

Direitos autorais no contexto da radiodifusão da música independente de Bauru: abordagem cultural, comercial e digital

Copyright in the context of the independent music broadcasting in Bauru: cultural, commercial and digital approach

Aline Camargo

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC/Unesp. Mestre em Comunicação Midiática e Jornalista. Pesquisadora do Grupo de Estudos GEMS - Games, Educação, Mídia e Sentido, vinculado à FAAC/Unesp. Email: alinecamargo20@gmail.com

Luciane de Fátima Giroto Rosa

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC/Unesp. Bacharel em Direito e Especialista em Educação a Distância. Pesquisadora do Grupo de Estudos GEMS - Games, Educação, Mídia e Sentido vinculados à FAAC/Unesp. Email: lucianegiroto@hotmail.com

Wellington César Martins Leite

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC/Unesp. Mestre em Comunicação Midiática e Radialista. Pesquisador do Grupo de Estudos GEMS - Games, Educação, Mídia e Sentido vinculados à FAAC/Unesp. Email: wellingtoncmleite@gmail.com

Antonio Francisco Magnoni

Professor do curso de Jornalismo e do Programa de Pós Graduação em Mídia e Tecnologia (Mestrado Profissional e Doutorado) da FAAC/Unesp. Líder do Laboratório de Estudos em Comunicação, Tecnologia e Educação Cidadã (Lecotec) e do Grupo de Estudos GEMS - Games, Educação, Mídia e Sentido. Email: afmagnoni@faac.unesp.br

Resumo

Este artigo tem como objetivo verificar as oportunidades de divulgação dos trabalhos dos músicos bauruenses nas emissoras de rádio da cidade e analisar preliminarmente questões de direito autorais envolvidas no tema. Fruto dos debates do grupo GEMS (Games, Educação, Mídia e Sentido) da UNESP, valemo-nos da pesquisa exploratória e de entrevistas com discotecários, além da pesquisa bibliográfica, especialmente nas obras de Leonardo De Marchi, Marcelo Kischinhevsky, Micael Herschmann entre outros. A análise, interdisciplinar, de um fragmento desta realidade é feita através da ótica do direito e da economia política da comunicação e cultura. Os primeiros resultados apontam a necessidade de debater publicamente a questão dos direitos autorais, a institucionalização do jabá e de uma maior transparência, por parte do ECAD, na distribuição dos proventos pagos pelas emissoras aos seus detentores.

Palavras-Chave

Rádio; Comunicação; Música Independente; Sistema Crowley; Direitos Autorais.

Abstract

This paper aims to verify the opportunities that independent musicians of Bauru have on city radio stations in the city and to preliminarily analyze copyright issues involved in this theme. Result of the academic debates from the group GEMS (Games, Education, Media and Semiotics) from UNESP, the authors of this article did an exploratory research and interviews with radio programmers, besides the bibliographical research, specially of authors like Leonardo De Marchi, Marcelo Kischinhevsky, Micael Herschmann among others. The interdisciplinary focus of a fragment of this reality happens through the optics of the law and the political economy of communication and culture. The first results point to the need of a public debate about copyright, an institutionalization of payola and more

transparency on the part of ECAD about the distribution of the money payed by radio stations to copyrights owners.

Keywords

Radio; Communication; Independent Music; Crowley System; Copyright.

Introdução

O intuito de nossa pesquisa é o de investigar os arranjos que possibilitam a difusão e o consumo como atividade econômica de música independente em Bauru, um produto criativo com aceitação abrangente, que certamente tem reflexos na cultura artística das diversas camadas sociais da cidade. O município de Bauru está localizado na região centro-oeste do estado de São Paulo, possui cerca de 380 mil habitantes e está entre as 20 cidades interioranas com maiores populações no interior do estado de São Paulo.

A cidade dispõe de meios de comunicação desde o início do século XX. Os jornais, bem antes do desenvolvimento da radiodifusão comercial, foram os veículos pioneiros em muitas localidades do interior paulista. A Bauru Rádio Clube inaugurou a radiofonia no município e foi a quarta emissora do interior do Estado de São Paulo¹ (LIMA, 2013, p. 19).

A PRG-8 começou a transmitir em 8 de março de 1934, atestando o pioneirismo de seus fundadores e inserindo Bauru e os municípios de seu entorno, entre as comunidades que puderam dispor da radiodifusão para divulgar naquela época, tanto as notícias atualizadas do Brasil e do mundo, quanto a produção da cena musical brasileira e internacional, além de exibir programas de auditório para projetar os artistas iniciantes, locais e regionais.

A pesquisa apresentada no artigo parte de uma constatação empírica bem simplificada: a de que os gêneros musicais brasileiros nunca couberam, em sua totalidade, nas mídias por radiodifusão – ou *hertzianas*, como prefere Prata (2008). Mesmo em emissoras cultural-educativas, que deveriam ser compromissadas com divulgação da produção musical independente. Bauru, apesar de ser uma cidade de porte médio, tem cobertura radiofônica representativa: possui dez emissoras locais de rádio, sendo duas comunitárias, uma legislativa, uma educativa e seis comerciais com alcance regional, num perímetro próximo de 100 quilômetros. Em um contexto pós-migração das emissoras AM para o FM, para este artigo pesquisamos a divulgação dos trabalhos dos músicos bauruenses nas emissoras locais de rádio (radiodifundidas) para analisar preliminarmente o espaço reservado nas programações diárias, para a difusão da produção musical independente. Outro foco essencial são as questões de direito autorais dos compositores e intérpretes musicais.

