoras e grandes lojas varejistas. [...] Além disso, essa dominação precisa ser posta na balança em comparação ao aumento das possibilidades para músicos trabalharem independentemente da indústria musical dominada pelas grandes gravadoras e manter os seus direitos autorais (Hesmondhalgh, 2020, p. 13, tradução nossa).

Os direitos autorais realmente são um problema que supostamente visa defender os interesses de todos, inclusive artistas e compositores, mas, na prática, não é isso o que acontece, como abordaremos mais adiante e em mais detalhes. Ainda assim, é importante mencionar que com a popularização dos meios técnicos para produzir a música há a possibilidade de um indivíduo ter

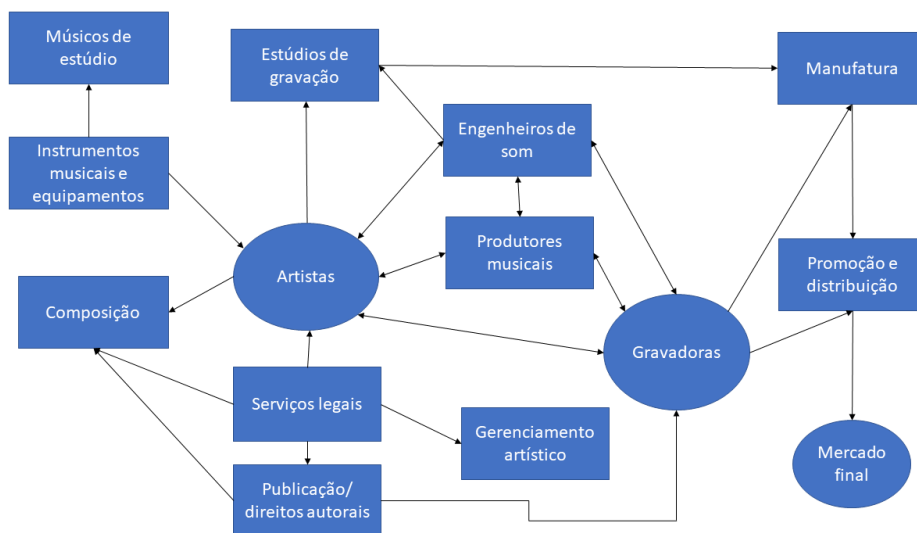
total posse dos direitos autorais de uma obra sem a necessidade de estar vinculado a uma grande gravadora.

Porém, a postura passiva que o autor tenta defender quando apresenta a questão da popularização desses meios de produção e da possibilidade maior de artistas fora dos centros econômicos se estabelecerem não é plausível, pois, ainda que a hegemonia ocidental e norte-americana venha se enfraquecendo, como o caso do pop coreano nos mostra, não creio que isso seja razão para simplesmente aceitar passivamente a situação atual, na qual a tecnologia e a suposta facilidade de produção não trazem nenhum benefício para o artista “comum”.

Podemos concluir, então, que nós temos dois pontos importantes levantados a partir da bibliografia acerca da popularização das plataformas de streaming e que precisam de respostas, segundo o que dizem os pesquisadores, sendo elas: 1) o que dizem as leis de direitos autorais e como elas protegem ou não os artistas da indústria fonográfica, e; 2) se elas teriam ou não afetado de maneira positiva ou negativa o modo de trabalho e a renda dos artistas.

2. A mudança na estrutura de produção da indústria musical, segundo Hrac's

Figura 1: Modelo tradicional dos serviços da cadeia produtiva da indústria fonográfica controlada pelas *majors*



Fonte: Hrac's (2012)

Como pode ser observado na Figura 1, no modelo anterior, as grandes gravadoras (*majors*) controlavam todos os aspectos da cadeia de produção do fonograma, do produto: das questões legais ao gerenciamento da carreira do artista; o estúdio de gravação; a confecção das mídias físicas; a produção e a distribuição para o consumidor final.

De acordo com Hrac's³ (2012), o artista em si apenas participava do processo de criação, das gravações em estúdio e do relacionamento com os músicos de sessão que iriam participar da gravação; as *majors* concentravam a tecnologia para a produção, a estrutura de marketing e ofereciam aos artistas uma segurança financeira.

As gravadoras também concentravam uma variedade de serviços especializados, incluindo serviços legais, publicação, produção, engenharia de som e gerenciamento. Músicos com contratos com gravadoras progrediam em suas carreiras com base em suas habilidades criativas, sem a necessidade de terem

³ Professor associado em Geografia Humana pela Universidade de Southampton.

conhecimentos técnicos, de gerenciamento de carreira, jurídicos ou empreendedorismo. [...] Músicos, individualmente, não possuíam recursos financeiros e habilidades técnicas para gravar independentemente, sendo dependentes das gravadoras *majors* e parcialmente atados a Nova Iorque, Los Angeles e Nashville (Hracs, 2012, p. 444, tradução nossa).

O surgimento do formato mp3 e a crise desse sistema, posterior à Internet, levou a uma mudança de comportamento das grandes gravadoras.

Ao invés de financiar um grande número de artistas promissores e esperar que alguns desses sejam sucessos comerciais e cubram os gastos dos artistas que não foram bem sucedidos comercialmente, as grandes gravadoras passaram a focar em artistas que majoritariamente lançam sucessos comerciais (popularmente chamados de *hitmakers*). A esse processo, Hracs denominou de “escolher os vencedores”.

Por que deveriam as gravadoras pegar um talento bruto e desenvolvê-lo através de todos os passos? ... Há muito menos risco em pegar talentos já estabelecidos ou mais ou menos estabelecidos do que talentos brutos (Hracs, 2012, p. 454, tradução nossa).

Segundo ele, ainda, esse processo fez com que as *majors* saíssem de seu papel tradicional de produtores musicais para trabalharem como empresas de marketing, sendo repassada aos próprios músicos a responsabilidade de arcar com os riscos do desenvolvimento artístico.

Esse processo, então, inverteu a lógica que existia anteriormente, onde a maioria dos artistas independentes assim eram por uma questão de escolha; atualmente, poucos artistas têm contratos com grandes gravadoras, e ser independente é uma necessidade e não uma escolha.

No início dos anos 1980, ser músico independente era uma escolha. [...] Agora, pouquíssimos artistas conseguem manter um contrato com gravadoras *majors*; então, a maioria dos artistas acaba indo para o lado independente (Hracs, 2012, p. 454, tradução nossa).

[...] De acordo com a CIRAA, o declínio do número de contratos deixou 95% de todos os músicos do Canadá sem afiliação a algum selo discográfico *major* ou independente, tornando-os, por definição, artistas independentes (Hracs, 2012, p. 454, tradução nossa).

Junto a isso, também temos o barateamento e a democratização das tecnologias e equipamentos de gravação, permitindo que artistas possam de fato gravar, produzir e distribuir seu trabalho de forma independente. Porém, segundo Hracs (2012), isso faz com que os artistas se vejam obrigados a participar de todas etapas que envolvem a criação, a distribuição e a divulgação das suas obras.

[...] as coisas se tornaram mais acessíveis. Três mil dólares podem comprar um computador muito bom, software e uma grande variedade de equipamentos. [...] Mais pessoas são capazes de fazê-lo por conta própria. Você não precisa vender sua alma por aqueles vinte mil necessários para fazer uma gravação (Hracs, 2012, p. 456, tradução nossa).

Agora, qualquer um que tenha um computador é produtor e engenheiro de som. Mas pouco tempo atrás ser um produtor era um campo de trabalho muito especializado, no qual você precisava ter milhares de dólares investidos em equipamentos para poder trabalhar (Hracs, 2012, p. 456, tradução nossa).

Hracs, de certa forma, dialoga com o que Marcia Tosta Dias nos apresenta em seus artigos; entretanto, ele tem uma visão mais pessimista e cética quanto às transformações que a indústria fonográfica atravessava em 2012. Pela data de publicação, podemos ver como ele está próximo de Tosta Dias e de Marshall.

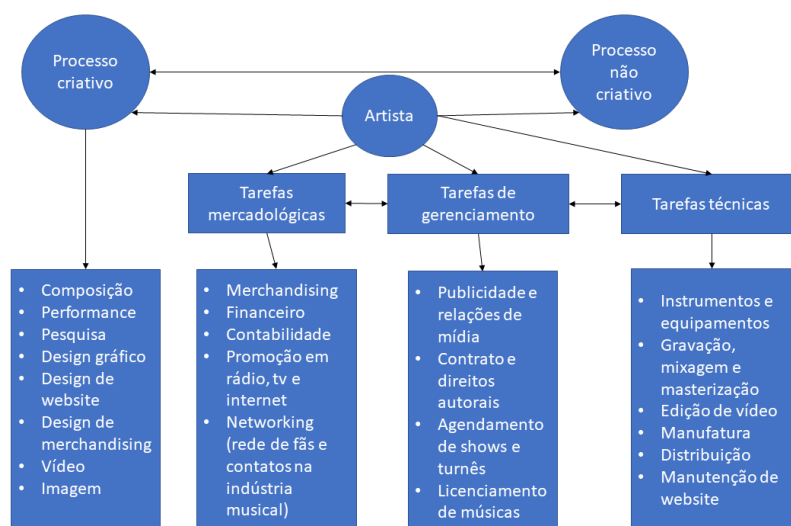
Ainda assim, ele nos apresenta outro conceito não apresentado pelos dois, que é o do artista independente por necessidade e não por escolha, o que vai de encontro com Marcia Tosta Dias, e aqui eu concordo com ele: diferentemente da visão otimista de que o artista tem mais opções de se envolver e ser livre para produzir suas obras, creio que é uma necessidade; sem nenhuma possibilidade de investimento, cabe agora ao músico se responsabilizar por tudo, desde a composição até o marketing. Não é uma escolha, mas sim uma obrigação do artista que está começando.

