

COOPERATIVISMO AFINADO

História e legado das cooperativas musicais
no Brasil no século XXI



Simone Pereira de Sá ♦ Luiza Bittencourt
Simone Evangelista Cunha ♦ Júlia Silveira



COOPERATIVISMO AFINADO

História e legado das cooperativas musicais
no Brasil no século XXI



Simone Pereira de Sá ♦ Luiza Bittencourt
Simone Evangelista Cunha ♦ Júlia Silveira



Marca de Fantasia
Paraíba - 2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Cooperativismo afinado [livro eletrônico] :
história e legado das cooperativas musicais no
Brasil no Século XXI / Simone Pereira de
Sá...[et al.]. -- João Pessoa, PB : Marca de
Fantasia, 2021.
PDF

Bibliografia.
ISBN 978-65-86031-40-9

1. Cooperativas musicais - Brasil - Século 21
2. Cooperativas musicais - Brasil - Século 21 -
História 3. Cooperativismo I. Sá, Simone Pereira de.
II. Título.

21-81045

CDD-780.981

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Cooperativas musicais : Século 21 :
História 780.981

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

COOPERATIVISMO AFINADO

História e legado das cooperativas musicais no Brasil no século XXI

Simone Pereira de Sá ♦ Luiza Bittencourt
Simone Evangelista Cunha ♦ Júlia Silveira

2021 - Série Socialidades, 12, 107p.



MARCA DE FANTASIA

Rua João Bosco dos Santos, 50, apto. 903A
João Pessoa, PB. 58046-033. Brasil
marcadedefantasia@gmail.com
www.marcadedefantasia.com

A editora Marca de Fantasia é uma atividade
da Associação Marca de Fantasia (CNPJ 09193756/0001-79)
e do NAMID - Núcleo de Artes e Mídias Digitais,
projeto de extensão do Departamento de Mídias Digitais da UFPB

Editor/Designer: Henrique Magalhães

Conselho Editorial

Adriana Amaral - Unisinos/RS; Adriano de León - UFPB;
Alberto Pessoa - UFPB; Edgar Franco - UFG; Edgard Guimarães - ITA/SP;
Gazy Andraus, Pós-doutoramento na FAV-UFG; Heraldo Aparecido Silva - UFPI;
José Domingos - UEPB; Marcelo Bolshaw - UFRN; Marcos Nicolau - UFPB;
Marina Magalhães - Universidade Losófona do Porto; Nilton Milanez - UESB;
Paulo Ramos - UNIFESP; Roberto Elísio dos Santos - USCS/SP;
Waldomiro Vergueiro, USP

Capa: H. Magalhães sobre imagem do site <https://br.depositphotos.com>

Imagens usadas exclusivamente para estudo de acordo com o artigo 46 da lei 9610,
sendo garantida a propriedade das mesmas a seus criadores
ou detentores de direitos autorais.

Apoio



ISBN 978-65-86031-40-9

Agradecimentos

Somos gratas a um conjunto de instituições e pessoas que tornaram esta obra possível.

Primeiramente ao CNPq e à SESCOOP, que através de edital voltado para o cooperativismo (edital CNPQ/SESCOOP n. 007/2018) financiaram o projeto do qual esta obra é um dos resultados, nosso muito obrigada, em especial a Danilo Nacif e sua equipe.

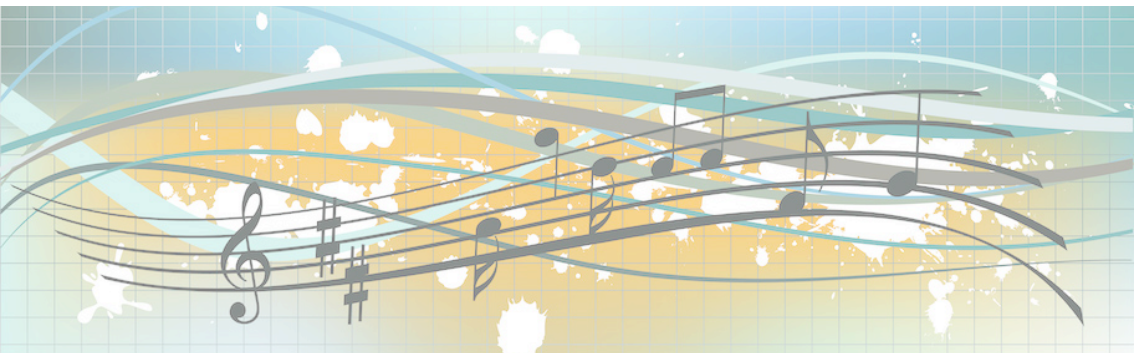
Agradecemos também à Universidade Federal Fluminense, que nos forneceu o respaldo institucional e a infraestrutura para o desenvolvimento da pesquisa, e ao LabCult/UFF – Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação – no qual estas ideias foram gestadas e desenvolvidas. Agradecemos, em especial, a Leonam Dalla Vecchia, pesquisador do LabCult, que se integrou à equipe para desenvolver o material audiovisual de divulgação científica do projeto.

Aos músicos e empreendedores que gentilmente responderam aos nossos contatos e nos concederam frutíferas entrevistas, além do material iconográfico que ilustra esta obra - Alessandra Pamponet, Esso Alencar, Luis Felipe Gama, Makely Ka, Márcio Xavier e Téó Ruiz - nosso muito obrigada por aceitarem reviver suas memórias e discutir o legado das cooperativas de música. Vocês fazem parte desta obra e esperamos que esse diálogo tenha continuidade!

Agradecemos também a Denise Stefanon de Lima, que transcreveu as entrevistas realizadas.

Sumário

Apresentação	8
1. Reconfigurações no mercado e na política: o contexto que propiciou o surgimento das cooperativas musicais	12
2. Breve histórico do desenvolvimento das cooperativas de música no Brasil	26
3. O papel político, cultural e institucional das cooperativas	58
4. As diversas faces da crise que mitigou o modelo cooperativista na música	72
5. Legado e perspectivas para o futuro	88
Referências bibliográficas	100



Lista de figuras

- 1 - Diagrama do Plano Nacional de Cultura, 2007
- 2 - Mapa das Cooperativas Musicais
- 3 - Postal Rede Potiguar de Música
- 4 - Diretoria COMUM em 2007
- 5 - Seminário Nacional de Cooperativismo Musical em 2011
- 6 - Seminário Nacional de Cooperativismo Musical em 2011
- 7 - Seminário Nacional de Cooperativismo Musical em 2011
- 8 - Público em Assembleia da COMUM em 2008
- 9 - Catálogos da COMUM na Womex, em Copenhague em 2010
- 10 - Matéria no Jornal O Estado de Minas sobre a participação no Festival SXSW
- 11 - Pavilhão do Fórum de Copenhague durante a Womex

Apresentação

Este trabalho apresenta alguns dos resultados obtidos através do projeto de pesquisa “Empreendedorismo Afinado: as Estratégias das Cooperativas Musicais Brasileiras”¹, que tem como objetivo analisar os impactos econômicos e sociais do cooperativismo em um contexto específico: a música brasileira.

Em meio às diversas mudanças que vêm ocorrendo na indústria da música nas últimas décadas, o Brasil se destacou pela criação de organizações coletivas formais e informais. Contudo, apesar da diversidade de iniciativas de Norte a Sul do país, há poucos registros sobre o funcionamento e o histórico dessas organizações e a relevância desses grupos para o impulsionamento de diversos projetos relacionados à indústria criativa.

Diante dessa perspectiva, a pesquisa tem início com base numa análise do ambiente de reconfigurações da indústria da música a partir do advento da cultura digital, que vem ocorrendo

1. A referida pesquisa foi contemplada na Chamada CNPq/SESCOOP nº 007/2018 e realizada no âmbito do grupo de pesquisa e do projeto de extensão coordenados pela profa. Simone Pereira de Sá. O primeiro é o LabCult, que desenvolve estudos com foco nas tecnologias da comunicação articuladas a aspectos da vida social contemporânea e privilegia a temática da experiência estética de produção, circulação e consumo da música, articulada às tecnologias da comunicação e dinâmicas identitárias, abordando questões ligadas à reconfiguração da indústria musical, empreendedorismo e cenas musicais. Já o segundo é o projeto de extensão “Estação de Empreendedorismo Cultural”, que desenvolveu-se no âmbito da graduação de Estudos de Mídia e que inclui as atividades da “Nós de Rede” (www.nosdere.de.com.br), a primeira incubadora de redes culturais do Brasil, que com uma atuação itinerante de educação empreendedora, visando desenvolver competências criativas em artistas, produtores e agentes culturais, incentivando a troca de experiências e a qualificação profissional, a fim de criar novos arranjos criativos locais que sejam conectados em uma rede.

nas últimas décadas (Sá, 2006; De Marchi, 2012; Herschmann, 2010; Vicente, 2006; Freire Filho, 2007; Kischinhevsky, 2010), potencializando a criação de organizações coletivas formais e informais por todo o país.

A partir daí, apresenta-se uma abordagem histórica sobre a formação desses grupos, passando pela constituição da Federação das Cooperativas de Música do Brasil, em 2009 – que reuniu algumas das entidades ativas na época: Cooperativa da Música de Alagoas (COMUSA), Música Inovação Conectividade, Cooperativa da Cadeia Produtiva Musical do Estado da Bahia (MIC), Cooperativa de Música do Estado do Espírito Santo (UNIMUS), Cooperativa da Música de Minas (COMUM) e a Cooperativa de Música do Estado de São Paulo – chegando até o momento atual, em que a maior parte dessas entidades foi extinta, enquanto surgiram, em meio a outro contexto político e econômico, novos modelos de atuação e de formalização dos trabalhadores da esfera cultural.

Cabe destacar que se trata de um estudo inédito, que possui como hipótese norteadora a ideia de que, em um ambiente de reconfiguração da indústria musical, a atuação coletiva pode colaborar na estruturação da cadeia produtiva da música local e no desenvolvimento de cenas musicais, de modo a possibilitar a circulação de produtos culturais, gerando trabalho e renda para os participantes dessas cooperativas.

Buscou-se, a partir da observação desses dados, levantar informações relevantes sobre o funcionamento dessas articulações coletivas, formais e informais, sob a perspectiva dos estudos relacionados ao conceito de empreendedorismo (Schumpeter, 1982; Timmons, 1985; Dornelas, 2007; Weber, 1930; McClelland, 1961

e Lant; Mezias, 1990) e seu impacto na geração de trabalho e na renda dos cooperados, bem como nas comunidades em que estão inseridos, a partir dos conceitos de *cenais* (Straw, 1991, 1997, 2006) e de *idades musicais* (Herschmann e Fernandes, 2016).

Por fim, é abordado o período de crise desse formato de cooperativismo no segmento musical e as questões que levaram essas cooperativas a encerrarem suas atividades, incluindo a redução de políticas públicas voltadas para o setor musical, o surgimento da categoria de Microempreendedor Individual como uma alternativa de formalização e de emissão de notas fiscais, além da mudança no modelo de tributação.

Como visto, esta pesquisa definiu como objetivos específicos: (1) analisar o histórico dessas cooperativas, a fim de detectar as motivações para sua organização; (2) identificar o perfil dos membros dessas entidades; (3) compreender como ocorre a forma de gestão dessas cooperativas, bem como as suas estratégias de atuação e as de seus participantes; (4) constatar os principais resultados obtidos por essas cooperativas, tanto internamente, na relação entre seus membros, quanto externamente (levando em conta seu contato com o território), de modo a examinar os reflexos positivos e as decorrências negativas de sua atuação, durante o percurso dos últimos anos; (5) levantar informações relevantes sobre o funcionamento dessas articulações de empreendedorismo coletivo e sobre o seu impacto na geração de trabalho e na renda dos cooperados, bem como nas comunidades em que estão inseridas.

A metodologia aplicada para apuração de dados envolveu uma primeira etapa de mapeamento e identificação desses grupos,

que incluiu uma cartografia (Latour, 2012; Sousa Santos, 2006), cujo objetivo era identificar as redes sociotécnicas associativas híbridas e heterogêneas, formadas por atores humanos e não humanos (Pereira de Sá, 2014) e que deu origem a um mapa que reúne as informações das cooperativas identificadas.

Em uma segunda fase, foram realizadas entrevistas detalhadas com os participantes desses grupos, a fim de identificar o seu perfil; compreender as motivações para a criação e da extinção dessas entidades; perceber como se deu a opção pela formação da cooperativa ou da continuidade na informalidade; investigar de que forma ocorre o relacionamento entre os seus membros; ponderar os principais resultados de sua atuação junto aos cooperados; e constatar os correspondentes reflexos no território em que atuam.

Em uma terceira etapa metodológica, visando aprofundar ainda mais os temas abordados e, ao mesmo tempo, produzir um material capaz de disseminar o debate proposto para um amplo público, de modo a informar sobre a herança da atuação dessas cooperativas – sobretudo aos trabalhadores da música e outros agentes da área da cultura – optou-se ainda pela elaboração de quatro documentários, em curta-metragem, a partir de registros audiovisuais coletados ao longo da execução do projeto.

Assim, as reflexões apresentadas nesta publicação têm origem também nas entrevistas obtidas para os documentários, disponibilizados on-line gratuitamente, e que abrangem a trajetória dessas cooperativas e seus impactos².

2. Os documentários podem ser encontrados no canal do LabCult no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCuw4Bw48PayNwpG2SGQ7fHg>

Reconfigurações no mercado e na política: o surgimento das cooperativas musicais

Nas últimas décadas, o setor cultural tem passado por um processo de reconfiguração, por conta das tecnologias digitais. Frente a esse cenário de globalização e de disseminação de produtos culturais por meio de plataformas virtuais, o mercado musical passou por uma ampla reestruturação.