Para a realização da pesquisa nossa ênfase foi no trabalho do músico independente bauruense, artista que vive de suas atividades musicais (apresentações autônomas, como profissional contratado por artistas e estúdios, ou ministrando aulas de música e canto).

Nesse sentido, apresentaremos uma revisão preliminar sobre a atual legislação de direitos autorais no Brasil, especialmente no rádio, e, por meio de entrevistas, o levantamento das emissoras da cidade de Bauru que veiculam música local e como tratam os direitos autorais dos músicos independentes.

Assim, como metodologia, foi selecionada a pesquisa exploratória do tema com seleção de dados por levantamento bibliográfico em obras publicadas dos autores Leonardo De Marchi, Marcelo Kischinhevsky, Micael Herschmann, entre outros. Segundo o professor Gil (2008), o trabalho científico prescinde da pesquisa na bibliografia para situar o objeto

¹ A primeira emissora interiorana foi a Rádio Clube de Ribeirão Preto, inaugurada em 1924. A segunda, a Rádio Clube Hertz de Franca, em 1925. Em 1928, a terceira, Sociedade Rádio Rio Preto.

pesquisado no tempo e no espaço:

A principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente. (GIL, 2008, p. 50).

Verificamos nas rádios bauruenses a veiculação de músicas independentes produzidas ou gravadas por artistas locais, por meio de entrevistas por pautas com os programadores, o que segundo Gil (2008), caracteriza-se como coleta direta de dados com as pessoas envolvidas no fenômeno estudado e que também segundo Gil “apresenta certo grau de estruturação, já que se guia por uma relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo do seu curso” (2008, p. 112).

No que se refere às webrádios, o portal Radios.com.br afirma que há 54² emissoras que declararam domicílio em Bauru (o que exclui as emissoras hertzianas que difundem suas programações pela internet). Emissoras que se classificaram como *Flashback* foram 10, Sertaneja 6, Gospel 9, Espírita 2, Eclética (ou Eclética Jovem ou Eclética Futebol) 15, Rock (ou Pop Rock, *Classical Rock*, *Soft Rock*) 2, *Chill Out*, *Easy Listening Techno* ou *Dance* 3, Alternativa 1 e Samba e Pagode 2. O portal Radios.com.br, segundo a pesquisadora Nair Prata, não dispõe de um sistema de aferição confiável e transparente (2008, p. 117), uma observação com a qual concorda o professor Marcelo Kischinhevsky, sobre as métricas divulgadas por plataformas digitais (KISCHINHEVSKY, 2016, p. 15).

No portal TudoRádio.com³ todas as 10 emissoras radiodifundidas aparecem, mas as webrádios de Bauru não estão inseridas num sistema de busca por cidade – sistema comum nos portais que aglomeram emissoras tradicionais e pela internet, apesar das webrádios. Outra questão a ser destacada, é que na prática webrádios não são difusoras locais, já que podem ser ouvidas em qualquer lugar do planeta.

Devido aos anos de experiência profissional vivenciada por um dos pesquisadores, tanto em emissores de rádio como na docência de cursos técnicos de locução e produção de programas de rádio, foi possível verificar que as webrádios bauruenses são mais numerosas que os mencionados portais apontam (perguntamo-nos se a não identificação do local de operação das difusoras pela internet seria uma forma de seus produtores burlarem as cobranças do ECAD⁴?). Há também outra característica das webemissoras que é importante relatar: boa parte delas não tem programação previamente produzidas. Elas funcionam utilizando o auto DJ. Outras, especialmente as religiosas, mesclam música e palestras.

Destaca-se que apesar de não ser o foco de nossa pesquisa, registramos que o modelo vitrolão, com várias horas de música sem locução ou com microfone aberto para palestras e falasções aleatórias foi o modo mais encontrado nestas webrádios, com honrosas exceções; notadamente as emissoras autodenominadas esportivas e as de flashback. Como diria Prata (2008, p. 30), a maioria das webemissoras é de rádios pessoais, ou como denominou o professor Meditsch, *jukeboxes*. E, acabam por replicar do modelo hertziano adotando apenas a figura do programador-discotecário, quando utilizam sistemas online de automatização da programação, que atualmente têm custos bastante acessíveis.

Verificou-se pelos dados levantados pelo estudo que o grande número de webemissoras com sede em Bauru neste estilo de programação contínua, sem locução ou

² Disponível em: <https://www.radios.com.br/radio/cidade/bauru/15145>. Acesso em: 1º de maio de 2018.

³ Disponível em: <https://tudoradio.com/radios/buscacidade/bauru>. Acesso em: 28 de agosto de 2020.

⁴ O Ecad (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) é uma instituição privada, sem fins lucrativos, instituída pela lei 5.988/73 e mantida pelas leis federais 9.610/98 e 12.853/13. Seu principal objetivo é centralizar a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de execução pública musical. Disponível em: <http://www.ecad.org.br/>. Acesso em: 28 de agosto 2020.

produção, e as dificuldades de falarmos com os responsáveis de todas foi o motivo por considerarmos, para este artigo, apenas as emissoras hertzianas de Bauru. Elas responderam algumas indagações que traremos logo mais.