3. O artista independente e o acúmulo de funções

Entretanto, como consequência dessas transformações, os artistas independentes, que estão em maior número no cenário atual da indústria fonográfica, acabam por acumular mais funções e a ter de trabalhar em outras áreas às quais não estavam acostumados a se envolver, como marketing, produção, engenharia de som e gerenciamento de carreira, como a administração de redes sociais, por exemplo.

Hracs (2012), como pode ser visto na Figura 2, divide essas tarefas em duas principais categorias: as tarefas criativas e as tarefas não criativas. Dentro das tarefas criativas, temos funções que o artista já realizava, como: composição, performances ao vivo, videoclipe, e tarefas que anteriormente eram de responsabilidade das grandes gravadoras, como: design de merchandising, artes conceituais, colaborações, design de website etc.

Figura 2: Processos criativos e não criativos do modelo de artista independente



Fonte: Hracs (2012)

Dentro das tarefas não criativas, temos as tarefas técnicas, de gerenciamento e de negócios. Nas tarefas técnicas, temos processos de manutenção de instrumentos e equipamentos, gravação, engenharia de som, masterização, edição de vídeo, manutenção de website, manufatura e

empacotamento (em caso de mídia física), e distribuição (plataformas de streaming e mídia física).

Nas tarefas de gerenciamento, temos publicidade e relações de mídia (participação em redes sociais), contratos e direitos autorais, licenciamento de músicas e *booking* (agendamento e organização de agenda para shows). Nas tarefas de negócios, temos merchandising, financiamento, contabilidade, desenvolvimento de marca e *networking* (desenvolvimento de relações com fãs, colaboradores e profissionais da indústria fonográfica).

Portanto, uma grande quantidade de artistas têm muitas funções que não têm mais relação com o processo criativo, enquanto na era anterior a grande maioria deles não tinha contato com os outros processos que envolvem o lançamento de um fonograma; é importante lembrar que, segundo Burnett (1996), até mesmo os selos discográficos independentes eram de propriedade das seis grandes gravadoras que existiam na década de 1990.

Todavia, esse acúmulo de funções não se traduz necessariamente em maiores ganhos financeiros para os artistas; segundo Hracs (2012), o rendimento médio de músicos em Toronto caiu 26% entre 2001 e 2006, de 18.582 dólares para 13.773 dólares.

As grandes gravadoras já não buscam artistas com potencial para lançar, mas esperam que pouquíssimos dos artistas independentes chamem a atenção e então possam ser cooptados pela grande infraestrutura de marketing e pelo domínio sobre as plataformas de streaming, que são o grande diferencial que elas têm atualmente.

Isso leva, portanto, a esse acúmulo de funções e à obrigação já mencionada de se envolver nas mais diversas etapas que fazem parte do lançamento de um álbum musical. Entretanto, como veremos mais adiante, quanto à questão financeira, não podemos levar a situação precária do Canadá como regra, e temos as mais variadas situações.

4. As leis de direitos autorais

No mundo, o principal órgão responsável pela defesa da propriedade intelectual é a OMPI (Organização Mundial da Propriedade Intelectual). Foi fundada em 1967 e tem sua sede na cidade de Genebra, na Suíça. O Brasil tornou-se oficialmente membro da OMPI em 1975.

Os principais documentos que regulamentam e norteiam os membros da OMPI são a “Convenção de Berna” e a “Convenção de Roma”; complementados pelo “Tratado da OMPI sobre interpretação ou execução de fonogramas (WPPT)” e o “Tratado de Pequim sobre interpretações e execuções audiovisuais”.

A Convenção de Berna foi um documento primeiramente criado e adotado em 9 de setembro de 1886, com sua última emenda sendo feita em 28 de setembro de 1979. O documento se constitui de 38 artigos que dispõem sobre as implementações de direitos autorais para obras literárias, obras cinematográficas e obras artísticas em geral. Quanto a obras musicais, temos os artigos 11 e 11b.

Segundo esses artigos, os autores de obras dramático-musicais têm o direito exclusivo de autorizar ou não a representação ou execução pública de suas obras; os autores ainda têm o direito de autorizar ou não a radiodifusão de suas obras por meios sem fio dos sons ou imagens. Também têm o direito de autorizar ou não qualquer comunicação pública por fio ou sem fio de sua obra por meios diferentes do de origem.

Ainda é importante lembrar que a Convenção de Berna prevê no artigo 7 que o autor terá sua obra protegida por ela durante toda sua vida e pelos próximos cinquenta anos depois de seu falecimento. Entretanto, deixa livre aos países signatários estabelecerem um prazo diferente, desde que não seja inferior a 25 anos após o falecimento do autor da obra.

Em 26 de outubro de 1961, foi aprovada a Convenção de Roma, que trata especificamente dos direitos de autor relacionados aos fonogramas. O documento contém 34 artigos. No primeiro artigo, deixa-se claro que a

Convenção de Roma não afeta a Convenção de Berna, e trata especificamente de fonogramas.

No artigo 3, define-se o que é um fonograma, o que é publicação, reprodução, emissão e retransmissão. Ele também define e divide funções entre “artista intérprete ou executante” e “produtor de fonograma”.

Segundo o artigo 7, o artista intérprete ou executante têm o direito de autorizar ou não a radiodifusão de suas obras; entretanto, as produtoras de fonogramas também têm o direito de autorizar ou não a reprodução de seus fonogramas, seja de forma direta ou indireta.

Por fim, de acordo com o artigo 14, o tempo de proteção concedido não pode ser menor do que 20 anos, contando a partir do final do ano do registro do fonograma, da primeira apresentação da obra ou da radiodifusão original.

Em 20 de dezembro de 1996 (entrando em vigor em 2002), é discutido o Tratado da OMPI sobre interpretação ou execução de fonogramas (WPPT), o qual, além do já estabelecido pela Convenção de Roma, também estabelece a definição de “comunicação ao público”, a qual se caracteriza pela transmissão de um fonograma por meios que não sejam os de radiodifusão de sons de uma interpretação musical.

Também é introduzido o direito de cessão dos direitos autorais, no qual ambos (artistas/intérpretes e compositores, e produtores de fonogramas) têm o direito de ceder ou não seus direitos autorais para terceiros interessados em utilizar seus fonogramas comercialmente.

O Tratado de Pequim sobre interpretações ou execuções audiovisuais que entra em vigor em 2012 é em sua estrutura muito semelhante ao WPPT; entretanto, como o próprio nome revela, ele é voltado às produções audiovisuais que tenham tanto a presença dos fonogramas como de obras visuais que funcionem concomitantemente, segundo próprio artigo da OMPI.

No Brasil, os direitos autorais são regulamentados pela Lei n.º 9610/1998; segundo ela, em nosso país, uma obra ainda pertence ao autor por setenta anos contabilizados a partir do ano seguinte ao seu falecimento.

Também fica assegurado, segundo o artigo 24, que o autor tem o direito a qualquer momento de reivindicar a autoria da obra, de ter seu nome ou pseudônimo indicado na obra e de se opor a modificações na obra que lhe sejam prejudiciais à honra e/ou reputação.

No artigo 90, assegura-se os direitos dos artistas intérpretes ou executantes, que são diferenciados aqui dos compositores ou autores das obras, voltado para execuções ao vivo. Esse artigo assegura que os artistas têm o direito de autorizar ou proibir a fixação de suas execuções e interpretações, a radiodifusão de suas execuções e interpretações, e a disposição ou não ao público de suas execuções e interpretações.

No artigo 93, a lei garante que as produtoras de fonogramas têm o direito de autorizar ou proibir a reprodução total ou parcial de seus fonogramas, a distribuição dos fonogramas por meio de venda ou locação, a radiodifusão dos fonogramas e, por fim, autorizar ou vetar a circulação desses fonogramas por qualquer modalidade de utilização que vier a ser inventada futuramente.

Como pode se observar, quanto aos direitos autorais acerca dos fonogramas, a lei de direitos autorais é genérica e apenas estabelece de forma prática o tempo que os detentores de direito têm sobre aquele fonograma e estabelece também as categorias que têm direitos, como compositores, intérpretes e gravadoras. Entretanto, não há nenhuma porcentagem estabelecida de quanto cada um deles deveria receber.