Nesse contexto, Herschmann (2010, p. 62) identifica que a crise do setor está relacionada aos seguintes fatores: um crescimento da competição entre os produtos culturais, entre as empresas que oferecem, no mercado globalizado, bens e serviços culturais; os limites impostos pelo poder aquisitivo da população – especialmente em países periféricos como o Brasil; e o crescimento da chamada “pirataria” (virtual e também fora da rede). Quer dizer, o mercado musical perdeu o que era, até então, sua principal base de monetização, os fonogramas, ao mesmo tempo em que houve um considerável aumento da oferta, por conta da disseminação das músicas nos meios digitais.

Diante desse ambiente de mudanças na indústria da música, no início deste século o Brasil se destacou pelo surgimento e fortalecimento de diversas organizações coletivas do setor musical, tanto formais como informais, estimuladas pela circulação da

música ao vivo, com o surgimento de vários festivais, feiras de negócios e espaços de shows.

Nesse trâmite de eclosão de uma nova indústria da música, a experiência aliada aos concertos ao vivo foi valorizada, como explica Herschmann (2013, p. 140), ao apontar que “os shows são, não só um conjunto de produtos e serviços de alto valor agregado, mas também acontecimentos extremamente significativos para a vida dos consumidores”.

O mesmo autor esclarece ainda que o alto valor agregado da experiência musical, nesses eventos festivos, está associado aos vetores da sociabilidade, da estética e da estesia (HERSCHMANN, 2013, p. 140). Em meio a essa conjuntura, o mercado da música ao vivo está diretamente ligado ao conceito de *economia da experiência* (PINE E GILMORE, 1999), o que se torna ainda mais evidente quando os shows estão organizados na forma de festivais.

Outros pontos relevantes que também colaboram para o crescimento dessas organizações de gestão coletiva foram as articulações e as buscas pela construção de um diálogo entre a sociedade civil organizada e o Estado, para a criação de políticas públicas, durante a gestão de Gilberto Gil³ e Juca Ferreira⁴ à frente do Ministério da Cultura.

3. Gilberto Gil assumiu o Ministério da Cultura no primeiro governo Lula, em 1º de janeiro de 2003, e pediu demissão em 30 de julho de 2008, durante o segundo mandato de Lula, por dificuldades em conciliar as funções governamentais com a carreira artística.

4. Com a saída de Gil, Juca assumiu o Ministério da Cultura, posição que manteve até o fim do segundo mandato de Lula, em 2011. Também foi ministro durante o mandato de Temer, até que em 12 de maio de 2016, o Ministério foi extinto. As atividades foram retomadas em 23 de maio de 2016, sob a égide de Marcelo Calero como Secretário Nacional de Cultura.

Isso ocorreu uma vez que, nessa ocasião, o associativismo e o cooperativismo foram fortalecidos, não só para a promoção de atividades em conjunto, mas também com fins de representação perante a esfera governamental.

Afinal, como resume Rubim (2007), até então a trajetória brasileira das políticas culturais havia produzido tristes tradições e enormes desafios. Estas tristes tradições podem ser emblematicamente sintetizadas em três palavras: ausência, autoritarismo e instabilidade.

Ou seja, mesmo quando ainda tinha alçada de Ministério⁵, o setor cultural já possuía um orçamento muito baixo, que era utilizado principalmente para pagar os elevados custos de manutenção de espaços culturais federais. Assim, o principal modo de apoio dessa esfera vinha no formato da Lei de Incentivo à Cultura (através da Lei Rouanet, que teve início em 1991), que dependia do fomento pelo setor privado, que em contrapartida, recebia um abatimento tributário, nos moldes a saber:

Cumpridas as exigências burocráticas, os proponentes têm seus projetos aprovados na Lei e ganham um certificado. Com a aprovação, o proponente do projeto sai em busca de um patrocinador. Nem todos os que conseguem obter o certificado encontram patrocínio. O que ocorre, com mais frequência, é a concessão do patrocínio a projetos que tenham forte apelo comercial, ou seja, os que permitam que a empresa patrocinadora os utilize como marketing cultural. O resultado desse processo é que passa a caber à iniciativa privada a decisão sobre uma grande parcela da produção cultural no país. “A decisão é privada, mas o dinhei-

5. O Ministério da Cultura foi extinto, em 2019, pelo presidente Bolsonaro e, atualmente, a pasta encontra-se sob a alcunha de “Secretaria Especial da Cultura”, dentro do Ministério do Turismo, sob a gestão do ator Mário Frias.

ro que financia os projetos é, na verdade, público.” (CALABRE, 2005, *apud* PINTO, 2011).

Ao inaugurar uma gestão marcada pela proposta de “do-in cultural” – ou seja, de intervenções pontuais em um conjunto amplo de pontos de cultura – e da busca pela abrangência de setores culturais até então pouco ou nada beneficiados pelas políticas públicas (tais como algumas manifestações da cultura popular, inclusive relacionadas a gênero, populações indígenas, periferias e ao ambiente digital), em seu discurso de posse, Gil destacou que cultura é:

tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos (GIL, 2003, *apud* REIS, 2008).

Gilberto Gil promoveu, portanto, uma ampliação no conceito de cultura abordado na esfera governamental, que foi posteriormente seguido por seu sucessor, Juca Ferreira.

Nessa perspectiva, houve o lançamento de diversos editais e chamadas públicas direcionados a esses segmentos, o que colaborou para a criação e o fortalecimento de inúmeras iniciativas de gestão coletiva que emergiram na época.

É interessante pontuar que, com a justificativa de tentar corrigir algumas distorções, a Lei Rouanet também sofreu modificações na gestão de Juca Ferreira, com o aumento da contribui-

ção do Fundo Nacional de Cultura no financiamento de projetos, além da criação do vale cultura (R\$ 50,00), como forma de incentivar o acesso à fruição cultural para as populações de baixa renda, entre outras mudanças.

Sendo assim, partindo da premissa de que “formular políticas culturais é fazer cultura” (GIL, 2003, p. 11), estas duas gestões foram marcadas pelo interesse na construção de um amplo diálogo com a sociedade civil para o estabelecimento de políticas públicas que fossem capazes de atender às demandas locais. Por conta dessa proposta, houve uma propagação de seminários setoriais e conferências de cultura realizadas em diversos municípios brasileiros, que emergiram como espaços de levantamento de interesses e de debates abertos à sociedade.

Buscando a implantação do Plano Nacional de Cultura (PNC - objeto da Emenda Constitucional nº 48/2004) e de um Sistema Nacional de Cultura (SNC), ocorreu um encontro nacional, a 1ª Conferência Nacional de Cultura (CNC)⁶.

Realizada entre os dias 13 e 16 de dezembro de 2005, a CNC foi um momento relevante dentro desse contexto, uma vez que buscou ampliar e qualificar a participação social na elaboração de políticas públicas, através de uma metodologia que envolvia a separação dos seus participantes em Grupos de Trabalho que, divididos por eixos temáticos, analisaram as propostas formuladas nas etapas anteriores (Seminários Setoriais, Conferências Estaduais de Cultura e Conferências Municipais).

6. Anais da 1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006 disponíveis em: <http://cncp.cultura.gov.br/i-conferencia-nacional-de-cultura/>

Composta por um ciclo de discussões que mobilizou mais de 60 mil pessoas, incluindo gestores de cerca de 1200 municípios, de 19 estados e do Distrito Federal, a CNC teve debates que deram origem a um projeto de lei, mesmo antes da realização da própria conferência⁷.

Ao final, ocorria a sessão plenária, que consistia num espaço de reflexão conjunta, que visava o enriquecimento das propostas elaboradas, com sugestões de acréscimos e alterações nas redações, além da identificação do grau de prioridade das mesmas.

A 1ª Conferência Nacional de Cultura foi a primeira ação promovida de forma coordenada entre os três entes federativos e as entidades e movimentos sociais, com base na transversalidade da cultura, conforme diagrama abaixo:

7. Esse processo teve início em 2003, porém a Lei criando o Plano Nacional de Cultura entrou em vigor apenas em 2010. Ver: Histórico do trâmite do Plano Nacional de Cultura disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/historico/>. (Lei nº 12.343/2010). Acesso em 01/05/2021

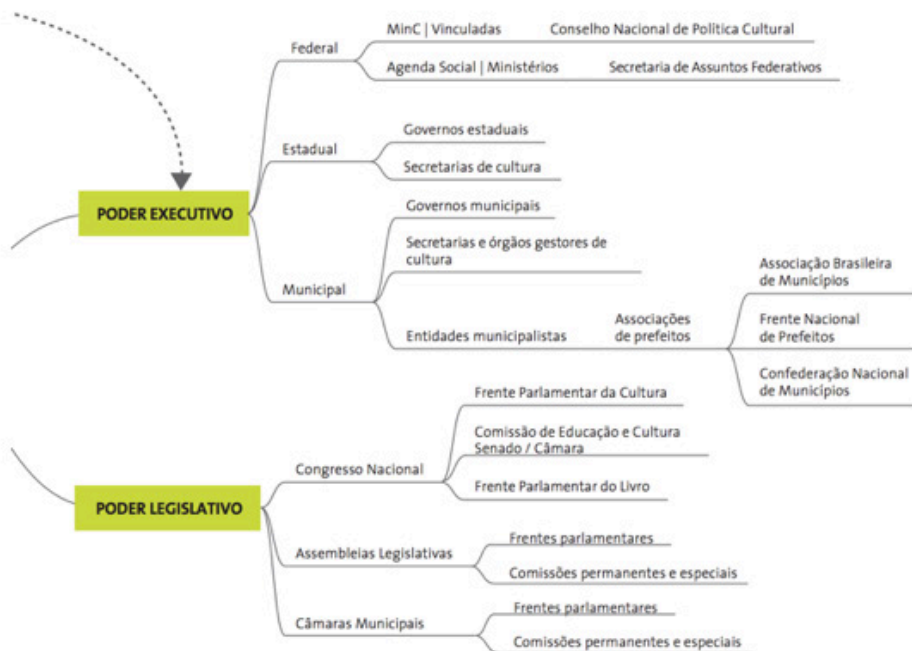
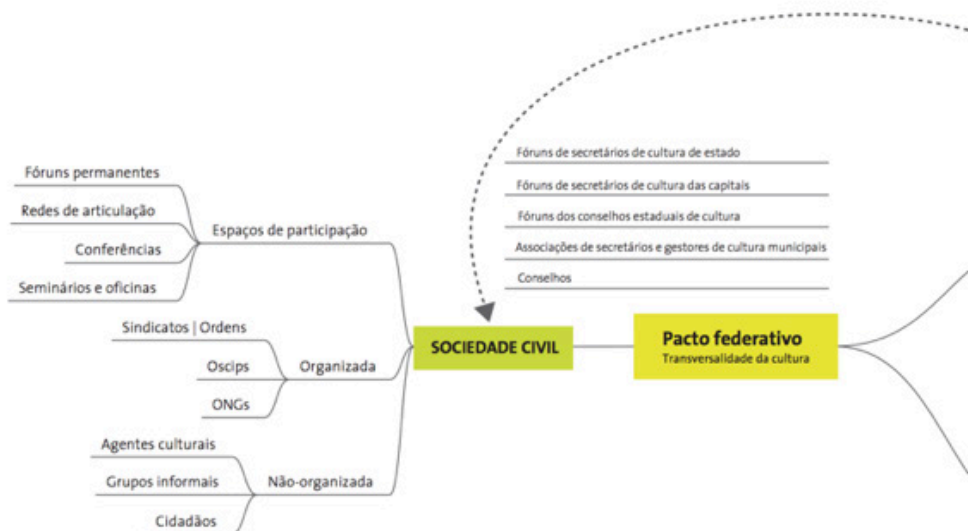


Fig. 1. Plano Nacional de Cultura, 2007, p. 14

O SNC tinha como meta a formulação e implantação de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da federação e a sociedade civil, visando a promover o desenvolvimento humano, social e econômico, com pleno exercício dos direitos culturais e acesso aos bens e serviços culturais (SNC, 2009, pg. 16).

Pretendia-se, dessa maneira, estabelecer um modelo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, tendo como órgão gestor e coordenador o Ministério da Cultura, em âmbito nacional, e as secretarias de cultura estaduais, distritais e municipais (ou instituições equivalentes) em seu âmbito de atuação (SEMENSATO, 2015, p. 64).

Cabia ao Sistema Nacional de Cultura cuidar, entre outras ações, da operacionalização do PNC, promovendo as articulações entre as instituições envolvidas.

Essa proposta englobava, portanto, uma busca pela democratização das políticas culturais, tendo como base uma ampla discussão com os agentes de toda cadeia produtiva cultural e com a sociedade.

Assim, começaram a surgir algumas formações coletivas, formais e informais, que atuavam por meio de práticas de cooperativismo, aproveitando a cultura digital para transformar suas dinâmicas, de modo a construir novas formas de gestão cultural, buscar o fortalecimento das cenas musicais de suas cidades (DOMINGUES, 2015) e ter representatividade nas discussões junto às esferas governamentais, a fim de participar dos debates que envolvem as políticas públicas do setor.

Esse modelo de gestão coletiva envolve práticas de associativismo e atuação colaborativa, além da articulação de ações por meio da internet. Suas ações são baseadas na inteligência coletiva (LÉVY, 2000; JENKINS, 2006), o que inclui o compartilhamento de ideias e a troca de experiências como maneira de buscar soluções conjuntas, a fim de construir ações criativas para uma melhor adaptação ao novo ambiente do mercado musical, bem como para o desenvolvimento de novos modelos de negócio no setor (DOMINGUES, 2015).