1. Desenvolvimento

2.1 - Previsão legal Direitos Autorais

O Direito de Propriedade Intelectual, como um ramo do Direito de Propriedade, cuida dos bens incorpóreos de criação intelectual. Assim, a doutrina sobre propriedade intelectual trata majoritariamente da propriedade industrial, dos direitos autorais e dos demais direitos que tratam de bens imateriais. Como afirma Leonardo De Marchi, podemos identificar três grandes “inspirações filosóficas nas modernas leis de direitos autorais”:

Há, no mundo anglo-saxão da *Common Law*, discussões baseadas seja na teoria do trabalho, conforme a formulou John Locke, e, mais recentemente, a abordagem utilitarista, de acordo com os escritos de John Stuart Mill ou Jeremy Bentham. No mundo latino-germânico, filiado à família jurídica da *Civil Law*, há a predominância da teoria da personalidade, baseada nos escritos de Immanuel Kant e Georg W. F. Hegel, cujas teorias seriam determinantes para a criação do conceito de “direito moral do autor”, que distingue as leis de direitos autorais dessa família jurídica (...) daquela que originará as leis de Copyright. (DE MARCHI, 2016, p. 57).

Em 1967, a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI, ou WIPO com as iniciais em inglês – *World Intellectual Property Organization*) firma-se como uma instituição autônoma no âmbito das Nações Unidas, organizada para gerir o conteúdo de vários tratados anteriormente celebrados, denotando preocupação com o tema da Propriedade Intelectual no cenário internacional. A Convenção da OMPI definiu como Propriedade Intelectual:

Art. 2º. Definições. Para os fins da presente Convenção, entende-se por: [...] viii) Propriedade intelectual, os direitos relativos:

- Às obras literárias, artísticas e científicas;
- Às interpretações dos artistas intérpretes e às execuções dos artistas executantes, aos fonogramas e às emissões de radiodifusão;
- Às invenções em todos os domínios da atividade humana;
- Às descobertas científicas;
- Aos desenhos e modelos industriais;
- Às marcas industriais, comerciais e de serviço, bem como às firmas comerciais e denominações comerciais;
- À proteção contra a concorrência desleal, e todos os outros direitos inerentes à atividade intelectual nos domínios industrial, científico, literário e artístico. (USP, 1967).

No Brasil, a Constituição Federal de 1988 trata de tais direitos em seu artigo 5º, incisos XXVII, XXVIII e XXIX, em consonância com os incisos XXII e XXIII, dentre os Direitos e Garantias Fundamentais, ou seja, no âmbito das garantias democráticas mais importantes de um Estado de Direito:

Art. 5º. Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a

inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...] XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

- a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;
- b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas; [...]. (BRASIL, 1988).
- c)

Além da previsão na Carta Magna de 1988, o assunto também foi regulado nas Leis Federais nº 9.609/98 - Lei de *Softwares* (BRASIL, 1998a) e Lei nº 9.610/98 (BRASIL, 1998b) - Lei sobre Direitos Autorais. O Estado brasileiro ainda mantém um órgão executivo sobre o tema criado em 1970, o INPI - Instituto Nacional de Propriedade Industrial⁵ como uma Autarquia Federal, vinculada ao Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços, com o objetivo garantir os direitos de propriedade industrial. O endereço eletrônico do INPI, além de extensa gama de informações sobre o tema, mantém ativos diversos serviços à população, que são relacionados à proteção da propriedade intelectual no que tange à marca, patente, desenho industrial, programa de computador, transferência de tecnologias, entre outros. “Na economia do conhecimento, estes direitos se transformam em diferenciais competitivos, estimulando o surgimento constante de novas identidades e soluções técnicas.” (INPI, 2017).

No âmbito dos direitos autorais, os direitos se dividem em direitos patrimoniais, ou seja, os direitos que asseguram ao seu detentor obter uma recompensa ou indenização financeira pelo uso de suas obras por terceiros; e em direitos morais que abrangem os direitos de natureza não-econômica do autor, inclusive a citação de autoria. (WIPO, 2018).

A Lei sobre Direitos Autorais (BRASIL, 1998b) explicita que o autor pode autorizar o uso de suas obras, por meio de cessão ou concessão. No entanto, ela reserva os direitos morais como irrenunciáveis e inalienáveis, ou seja, sobre os quais o autor não pode dispor. Para a execução musical da obra, é necessária a autorização prévia e expressa do autor, conforme Art. 29, inciso VIII, alínea b da mesma lei:

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

[...] VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

[...] b) execução musical; [...]. (BRASIL, 1998b).

Assim, a lei reserva ao autor o direito de exploração econômica da sua obra, podendo tais direitos serem transferidos a terceiros. A utilização das obras intelectuais prescinde em regra, portanto, de autorização/remuneração do autor. E resguarda o direito moral como um direito personalíssimo do autor, tal como sempre ser identificado como autor da obra.

2.2 - Direitos autorais e música independente

A presença cada vez mais comum das webrádios, audiocasts e programas musicais por vídeo (YouTube, por exemplo) traz para o debate uma importante questão a ser analisada preliminarmente neste recorte de nossa pesquisa: o respeito aos direitos autorais na produção musical. Empiricamente, pode-se perceber como o tema não é alvo de debate público e o

⁵ Endereço eletrônico disponível em: <http://www.inpi.gov.br/>. Acesso em 28 de agosto de 2020.

quanto são corriqueiras as condutas de consumir e de repassar pela *web*, produtos musicais e artísticos condicionados ao recebimento de direitos autorais.