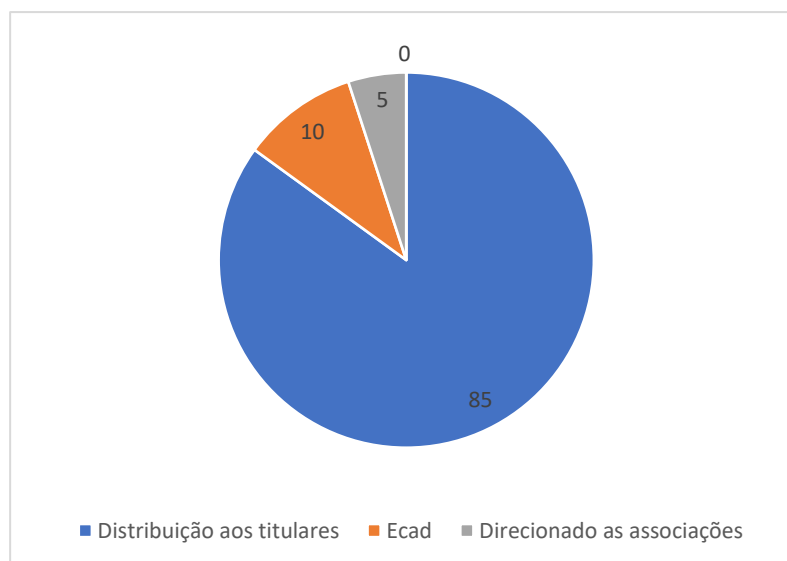
5. Funcionamento de royalties no Brasil

No Brasil, o principal órgão regulador e de distribuição dos royalties para os compositores, intérpretes e executantes é o Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição); porém, há um mecanismo de descentralização do processo através da criação de associações às quais os compositores e artistas devem estar associados, e a partir da relação entre essas associações e o Ecad é que são pagos os royalties aos compositores e artistas.

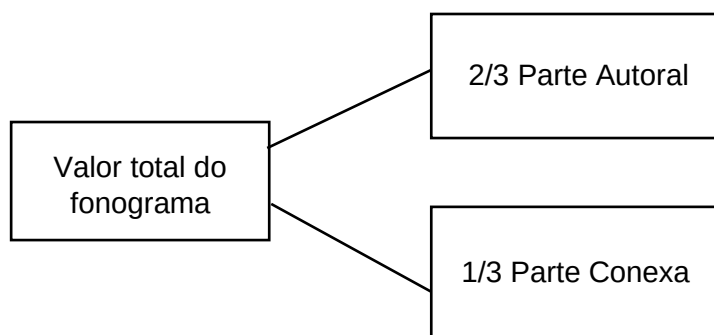
Atualmente existem sete associações responsáveis pela administração do Ecad, as quais são: Abramus, Amar, Assim, Sbacem, Sicam, Socinpro e UBC.

Toda a gestão coletiva (associações + Ecad) atua de forma conjunta para que o trabalho dos artistas seja reconhecido. [...] A Assembleia Geral do Ecad, formada por estas sociedades, é responsável pela fixação de preços e de todas as regras de arrecadação e distribuição dos valores adotados pelo Ecad [...].

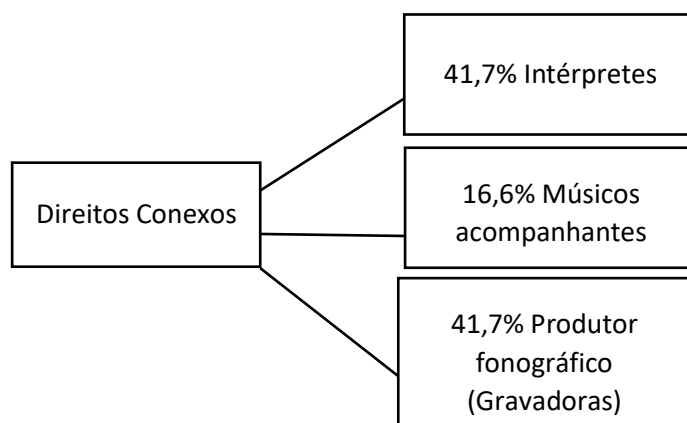
Figura 3: Distribuição do Ecad para artistas, editoras e gravadoras



Fonte: Abramus (2021)

Figura 4: Distribuição do valor recebido na execução de um fonograma

Fonte: Abramus (2021)

Figura 5: Distribuição dos direitos conexos recolhidos pelo Ecad

Fonte: Abramus (2021)

O Ecad divide os direitos de autores em “direitos de autor” e “direitos conexos”, sendo que os direitos de autor são voltados para os compositores e autores das obras e recolhidos quando o fonograma é reproduzido por terceiros; os direitos conexos são pagos aos intérpretes, músicos acompanhantes e produtores fonográficos que são responsáveis pela gravação do fonograma.

Nos casos de shows e apresentações ao vivo, toda a receita que deve ser paga é destinada aos autores, compositores e editores, visto que se considera que não há reprodução do fonograma. Todas essas informações estão disponíveis no Regulamento de Distribuição do Ecad e para questões de apresentações é utilizado o Regulamento de Arrecadação, onde se estipulam valores para a realização de apresentações ao vivo em TVs, rádios, festivais etc.

Para que compositores, intérpretes e produtores fonográficos recebam pela utilização de seus fonogramas, é necessário que as partes sejam

registradas em alguma das associações que coordenam o Ecad e façam o registro IRSC do fonograma.

O IRSC (International Standard Recording Code, ou Código de Gravação Padrão Internacional) é um padrão internacional de código usado para que cada fonograma tenha uma identificação única, sendo o produtor fonográfico o responsável pelo seu cadastro. É composto por 12 caracteres, no seguinte formato:

BR-XXX-21-00001

As letras iniciais são específicas do país de origem do fonograma; o Brasil tem as iniciais BR, BX e BC. Os próximos três dígitos identificam o produtor fonográfico responsável pelo cadastro. Os dois dígitos seguintes correspondem ao ano em que foi gerado o registro do fonograma. Os últimos cinco dígitos são sequenciais: o primeiro registro deste produtor fonográfico, portanto, será identificado com 00001, sendo seguido pelo 00002, 00003 e assim por diante (Abramus, 2021).

Diferentemente dos direitos autorais, quanto aos direitos conexos já temos estabelecida por lei uma porcentagem para cada categoria.

Portanto, como não há nada estabelecido por lei, não há como saber quanto dos royalties das plataformas de streaming vão para os artistas e, como mencionado por Hesmondhalgh (2020), o contrato assinado pelo artista e pelos compositores das obras se torna, então, tão importante quanto o sistema “pro rata” e “usuário cêntrico”.

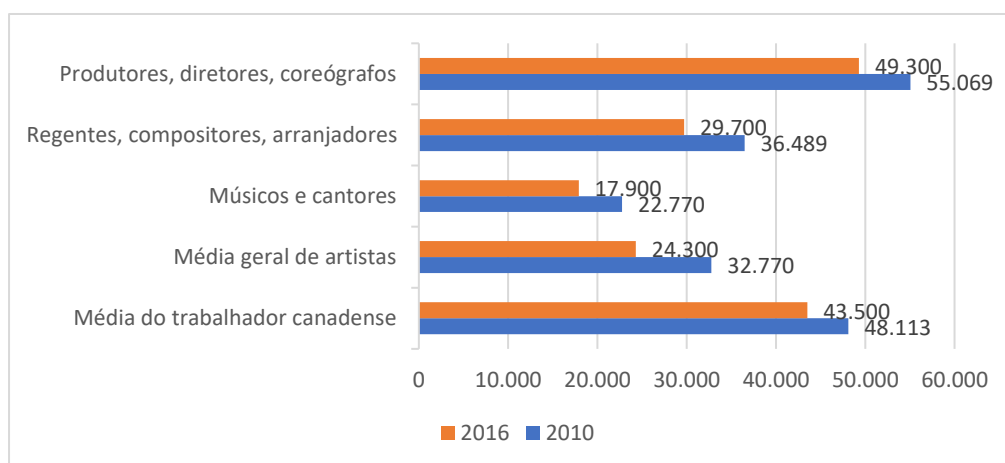
Ainda que ocorra a mudança, as grandes gravadoras obtêm o poder de manter ou retirar do catálogo das plataformas de streaming a maioria das músicas que o público quer ouvir, seja implantado por elas como algo que as pessoas precisam ouvir, seja um clássico ou seja um novo artista independente que chama a atenção e é prontamente cooptado por uma grande gravadora.

6. Remuneração de artistas

Para esta parte, utilizaram-se dados disponibilizados pelas pesquisas realizadas por Hill (2014 e 2019), com financiamento do Conselho de Artes do Canadá, onde se estabelece a remuneração por setor artístico no Canadá nos anos de 2010 e de 2016.