As articulações com o poder público também se intensificaram nesse período. Ainda durante a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, ocorreu a criação da Rede Música Brasil, que reunia 15 entidades e movimentos nacionais em diálogo com o MINC, a fim de debater e refletir sobre a elaboração de políticas públicas adequadas às demandas do setor. Conforme pontua Lopes,

pela primeira vez o Ministério da Cultura reconhecia a centralidade da cultura na sociedade, a partir de uma perspectiva antropológica e antropofágica, e isso gerou um acúmulo gigante em direção a um sistema nacional da música, com adoção de políticas públicas e articulação de esferas de diálogo entre o poder público e a sociedade civil (LOPES, 2020).

E mais: como visto, essa experiência não ficou restrita ao âmbito federal. Secretarias de municípios e estados, por todo o país, também adotaram essa proposta, o que fez com que muitos Fóruns Setoriais de Música se espalhassem pelo território brasileiro. Além disso, também foram abertos editais e chamadas públicas regionais voltados para dar mais abrangência à cultura, assim como tinha sido aplicado pelo MINC.

Houve, portanto, um processo de descentralização musical, a partir da construção coletiva do Plano Nacional de Cultura, da implementação de um Sistema Nacional de Cultura e da instituição de programas como, por exemplo, o Cultura Viva, que levou à formação de uma rede de Pontos de Cultura espalhados pelo país.

No que diz respeito ao setor musical, as ações dessa época foram capazes de colaborar para o fortalecimento de cenas musicais locais e aquecer o mercado, principalmente para artistas voltados a um público de nicho (ANDERSON, 2006), que também conseguiram aproveitar o momento para disseminar seus bens culturais (inclusive em meios de comunicação de massa), além de envolver um público e monetizar sua produção, o que levou a um cenário de efervescência na música independente.

Ainda nessa perspectiva de estabelecimento de canais de diálogo entre os agentes do setor e o Estado – além da formação das Câmaras Setoriais e do Colegiado Setorial de Música – ocorreu a criação da Rede Música Brasil, um conselho composto por 15 entidades representativas da cadeia produtiva da Música, bem como a realização da Feira Música Brasil (FMB), um evento desenvolvido para agregar e qualificar a cadeia produtiva do setor musical brasileiro.

A Feira Música Brasil foi uma iniciativa do Ministério da Cultura, realizada pelo Centro de Música da Funarte (CEMUS), através de uma parceria com o Conselho Rede Música Brasil, formado por 15 associações nacionais que representam os diferentes elos da cadeia criativa e produtiva da música. Idealizada em 2006 e realizada, pela primeira vez, em fevereiro de 2007, na cidade do Recife, a FMB foi o primeiro evento realizado pelo Programa de

Desenvolvimento da Economia da Cultura (Prodec), com o objetivo de impulsionar a economia da cultura no país, com aprovação dentro do Plano Plurianual, do Governo Federal.

Após duas edições em Pernambuco, a FMB deu início, em 2010 a uma fase itinerante, com cinco dias de atividades intensas em Belo Horizonte, entre 8 e 12 de dezembro. Foram realizadas 3 edições com palestras, oficinas de capacitação, stands de exposição, rodadas de negócios e shows de artistas convidados, selecionados através de edital.

Já a Rede Música Brasil surgiu em 2009, durante a terceira edição do encontro Porto Musical, em Recife. Conforme esclarece Machado (2017), o movimento que levou à formação dessa rede partiu de uma demanda de organização e integração dos vários atores e entidades envolvidos na discussão de políticas públicas para o setor musical no país, que vinham aquecidos desde 2003 pelas discussões realizadas nas Câmaras Setoriais. Machado (2017) explica:

Criou-se, assim, uma lista de discussão virtual inicialmente denominada Pró-Conferência Nacional da Música e posteriormente RMB, na qual foram incluídos vários representantes de movimentos e entidades com o comprometimento de expandir convites para ampliar a articulação. O que unia todos naquele momento era principalmente a demanda da realização de uma Conferência Nacional da Música durante a Feira Música Brasil, prevista para acontecer em dezembro daquele ano também em Recife (MACHADO, 2017, p. 129).

Ainda sobre o processo de criação da Rede Música Brasil, Machado (2017) destaca, citando a participação das cooperativas de música:

O processo de construção da RMB é exemplo de um fenômeno que ocorreu na primeira década do século XXI na cultura musical brasileira e precisaria ser observado com mais atenção: o surgimento de uma complexa rede de associações e cooperativas de músicos e produtores musicais articuladas entre si e com as esferas governamentais. Não é minha intenção fazê-lo aqui de modo sistemático, apenas reconhecer seus traços gerais. Se observarmos com um pouco mais de distância veremos um contexto cultural mais amplo e intrincado, marcado pelo aparecimento, sobretudo, da “voz direta da periferia falando alto e em todos os lugares do país”, formulação que assumo aqui como uma síntese do que muitos já disseram sobre o tema.

Durante a Feira Música Brasil de 2009, um representante da Rede Música Brasil leu e entregou formalmente ao ministro da Cultura, Juca Ferreira, um documento intitulado “Carta do Recife”, assinado por 15 entidades, com destaque para a Federação das Cooperativas de Música⁸. Essa Carta incluía dez pontos para uma “agenda de políticas públicas para 2010”, a saber:

8. As demais eram: Associação Brasileira do Empresários Artísticos (Abeart); Associação Brasileira de Editores Musicais (ABEM); Associação Brasileira de Editores Reunidos (ABER); Associação Brasileira da Música Independente (ABMI); Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD); Associação Brasileira dos Festivais Independentes de Música (Abrafin); Associação Brasileira das Rádios Públicas (Arpub); Brasil, Música e Artes (BM&A); Casas associadas; Central Única das Favelas (CUFA); Federação das cooperativas de música; Fora do eixo; Fórum Nacional da Música (FNM); Movimento Música para Baixar (MPB).

1. Agência: Criação da ANM – Agência Nacional da Música
2. Fomento: Criação do Fundo Setorial da Música, integrado ao Fundo Nacional de Cultura.
3. Marcos Regulatórios: Estabelecimento de um novo marco regulatório trabalhista e desoneração da carga tributária para o setor criativo e produtivo da música.
4. Direito Autoral: Revisão da Lei do Direito Autoral, através de processo de consulta pública.
5. Formação: Regulamentação da Lei 11.769/2008, que institui a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas.
6. Mapeamento: Promoção do mapeamento amplo e imediato de toda a cadeia criativa e produtiva da música. Inclusão do setor da música na matriz insumo-produto, utilizada pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística).
7. Comunicação: Garantia da execução da diversidade da música brasileira nos meios de comunicação e fortalecimento das redes de emissoras públicas, comunitárias e livres.
8. Redes: Estímulo e fomento da formação e organização de redes associativas no campo da música, pautadas nos princípios da economia solidária.
9. Circulação: Fortalecimento e fomento das ações de circulação, através das redes de festivais, feiras, casas e espaços de apresentações musicais, em sua diversidade.
10. Exportação: Incentivo para a criação de ações de exportação e aumento do fomento às ações existentes, assim como o regulamento dos mecanismos legais existentes para exportação da música brasileira (BRASIL, 2010, p. 97).

O Conselho da Rede Música Brasil era formado pelas seguintes entidades: Academia Brasileira de Música (ABM), Associação Brasileira da Música Independente (ABMI), Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Associação Brasileira de Empreendedores de Artistas (ABEART), Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN), Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), Associação das Rádios Públicas (ARPUB), Brasil Música & Artes (BM&A), Casas Associadas, Central Única das Favelas (CUFA), Circuito Fora do Eixo (CFE), Federação das Cooperativas de Música do Brasil (FCMB), Federação Nacional dos Músicos Profissionais do Brasil (Fenamusi), Fórum Nacional da Música (FNM), Música Para Baixar (MPB) e União Brasileira das Editoras Musicais (UBEM).

Além da forte atuação do poder público, cabe destacar que o Sebrae também teve um importante papel articulador, nesse período. A instituição se aproximou de feiras e festivais, além de fomentar a criação de redes de agentes da música em diversos estados brasileiros, tais como Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Goiânia e Espírito Santo.

Breve histórico do desenvolvimento das cooperativas de música no Brasil

Diante da conjuntura apresentada no capítulo anterior, é possível notar que enquanto o associativismo e o cooperativismo estiveram fortalecidos, durante um cenário político e econômico favorável à atuação coletiva, diversas formas de organização nasceram: associações, coletivos culturais e cooperativas foram criados, na busca de soluções para a valorização dos profissionais envolvidos na cadeia produtiva da música e para a formalização das suas atividades.

O período teve como destaque o interesse dos músicos na construção e fortalecimento de redes culturais, bem como a busca de soluções empreendedoras para gestão de carreiras (BITTENCOURT e DOMINGUES, 2016).

Assim, houve o crescimento do número de artistas brasileiros que poderiam ser considerados como “Músicos-Empreendedores”, tais como Móveis Coloniais de Acaju, Emicida e O Teatro Mágico. Ou seja, “uma geração que lançou mão de estratégias inovadoras para enfrentar diversos obstáculos, através de uma grande capacidade gestora, em um meio de tantas reconfigurações na indústria da música” (BITTENCOURT e DOMINGUES, 2016).

Afinal, em um ambiente de disputas surge a necessidade de empreender para destacar-se, como propõe Simon Frith:

Não é mais a música enquanto mercadoria [...], mas a música enquanto mercadoria oligopolista. O mundo musical ideal seria aquele em que as necessidades de músicos e de consumidores fossem supridas pela pura expressão da oferta e demanda, guiada pela Mão Invisível da perfeita competição. A criatividade é destruída não pela procura do lucro, mas pela procura do grande lucro, pela concentração em algumas poucas mãos dos meios de expressão musical. O problema não é a arte versus comércio, mas grandes empresas versus pequenas empresas: e os heróis desta versão da história musical não são os músicos, mas os empreendedores (FRITH, 1981, p. 90).

Assim, diante desse panorama, grupos que reúnem músicos, produtores e outros agentes da cadeia produtiva passaram a atuar em conjunto, de forma empreendedora, para buscar soluções que fortalecessem circuitos e cenas musicais. Dentro do contexto das práticas necessárias para essa profissionalização, está incluída uma importante etapa, que é a formalização.

As empresas domiciliadas no Brasil estão obrigadas a se inscrever no Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ) antes do início de suas atividades. Todavia, o setor da música sempre foi conhecido pelo grande número de atuações informais e marcado pela prática da compra de notas fiscais, como forma de viabilizar o recebimento de valores.

Só que atuar na informalidade acaba prejudicando o crescimento profissional, uma vez que, além da questão da emissão de notas, o músico em situação informal também não conseguirá fechar contratos com algumas empresas, não possuirá preços de fornecedores e tampouco poderá participar de licitações ou ter acesso às linhas de crédito e produtos bancários.

Logo, o ambiente político-econômico próspero e a necessidade de profissionalização levaram esses músicos a buscar um modelo de formalização que fosse adequado às suas demandas, naquele momento.

Para compreender os interesses que envolveram a reunião desses músicos em cooperativas, é preciso, inicialmente, entender as principais características dessa figura jurídica e das demais opções que existiam naquele período.

Primeiramente, cabe esclarecer que a norma que rege os tipos de pessoas jurídicas de direito privado é o Código Civil (Lei n.º 10.406, de 10/01/2002) que, em seu artigo 44, estabelecia as seguintes opções: as associações, as sociedades e as fundações.

As cooperativas são enquadradas como uma modalidade de sociedade empresária, como previsto pelo parágrafo único do artigo 982 do mesmo diploma legal:

Salvo as exceções expressas, considera-se empresária a sociedade que tem por objeto o exercício de atividade própria de empresário sujeito a registro (art. 967); e, simples, as demais.

Parágrafo único. Independentemente de seu objeto, considera-se empresária a sociedade por ações; e, simples, a cooperativa.

Como é possível perceber, já neste ponto, a cooperativa afasta-se das outras modalidades coletivas (associações e fundações), uma vez que estas não possuem fins lucrativos. As cooperativas – qualificadas como sociedades empresárias – possuem fins lucrativos, isto é, podem distribuir lucro entre os seus gestores. Como se verá a seguir, essa principal diferença irá conduzir as demais características distintivas entre essas categorias.

Dessa forma, por um lado, a associação⁹ consiste num formato indicado para grupos (mínimo de duas pessoas) que possuem interesse em promover atividades sociais, tais como a assistência social, educacional, cultural, representação política, defesa de interesses de classe e filantropia. Por conta desse caráter social, a associação possui um gerenciamento mais simples e envolve custos reduzidos para seu registro.

Por outro lado, as cooperativas¹⁰ possuem um viés econômico, uma vez que seu principal foco é justamente viabilizar o negócio dos seus cooperados. Essa é a pessoa jurídica mais adequada, portanto, para o desenvolvimento de uma atividade comercial de caráter coletivo, necessitando de um mínimo de 20 pessoas para ser criada.

Enquanto as cooperativas, por serem sociedades empresárias, possuem capital social (formado por quotas, podendo receber doações, empréstimos e processos de capitalização), a associação possui seu patrimônio formado apenas por taxas pagas pelos associados, doações, fundos e reservas.

As características em comum entre essas pessoas jurídicas dizem respeito ao aspecto da representatividade, já que ambas podem representar seus associados/cooperados em ações coletivas que sejam de seu interesse, bem como podem constituir federações e confederações para a sua representação.