Pelos efeitos que o consumo e a replicação não autorizados de bens culturais provocam na arte, na cultura e na economia, podemos afirmar que essas ocorrências, no entanto, vão muito além das questões legais. Elas invadem também o campo da ética e da moral coletiva.

Portanto, a tensão entre a disponibilização de música e o desenvolvimento das tecnologias digitais não é nova sendo que desde o emblemático caso Napster X Metallica em 2000⁶, os direitos de propriedade intelectual e a disponibilização da música na *web* travam algumas batalhas e dividem opiniões, jurisprudências e tendências comportamentais. Esse exemplo é bem significativo sobre o início da cultura de difusão e compartilhamento de conteúdos com o questionamento pelo Metallica do Napster, sistema pioneiro de permuta gratuita de arquivos no formato MP3, que acabou perdendo para indústria fonográfica a batalha pelo direito autoral (CASTRO, 2001), mesmo com seu grande sucesso na época, representado pelos mais de 60 milhões de assinantes do agregador de arquivos digitais.

Mas para entendermos um pouco melhor esse histórico, nos valem do ensinamento de Eduardo Vicente (2008) sobre o surgimento desse formato de música popularizado pelo Napster, o MP3:

Ele surgiu ainda em 1992 como uma das consequências do desenvolvimento do DVD e permitiu a digitalização de áudio em arquivos muito menores do que os obtidos com o WAV, o formato anteriormente utilizado. A popularização de seu uso como formato de troca de arquivos musicais na Internet ocorreu a partir de 1997 com a criação, por Justin Frankel, de 17 anos, do *Winamp*, um software que permitia a reprodução dos arquivos Mp3 em ambiente Windows. Coube a outro jovem, Shawn Fanning, criar em 1999 o Napster, um programa que permitia a troca de arquivos em MP3 entre usuários da rede. (VICENTE, 2008, p. 12).

O Napster perdeu a batalha jurídica, mas pode-se dizer que venceu a guerra ao modificar em pouco mais de uma década, os antigos modelos analógicos de produção fonográfica “turbinados” pela ampla divulgação publicitária propiciada pela difusão musical e de artistas via rádio, cinema e televisão, uma cadeia bilionária e muito bem articulada que garantia a popularidade dos intérpretes no topo da lista de celebridades, e a comercialização massiva de discos. A partir da internet 2.0, com a relativa popularização dos sistemas de difusão audiovisual por *streaming* e dos *smartphones* desde meados da primeira década do século atual, houve uma reestruturação radical do mercado fonográfico nacional e internacional.

Se por um lado, o Napster sofreu uma grande derrota jurídica e operacional nos anos 2000, o conceito de software de compartilhamento introduzido por ele, ou seja, o acesso *peer to peer* (P2P)⁷ desenvolveu desde então um fabuloso mercado digital de bens culturais sonoros e também audiovisuais. E essa lógica de partilha, presente atualmente em tantas outras inovações digitais, a que se convencionou chamar de fenômenos da Economia Colaborativa⁸, quebra a estrutura dorsal analógica de produção e comercialização, que era exclusiva das grandes corporações multinacionais.

⁶ Objeto do artigo científico: “**O Caso Napster: Direitos de propriedade intelectual em questão**” de Gisela G. S. Castro. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP8CASTRO.PDF>. Acesso em: 28 de agosto de 2020.

⁷ Em tradução livre do inglês: ponto a ponto, ou seja, no texto com o sentido de um computador para outro.

⁸ Atualmente figuram como exemplos da economia colaborativa a Uber – aplicativo de mobilidade urbana (<https://www.uber.com/>) e o Airbnb – site para oferecimento e contratação de novas formas de hospedagem (<https://www.airbnb.com.br/>).

Ainda em 2005, Pierre Levy considerou o MP3 como uma grande possibilidade para o músico independente, já que este profissional agora pode “controlar o conjunto da cadeia de produção da música e eventualmente colocar na rede os produtos de sua criatividade sem passar pelos intermediários que haviam sido introduzidos pelos sistemas de notação e de gravação” (LÉVY, 2005, p. 141).

Desde então, não apenas o MP3, bem como as demais tecnologias digitais que surgiram envolvendo o processo de gravação e disponibilização *online* de arquivos de áudio, possibilitaram novas oportunidades rentáveis aos músicos, para além das grandes estruturas das gravadoras convencionais.

Há novas situações e novos olhares dos atores interessados, porque todos ainda precisam aprender a lidar devidamente com a nova cultura de consumo desenvolvida pelas redes, pelos aplicativos e dispositivos do ciberespaço. Apesar de alguns efeitos colaterais bastante sérios causados pela difusão musical digital indiscriminada aos detentores de direitos autorais e aos próprios artistas, também o novo contexto tecnológico e midiático ampliou muitíssimo o acesso público aos bens culturais simbólicos, quando comparado com a “era de suportes e veículos analógicos”.

Os fatos relatados demonstram que ainda restam muitas indagações sobre os rumos dos direitos autorais nos incontáveis canais globais de difusão pela internet; uma fonte abundante de dúvidas decorre exatamente da multiplicação e do funcionamento desregulado diversos canais online informais e populares de repertórios musicais no ciberespaço. Muitos deles com funcionamento diletante e amador, sem a noção e até condição de realizar o devido reconhecimento e pagamentos de direitos autorais de artistas, de produtores e de detentores de direitos de autoria.