Na Figura 6, podemos ver como apenas a categoria “Produtores, diretores e coreógrafos” ganha uma remuneração acima do valor médio do trabalhador canadense em geral

Figura 6: Remuneração por categoria artística no Canadá nos anos de 2010 e 2016 (em dólares)

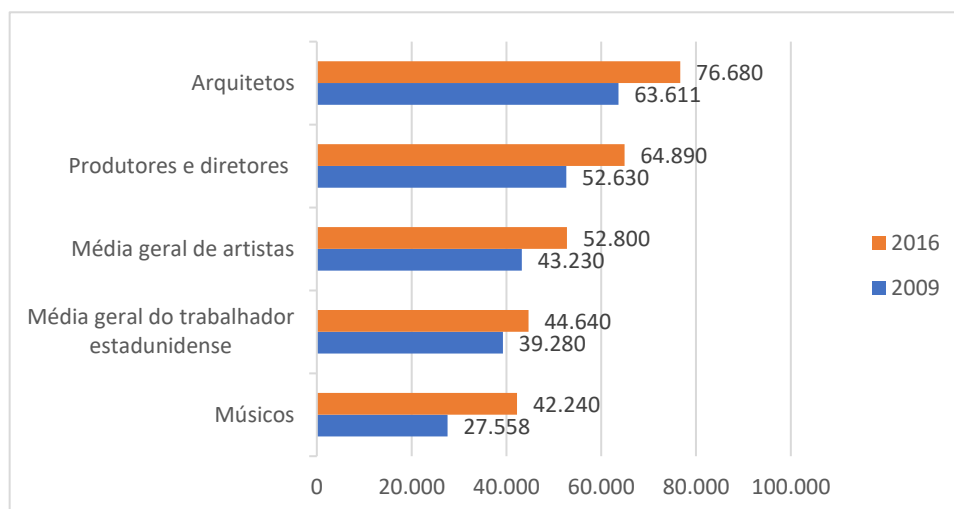


Fonte: Hill (2019)

A categoria de “músicos e cantores” ganha muito abaixo da média geral dos trabalhadores canadenses, tanto no ano de 2010 quanto no ano de 2016, e os “regentes, compositores e arranjadores”, mesmo ganhando mais de 10.000 dólares a mais que “músicos e cantores”, ainda ganham consideravelmente abaixo da média geral – e a própria média geral dos artistas se encontra abaixo desse valor, que varia entre 40.000 e 50.000 dólares nos anos de 2010 e 2016.

Agora, na Figura 7, podemos ver a situação de remuneração nos Estados Unidos nos anos de 2009 e 2016, de acordo com o Fundo Nacional para as Artes.

Figura 7: Remuneração por categoria artística nos Estados Unidos nos anos de 2009 e 2016 (em dólares)



Fonte: Fundo Nacional para as Artes (2019)

Nos Estados Unidos, então, temos uma melhora de remuneração de 2009 para 2016, com a categoria “músicos”, que recebia em torno de 27.000 dólares e passou a receber cerca de 42.000 dólares em 2016, se aproximando da média geral dos trabalhadores estadunidenses naquele ano.

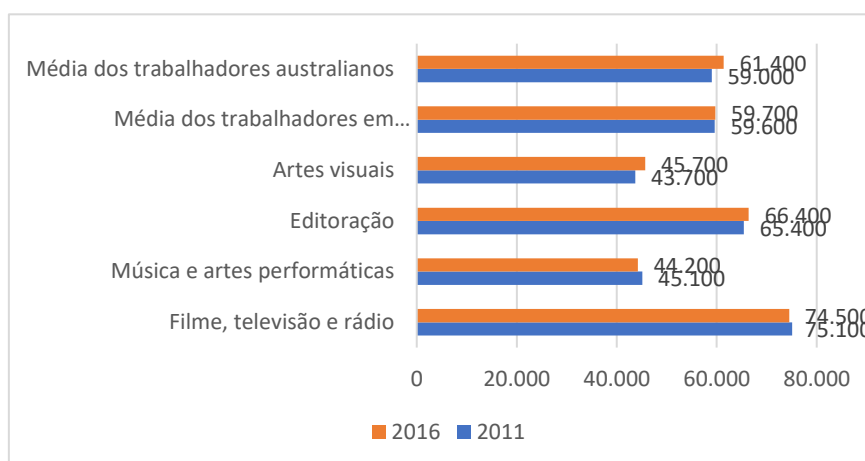
Entretanto, diferentemente do estudo canadense, esse traz elementos como a profissão de arquiteto, que aumenta muito o rendimento médio da categoria artística e engloba todas as profissões ligadas à música na categoria “músicos”, diversamente do visto na Figura 4, onde temos os cantores separados de compositores e regentes, e também separados de diretores e produtores.

Ainda, de acordo com o próprio estudo do Fundo Nacional para as Artes, em 2016, os músicos tinham o maior percentual de trabalhadores que possuíam um segundo emprego; de acordo com ele, 34,8% dos músicos estadunidenses também mantinham um outro emprego além das funções artísticas.

Na Figura 8, podemos observar a mudança de remuneração de artistas na Austrália nos anos de 2011 e 2016. Nesse estudo, conduzido pelo Centro de Pesquisa de Mídia Digital liderado pela Universidade de Tecnologia de Queensland, temos a divisão da área cultural em “serviços criativos” e “produção cultural”.

A área de serviços criativos, segundo o estudo emprega três-quartos de toda a força de trabalho do setor cultural, incluindo arquitetos, designers e desenvolvedores de software. Na área de produção cultural, temos filme, televisão e rádio, editoração, música e artes performáticas, e artes visuais.

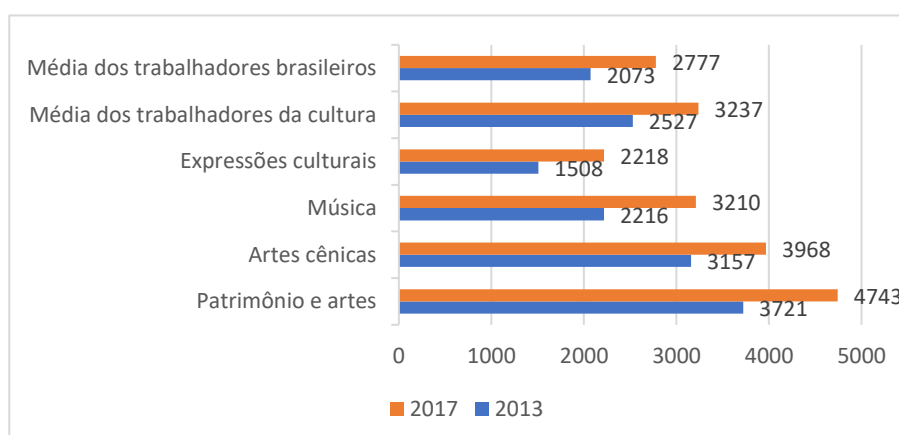
Figura 8: Remuneração por categoria artística na Austrália nos anos de 2011 e 2016 (em dólares)



Fonte: Cunningham e McCutcheon (2016)

Como observado, entre 2011 e 2016, pode se observar uma queda de rendimento na categoria de “música e artes performáticas”, com a categoria em 2016 passando a ter a pior remuneração entre os trabalhadores de produção cultural.

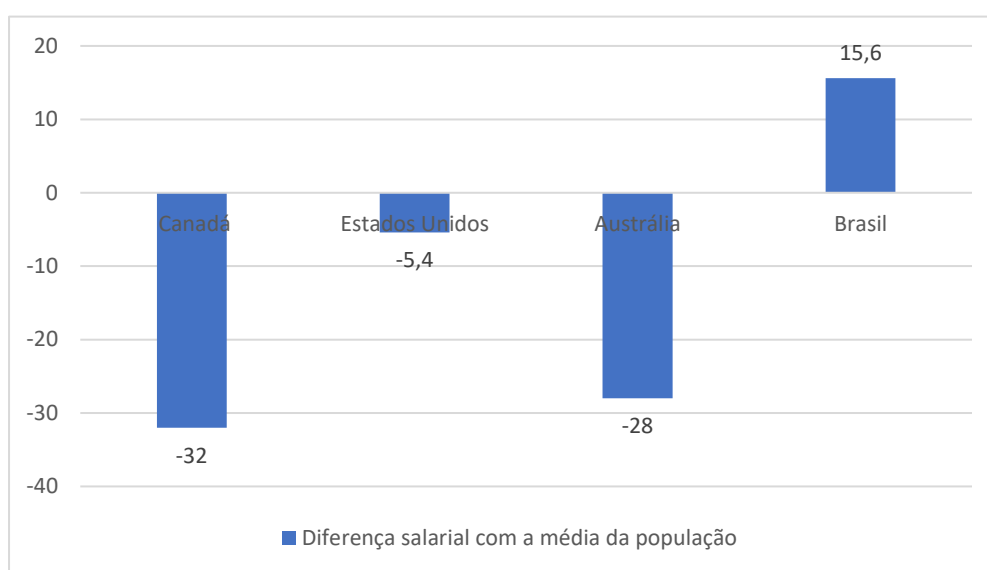
Figura 9: Remuneração por categoria artística no Brasil entre os anos de 2013 a 2017 (em reais por mês)



Fonte: Firjan (2019)

No Brasil, de acordo com a Figura 9, a categoria musical, tanto em 2013 quanto em 2017, ganhava mais que a média geral dos trabalhadores brasileiros; porém, menos que a média dos trabalhadores do setor cultural, e entre as categorias do setor apenas ganhava mais que os trabalhadores da categoria “expressões culturais”, área ligada ao artesanato.