9. Regida pelo artigo 5º, incisos XVII a XXI da Constituição Federal e pelo artigo 174, §2º do Código Civil (Lei nº 10.406/2002).

10. Previstas pela Lei nº 5.764/1971; pela Constituição Federal (artigo 5º, de XVII a XXI), e pelo artigo 174, §2º do Código civil (Lei nº 10.406/2002).

O Sebrae destaca ainda outras diferenças entre Cooperativas e Associações¹¹, como demonstrado a seguir:

Cooperativas	Associações
Os participantes são os donos do patrimônio e os beneficiários dos ganhos.	Os associados não são propriamente os donos.
Beneficia os próprios cooperados.	O patrimônio acumulado, no caso de sua dissolução, deve ser destinado a outra instituição semelhante, conforme determina a lei.
Por meio de assembleia geral, as sobras das relações comerciais podem ser distribuídas entre os cooperados.	Os ganhos devem ser destinados à sociedade e não aos associados.
Há repasse dos valores relacionados ao trabalho prestado pelos cooperados ou da venda dos produtos entregues na cooperativa.	Na maioria das vezes, os associados não são nem mesmo os beneficiários da ação do trabalho da associação.

Frente a essas distinções, é possível perceber algumas pistas para os motivos que levaram à escolha do formato de cooperativa, uma vez que não só se trata de uma modalidade de formalização

11. Acesso em 01/05/2021. Disponível em: <https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/artigos/home/entenda-as-diferencas-entre-associao-e-cooperativa,5973438af1c92410VgnVCM100000b272010aRCRD#:~:text=Cooperativa%3A%20Lei%20n%C2%BA%205.764%2F1971,Associa%C3%A7%C3%A3o%3A%20m%C3%ADnimo%20de%20duas%20pessoas>.

através da qual os músicos poderiam prestar seus serviços, mas também alcançar uma representatividade frente a outros órgãos.

Cabe lembrar que, naquele momento, não havia uma figura jurídica individual que trouxesse as vantagens que esse tipo de pessoa jurídica possuía.

Afinal, como se verá a seguir, o advento do Microempreendedor Individual (MEI) ocorreu apenas em julho de 2009. Esse formato trouxe a possibilidade de formalização através de uma modalidade individual e menos burocrática, com uma tributação com valor fixo mensal (que varia entre R\$ 55,39 para o comércio e indústria e R\$ 59,39 para a prestação de serviços), além da garantia de recebimento de seguridade social e outros benefícios, como aposentadoria, auxílio maternidade e auxílio doença, permitindo ainda a emissão de notas fiscais e a participação em licitações públicas, bem como a contratação de até um empregado com carteira assinada.

Ademais, para se inscrever como MEI é preciso ter um faturamento máximo de até R\$ 81.000,00 por ano e não ter participação em outra empresa, como sócio ou titular. Dessa maneira, muitos agentes do setor criativo optaram por realizar suas inscrições no CNPJ através dessa personalidade jurídica, colaborando, de certa forma, para o desinteresse em uma modalidade coletiva.

Para que se compreenda o impacto do surgimento do MEI, segundo o ministro da Secretaria da Micro e Pequena Empresa, Guilherme Afif Domingos, (idealizador do MEI), cerca de 20 mil profissionais da área da economia criativa abriram suas próprias empresas e, apenas no período de junho de 2011 a junho de 2013, o crescimento dos MEIs entre músicos foi de 342% (AFIF, 2013).

Inclusive, vale destacar que o Sebrae – que esteve muito envolvido com boa parte das cooperativas musicais entrevistadas para esse estudo – é um dos grandes divulgadores do MEI, através de workshops, palestras, cartilhas e um atendimento específico para orientação dos interessados em formalizar sua inscrição nessa modalidade.

Cartografando as cooperativas musicais brasileiras

Para compreender melhor o que o movimento cooperativista representou para a música brasileira durante seu curto período de florescimento, as pesquisadoras realizaram uma coleta de dados, na primeira fase de estudo. Verificou-se a existência de cooperativas do setor da música a partir de bancos de dados on-line, grupos de músicos, redes sociais, indicação de agentes da música e, também, através de formulário no site do projeto, com instruções de preenchimento indicando referências a serem incluídas no mapa.

Assim, o presente estudo utilizou a ferramenta metodológica da cartografia para, a partir de um levantamento dos agentes envolvidos nessas cooperativas e de seus relatos por meio de entrevistas, efetuar uma análise, tendo em conta a aplicação da TAR – Teoria Ator-Rede – (LATOURET, 2012) para identificar as redes sociotécnicas associativas híbridas e heterogêneas, formadas por atores humanos e não-humanos (PEREIRA DE SÁ, 2014).

Nesse contexto, cabe destacar que, ao debater a aplicação da TAR, Pereira de Sá afirma que tal teoria pode ser proveitosa em estudos sobre música, já que busca eliminar possíveis hie-

rarquias entre atores humanos e não-humanos e “possibilita o reconhecimento dos artefatos técnicos como coatores em qualquer rede estabelecida com humanos” (PEREIRA DE SÁ, 2014, p. 540). Trata-se, portanto, de entender as relações entre sujeitos e objetos como redes construídas coletivamente, o que Latour (2012) denomina como redes sociotécnicas.

Dessa forma, foi possível elaborar o traçado dessa rede, identificando os seguintes atores humanos envolvidos, principalmente, nela: músicos; produtores; equipe técnica; gestores de salas de concertos; representantes de festivais; membros de entidades governamentais e de outras organizações coletivas.

Já no que diz respeito aos atores não-humanos, destacam-se: os instrumentos musicais, equipamentos e a internet, que através de suas plataformas virtuais possibilitou a conexão entre os atores humanos, através de grupos de e-mails e de redes sociais.

Os dados das cooperativas, obtidos nessa primeira etapa da pesquisa, foram disponibilizados no site *empreendedorismoafiado.com* (fig. 2) e incluem 26 cooperativas em 13 estados do país: Amazonas, Acre, Pará, Piauí, Rio Grande do Norte, Alagoas, Bahia, Goiás, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo e Paraná. Além disso, também foi verificada a criação de uma Federação das Cooperativas de Música do Brasil, idealizada e formada pelas Cooperativas de Música dos Estados de Alagoas, Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais e São Paulo.



Fig. 2¹². Mapa das Cooperativas

Nesse primeiro momento, foi possível constatar duas questões:

1. Poucas entidades foram efetivamente formalizadas como cooperativas. Algumas, apesar de se apresentarem utilizando o termo “cooperativa”, não chegaram a efetuar o registro. Dessa maneira, ainda que contassem com uma organização e se apresentassem dessa forma, atuavam, na verdade, como coletivos informais.

2. Boa parte das cooperativas existentes encontrava-se já extinta, sem atuação ou em fase de encerramento de seu registro, na época do desenvolvimento da pesquisa.

12. Disponível em: <https://www.empreendedorismoafinado.com/>

A partir do mapeamento elaborado e dos contatos identificados, as pesquisadoras passaram a buscar contato com os responsáveis pelas cooperativas, a fim de agendar as entrevistas, dando início à segunda fase do projeto.

Nessa etapa de entrevistas com os participantes desses grupos, conforme mencionado no capítulo anterior, buscou-se identificar o perfil desses membros; compreender as motivações da criação – e, em alguns casos, da extinção – dessas entidades; investigar a forma como ocorreu o relacionamento entre os seus membros; ponderar os principais resultados, para os cooperados, de sua atuação; e constatar os correspondentes reflexos no território em que atuavam, dentre outras questões.

Todavia, também como já informado anteriormente, tendo em vista que boa parte das cooperativas já estavam inoperantes durante o período da pesquisa, não foi possível obter respostas de todas. Dessa forma, foram realizadas entrevistas abertas em profundidade ao longo dos anos de 2020 e 2021 com os seguintes representantes: Luis Felipe Gama, da Cooperativa de Música (SP), Eso Alencar, da Cooperativa da Música Potiguar (COMPOR), Makely Ka, da Cooperativa de Música de Minas (COMUM), Téo Ruiz, da Cooperativa do Paraná (COMPA), Alessandra Pamponet, da Música Inovação e Conectividade (MIC - Bahia) e Márcio Xavier, da Cooperativa de Música do Espírito Santo (UNIMUS). Entrevistas que renderam um material extremamente rico, que nos permitiu reconstituir a história das cooperativas musicais brasileiras e responder as principais questões propostas pelo projeto.

Cooperativas musicais em perspectiva histórica

A Cooperativa de Música de São Paulo foi a primeira organização do tipo criada no país. Sua assembleia geral de constituição ocorreu em São Paulo, em 14 de junho de 2003 e contou com a presença de 26 cooperados-fundadores. O ineditismo da proposta foi evidenciado por Luis Felipe Gama (2021), durante a entrevista realizada para esse estudo:

Nós fomos a primeira cooperativa de música que se formou no Brasil e, por muito tempo, inclusive eu falei em nome da cooperativa fora do Brasil em alguns lugares, na Europa, nos países da América Latina e nós procuramos bastante em outras experiências como a nossa e não tivemos notícias. Muito provável que haja em algum lugar, lugares talvez que tenham um movimento cooperativista muito muito forte e tradicional como na Holanda, por exemplo, mas na realidade eu não consegui encontrar (GAMA, 2021).

O processo de criação iniciou-se em fevereiro daquele ano e mobilizou cerca de 100 pessoas, entre músicos, produtores, advogados e contadores. Segundo Gama, ela chegou a gerar mais de um milhão de reais de faturamento bruto por mês e teve mais de dois mil e trezentos cooperados durante sua trajetória, representando uma parcela importante da produção musical de São Paulo.

Confirmando as pistas levantadas anteriormente sobre as motivações para a opção do formato de cooperativa, Gama esclareceu:

A principal questão era que nos sentíamos meio órfãos. Sentíamos a necessidade de algum elemento organizador, algum ele-

mento institucional organizador que nos representasse uma vez que nós, os músicos em particular, (...) não nos sentíamos há muito tempo já representados pela Ordem dos Músicos ou pelo Sindicato dos Músicos.

Então, era alguma coisa que desse rosto institucional, ou nem necessariamente institucional num primeiro momento, mas alguma coisa que fosse um corpo, um coletivo qualquer que entendêssemos que fosse um rosto para um certo número de artistas, produtores e técnicos que se reuniam ali.

E, à certa altura, estudando muita a questão, alguns de nós já trabalhávamos como músicos, já tínhamos trabalhado como músicos em espetáculos, ou em companhias de teatro ligadas à Cooperativa Paulista de Teatro, uma cooperativa muito tradicional e muito importante. Então, tínhamos já a cooperativa Paulista de Teatro, como referência e, por conta disso, (...) formou-se um grupo de trabalho para ver o que faríamos, se nos institucionalizávamos ou não. E se nos institucionalizássemos, que espécie instituição era que entendíamos de mais interessante.

Daí, chegamos à conclusão desse trabalho que uma cooperativa é o que mais tinha sentido, porque era um só tempo, uma pessoa jurídica que podia nos servir de ator político, de interlocutor junto ao poder público, a sociedade civil e tudo o mais enquanto ator político e também nos servia enquanto plataforma de representação institucional econômica.

Quer dizer, passava a ser uma pessoa jurídica que pudéssemos emitir notas fiscais, era muito comum e volta a ser né, que precisássemos comprar notas fiscais em relações de trabalho que exigisse um grau maior de formalização e tal. Então a cooperativa em um só tempo ela nos dava uma retaguarda do ponto de vista do trabalho, de vista da nossa atividade econômica e também nos serviria de ator político-institucional (GAMA, 2021).

A atuação da Cooperativa de Música de São Paulo inspirou a criação de cooperativas em outros estados brasileiros, como, por exemplo, a Cooperativa da Música Potiguar (COMPOR), no Rio Grande do Norte. Um dos seus fundadores, Ezzo Alencar, informou que a organização surgiu entre 2011 e 2012 “buscando uma porta de saída para crise fonográfica, da crise de toda ordem que a gente já havia começando a vivenciar nessa década, e na verdade a indústria fonográfica já passava por um processo de desmanche assim”.

Nesse contexto, Alencar explicou que já tinha tomado conhecimento de experiências, em outros lugares do país, com relação à aposta no cooperativismo musical:

São Paulo, por exemplo, tem uma cooperativa de meados da década anterior, primeira década do século 21 e eu estava lá em uma parte do processo. Então, aqui no Rio Grande a gente resolveu instituir essa cooperativa fazendo parte de um processo de organização do segmento musical (ALENCAR, s/d).

A COMPOR chegou a ter cerca de 45 cooperados e teve um ciclo produtivo de 4 anos. Apesar do encerramento das atividades, Alencar aponta que se tratou de uma experiência muito proveitosa para o segmento, “seguindo um pouco essa orientação de se organizar e de buscar o caminho para dar respostas a tudo que a gente precisava encontrar das questões do próprio mercado fonográfico”. Na visão do músico, a COMPOR atuou “como uma espécie de braço, ligado mais à área financeira”, enquanto a atuação política era articulada através da Rede Potiguar de Música, que já existia antes e que deu origem à cooperativa.



Fig 3. Postal Rede Potiguar de Música. Fonte: Arquivo pessoal de Esso Alencar

A Cooperativa de Música de Minas (COMUM) foi outra que também teve inspiração na de São Paulo, como esclarece Makely Ka:

Eu tinha participado da criação da cooperativa de música de São Paulo uns anos antes (...). Eu falei com a galera, naquela época eram 15 pessoas necessárias para criar uma cooperativa. Falei, vamos começar isso aqui e ver o que vai dar. Daí reunimos, a gente já tava naquela situação por causa do Gil, a gente já tava se mobilizando, já tinha o Fórum Nacional, a gente já tinha criado o Fórum permanente aqui de Minas, o Fórum da Música, já estava frequentando a Funarte, criando o plano setorial e ajudando a criar o plano nacional de cultura.