Se por um lado a cultura caminha para um produto de interação entre muitos, em que autoria e mixagem se confundem, como remunerar adequadamente o artista, o autor, o produtor e outros tantos atores envolvidos na cena de produção e de compartilhamento musical *on-line*? Seria possível avançar com as discussões sobre maneiras de criar formas legalizadas e acessíveis de viabilizar economicamente a produção e difusão da arte independente e de origem popular, sem que as formas de cobrança de direitos de autoria impeçam a sua conseqüente apreciação coletiva?

2.3 Pesquisa com as emissoras hertzianas

No âmbito de estudo realizados pelo grupo GEMS, contatamos as emissoras AM e FM locais, por mensagem eletrônica e pelo Facebook, no dia 19 de abril de 2018, e pedimos para os profissionais da programação fornecerem os nomes de artistas da cidade, que costumam tocar durante a programação da emissora, e as músicas deles, que estão registradas em seus acervos físicos e digitais.

Apenas as duas emissoras públicas, a educativa UNESP FM e a legislativa Câmara FM, responderam que possuíam artistas de Bauru catalogados, com uma lista de suas músicas para execução durante a programação. A UNESP FM possuía registro e produção locais de 56 artistas, e a Câmara FM um registro e produção de 52 artistas. Na primeira, o uso dos fonogramas é diluído na programação. Na segunda emissora, a produção local está mais concentrada na programação aos sábados, em programa específico para a divulgação de artistas bauruenses.

Nas duas emissoras comunitárias da cidade não tivemos conhecimento da existência de nenhum artista local em seus sistemas; e que só haveria a possibilidade de tocarem algum artista da cidade durante alguma entrevista ao vivo, como forma eventual de divulgação. Essas comunitárias exibem, conforme prévia audição e visita às webpáginas, programação

bastante popularesca e pouco inovadora, praticamente uma cópia das emissoras comerciais. Poderiam ser denominadas comerciais de baixa potência, pois também dependem para sobreviverem, de venda de apoio cultural; um eufemismo para venda de espaço publicitário, o que denunciaria a ausência de sentido e dos objetivos comunitários em ambas as webrádios.

Porém, verificamos que tal anomalia é predominante nesse tipo de radiodifusão: há poucas comunitárias que conseguem viabilizar alguma programação sem o auxílio de patrocínios. Afinal, elas atuam com potência mínima, numa incômoda situação de ocupar o mesmo número no *dial*, que outras congêneres instaladas numa mesma cidade. Em Bauru, as duas comunitárias usam a mesma frequência, 87,9 MHz, conforme a lei Lei 9.612/1998 que instituiu o serviço de Rádio Comunitária (BRASIL, 1998c), já que estão instaladas a mais de cinco quilômetros de distância uma da outra. Dividem também perfis semelhantes: música sertaneja e os *hits* mais populares e atuais.

Das seis emissoras comerciais, a única a responder que tem alguns artistas locais catalogados em seu acervo foi a 96 FM: cinco artistas cujo trabalho o programador via semelhança com a programação da emissora. Mas todos estão inativos na programação normal, as suas músicas são tocadas nas divulgações dos shows destes cantores independentes durante as chamadas da agenda cultural semanal ou em eventos extraordinários.

É interessante notar quatro situações nas emissoras comerciais restantes:

a) 94 FM, que não nos respondeu, é adepta de um do sistema bastante conhecido de distribuição e pagamento de músicas⁹ que, em sua página na internet, autodeclara-se especializada em Monitoração Eletrônica de Rádio, com ênfase na monitoração para o mercado publicitário e que foi estudado por Katia Suman (2006). De fato, conforme constatamos em nossa experiência de rádio, o mencionado sistema é utilizado para verificar quantas vezes uma determinada chamada publicitária foi ao ar ou para determinar a lista das músicas mais tocadas nas programações, um padrão comercial que estabelece ranqueamento dos artistas mais valorizados por liderarem a execução musical nas emissoras de rádio, destaque que lhes assegura a inserção em programas nobres das redes de televisão e a projeção para garantir as contratações mais caras e frequentes em shows e eventos.

A utilização de tal metodologia publicitária de aferição de audiência musical não leva em conta a qualidade de produção de um artista. Na prática, é a reedição na era digital, do antigo “jabá” utilizado na era dos fonogramas e dos suportes analógicos de reprodução musical – Kischinhevsky (2011; 2011b) já registrara a institucionalização do jabá. O concessionário da rádio Jovem Pan também assumiu a reconfiguração do jabá em entrevista dada em 2006¹⁰, à revista Playboy. Ou seja, o artista com bons patrocinadores ou dono de bastante dinheiro, paga para o sistema de Monitoração Eletrônica de Rádio e escolhe em quais regiões e emissoras divulgará a sua música obtendo sucesso pelo poder de persuasão do rádio, da televisão, e também das atuais redes digitais.

O novo esquema revitaliza uma finalidade antiga e vital para assegurar os arranjos monopolizadores de alguns atores que lideram e manipulam o mercado musical: para as grandes emissoras que redividem o mercado articulando sistemas de programação em redes abrangentes, há mais facilidades de negociação para quem paga para tocar; para as pequenas, que faturam pouco e que ainda são dependentes das antigas *playlists* da *Billboard* ou da Jovem Pan para alimentar as suas programações locais, os “sucessos induzidos” também asseguram algumas possibilidades de renda extra. Enfim, as atuais empresas de distribuição, que realizam difusão e monitoramento digital de amplo espectro para dezenas de gravadoras,

⁹ Detalhe em: <http://www.crowley.com.br/>, acesso em: 28 de agosto de 2020.