Figura 10: Diferença de remuneração entre trabalhadores da área musical e a média geral de trabalhadores por país (em %)



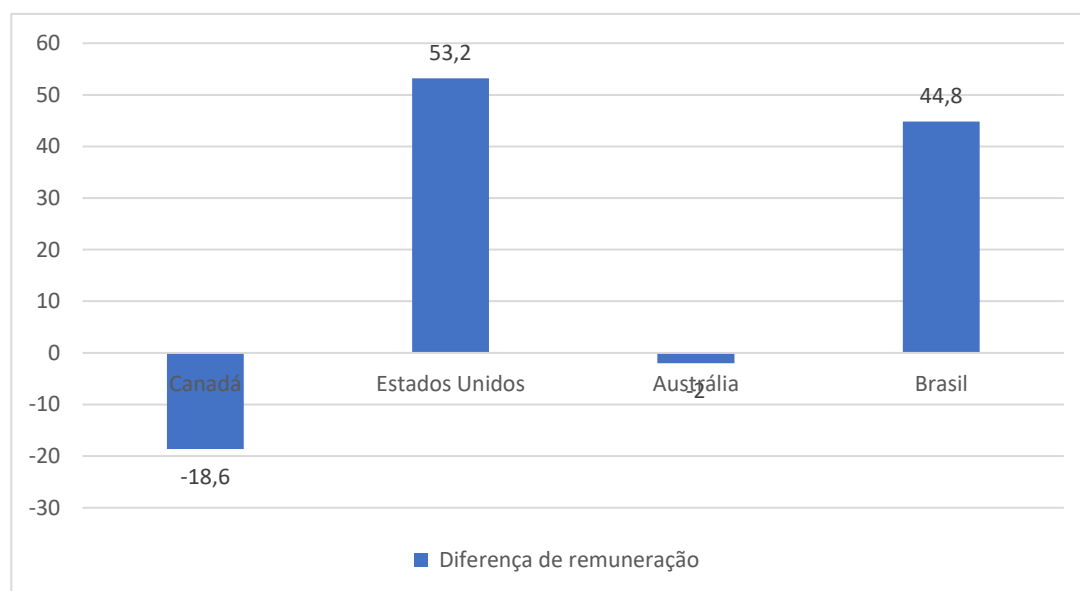
Como podemos ver nas Figuras 10 e 11, no Canadá, a remuneração diminuiu 18,6 % entre 2010 e 2016, levando os músicos a ganharem em geral 32% a menos do que a média. Na Austrália, a queda de remuneração ocorreu, mas foi consideravelmente menor, cerca de 2%, e os músicos ganhavam 28% a menos do que a média.

Nos Estados Unidos, temos um cenário completamente diferente, onde os músicos em 2009 ganhavam em média 70% menos do que a média do trabalhador estadunidense para uma diferença de apenas 5,4% a menos no ano de 2016, tendo um aumento de remuneração de, em média, 53,2%.

No Brasil, também temos outro cenário, onde os músicos já ganhavam em 2013 mais do que a média geral dos trabalhadores. Houve um aumento de

remuneração de cerca de 44,8% em 2017 e um pequeno aumento da diferença da média dos músicos para a média geral.

Figura 11: Aumento salarial dos músicos no Canadá, Estados Unidos, Austrália e Brasil (em %)



Como observado, em cada um dos países, temos cenários diferentes. Fica o questionamento de qual seriam os motivos para cenários tão distintos. No Canadá, por exemplo, temos uma maior divisão entre as categorias: regentes e compositores estão em categorias separadas de músicos e cantores, e podemos ver como regentes e compositores ganham bem mais.

Nos outros estudos, apenas temos a categoria “músicos” de forma generalista; nesses outros países, temos ou um aumento da renda ou uma queda menor. É necessário saber por que o cenário canadense é tão distinto dos demais.

Também temos a questão levantada no estudo estadunidense sobre empregos complementares, onde o músico era a categoria que tinha a maior porcentagem de indivíduos com um segundo emprego, com 38,5% dos músicos tendo um segundo emprego para complementar a renda.

Qual a porcentagem de colaboração desse segundo emprego para a renda dos músicos estadunidenses? Essa remuneração faz parte da renda apresentada pelo estudo ou foi desconsiderada?

7. Precarização do trabalho: a alta taxa de trabalho autônomo

Algo recorrente na maioria dos estudos estatísticos sobre o mercado de trabalho do setor cultural, e por conseguinte da área musical, mostra, majoritariamente, que é um setor com uma alta taxa de trabalho autônomo, se comparado com a média dos trabalhadores de cada pesquisa; que os trabalhadores dessa área necessitam mais frequentemente de outros empregos para complemento de renda e, também, quando empregados, costumam ter contratos de curta duração, sendo obrigados a buscar constantemente novos empregos e fontes de renda.

Abaixo, seguem os comentários acerca do tema feitos pelos pesquisadores no Canadá, nos Estados Unidos e na União Europeia.

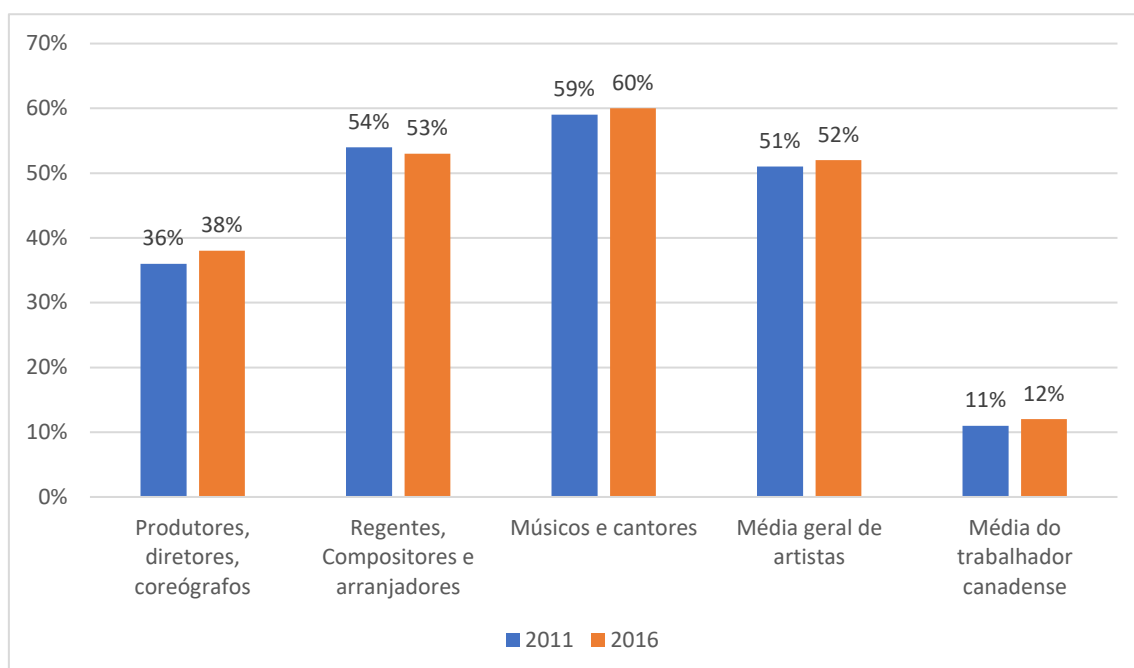
O emprego autônomo é uma realidade de trabalho de muitos artistas. [...] A NHS (pesquisa doméstica nacional) estima que 51% dos artistas são trabalhadores autônomos (Hill, 2014, p. 23, tradução nossa).

Trabalhadores culturais trabalham de forma autônoma em aproximadamente o dobro da taxa do trabalhador canadense médio (26% vs 12%). Quase metade dos trabalhadores culturais autônomos são artistas (Hill, 2019, p. 15, tradução nossa).

Há quase 2,5 milhões de artistas na força de trabalho dos Estados Unidos. Aproximadamente 333 mil têm um emprego secundário como artista e outros 1,2 milhão têm um outro emprego na área cultural, porém não como artista (Fundo Nacional para as Artes, 2019, p. 7, tradução nossa).

Quase metade (49%) de todos os artistas e escritores na União Europeia eram trabalhadores autônomos em 2014. Essa porcentagem é muito maior do que o reportado com os trabalhadores em geral (15%) (Eurostat, 2016, p. 68, tradução nossa).