Fig. 4. Diretoria COMUM em 2007. Fonte: Arquivo pessoal de Makely Ka

Abordando a temática do envolvimento com o Ministério da Cultura, Ka também destacou a importância das políticas públicas da gestão de Gilberto Gil, que funcionaram como um “vetor inicial” das cooperativas, tornando possível o ambiente para a sua criação, como aponta:

Começou no primeiro momento por causa do chamado do Ministério da Cultura. Quando Gil assumiu, ele convocou os músicos do país inteiro para discutir o plano setorial da música, de todas as áreas, um Conselho Nacional de Políticas Culturais, e naquele momento a gente foi convocado para essa reunião no ministério.

Naquela ocasião, foram 17 estados se reunindo em Brasília, foi o embrião dessas articulações, não só das cooperativas, mas das associações, coletivos, que começaram a se organizar a partir desse chamado. Então, o vetor Inicial foi a chamada do Gil, nunca antes nesse país os músicos tinham se encontrado (...) pensando numa organização representativa. Naquele momento, naquele final de semana que a gente se encontrou, a gente fundou o Fórum Nacional da música. O Fórum serviu como uma espécie de guarda-chuva para essas entidades todas que foram criadas.

A escolha pela modalidade jurídica da cooperativa também foi justificada por Ka:

Quando houve esse chamado do Gil, a gente foi desenvolvendo esse pensamento, e acabou que a gente chegou na figura jurídica da cooperativa, que nós entendemos que ela atendia às nossas demandas naquele momento. A gente tinha um problema grande com emissão de nota fiscal, a gente comprava nota, nota fria, isso já tinha gerado muitos problemas, porque se compra uma nota de um cara, você não sabe se a empresa dele é legal, se tá tudo certo, você compra uma nota e, às vezes um depósito, o cara que te contratou, vai para conta dele, você sabe né, o cara começa a te enrolar para te pagar. Daí, a gente chegava pra cobrar, era uma favela, uma quebrada... a gente não ia chegar na porta e falar: me dá meu dinheiro aí, então a gente tinha que dar um jeito. Muita gente começou a criar empresa, mas a empresa é muito cara, impostos, não valia a pena.

A experiência da COMUM também foi responsável por motivar outros músicos nesse processo de cooperativismo. Nesse sentido, representantes da cooperativa mineira participaram de ações de debate e de capacitação sobre o tema. Um exemplo foi o seminário “Cooperativismo Musical: um novo Modelo de Ges-

tão”, que ocorreu entre os dias 24 e 28 de agosto de 2011, em Rio Branco, no Acre, com o objetivo de alinhar e consolidar o movimento do cooperativismo musical no país.



Fig. 5. Seminário Nacional de Cooperativismo Musical em 2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Esso Alencar

Essa ação foi idealizada e organizada pela COMUM e pela COMAC (Cooperativa da Música do Acre) com apoio da OCB (Organização das Cooperativas Brasileiras¹³) e surgiu da necessidade de integrar outros estados em uma ação conjunta em busca da organização do setor musical em cooperativas de trabalho.

13. A OCB é a entidade que congrega todas as Cooperativas brasileiras, de todos os ramos. Trata-se de uma entidade privada que representa formal e politicamente o sistema nacional, integra todos os ramos de atividade do setor e mantém serviços de assistência, orientação geral e outros de interesse do Sistema Cooperativo.

Nessa ocasião, foram realizados encontros com representantes de todas as cooperativas de música já criadas no Brasil, bem como daquelas em processo de formalização.



Fig. 6. Seminário Nacional de Cooperativismo Musical em 2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Makely Ka

Além disso, a programação do evento também contou com debates com especialistas sobre direito autoral, ensino de música nas escolas e questões trabalhistas e previdenciárias, visando a regulamentação da atividade profissional dos músicos. A divulgação da época¹⁴ destacava que:

14. Acesso em 01/05/2021. Disponível em: <http://www.musicaltda.com.br/2011/08/seminario-cooperativismo-musical-um-novo-modelo-de-gestao>.

O modelo de negócios defendido e propagado pelas cooperativas de música vem se impondo como um novo paradigma do mercado musical nos últimos anos, pela capacidade de responder direta e objetivamente aos principais anseios do setor. As cooperativas têm se destacado também pelo empenho demonstrado na luta pela profissionalização do trabalho dos diversos agentes envolvidos na cadeia produtiva e na interlocução com governos e instituições, visando a construção de políticas públicas, bem como na busca de soluções criativas para os problemas enfrentados pela classe.



Fig. 7. Seminário Nacional de Cooperativismo Musical em 2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Makely Ka

Já no que diz respeito à cooperativa Música Inovação e Conectividade (MIC - Bahia), Alessandra Pamponet explicou que, inicialmente, como já tinha um CNPJ de associação, pensou em utilizá-lo e transformá-lo no da cooperativa, que teve início em 2008:

Então, o que acontece, quando a gente pensou em fundar uma cooperativa, eu trabalho com confecção de rede de trabalho, eu tinha alguma rede de trabalho que tinha o mesmo propósito, as mesmas demandas, as mesmas necessidades, então eu achei que como eu também tinha um CNPJ de uma ONG que estava parado, que eu poderia transformar esse CNPJ em um de cooperativa, para que todas essas pessoas que faziam composição dessas redes, elas pudessem se associar e já que todos estavam com as mesmas demandas, mesmas necessidades e tinham os mesmos sonhos.

A experiência da Cooperativa de Música do Espírito Santo (UNIMUS) teve início a partir de uma provocação do Instituto Quorum¹⁵, uma instituição do Terceiro Setor (sem fins lucrativos) que foi criada, em dezembro de 2005, por um grupo de dezenas de artistas, intelectuais, filósofos, educadores, produtores, jornalistas, publicitários, técnicos e gestores das áreas de cultura, meio ambiente, educação e comunicação.

O Instituto Quorum possui como sócios-fundadores representantes do movimento negro (rural e urbano), um indígena da Aldeia Guarani em Aracruz (ES) e o cacique (na ocasião) Werá Djekupé. Ele foi idealizado a partir da identificação da necessidade de uma organização que pudesse trabalhar no desenvolvimento e implementação de projetos nas mais diversas áreas da produção musical. A iniciativa surgiu como forma de cooperar,

15. Acesso em 01/05/2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/instituto.quorum/>.

enquanto sociedade civil organizada, nas diversas ações da área pública, atuando sinergicamente com órgãos públicos e empresas privadas, cooperativas, sindicatos e pessoas físicas.

Conforme esclarece Márcio Xavier durante entrevista para essa pesquisa, o Instituto Quorum começou a participar de alguns festivais internacionais e vislumbrou a necessidade de uma organização para aproveitar melhor essa atuação:

A gente tinha muita produção, mas no final ficava sempre uma crítica que o Instituto ia até os festivais, mas não existia nada que organizasse a venda desses produtos lá. A arte como um produto, principalmente no nosso caso a música, quem representasse, que fizesse aquilo virar realidade. E aí, eu entendo, se minha memória não falha, eu acho que isso aconteceu 2 ou 3 anos antes da cooperativa, de forma reiterada.

Além disso, Xavier também pontuou a importância das políticas públicas voltadas para o cooperativismo, além do envolvimento do Sebrae e da experiência da Cooperativa de Música de São Paulo:

No momento da cooperativa, se eu não me engano, existia uma política nacional de fomento ao cooperativismo, e aí o Sebrae daqui tinha um Departamento de Cultura especializado na economia criativa. E aí a gente está falando a um momento um pouco de vanguarda.

Porque eu acho que a gente tá falando entre 2008 e 2009, 2010, eu já não tenho muito certo as datas, que tratava da economia criativa e a Política Nacional de fortalecimento do cooperativismo.

As pessoas que tinham feito esses encontros internacionais já tinham se encontrado com um pessoal da cooperativa de São Paulo, que foi uma cooperativa que funcionou por muito tempo.

(...) O Sebrae pegou para incentivar aqui também e foi atrás de pessoas representativas, da música local, e eu tocava numa banda que era a banda que mais teve repercussão no estado do espírito, era a maior banda da história em números mesmo, vendeu mais de 100 discos, fazia 60 shows por ano, então era importante que, para esse movimento que a gente tivesse próximo.

E é dessa forma que eu me envolvo. Aí, me ligaram, falaram olha, a gente tá com plano de dominar o mundo, porque músico é assim, a gente tem um plano pra dominar o mundo. Você pode vir com a gente que a gente é legal.

Xavier também abordou a questão da informalidade, comum no setor:

A gente começou a fazer as reuniões e aquilo era bem interessante, porque ela tinha o caráter de querer formalizar num setor marcado pela informalidade, e isso era muito interessante.

Colocar no nosso caso, o músico no mercado formal de trabalho, porque a cooperativa tem toda a questão previdenciária, enfim, coisas que não são características do nosso meio, músico toca até morrer, músico não aposenta. E aí, a gente começou esse trabalho, meio como uma característica meio liga da justiça, um monte de personalidades, vários músicos representando vários setores, apesar de que a gente tem uma característica muito forte de ter sido um movimento que continha muito mais músicos de bandas autorais do que músicos no geral, a gente tinha mais artistas do que músicos, acho que vocês conseguem entender essa diferença, não era o cara do barzinho que tava lá, não que tivesse fechado pra isso, mas como aquelas experiências da exportação, tinha um

respeito aos artistas autorais levando material autoral, acho que eles entenderam que seria essa característica.

Xavier resumiu a experiência com a cooperativa como “um meio de fazer política”, mas comentou acerca das dificuldades do músico atuar como gestor: “a gente bateu cabeça porque músico também tem disso, não sabe muito bem ganhar dinheiro. Sabe tocar. É uma realidade um pouco difícil para você ser seu gestor”.

Cabe ainda trazer alguns dados sobre a experiência do Espírito Santo, a partir de uma matéria intitulada “Com cooperativa, músicos do ES aliam sucesso com dinheiro no bolso”, publicada em 01 de maio de 2011, pelo Globo.com¹⁶, que traz uma entrevista com Alexandre Lima¹⁷, presidente da cooperativa na época, que levanta questões interessantes para este estudo.

Ao esclarecer sobre a forma de atuação da cooperativa, Lima aponta que “na realidade, nós somos uma empresa que representa aquele artista, naquele momento. Então o artista, o cooperado, de uma forma geral, é dono dessa empresa. Ele tem o direito de utilizar a nota fiscal e a empresa como um todo”.

A relevância da possibilidade de emissão de nota fiscal e as trocas de experiências foram levantadas também, nessa reportagem, como pontos importantes da atuação coletiva:

16. Acesso em 01/05/2021. Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/pme/noticia/2011/05/com-cooperativa-musicos-do-es-aliam-sucesso-com-dinheiro-no-bolso.html>.

17. Alexandre Lima é músico, ativista, e ex-secretário de cultura de Vitória, que, infelizmente, segue em coma há quase 8 anos depois de sofrer uma parada cardiorrespiratória durante uma cirurgia para a retirada de um aneurisma na aorta.

A nota fiscal facilitou a contratação dos músicos em um bar que fica na região universitária de Vitória e tem shows todas as noites. ‘Com a nota fiscal a gente vai poder declarar no Imposto de Renda. Há muitas situações que vão facilitar nosso retorno, a qualidade do nosso financeiro, da organização contábil’, diz o dono do bar, Ronie Petterson. A cooperativa tenta, ainda, preencher a agenda dos músicos. A entidade criou um banco de dados com diversas oportunidades de trabalho. ‘Ali a gente troca informação. Por exemplo, se eu sei que vai ter um festival ou edital, eu coloco ali para os cooperados terem acesso àquela informação e poderem se inscrever, com apoio da cooperativa, obviamente’, diz Lima. Também existe um site que reúne músicas e informações sobre vários artistas capixabas. Até quem não é cooperado pode ter o trabalho divulgado. O endereço é www.musicaes.org.br. Os músicos também são alunos do Empretec, o curso de gestão desenvolvido pela Organização das Nações Unidas (ONU) e aplicado no Brasil pelo Sebrae”.

Outras questões interessantes abordadas foram o exemplo de um produtor musical cujo faturamento aumentou 60% com a cooperativa e o destaque da importância do olhar empreendedor e do conhecimento adquirido através de ações do Sebrae:

E Xuxinha aprendeu a ser menos artista e mais empresário. Tem também que chegar ao ponto de maturidade de entender que as coisas têm que ser, também, business. Este é um momento que a gente tá atravessando agora, depois dos cursos que o Sebrae proporcionou na área administrativa’.