¹⁰ Disponível em: <https://jornalismouniversitario.wordpress.com/2009/05/25/leia-e-nao-fique-revoltado/>. Acesso em: 22 jul. 2020.

emissoras, empresários, agências de publicidade e associações de profissionais¹¹, realizam na “era digital”, a atualização dos esquemas utilizados durante todo o século passado, pela antiga indústria fonográfica (DE MARCHI, 2011, p. 145);

b) A Top FM e a Jovem Pan News (antiga Auri-Verde) satelitizaram suas programações, com conteúdo local bastante restrito. A Top, antiga Tupi FM, chegou a Bauru explorando este modelo por satélite, mas mantém jornalismo local e espaço para entrevistas. Com a sua programação dedicada ao sertanejo, também é adepta do supracitado sistema de distribuição de arquivos e pagamentos musicais e publicitários; enquanto a Jovem Pan News, ao tomar posse da Auri-Verde e migrar em seguida para a banda em FM, demitiu¹² dezenas de funcionários, alguns com mais de 40 anos de emissora. Em troca, passou a veicular conteúdo majoritário sobre a capital paulista e pouco atraente para os bauruenses. No conteúdo noticioso local da atual JPN, predomina a cobertura policiaisca.

c) Há também a Nativa FM, ex-Bauru Rádio Clube AM, que exhibe uma programação quase totalmente sertaneja. A Bauru Rádio Clube, pertencente ao Grupo Bandeirantes, era a mais antiga emissora da cidade. Foi fundada pelo pioneiro João Simonetti e começou a transmitir em 8 de março de 1934. Ela mantinha apenas funcionários para colocar os programas no ar e agora, na condição de FM, tem funcionários espalhados em suas filiais.

d) a Rádio Aleluia, da Igreja Universal, é a única emissora assumidamente religiosa, em Bauru. Apesar disso, ela também não dá prioridade ao conteúdo local e transmite conteúdos gerais via satélite. Ou seja, para o entendimento desta pesquisa, a Rádio Aleluia nega espaço para a veiculação dos artistas e da produção musical religiosa de Bauru.

Em nossa visão, o contexto geral apresentado pela pesquisa de campo denuncia os problemas financeiros da maioria das emissoras comerciais de Bauru, e também deixa evidente que todas apelam para operações menos custosas (que diluem os custos da matriz pelas filiais), mas que também lhes retiram os recursos que poderiam criar mais vínculos com os seus diversos nichos de ouvintes entre o público local e regional, uma vez que todas são sintonizadas pelos habitantes dos municípios, em um entorno de quase 100 quilômetros.

Outro uso pouco frequente dos talentos musicais de Bauru é na criação de *jingles*. Estúdios como Mister Rec¹³, empresa do músico Amauri Muniz, que diversifica o negócio para outros ramos da produção musical. O que era frequente no passado, com aberturas, encerramentos, vinhetas e chamadas de programas, além das peças publicitárias, glamourosas, cantadas por artistas de renome nacional, não existe mais na cidade. O uso de locução e fundo musical, às vezes com efeitos sonoros, domina a cena por ser mais viável economicamente, apesar da pouca criatividade apresentada.

O corte de recursos tem sido muito frequente na produção artística e publicitária para a radiodifusão. Da mesma forma que o uso de *jingles* foi cortado do dia-a-dia das emissoras da cidade, ocorreu há muitos anos, a extinção gradual da dramaturgia no rádio, houve a demissão de atores, de orquestras (KISCHINHEVSKY, 2011), de músicos e demais profissionais criativos. E mais recentemente, o atual governo federal extirpou várias funções criativas que constavam na Lei do Radialista, o que significa a supressão do pagamento de acúmulos de tarefas e funções, o que foi denunciado pela Federação dos Trabalhadores de rádio e Televisão¹⁴.

Outro detalhe que verificamos e que merece investigação mais profunda: todas as

¹¹ Dados da página da empresa.

¹² Disponível em: <http://www.abi.org.br/radio-auri-verde-demite-todos-os-funcionarios>. Acesso em: 22 jul. 2020.

¹³ Disponível em: <http://misterrec.com.br/#!/pagina-oquefazemos>. Acesso em: 9 mar. 2019.

¹⁴ Disponível em: <http://fitert.org.br/projetos/fitert-organiza-luta-contra-ataque-a-lei-dos-radialistas/>. Acesso em: 9 mar. 2019.

emissoras recolhem os direitos autorais ao ECAD. Porém, muitos artistas locais afirmam não receber os proventos oriundos deles, outros afirmam nem pensar nisso, o que torna o tema ainda mais complexo.