Figura 12: Porcentagem de trabalho autônomo na área cultural no Canadá em 2011 e 2016

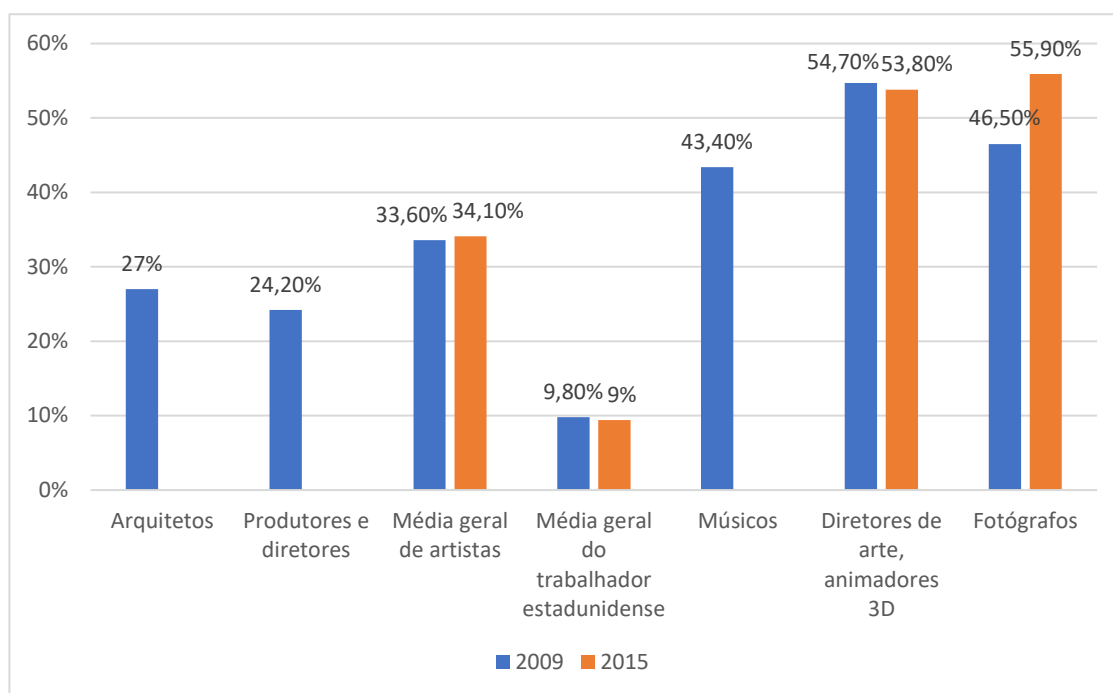


Fonte: Hill (2019)

Como pode ser observado na Figura 12, a média de trabalhadores autônomos é muito maior em todos os setores culturais nos anos de 2011 e 2016 no Canadá se comparada com a média do trabalhador canadense.

Quanto à questão de piora, podemos notar que há uma estabilização em todos os setores: cresceram 1% de 2011 para 2016 na porcentagem de trabalhadores autônomos, do mesmo modo que a média do trabalhador canadense também cresceu em 1%, com exceção da categoria “Produtores, diretores, coreógrafos”, que teve um crescimento de 2% no número de trabalhadores autônomos.

Figura 13: Porcentagem de trabalhadores autônomos na área cultural nos anos de 2009 e 2015 nos Estados Unidos



Fonte: Fundo Nacional para as Artes (2019)

Como observado na Figura 13, no ano de 2009, 43,4% dos músicos trabalhavam de forma autônoma; no estudo publicado em 2019, o Fundo Nacional para as Artes não forneceu a tabela detalhada com a porcentagem de trabalhadores autônomos em cada categoria artística, disponibilizando apenas as médias gerais e as categorias de “Diretores de artes e animadores 3D” e “Fotógrafos”, que eram as com maior porcentagem de trabalhadores autônomos. Portanto, não há informações sobre as outras categorias e em especial a categoria “Músicos” para que se possa concluir se houve aumento ou não durante o período.

No cenário australiano, não há dados sobre a questão do trabalho autônomo, o estudo foca apenas na questão da remuneração das diversas áreas culturais no país.

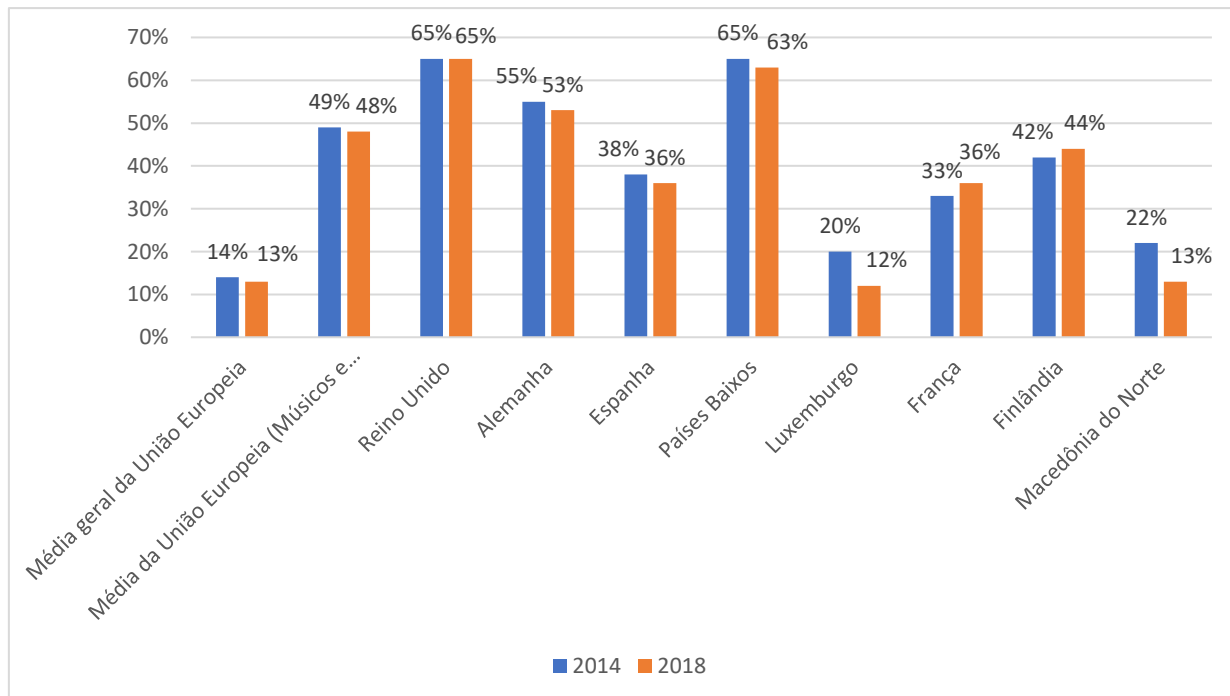
No Brasil, a Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro - Firjan (2019) cita o que é chamado pelo estudo de fenômeno da “pejotização”, onde as empresas deixam de contratar a pessoa física para não ter que arcar com direitos

trabalhistas, imposto etc., e passam a contratar os trabalhadores como pessoa jurídica. Sobre isso, é afirmado o seguinte:

O processo de pejetização traz diversos impactos para o trabalhador e a empresa. Por se tratar de um regime sem vínculos empregatícios, o custo da empresa é reduzido e há maior flexibilidade para o trabalhador – que pode atuar por diversas empresas [...]. Em contrapartida, a pejetização representa maior instabilidade, na medida em que garante menos direitos ao trabalhador, que deixa de possuir um vínculo formal e todos os benefícios a ele atrelados (Firjan, 2019, p. 14 e 15).

Nas áreas criativas, as PJs (pessoas jurídicas) crescem muito mais do que no total da economia: é um aumento de 4,4% de PJs criativos no biênio 2015-2017, frente a 0,9% de PJs no total da economia brasileira (Firjan, 2019, p. 14 e 15).

Figura 14: Porcentagem de trabalho autônomo para artistas na União Europeia (2014-2018)



Eurostat (2019)

Na Figura 14, podemos observar que, em geral, grande parte dos países apresentados no gráfico da União Europeia se manteve próximo a mesma porcentagem entre os anos de 2014 e 2018.