Finalizando o relato das experiências das cooperativas cujos participantes foram entrevistados, temos o caso da Cooperativa do Paraná (COMPA), que foi relatado por Téo Ruiz. Mais uma vez, o cenário político-econômico favorável foi destacado na en-

trevista. Ruiz também esclareceu como teve início o seu envolvimento no setor:

Eu entrei, fui eleito né, estava sendo formado naquela época, nas câmaras setoriais, o movimento que veio do Ministério da Cultura, com o Gilberto Gil, eles montaram todo aquele cenário das câmaras setoriais, os movimentos das áreas para se reunirem colegiados setoriais, e depois experimentaram no conselho nacional de políticas culturais. Isso surgiu mais ou menos nessa época, ainda existe até hoje, mas claro que muito mais fragmentado, muito mais dissolvido. A gente tem uma série de questões, mas na época foi um movimento bem amplo, bem abrangente, muita gente de vários estados participando. Foi formado o fórum nacional da música (...) com vários agentes de vários estados, para justamente ser uma voz. Não era uma cooperativa, era um fórum representando vários estados, de todos os estados quase, a gente tinha na época, não vou lembrar agora, mas acho que a gente tinha 21 estados, (...) com representantes eleitos. (...) O fórum estadual que elegia o representante pro fórum nacional, eu fui eleito, nessa época de 2009, o interlocutor geral do fórum nacional da música, eu era representante do Paraná. (...) Não era um presidente, mas era uma figura que tinha uma representação regional de cada uma das regiões, tinha o representante do Sul que era eu, Centro-Oeste, Sudeste, Norte e Nordeste. Dentre esses cinco eu fui eleito como se fosse um porta-voz do fórum nacional daquela época, eu ia a muitas reuniões do MINC, da Funarte. Dentre esse movimento, tinha alguns movimentos paralelos eu a gente dialogava, porque esses representantes alguns deles eram dos colegiados setoriais, alguns do CNPC, eu não tinha nenhuma dessas cadeiras da representação dos colegiados, mas eu estava justamente no fórum nacional, então a gente fazia a interlocução com esses representantes, levava as demandas, as pautas, e eles defendiam nas reuniões.

Enquanto atuava como representante do Fórum Nacional de Música, Ruiz teve contato com os representantes das cooperativas, quando conheceu esse movimento e decidiu tomar como inspiração outras cooperativas que tinham atuação relevante:

Dentre esses representantes todos, um movimento bem forte que surgiu foram os sindicatos, que eles começaram a organizar uma federação nacional dos sindicatos de música (...) e também tinha o movimento das cooperativas. Então, eu comecei a entrar em contato com muitas pessoas de cooperativas de vários lugares do Brasil nesse momento. E aí, tinha algumas cooperativas de músicas, a mais antiga era a de São Paulo, que eu mais tinha contato, e também tinha a cooperativa de Minas, que surgiu um pouquinho antes, um ou dois anos antes, mas que cresceu muito rápido, então era uma força, tinha uma no Espírito Santo, tinha uma no Acre¹⁸, não tinham muitos estados com cooperativas, nessa época, especificamente de música.

Foi a partir desse contato que se iniciaram as ações que envolveram a criação a COMPA:

A gente começou o movimento, mais ou menos nessa época, no Paraná, para fazer a COMPA, que era a cooperativa de música do Paraná. Não era eu o presidente, era outro rapaz, mais ou menos em 2010/2011. Só que daí rolou uma série de problemas de filiação e tal, a gente teve muitas discussões mais informais. Eu não cheguei a participar de nenhuma assembleia da cooperativa. E aí, meio que morreu na praia, no Paraná. Você vê que esse movimento de cooperativismo da música acabou morrendo na praia, eu não tenho nem certeza se a COMPA chegou a ser formaliza-

18. Tentamos contato com a representante da Cooperativa do Acre, porém, não obtivemos resposta para agendamento de entrevista.

da ainda, sabe? A gente ficou muito ainda naquela sombra das cooperativas que a gente conhecia, de São Paulo era muito forte, a cooperativa de SP tinha vários músicos e vários representantes das orquestras públicas, tinham contratos, né, a cooperativa realmente era muito ativa. Do Rio, se não me engano, não lembro de ter tido um movimento de cooperativa de música. E aí, aqui no Paraná ficou assim, eu fiquei sempre com essa vontade, né, puxa vida, não vamos conseguir fazer uma cooperativa de música aqui.

De acordo com informações obtidas no blog da COMPA¹⁹, observamos que consta uma Ata de Constituição de uma assembleia, realizada em Curitiba em 06 de outubro de 2010. Todavia, aparentemente, não houve a formalização da entidade.

No blog, existe apenas uma postagem após essa, que consiste em um relato realizado por José Geraldo da Silva (Primeiro Secretário do Conselho Diretor da COMPA, conforme consta na citada Ata de Constituição) sobre a participação na Feira Música Brasil, em que ele fez parte da delegação do Paraná, junto de outros agentes, como o nosso entrevistado Téo Ruiz.

Essa publicação retrata um momento histórico relevante, que ocorreu durante a FMB: a entrada da Federação das Cooperativas de Música (FCM) na Rede Música Brasil.

Conforme consta no relato do blog da FCM²⁰, as Cooperativas de Música dos Estados de Alagoas (COMUSA), Bahia (MIC), Espírito Santo (UNIMUS), Minas Gerais (COMUM) e São Paulo (Cooperativa de Música), idealizaram e apresentaram à Federa-

19. Disponível em: <https://cooperativademusicapr.wordpress.com/2010/11/03/ata-de-constituicao-da-compa/> Acesso em 01/05/2021.

20. Disponível em: <https://federacaodascooperativasdemusicadobrasil.wordpress.com/> Acesso em 01/05/2021.

ção das Cooperativas de Música do Brasil uma iniciativa pioneira na música e no cooperativismo:

Após as expectativas levantadas e o compromisso firmado no último encontro da Rede Música Brasil em Fortaleza apresentamos a carta de princípios desta federação cooperativa. O movimento cooperativista musical e esta Federação nascem em resposta ao momento histórico de mudança de paradigma e surgimento de novos modelos de organização da sociedade civil para exercício do trabalho e ação política que congregue e represente a base de toda cadeia produtiva da música. A cooperativa é uma sociedade de pessoas que formaliza o trabalho musical, congrega serviços comuns a custo baixo para seus associados, fomenta a formação de rede entre os cooperados, minimiza a ação de intermediários e distribui renda tendo por base a autogestão. Há seis anos a rede de cooperativas vem crescendo e se constituindo como importante ator social e político. Esta rede se consolidou a partir das trocas de experiências e de um diálogo aberto que possibilitou o aprimoramento de cada gestão específica e compartilhamento de um ideal coletivo que se materializa na Federação das Cooperativas de Música do Brasil.

A Federação tinha a seguinte Carta de Princípios²¹:

- “1 – Pensar coletivamente estratégias que possibilitarão o aprimoramento e deste novo paradigma de organização da classe musical em todo Brasil.
- 2 – Representar os interesses das cooperativas de música, atuando nas esferas nacional e internacional, buscando o diálogo em instâncias políticas e institucionais.
- 3 – Contribuir com a construção de políticas públicas relacionadas à cadeia produtiva da música.

21. Disponível em: <https://federacaodascooperativasdemusicadobrasil.wordpress.com/> Acesso em 01/05/2021.

- 4 – Consolidar e ampliar a rede de cooperativas de música.
- 5 – Fomentar o cooperativismo e a criação de cooperativas de música nos demais estados brasileiros. Oferecendo capacitação quanto a estruturação e organização desses empreendimentos.
- 6 – Possibilitar e facilitar a intercooperação entre as cooperativas de música.
- 7 – Buscar soluções coletivas que permitam a difusão e circulação da música, no Brasil e no exterior.
- 8 – Contribuir para a criação e regulamentação de leis de incentivo ao cooperativismo musical, assim como reivindicar melhorias no regime tributário aplicado às cooperativas de trabalho e produção.
- 9 – Ampliar os espaços para música autoral em veículos de comunicação como rádios, internet e televisão.
- 10 – Promover educação continuada a fim de qualificar e profissionalizar os integrantes da cadeia produtiva da música.
- 11- Contribuir para que os programas de educação musical, para professores e músicos sejam multiplicados.
- 12 – Estimular e implementar iniciativas de economia solidária para o mercado da música.”

Acreditamos que esta iniciativa é um avanço para discussão democrática e construção coletiva de um novo modelo de organização e gestão para o mercado da música e comemoramos esta aliança que aqui se firma.”

A constituição dessa Federação foi abordada em algumas entrevistas para esse estudo, como na realizada com Alessandra Pamponet. Ao explicar as motivações de sua criação, ela destacou a participação na Rede Música Brasil:

Makely estava envolvido com uma Federação das cooperativas para que a gente pudesse compor uma cadeira que existia na Funarte e no Ministério da Cultura naquela época. Mas aí, também foi outro atrito, porque tinham muitos interesses políticos envol-

vidos e as pessoas se digladiaram, de verdade, brigando pela presidência. Acabou que não andou, os egos não permitiram que andasse. E ficou por isso mesmo. Mas eu estive em todas as reuniões, participei de tudo, desde a concepção, do planejamento estratégico, mas foi uma pena que as pessoas levaram para aquele lugar.

Makely também explicou que a Federação “foi criada, mas não foi efetivada”, justamente por conta de um atrito entre MG e SP, que teve início porque a Cooperativa de Música de São Paulo queria ter o presidente e o tesoureiro, e a COMUM defendia que nenhum estado poderia ocupar esses dois postos:

Uma questão prática: não vamos deixar na mão de uma cooperativa os dois responsáveis pela assinatura dos cheques. Acabou que a coisa não andou dali, acho que foi até melhor não ter dado também, acho que a gente teria complicações maiores depois, se a coisa tivesse caminhado daquele jeito. E foi uma pena porque nessa época o sindicato estava criando uma Federação também, a gente tava acompanhando esse movimento, era um movimento que o setor todo estava se organizando.

O relato de José Geraldo, no blog da COMPA, fala sobre esse momento de desentendimento:

Eu, juntamente com Téo Ruiz e sobre orientação de Manoel e André conseguimos mediar uma tensão que existia entre Minas e São Paulo em torno da fundação da Federação das Cooperativas de Música do Brasil, não entrarei em detalhes sobre tal questão, mas me coloco à disposição para quem desejar maiores esclarecimentos. Tivemos êxito em tal função, recebemos elogio dos outros representantes e também do diretor do Centro de Música da Funarte, Thiago Cury. Foi então dada como legítima a fundação da Federação das Cooperativas durante a FMB 2010. Este fato já

contribui para que a COMPA tenha voz e força perante a Federação como uma entidade dirigida por pessoas que trabalham sob a égide do bom senso e do diálogo maduro.

Ele também informou as pessoas com as quais teve contato na FMB. É interessante observar a lista, que mostra como os movimentos coletivos estavam fortes à época:

1. Makely Ka – Cooperativa de Música de Minas
2. Antonio Carlos – Cooperativa de Música do Acre
3. Dalmir Gomes – Cooperativa de Música do Piauí
4. Santiago Neto – Feira de Música da Região Sul e do FPM–RS
5. Hernani Felipe dos Santos – Cooperativa de Música do Piauí
6. Gilmar Santos – Cooperativa. De Música do Piauí
7. Bruno Tognin – Cooperativa de Música de São Paulo
8. Geisa Behnen – Feira da Música do Sul
9. Carolina Miranda Barros – Feira da Música do Mato Grosso
10. Michel Martins – SEBRAE – Pará
11. Janine Duran – Cooperativa de São Paulo e Federação das Cooperativas
12. Fernando Mariano – Cooperativa da Bahia e Federação das Cooperativas
13. Alessandra Pamponet – Cooperativa da Bahia (MIC) e Federação das Cooperativas
14. Jean – Associação de Santa Catarina²²

22. O sobrenome deste participante não é mencionado.

José Geraldo conclui seu relato citando as outras experiências, além da questão da saída da informalidade:

Cooperativismo dentro da música é uma forma fundamental de trabalho e de comprovada funcionalidade quando se trata de pensar na cadeia produtiva e no mercado de trabalho para os músicos. As cooperativas mais antigas estão consolidadas e com um giro capital que fica em torno de R\$ 700.000,00. Outro objetivo que está se cumprindo com a instauração das Cooperativas é a retirada dos músicos da informalidade, passando os mesmo a trabalhar de forma regulamentada e com perspectivas futuras, plano de carreira, etc.

Todavia, apesar do fortalecimento dessas ações associativas durante essa época, com o passar dos anos e as mudanças nos interesses governamentais e nas regras que dizem respeito à formalização, essas articulações foram enfraquecidas. O que vimos foi justamente o encerramento das cooperativas, como será abordado nos próximos tópicos.

O papel político, cultural e institucional das cooperativas

Como apontou Makely Ka, da Cooperativa de Música de Minas, o vetor inicial dessas associações partiu de uma convocação do Ministério da Cultura – então chefiado pelo ministro Gilberto Gil – na primeira metade da década dos anos 2000. Uma reunião em Brasília mobilizou 17 estados do país, configurando-se no embrião do que seria o Fórum Nacional da Música, organização que abarcava diversas associações e coletivos artísticos locais, como narra Ka:

Ali foi um momento muito simbólico, muito forte, porque pela primeira vez os fazedores de cultura do país inteiro se encontraram. Eu me lembro de momentos, a gente virava noite estudando a legislação, escrevendo artigos, discutindo, “quebrando o pau”...

Ainda segundo os relatos coletados, esse espaço organizativo e político foi de extrema importância para a categoria. Com assembleias, que chegaram a reunir mais de 500 pessoas, o Fórum permitia que os músicos discutissem políticas públicas, planejamento e execução do orçamento. Além disso, o Governo Federal realizava investimentos que eram geridos pelas próprias associações locais, a partir de suas especificidades. Sobre isso, Ka explica:

O Governo depositava esse valor na conta de uma das entidades e todas as outras faziam uma gestão solidária. R\$ 1 milhão e meio, depois caiu para R\$ 1 milhão e cem e, com esse dinheiro, a gente fazia milagre. A gente contratou uma gestão, que era indicada pelas entidades do próprio Fórum, e cada entidade indicava um representante para trabalhar na gestão, para trabalhar naquela ação determinada.