A título de registro histórico, eis os nomes dos artistas que foram fornecidos pelos programadores ou locutores das emissoras de Bauru, em uma lista literal (conforme está anotado em seus catálogos): no acervo da 96fm: André Turco, Sereno, Castor (Kara de Anjo), Valetes, Legalê, Move Over; na Rádio Câmara tocam Acústico Femme, Acústicos e Calibrados, Aeroplano, Além das Palavras, Anderson Fernandes, Artemis Fontana, Audren Ruth, Banda Rádio, Bella Carazzatto, Bia Lopes, Bitenka, Cristiano Castilho, Daniel Cecci, Daniel Magalhães, Danilo Vieira, Dikhotômico, Fabiola Alcantara, Guto Hueb, Guto Vianni e Thiago, Irmãs Veloso, Nelson Itaberá, Joana Sanches, Jordana Piton, Josiel Rusmont, Juliana Neves, Lavoura, Levi Ramiro, Lu Nóbrega, Luciana Pires, Manu Saggiaro, Marli Nunes, Denise Amaral, Mercado de Peixe, Miguel Rosa, Move Over, Natalia Nandes, Nel Marques, NR 35, Osni Ribeiro e Cláudio Lacerda, Overhead, Paulo Almeida, Romero, Sereno, Supersônica, Tadeu Alves, The Almighty Devil Dogs, The Bando, Thiago Augusto, Thiago Ortigosa, Trio Caruá, Vinicius Dias Zurlo e William Lima; e, finalmente, os artistas locais que estão na Unesp FM são: Acústicos & Calibrados, Adylson Godoy, Além das Palavras (Arion Fernando), Amilton Godoy, Ana Person, André Turco, Badê e sua Standard Jazz, Banda 12 Cordas, Banda 48 Horas, Banda O Circo do Leão, Banda Overhead, Banda Papai Elefante, Banda Parallelllos, Banda Sinfônica Municipal de Bauru, Banda Soul Station, Bella Carazzatto, Bia Lopes, Bitenka Bittencourt, CD Música Instrumental de Bauru (Ivan Melilo – Org.), Choro Marginal (Ivan Melilo), Clube de Bolso, Clube do Jazz, Coral Santa Luzia, Costume Blue, Danilo Vieira, Don Caboclo & Segura Nêga, Eli Silva e Zé Goiano, Erik Breslau, Fernanda Yassuda, George Vidal, João Bianco, José Salete, Josiel Rusmont, Legalê, Léo Zé, Levi Ramiro, Lu Nóbrega, Lucas e Aconselho (Irmãos Falsetti), Luciana Pires, Marco Belinasi, Marcos Pópolo, Mercado de Peixe, Meretrio, Miguel Rosa, Mommy Let's Fuck it All, Nelson Itaberá, Orquestra Véritas, Paulo Almeida, Paula Velozo, Raloz Jazz, Regina Mancebo, Simone Pelissari, Thiago Ortigosa, Universo Elegante, Vera Dian e Vinicius Dias Zurlo.

Assim como a indústria fonográfica convencional já se adaptou à realidade digital, a música independente também não depende mais das antigas estruturas do *mainstream* musical e explode nas ruas da cidade, nos estabelecimentos comerciais, nos espaços públicos para exibição de música e de shows ao vivo, nas redes e nos dispositivos digitais.

Considerações Finais

Se por um lado, os mais entusiasmados com as possibilidades da Internet previram que a rede poderia reescrever os limites entre o produtor e consumidor de cultura e também entre o público e os artistas, vislumbra-se pelos dados aqui elencados que a *web* não é um território tão neutro que poderia autorregular-se quanto à disponibilização de conteúdo, remuneração e respeito aos direitos autorais.

Embora o tema Propriedade Intelectual tenha recebido atenção dos países, e a partir de 1967, uma estrutura organizacional internacional com a WIPO, a legislação específica e ancoradouro em normativos nacionais, verifica-se que o desenvolvimento de formatos para arquivos de áudio, como o MP3, e os diferentes *softwares* para troca de arquivos surgidos desde o Napster ainda desafiam a sistematização de uma forma justa de remuneração para o artista, que necessita do reembolso do seu trabalho para sobreviver dignamente e continuar no mercado artístico.

Obviamente que as webrádios denotam um ambiente mais fluído e democrático, ao

menos simbolicamente, que outrora representaram os grandes conglomerados de mídia que dominaram o século XX. Entretanto, como foi anteriormente abordado, multiplicam-se as músicas independentes, e também se multiplicam as webrádios. De certa forma, tudo o que é produzido fora do grande esquema de concessões e de propriedades regulamentadas, as produções que despontam independentes do restante da indústria do disco, também acabará armazenado em algum lugar da internet. Ou seja, tudo aquilo que o usuário produz, ao usar as plataformas, aplicativos e dispositivos proprietários, ele irá entregar graciosamente aos oligopólios tecnológicos e comerciais internacionais, que hoje dominam a web – notadamente, Google, Facebook e Amazon (TAPLIN, 2017).

Dessa forma, com as possibilidades surgidas no bojo da digitalização e acesso à internet, especialmente o barateamento de todos os processos produtivos na cadeia da música, o presente estudo aponta para duas constatações:

1) Os canais de distribuição mais poderosos concentraram-se; não estão abertos a qualquer pessoa; e por mais acesso que tenhamos aos conteúdos e ferramentas, para vencer a barreira da superoferta informacional, é necessário mais que sorte, é preciso investimento pesado. Ou seja, ter o trabalho popularizado sem dinheiro é uma virtualidade ocasional, não é uma possibilidade concreta.

2) A música e todas as criações artísticas tornaram-se *commodities*: são baratas. Segundo John DeLong, a especialidade do Google é transformar os meios de comunicação em *commodities* (TAPLIN, 2017).