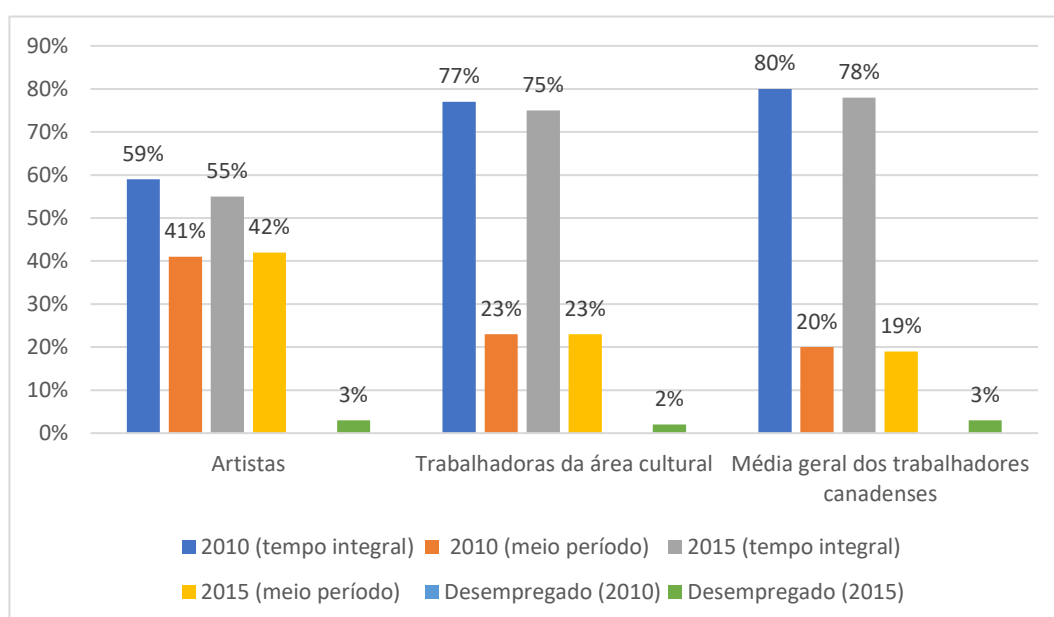
Duas exceções são Luxemburgo e a Macedônia do Norte, que tiveram uma queda considerável na área de “músicos e escritores”; ainda assim, em Luxemburgo, a categoria ainda mantinha uma porcentagem maior do que a média do trabalhador geral do país (12% contra 8% da média geral).

A Macedônia do Norte foi o único caso onde a porcentagem de músicos e escritores que trabalhava de forma autônoma diminuiu entre 2014 e 2018 e atingiu um percentual menor do que o da média geral da população que trabalhava de forma autônoma (13% contra 18% da média geral).

8. Empregos de meio período e contratos de curta duração

Outro ponto que é comentando de forma corriqueira nesses relatórios é acerca dos contratos de curta duração, onde os músicos – com mais frequência do que a média da população nos diversos países – apresentam uma taxa maior de pessoas que trabalham em empregos com menor tempo de contrato e trabalhos de meio período.

Figura 15: Porcentagem de trabalhadores que trabalham em tempo integral e meio período no Canadá (2010-2015)



Fonte: Hill (2019)

Como pode ser observado na Figura 15, no Canadá, tanto no ano de 2010 quanto no de 2015, os artistas tinham uma porcentagem cerca de duas vezes maior que os outros trabalhadores da área cultural de atuação em empregos de meio período; em comparação com a média geral do trabalhador canadense, esse percentual é maior do que o dobro para os artistas.

No caso dos trabalhos em tempo integral, os artistas tinham uma taxa de atuação nesse regime inferior em 18% e 20% respectivamente, nos anos de 2010 e 2015, quando comparados aos trabalhadores da área cultural em geral, e de 21% e 23%, se comparados com a média geral do trabalhador canadense.

É importante notar, no entanto, a inconformidade de um ano para o outro. Em 2010, a pesquisadora, em seu relatório, não considerou a porcentagem de desempregados; entretanto, em 2015, em sua pesquisa consta o número de desempregados, que é bem próximo para todas as áreas (entre 2% e 3%).

Nos EUA, os relatórios produzidos pelo Fundo Nacional para as Artes levam em conta para a elaboração da renda pessoas que trabalham em regime de tempo integral e apenas mencionam em alguns trechos de seus relatórios sobre a maior incidência do regime de trabalho de meio período entre os artistas daquele país.

Artistas têm menos empregos de período integral do que os outros trabalhadores, o que parcialmente conta para que sua média anual de renda seja menor do que a de outros trabalhadores com nível de educação similar (Fundo Nacional para as Artes, 2011, p. 1, tradução nossa).

[...] Uma quantidade bem menor de artistas trabalha em período integral, comparada com outros trabalhadores; e ainda que eles sejam qualificados como “trabalhadores profissionais” pela nomenclatura do Censo, eles ganham bem menos do que outros trabalhadores nessa categoria (Fundo Nacional para as Artes, 2011, p. 2, tradução nossa).

No relatório de 2019 publicado pelo Fundo Nacional para as Artes, temos a seguinte afirmação:

Comparados com todos os trabalhadores, artistas trabalham menos em período integral, definido como trabalho de 50 a 52 semanas por pelo menos 35 horas semanais durante o último ano. [...] Em 2012-2016, 59,3% dos artistas trabalharam em período integral. Entre os trabalhadores em geral, essa média foi de 67.2%. (Fundo Nacional para as Artes, 2019, p. 25, tradução nossa)

No estudo australiano, não há dados sobre trabalho em tempo integral e trabalho em meio período. Os estudos brasileiros realizados pela Firjan não

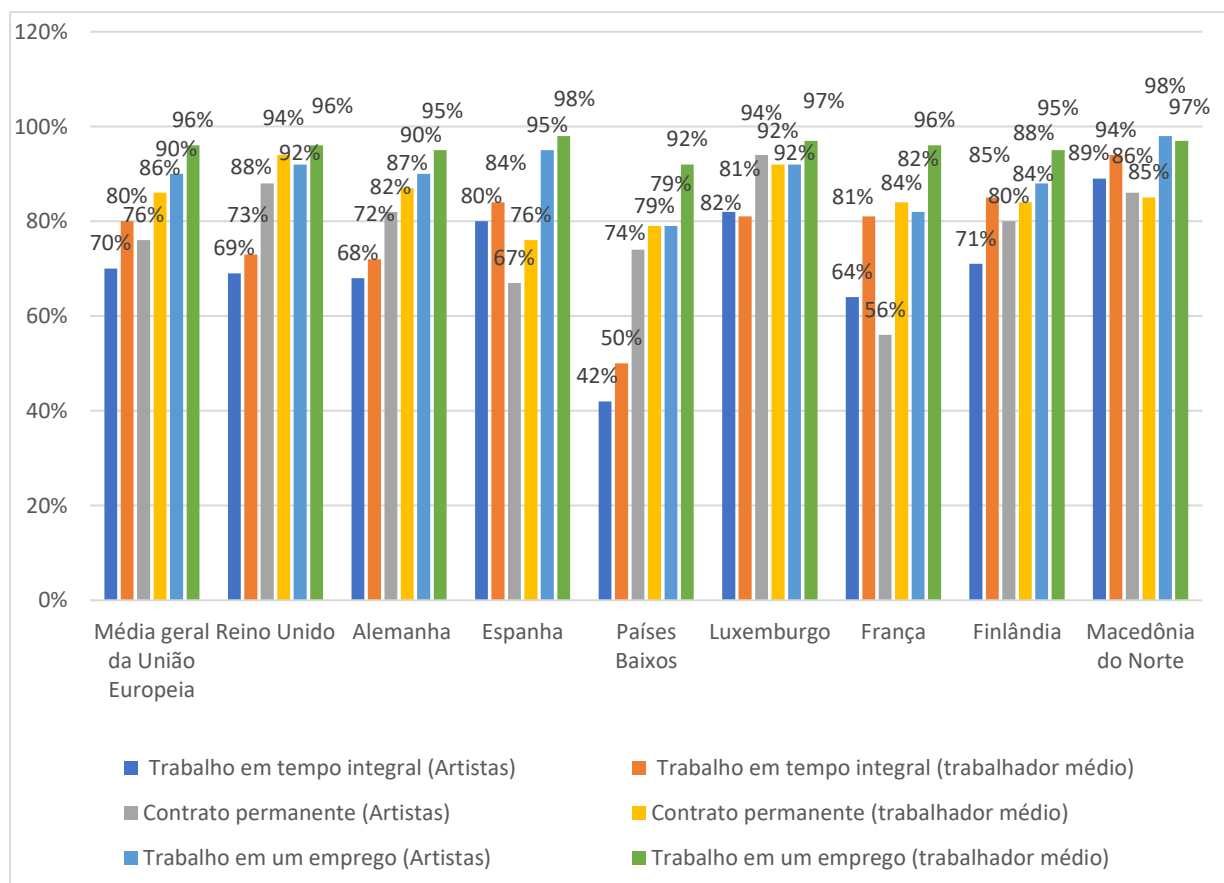
apresentam dados sobre trabalhos de tempo integral e trabalho de meio período, focando apenas na questão da renda e do crescimento do mercado da indústria criativa.

No caso da União Europeia, há dados sobre a porcentagem de trabalhadores da classe “músicos e escritores” que trabalham em período integral, que têm apenas um emprego e têm contratos permanentes como empregados.

Quanto à questão do emprego de meio período a Eurostat afirma o seguinte, no relatório de 2016:

Emprego em período integral geralmente vem com benefícios que não são tipicamente oferecidos a trabalhadores de meio período. [...] Na União Europeia, 70% dos artistas e escritores disseram ter um emprego de período integral, o que é menor do que a média da força de trabalho: 80% (Eurostat, 2016, p. 69, tradução nossa).