Fig. 8. Público em Assembleia da COMUM em 2008.
Fonte: Arquivo pessoal de Makely Ka

Nesse contexto, diversas iniciativas regionais ganharam fôlego. Um caso exemplar foi o da Cooperativa de Música de São Paulo, que conforme já mencionado, foi a primeira associação de trabalhadores da música nesses moldes, no Brasil. A organização chegou a contar com 2300 cooperados, auxiliados por uma

estrutura de 8 funcionários contratados. Pode-se citar também a criação do Programa Música Minas, iniciativa que chegou a abarcar 11 entidades, associações coletivas e cooperativas, contando com o apoio do Governo do Estado e de setores mais amplos da sociedade civil.

O panorama apresentado por nossos entrevistados dá conta de que as cooperativas de música surgem, em grande parte, devido à precarização do trabalho dos músicos autônomos. O ofício, em grande parte dos casos, se dava através de vínculos instáveis, sem direito às férias remuneradas, seguro desemprego ou estabilidade financeira. Por vezes, o direito autoral era uma das poucas garantias a esses profissionais. Alessandra Pamponet, que integrou a Cooperativa da Bahia (MIC), reforçou essa constatação durante o seu depoimento, ao questionar:

Quem na área cultural tem plano de saúde? Quase ninguém. Quem tem previdência privada ou social? Ninguém. É uma raridade ver alguém.

Márcio Xavier também destacou a predominância da informalidade entre os músicos e a relação entre esse fator e a necessidade de se criar mecanismos coletivos para lidar com as demandas que a categoria tinha, na época:

Músico nunca procura emprego, está sempre tocando, está sempre na parte da informalidade, é uma característica [...] Emprego é diferente, emprego você vai ter que ser músico em orquestra, dar aula de carteira assinada em escolas, fazer concurso público, mas trabalho não falta, mas a gente tá sempre na coluninha da informalidade. E isso andou em paralelo [com a criação das cooperativas], até porque, para a gente conseguir vender o espetáculo,

lo em algum momento, a gente precisa de uma estrutura jurídica, de uma entidade, um CNPJ que representasse.

Ao falar sobre a experiência associativista em Minas Gerais, Ka ressalta um duplo aspecto desse modelo organizacional: a representação política e a seguridade trabalhista. Segundo o músico, essas foram as principais motivações para que a convocação do Ministério da Cultura culminasse no surgimento de diversas cooperativas em todo o país. Nesse sentido, o músico destacou que a Cooperativa de Minas possuía um representante junto aos conselhos nacional e estadual de cultura, bem como parcerias com diversas cidades do interior do estado mineiro.

De forma complementar, as cooperativas eram vistas também como instrumentos de seguridade jurídica e trabalhista, além de oferecer formalização e estabilidade profissional, sobretudo para os músicos que atuavam como autônomos. Nas palavras de Ka:

A gente criou a cooperativa como uma ferramenta trabalhista, uma ferramenta que pudesse viabilizar as nossas carreiras [...]. Como a gente não sentia a presença das entidades de classe, né? (deveriam se apresentar sindicatos e ordem dos músicos), então a cooperativa também veio para suprir essa lacuna. E ainda tinha essa representação como uma garantia trabalhista no sentido de recolhimento dos impostos, de alguma garantia de uma hipotética aposentadoria, um seguro desemprego, algum benefício, né? Que a gente trabalha nesse mercado da informalidade, né?

Dentre outras ações, caberia destacar a iniciativa de divulgação da música mineira no exterior, feita através do “Programa Música Minas” capitaneado pelo Fórum da Música, que obteve resultados muito expressivos, como explica Makely:

O fórum se tornou uma referência e o Programa Música Minas um case nacional. E a gente viajou o país inteiro e fora do país também a gente divulgou o trabalho que a gente fez aqui de exportação da música de Minas. Durante quase dez anos mandamos mais de 700 artistas para todos os lugares do mundo e fizemos ações nas principais feiras internacionais. E a cooperativa teve a frente disso, como protagonista, nós que propusemos ações de exportação, nós que propusemos essa interação com as feiras internacionais, enfim. A questão é que chegou num momento que acabou o diálogo, né. A gente tá vivendo inclusive esse momento agora que não tem diálogo.

Um dos grandes resultados desse programa foi a intensa circulação dos músicos da região:

Uma das principais ações era divulgar a música de Minas nas feiras internacionais e com isso receber os convites, e aí a gente tinha um programa de passagens para facilitar a viagem desses músicos para tocar e os músicos de Minas durante esse período de 2008 a 2014/2015, quando o projeto começou a ser descontinuado, a gente mandou músicos de Minas para todos os continentes. Viajaram por todo mundo, começaram a reconhecer o estado de Minas como o estado relevante produtor, quando a gente começou a ir para as feiras em 2008, eu me lembro as primeiras feiras que a gente foi na Europa e nos Estados Unidos, a gente chegava e as pessoas não sabia onde ficava Minas Gerais, não sabiam qual era a capital de Minas e a gente tinha que explicar que era entre a Bahia e o Rio de Janeiro, enfim. Aí a gente começou a levar os mapas e colocar os mapas de Minas nos estandes e a gente participou de feiras em vários países, na Dinamarca, na Inglaterra, na Espanha, na Grécia, vários países como Estados Unidos, na África e a gente levava, mandava os artistas. Então a gente chegava nessas feiras, levava os catálogos, levava o material dos artistas, levava os produtos que a gente gerava, os DVDs que a gente produzia. E aí ele fazia os convites e a gente viabili-

zava a ida desses músicos então, tocaram na Austrália, Japão, na Malásia, na China, em toda a Europa, na África, Estados Unidos, na América Latina e no Brasil e a gente fez os artistas circularem.



Fig. 9. Catálogos da COMUM na Womex, em Copenhague em 2010.

Fonte: Arquivo pessoal de Makely Ka

Na visão do entrevistado, o principal legado da Cooperativa de Minas foi o Programa Música Minas,

que foi uma conquista nossa, a gente fez um programa que era organizado pela sociedade civil, a cooperativa era uma das protagonistas, uma das coordenadoras. A gente começou com quatro entidades e essas entidades revezavam a gestão do programa oficialmente, mas elas fazem uma gestão compartilhada. E a coo-

perativa esteve à frente disso e esse programa era um programa que a gente recebia o recurso do Estado, mas a gente fazia gestão desse recurso. Uma gestão aberta: a gente fazia conferências, consultas públicas, assembleias com mais de 500 músicos decidindo qual que era a planilha orçamentária que ia ser executada com aquele recurso no ano seguinte. Num espaço aberto, num grande teatro com 500 músicos discutindo “vamos investir em passagens internacionais”, “não, vamos investir uma caravana de shows pelo interior do Estado”, “não, vamos investir em um grande espetáculo para mostrar nossa música”, “vamos fazer assessoria de imprensa”. A gente fez catálogo, fez documentários para divulgar a música daqui.



Fig. 10. Matéria no Jornal O Estado de Minas sobre a participação no Festival SXSW. Fonte: Arquivo pessoal de Makely Ka

Luís Felipe Gama, um dos criadores e presidente da Cooperativa de Música de São Paulo, vai ao encontro dessa perspectiva ao rememorar o início da organização paulista:

A cooperativa se pareceu comum dos muitos movimentos que já houve no Brasil, aqui em São Paulo em particular, de artistas, músicos, técnicos e produtores tentando construir alguma entidade, algum ator político que representasse os vários agentes da cadeia produtiva da música, que nos representasse politicamente, economicamente. Mas a principal questão era que nos sentíamos meio órfãos, sentíamos a necessidade de algum elemento institucional e organizador, que nos representasse, uma vez que nós, músicos, [...] há muito tempo não nos sentíamos representados pela Ordem dos Músicos ou pelo Sindicato dos Músicos, então era alguma coisa que desse rosto institucional, ou nem necessariamente institucional num primeiro momento, mas alguma coisa que fosse um corpo, um coletivo qualquer que entendêssemos que fosse um rosto para um certo número de artistas, produtores e técnicos. [...] Chegamos a conclusão que uma cooperativa é o que mais tinha sentido, porque era, em um só tempo, uma pessoa jurídica que podia nos servir de ator político, de interlocutor junto ao poder público, a sociedade civil e tudo o mais.

Na prática, o aporte jurídico trazido pelas cooperativas também respondia a uma grande demanda da categoria: a emissão de notas fiscais. Até então, comprar notas de empresas e organizações era uma prática tão comum quanto arriscada, já que os artistas dependiam da suposta formalidade e legalidade alheias. Além disso, como relatou Ka, criar uma empresa – por mais que fosse uma alternativa vantajosa e desejável – não era economicamente viável, para diversos artistas. Nas palavras de Gama,

o modelo da cooperativa também nos servia enquanto plataforma de representação institucional e econômica, quer dizer, passava a ser uma pessoa jurídica para que pudéssemos emitir notas fiscais. Era muito comum que precisássemos comprar notas fiscais em relações de trabalho que exigissem um grau maior de formalização e tal. Então a cooperativa, em um só tempo, nos dava uma retaguarda do ponto de vista do trabalho, da nossa atividade econômica e também não serviria de ator político-institucional.

Como ressaltou Pamponet, o objetivo inicial do cooperativismo entre músicos “era viabilizar coisas que não necessariamente tivessem que ter tudo envolvendo dinheiro. Que fosse para alavancar, era o início de um trabalho que abrisse campo, abrir mercado, criar network de todos os envolvidos, fazer trocas, permutas”.

Esso Alencar, fundador da Cooperativa da Música Potiguar (RN), também ressaltou, em seu relato, a relação entre a criação das cooperativas e as “necessidades mercadológicas” dos músicos. Alencar cita também que os vínculos com os cooperados eram formas de garantir trabalhos financiados por editais, patrocinadores privados e leis de incentivo fiscal. Ainda segundo o entrevistado,

no início, na virada da década passada, [acreditávamos] que esse cooperativismo musical fosse dar uma resposta para todo o conflito que a indústria fonográfica estava passando nos últimos anos, especialmente aqui no país.

Além de representação política e institucional, as cooperativas brasileiras buscavam se organizar para fornecer outros direitos aos profissionais autônomos. A Cooperativa de Música de São Paulo, por exemplo, chegou a estabelecer um aparato profis-

sional capaz de gerenciar contratações e até propôs licença maternidade para as trabalhadoras da música. Segundo o relato de Gama, a cooperada que dava a luz recebia, por 4 meses, 1/12 dos seus repasses nos 12 meses anteriores. “Havia saúde econômica na entidade para isso”, atestou o músico:

Nós temos casos de cooperadas que receberam auxílio gravidez do INSS, de fato era isso que era o sentido todo da instituição. Em momentos de vacas gordas, inclusive, nos melhores momentos da cooperativa para além que fosse o auxílio do INSS, nós instituímos um programa segundo o qual toda a cooperada quando fosse dar à luz ganharia, por 4 meses, um doze avos de tudo que tivesse feito passar no seu trabalho sobre a cooperativa dos últimos 12, de tudo que tivesse recebido como cooperado nos últimos 12 meses. Então, você somava por exemplo: a cooperada ia dar a luz em maio, você somava de maio do ano anterior a esse maio tudo que se havia repassado para os teus trabalhos, dividir em 12 por 4 meses a cooperativa pagaria essa ajuda, para além da ajuda do INSS para essa cooperada. Nós conseguimos instituir até para os cooperados uma ajuda funerária e tal, sem necessidade de contrato nenhum, do próprio caixa da cooperativa.

Gama também destaca outros projetos importantes da cooperativa paulista, como o selo editorial com cerca de 60 títulos e o apoio aos cooperados, através de serviços prestados, como exemplifica:

Nós desenvolvemos serviços de fato muito importantes para cooperado, que de fato faziam com que a relação do cooperado com eventuais tomadores de serviço ficasse bastante mais profissionalizado, do ponto de vista do nível de formalização e tal. Nós tínhamos, por exemplo, um núcleo como fosse um departamento da cooperativa que era o departamento de produção, então por exemplo se você era cooperado e ia fazer um espetáculo, uma Pre-

feitura, enfim, para um tomador de serviço qualquer não importa, todo o trâmite burocrático institucional se dava por conta da cooperativa. Não só emissão da nota fiscal, mas todo o envio eventual de documentação etc. e tal, tinha o setor financeiro e isso funcionou muito bem realmente, chegamos a um nível de excelência do ponto de vista do funcionamento disso muito satisfatório.

Dentre os serviços, havia o suporte para que os músicos adequassem seus projetos aos editais, como acrescenta Gama:

Nós tínhamos um departamento de produção, a pessoa só, o cooperado só colocava, isso pra editar isso também, por exemplo, nós fazemos oficinas com edital novo, trazemos alguém que conversasse com cooperados, com os cooperados que ajudassem a instruir os cooperados quanto a como fazer os projetos para edital esse, edital aquele.

Ele também destaca a participação da Cooperativa de Música como um ator político institucional relevante em diversas batalhas legislativas, como por exemplo a do ISS, em São Paulo:

Nós participamos muitos ativamente, por exemplo, das discussões todas no Congresso Nacional acerca da volta da obrigatoriedade do ensino de música nas escolas, nós estabelecemos uma relação importante com o poder público e por exemplo ao final da gestação do Haddad, numa reunião em que eu e outros cooperados conseguimos finalmente junto ao Haddad, entender a importância de que se nos isentasse do ISS, de que se as cooperativas ficassem isentas do ISS, estávamos num momento em que justamente nós éramos atores importantes na construção de um projeto para música na cidade de São Paulo, que infelizmente obviamente ficou encalhado na câmara com o fim do governo Haddad e tudo o mais.