Assim, a Internet como uma complexa arquitetura de estruturas, contém os mais diversos agentes econômicos e, dessa forma, a sua representação uníssona é traduzida como algo quase impossível de existir. Portanto, permanece o desafio ao mercado musical, de elaborar e fomentar mecanismos, políticas e investimentos. Inclusive, há desafios normativos para assegurar financiamento aos produtores, beneficiando assim a perenidade das culturas locais, da arte e da criatividade, tão necessários à humanidade.

Referências

- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Diário Oficial da União, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 26 mar. 2019.
- BRASIL. **Lei nº 9.609, de 19 de fevereiro de 1998** – Dispõe sobre a proteção da propriedade intelectual de programa de computador, sua comercialização no País, e dá outras providências. Brasília: Diário Oficial da União, 1998a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19609.htm. Acesso em: 23 set. 2020.
- BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998** - Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e outras providências. Brasília: Diário Oficial da União, 1998b. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/19610.htm. Acesso em: 26 mar. 2019.
- BRASIL. **Lei nº 9.612, de 19 de fevereiro de 1998** - Institui o Serviço de Radiodifusão Comunitária e dá outras providências. Brasília: Diário Oficial da União, 1998c. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9612.htm. Acesso em: 23 set. 2020.
- CASTRO, Gisela G. S. **O Caso Napster: Direitos de propriedade intelectual em questão**. 2001. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP8CASTRO.PDF>. Acesso em: 16 mar. 2019.

DE MARCHI, Leonardo. **A Destruição Criadora da Indústria Fonográfica Brasileira, 1999-2009.** Dos Discos Físicos ao Comércio Digital de Música. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.

DE MARCHI, Leonardo. **Discutindo o Papel da Produção Independente Brasileira no Mercado Fonográfico em Rede.** In HERSCHMANN, M. (Org.). Nas Bordas e Fora do Mainstream Musical – Novas Tendências da Música Independente no Início do Século XXI. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** 6ª. Ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GUERRINI JR., Irineu; VICENTE, Eduardo (orgs.). **Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil.** Rio de Janeiro: E-Papers, 2010.

INPI. **Instituto Nacional da Propriedade Industrial.** 2017. Disponível em: <http://www.inpi.gov.br/sobre/estrutura>. Acesso em: 27 mar. 2019.

KISCHNHEVSKY, Marcelo. **Rádio e Mídias Sociais: Mediações e Interações Radiofônicas em Plataformas Digitais de Comunicação.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

KISCHNHEVSKY, Marcelo. **O Rádio E A Música Independente no Brasil.** In HERSCHMANN, M. (org.). Nas Bordas e Fora do Mainstream Musical – Novas Tendências da Música Independente no Início do Século XXI. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

KISCHNHEVSKY, Marcelo. **For A Politrical Economy of Music Radio** – links between the industries of music and of radio broadcasting. Revista Matrizes Vol. 5 n. 1 2011b. Disponível em: <https://www.periodicos.usp.br/matrizes/article/view/38319/4117>. Acesso em: 7 abr. 2019.

LEMOS, Ronaldo. **Creative Commons, Mídia e as Transformações Recentes do Direito da Propriedade Intelectual.** 2005. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2797/Creative_Commons_Midia_e_Transformacoes_recentes_do_Direito_da_PI.pdf. Acesso em: 27 mar. 2019.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 2005.

LIMA, João Francisco Tidei. **Alô, Alô, ouvintes: no ar, o Rádio em Bauru.** São Paulo: Bazar Editorial, 2013.

PRATA, Nair. **Webradio: Novos Gêneros, Novas Formas de Interação.** Teses. UFMG, 2008. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AIRR-7DDJD8/nair_prata_tese.pdf?sequence=1. Acesso em: 16 abr. 2019.

SUMAN, Katia. **O Jabá no Rádio FM: Atlântida, Jovem Pan e Pop Rock.** Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale dos Sinos – UNISINOS, 2006. Disponível em <http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/tede/jaba%20no%20radio.pdf> acesso em maio de 2020.

TAPLIN, Jonathan. **Move Fast and Break Things: How Facebook, Google, and Amazon Cornered Culture and Undermined Democracy.** Edição Kobo. UK: Pan Macmillan, 2017.

USP. **Convenção que institui a organização mundial da propriedade intelectual.** 1967. Biblioteca Virtual de Direitos Humanos. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/WIPO-World-Intellectual-Property-Organization-Organiza%C3%A7%C3%A3o-Mundial-de-Propriedade-Intelectual/convencao-que-institui-a-organizacao-mundial-da-propriedade-intelectual.html>. Acesso em: 8 abr. 2019.

VICENTE, Eduardo. **Por Onde Anda a Canção? Os impasses da indústria na Era do MP3.** 2008. Disponível em: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/32208970/por_onde_anda.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1529158614&Signature=3YqkECNmY

oq0Z%2BPNnRICsEaAuXc%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DPor_onde_anda_a_cancao_Os_impasses_da_in.pdf. Acesso em: 16 abr. 2019.

WIPO. **Direito Autoral**. 2018. Disponível em: <http://www.wipo.int/copyright/en/>. Acesso em: 26 mar. 2019.

WIPO. **Resumo da Convenção que Institui a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (Convenção da OMPI)**. 1967. Disponível em:

http://www.wipo.int/treaties/en/convention/summary_wipo_convention.html. Acesso em: 26 mar. 2019.