Emprego de meio período pode levar o trabalhador a buscar um segundo emprego. [...] “Trabalhadores de meio período em tempo integral” às vezes buscam complementar a renda do seu trabalho de meio período com outra ocupação de meio período (Eurostat, 2016. p. 69, tradução nossa).

Figura 16: Condições de trabalho na União Europeia no ano de 2014

Fonte: Eurostat (2016)

Em geral, os países da União Europeia mostram um comportamento semelhante, onde o artista sempre trabalha em menor porcentagem em tempo integral, mesmo em países com menores percentuais de trabalhadores em geral que têm empregos de tempo integral.

Como observado na Figura 16, mesmo países como Reino Unido, Alemanha e Países Baixos que têm menores taxas de trabalhadores em tempo integral; os artistas ainda estão 4% abaixo dos trabalhadores em geral no Reino Unido e na Alemanha, e nos Países Baixos eles representam 8% menos do que a média dos trabalhadores.

Ainda assim, nós temos o caso da Finlândia como exemplo de maior diferença entre o trabalhador em geral e os artistas, com uma diferença de 14% a menos de trabalhadores em período integral para os artistas, ainda que no total a porcentagem de 71% seja maior que Reino Unido, Alemanha e Países Baixos.

Quando é analisada a questão do contrato permanente, também vemos uma menor porcentagem de artistas com contratos permanentes quando comparada com o trabalhador em geral, sendo de 10% a menos para a média da União Europeia.

Em geral, em todos os países do bloco temos esse comportamento, com exceção de Romênia, Macedônia do Norte e Luxemburgo, onde os músicos tinham 1% a mais que a média geral dos trabalhadores em questão de contrato permanente: 100% contra 99% e 86% contra 85%, e 94% contra 92% respectivamente.

A França é um exemplo de grande diferença em contrato permanente; enquanto apenas 56% dos artistas tinham um contrato permanente, 84% dos trabalhadores em média tinham esse contrato, totalizando uma diferença de 28%.

Por fim, temos a questão do trabalho em apenas um emprego. Na média da União Europeia, 90% dos artistas tinham apenas um emprego contra 96% dos trabalhadores em geral.

A maioria dos países do bloco apresenta comportamento parecido, com Países Baixos e França como exceções, onde a porcentagem de artistas com mais empregos é muito maior do que a média da União Europeia. Sendo uma diferença de 13% a menos e 14% a menos do que a média dos trabalhadores em geral respectivamente.

A Macedônia do Norte é uma exceção onde ocorre o comportamento contrário; no país, 98% dos artistas tinham apenas um emprego contra 97% dos trabalhadores em geral.

Em Luxemburgo, temos um caso curioso onde, apesar de uma maior porcentagem de artistas com contrato em tempo integral, o mesmo não se observa na porcentagem de artistas com apenas um emprego, podendo ser um indicativo de uma menor remuneração para artistas que, apesar de uma pequena vantagem no quesito contrato permanente, ainda necessitam buscar mais um emprego para complementar a renda.

9. Conclusão

Na primeira década de 2000, como no trabalho de Marcia Tosta Dias, podemos ver uma onda otimista que ansiava por ver como a Internet e a pirataria iriam revolucionar o modo como trabalhava a indústria fonográfica e apostava em uma maior participação do artista e um papel mais importante das gravadoras independentes.

Na década seguinte, temos uma popularização do Spotify e a derrota da pirataria para a indústria fonográfica; isso trouxe uma visão pessimista e uma série de críticas principalmente ao aspecto dos baixos royalties pagos aos artistas independentes. É fato, portanto, que, como apontado por Hesmondhaugh, é ignorada a questão dos direitos autorais, e sem o enfrentamento quanto a isso não se pode mudar essa situação, visto que eles que trazem o poder de barganha que as grandes gravadoras têm com as plataformas de streaming.

A profissão de músico e compositor continua sofrendo com as mesmas precariedades que sempre fizeram parte dela no capitalismo, como a falta de trabalho formal, a necessidade de mais de um emprego, e contratos de trabalho curtos. Porém, é vendida a ilusão de que qualquer pessoa pode se tornar um artista, e vemos milhares de pessoas lançando diariamente músicas nas plataformas de streaming que sonham em um dia eventualmente se tornar celebridades, ganhar muito dinheiro etc.

Isso é esperado pela indústria fonográfica e ela sobrevive através do poder de barganha que tem com as plataformas de streaming, proporcionado pelos direitos autorais que elas possuem do grande catálogo herdado de períodos anteriores e na cooptação dos poucos artistas independentes que vão surgir com destaque através da Internet.

Quanto a isso, por exemplo, podemos citar o exemplo da cantora Billie Eilish, que surgiu de forma independente lançando a música “Ocean eyes”, chamou a atenção dos ouvintes e, posteriormente, teve a música relançada pela Interscope Records, que é um selo pertencente ao Universal Music Group.

Portanto, conclui-se nesse trabalho que há vários pontos importantes trazidos pelos diversos pesquisadores e que é fato que os direitos autorais são o que mantêm as grandes gravadoras no poder, mas também é fato que há problemas no método de distribuição de valores utilizado por essas plataformas de streaming e uma falta de informação de como isso é feito e de quanto é revertido para as grandes gravadoras, assim como para os artistas independentes.

Com a pandemia, novamente voltou ao debate a questão do baixo retorno financeiro das plataformas de streaming e criou-se uma pressão justamente para que se esclareça como que elas calculam os valores desses royalties. É necessário futuramente que se obtenha dados de como a pandemia afetou essa relação entre artista e Internet, as alegações de que essas plataformas ganharam muito dinheiro durante a pandemia, e o consumo por streaming, que supostamente avançou de forma rápida com as pessoas sendo impedidas de sair de casa.

Bibliografia

BURNETT, Robert. **The global jukebox: the international music industry**. Londres: Routledge, 1996.

CUNNINGHAM, Stuart; MCCUTCHEON, Marion. **The Creative Economy in Australia**: cultural production, creative services and income. Newcastle: Australian Research Council Linkage Project, 2016.

DIAS, Marcia Tosta. A grande indústria fonográfica em xeque. **Margem Esquerda**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 177-191, 2006.

DIAS, Marcia Tosta. Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio. **Economia da Arte e da Cultura**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 165-183, 2010.

FIRJAN. **Estudos e pesquisas**: mapeamento da indústria criativa no Brasil. Rio de Janeiro: Senai, 2019.

FIRJAN. **MAPEAMENTO DA INDÚSTRIA CRIATIVA NO BRASIL**. Rio de Janeiro: Senai, 2014.

FUNDO NACIONAL PARA AS ARTES. **Artists and Arts Workers in the United States**: findings from the american community survey (2005-2009) and the quarterly census of employment and wages (2010). Washington: National Endowment for The Arts, 2011. 46 p.

FUNDO NACIONAL PARA AS ARTES. **Artists and Other Cultural Workers**: a statistical portrait. Washington: National Endowment for The Arts, 2019. 36 p.

GONÇALVES NETO, Luiz Antonio. A indústria fonográfica do século XXI: a popularização das plataformas de streaming. **Música em Foco**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 58-75, 14 out. 2021. Disponível em:

<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/musicaemfoco/issue/view/27>

Acesso em: 13 jul. 2022.

HESMONDHALGH D. **Is music streaming bad for musicians? Problems of evidence and argument**. *New Media & Society*. September 2020.

doi:[10.1177/1461444820953541](https://doi.org/10.1177/1461444820953541)

HILL, Kelly. **A Statistical Profile of Artists and Cultural Workers in Canada**: based on the 2011 national household survey and the labour force survey. Hamilton: Hill Strategies Research Inc., 2014. 48 p.

HILL, Kelly. **A Statistical Profile of Artists in Canada in 2016**: with summary information about cultural workers. Hamilton: Her Majesty in Right of Canada, 2019. 46 p.

J. HRACS, Brian. A Creative Industry in Transition: The Rise of Digitally Driven Independent Music Production. **Growth and Change**, Nova Jersey, v. 43, n. 3, p. 442-461, set. 2012.

MARSHALL, Lee. 'Let's keep music special. F—Spotify': on-demand streaming and the controversy over artist royalties. **Creative Industries Journal**, [S.L.], v. 8, n. 2, p. 177-189, 3 jul. 2015. Informa UK Limited.
<http://dx.doi.org/10.1080/17510694.2015.1096618>.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **Convenção de Roma**: Sobre a proteção de artistas intérpretes ou executantes, os produtores de fonogramas e os organismos de radiodifusão. Roma, 26 out. 1961.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **Tratado de Beijing Sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales**. Pequim, 24 jun. 2012.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **Tratado de La OMPI Sobre Interpretación O Ejecución y Fonogramas (WPPT)**. Genebra, 20 dez. 1996.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL.: **Convênio de Berna para a proteção das obras artísticas e literárias**. Berna, 09 set. 1886. Última alteração em 28 de setembro de 1979.