Ainda na esfera regional, Gama informou que a Cooperativa de Música teve importante papel no aperfeiçoamento do PROAC²³, do Governo do Estado, e quando as companhias aéreas passaram a cobrar valores exorbitantes para transportar instrumentos em seus aviões.

No âmbito nacional, a maior luta empreendida junto ao Congresso foi referente ao setor tributário:

Por exemplo. quando passou-se a cobrar, com a digitalização da nota fiscal quase já, quanto mais isso se evoluía mais nós éramos prejudicados, por que quando se emiti a nota fiscal eletrônica passou-se a cobrar de maneira mais ou menos automática o PIS COFINS das cooperativas de Cultura, coisa que não acontecia antes, então a nossa cooperação encareceu muito, mas muito, muito, muito. Nós tivemos então que tirar dinheiro da taxa administrativa, daquilo que sustenta minimamente o sustento da cooperativa para permanecer como um instrumento de trabalho do cooperado mais ou menos diário, mesmo assim não era suficiente, nós começamos a perder faturamento porque muitos cooperados começaram, eventualmente preferiam comprar uma do que operar por uma cooperativa. Foi uma batalha de mais de anos, em que a cooperativa de música de São Paulo inclusive na verdade quem liderou essa luta, que envolveu outras cooperativas de cultura, cooperativa Paulista de Cultura por exemplo, então cooperativa de circo, cooperativa de dança de São Paulo. Uma luta que foi difícilima, nós conseguimos alguns aliados muito importantes no Congresso.

A Cooperativa do Espírito Santo, por sua vez, tinha como plano inicial a construção de um estúdio que ficasse disponível aos

23. Este é um programa de investimento direto do Estado em projetos culturais através de concursos regulamentados na forma de editais. Cada edital é direcionado a um determinado segmento artístico e/ou cultural.

cooperados, visando baixar o custo de produção de seus álbuns. Pode-se citar ainda a cooperativa de Minas Gerais que, segundo Ka, beneficiou os músicos locais de diversas formas, entre elas criando um edital para obtenção de passagens – fortalecendo, conseqüentemente, a cena musical brasileira no exterior:

Quando a gente começou o programa em 2014, Minas foi o estado que mais exportou músicos para o mundo todo. Foram mais de 700 viagens para todos os continentes e a gente teve atuação em várias feiras internacionais. A gente levava catálogo, stands, produzia coletâneas, documentários. A música de Minas começou a ocupar espaço nessas feiras. A gente foi na *Womex*, *World Music Exposition*, que é uma feira de música Itinerante na Europa, a maior feira de música independente. A gente conseguiu um palco da feira mineira lá!



Fig. 11. Pavilhão do Fórum de Copenhague durante a Womex.
Fonte: Arquivo pessoal de Makely Ka

No entanto, segundo os relatos coletados, o modelo cooperativista no ramo da música foi se desgastando pelo país devido a diversos fatores, como a falta de articulação política e da aprovação de leis elaboradas em conjunto com os trabalhadores do setor. Ainda segundo depoimentos, o Plano Nacional de Cultura, criado de forma participativa, nunca chegou a ser, de fato, implementado. Por fim, podemos citar ainda o advento do Microempendedor Individual (MEI), categoria jurídica e trabalhista que garantiu aos autônomos algum nível de formalidade, sem a necessidade de filiação a organizações e associações.

Na sequência, abordaremos mais detalhadamente como a conjuntura política e as mudanças no mercado de trabalho afetaram e desidrataram esse modelo de associação.

As diversas faces da crise que mitigou o modelo cooperativista na música

A pesar dos diferentes contextos, os relatos e documentos coletados para a pesquisa apontam que o fechamento e/ou enfraquecimento das principais cooperativas de música brasileiras se deu em um período semelhante. Após um período extenso de articulações políticas e desenvolvimento de projetos com maior ou menor sucesso, os estudos de caso mostram que a mobilização em torno das cooperativas se arrefeceu no início dos anos 2010, particularmente após o início do primeiro mandato de Dilma Rousseff. Conforme detalhado abaixo, questões como a falta de políticas específicas para as cooperativas musicais, sobretudo em um contexto de forte instabilidade política no Brasil, contribuiram para a desmobilização e o progressivo abandono dessas organizações.

Conjuntura política brasileira

Ao tomar posse, em 2011, Rousseff nomeou Ana de Hollanda como ministra da Cultura, posição que ela ocupou até setembro de 2012. A gestão de Hollanda passou a receber críticas do setor, com acusações sobre o desmonte das políticas anteriormente implementadas no Ministério e uso indevido das verbas do órgão.

Um episódio emblemático sobre a desaprovação da então ministra – amplamente registrado na imprensa – foi um encontro malsucedido com artistas de diferentes segmentos, na Assembleia Legislativa de São Paulo, em maio de 2012. Com diversas críticas dos presentes, o evento foi uma demonstração pública da insatisfação do movimento cooperativista musical não apenas em relação à ministra, mas com a presidência. Janine Durand, então vice-presidente da Cooperativa de Música de São Paulo e presidente da Federação das Cooperativas de Música do Brasil, leu um manifesto endereçado a Dilma Rousseff:

Frustrando aqueles que viam no simbolismo da nomeação da primeira mulher ministra da Cultura do Brasil a confirmação de uma vitória, essa gestão rapidamente se encarregou de desconstruir não só as conquistas da gestão anterior, mas principalmente o inédito, amplo e produtivo ambiente de debate que havia se estabelecido (FABRINI, ANTUNES e ROXO, 2011, on-line).

Segundo Makely Ka, antes mesmo da entrada de Ana de Hollanda já havia uma certa má vontade de setores políticos em relação às cooperativas, movimento que apenas se acentuou após 2011: “Foi uma espécie de boicote e a Dilma (Rousseff) acabou de dar uma enterrada, porque se a gente tivesse conseguido mudar alguns impostos, algumas taxas, as cooperativas poderiam continuar competitivas”, lamenta o músico. Naquele momento, o Plano Nacional de Cultura já havia sido aprovado, mas, na prática, não saiu do papel. Ainda de acordo com Ka, as cooperativas, então já enfraquecidas, não encontraram espaço para dialogar com o governo federal. Ele explica que “faltou articulação política, além da

articulação faltou aprovar as leis que tinham sido criadas, o Plano Nacional de Cultura foi criado, mas não foi implementado”.

O entrevistado detalhou um episódio envolvendo a organização da Feira Música Brasil em Belo Horizonte, em 2011, como exemplo do desprestígio do setor junto às instâncias federais. O evento foi uma realização do Centro de Música da Fundação Nacional de Artes (Funarte/MinC) em parceria com o Conselho Rede Música Brasil, que abrangia 15 entidades nacionais relacionadas à indústria criativa. Segundo ele,

no dia da abertura da Feira, a Dilma anunciou que o Juca [Ferreira] foi exonerado e que a Ana de Hollanda ia entrar no lugar dele, aí foi assim aquele balde de água fria geral (...). Para você ter uma ideia, até hoje tem gente que trabalhou naquela feira que não recebeu, muitos fornecedores, por quê? Porque eles tinham feito um acordo com a Petrobras, mas o dinheiro não tinha sido depositado aí, isso ia ser no ano seguinte, mas daí quando a Ana entrou ela disse que não tinha nada, e aí foi isso. E aí ficaram dois milhões para ser pagos, era um acordo de cavalheiro que o Juca tinha feito e ele honrar se ele continuasse como ministro. Como ele não continuou, a gente se ferrou nessa história.

Ainda de acordo com Ka, a situação se tornou mais insustentável no segundo mandato de Dilma Rousseff, entre 2015 e 2016, ano em que a presidenta viria a sofrer o impeachment. “Foi bem desastroso para a Cultura, tanto que quando o Juca [Ferreira] voltou [foi novamente ministro da Cultura entre 2015 e 2016], ele já pegou terras arrasadas, ali a coisa já degingolou”, recorda. Em 2016, com a ascensão de Michel Temer à presidência, a pasta sofreu o golpe final: a extinção do Ministério da Cultura foi anunciada no primeiro dia de seu governo interino. A partir de então,

a pasta passou a ter status de secretaria, que mantinha até a data da presente pesquisa.

Makely Ka destaca que, apesar de problemas locais envolvendo política e gestão, algumas cooperativas de música no Brasil, como a de São Paulo, se tornaram modelos. Para ele, o ocaso do movimento cooperativista do setor foi fruto, por um lado, do descaso do das instâncias governamentais: “Se tornou inviável mesmo, o cooperativismo nunca foi incentivado no país, quando a gente pensou que seria, no governo PT, a gente tomou um golpe”, lamenta.

O “patinho feio” das cooperativas

Outro fator relevante, na opinião de Makely Ka, foi a falta de apoio dentro do próprio movimento cooperativista como um todo:

A gente não conseguiu apoio nem da própria associação das cooperativas, eles consideravam a gente uma espécie de primo pobre. Eles valorizavam as cooperativas de médicos, produtores rurais... Os caras nem recebiam a gente e, quando recebiam, falava assim, ‘pode pegar uma balinha aí’(...). Nunca entenderam o protagonismo da cultura, eles não abraçaram.

Luis Felipe Gama, da cooperativa paulista, faz coro com Ka e lembra que o diálogo sempre foi complexo, principalmente em função das políticas pensadas para cooperativas trabalhistas, que têm um perfil muito diferente das demais. Segundo ele,

não existe o ramo da cultura no cooperativismo, então nós sempre fomos alguma coisa que existia mais ou menos adaptado. De modo geral, as cooperativas de cultura eram assimiladas como de trabalho, o que é péssimo. (...) O modus Operandi do cooperado,

do profissional da cooperativa, não tinha nada a ver com aquele que dizia respeito às cooperativas de trabalho, então isso gerou sempre uma série de confusões para a gente. (...) Nós não estávamos no horizonte.

No contexto da conjuntura política nacional, as mudanças na tributação das cooperativas, acompanhadas pela popularização da figura jurídica do Microempreendedor Individual (MEI), também são apontadas como determinantes para o ocaso das cooperativas de música, conforme detalhado abaixo.

Aspectos tributários

Após um momento de grande mobilização em prol das cooperativas, impulsionado pelos fatores descritos anteriormente, as instituições locais se depararam com um desafio: conseguir a adesão de novos associados, apesar da carga tributária imposta às atividades das cooperativas. Em um ambiente marcado pela informalidade, os entrevistados desta pesquisa afirmaram que muitas vezes era difícil convencer os músicos a utilizar as cooperativas, uma vez que a percepção inicial era a de que ganhariam menos se as notas fiscais fossem emitidas por essas organizações. Segundo Marcio Xavier, da Cooperativa de Música do Espírito Santo, mesmo o pagamento de tributos que garantiam benefícios, como a contribuição para a Previdência Social, eram vistos com desconfiança. Sobre esse assunto, ele afirma:

Faltou tempo [para entender o modelo de cooperativa], por conta da novidade, né? Do cara entender que ele tem que ser responsável por ele, de uma visão de longo prazo, por exemplo, essa

questão do INSS era uma questão dura, o cara não se conformava em descontar os 11%, acho que era 11%, do INSS: ‘não cara, descontando isso aqui eu tô ganhando, tanto’... Não cara, você tá ganhando o mesmo tanto’. Não tinha Cristo que fizesse ter essa compreensão (...).

Alessandra Pamponet, da MIC, relata que, na prática, a carga tributária total dos serviços realizados acabava inviabilizando a emissão de notas pela cooperativa: “A questão dos impostos, a gente fazia por uma determinada empresa, um financiamento, ou uma captação, a gente pagava tipo 6%, quando chegava na cooperativa, dava 50 e tantos por cento, era uma aberração, uma coisa que não tinha como ser viável”, lembra. Tais aspectos levaram o MIC a trabalhar de uma forma diferenciada, com um “condomínio de CNPJs de empreendedores individuais”, como explica Pamponet:

Com isso, a gente começou a solicitar algumas opiniões para que a gente tivesse não uma cooperativa como tradicionalmente se tem aquele CNPJ, mas um condomínio de CNPJs de empreendedores individuais. E a gente trabalhou assim por um bom tempo e foi um formato bacana. Embora a gente não tenha conseguido fazer com todos os associados, porque tem uma questão também do setor cultural, que eu nunca consegui entender, porque eu sempre trabalhei com desenvolvimento social, a cultura como desenvolvimento social, e desenvolvimento econômico sempre foram meus dois focos, baseado no desenvolvimento da carreira. Então, eu nunca consegui entender como uma pessoa vive sem CPF e acha que isso tá tudo normal. E assim vivem os artistas.

Os CNPJs individuais mencionados por Pamponet se referem ao surgimento de uma figura jurídica que, por um lado, simplifi-

cou a emissão de notas para músicos e outros trabalhadores autônomos e, por outro, representou uma espécie de pá de cal para as cooperativas, uma vez que contribuiu para a desmobilização em torno de seu funcionamento. Trata-se do Microempreendedor Individual (MEI), um modelo simplificado de empresa para quem trabalha por conta própria com renda anual de até R\$ 81.000,00 (valor atualizado segundo a tabela de 2021). A seguir, Márcio Xavier detalha o impacto do MEI sobre o modelo das cooperativas musicais:

Quando a gente começou a cooperativa, nesse intuito da formalização do setor, do músico, a gente tá no período pré-MEI (...). No primeiro momento, os artistas não poderiam ser encaixados pelo MEI. E um ano após o MEI ter sido lançado [a figura surgiu em 2008], na primeira atualização da lista de atribuições, entraram os músicos e os artistas em geral e aí não fazia mais sentido estar ali [na cooperativa]. Porque aí eu, o artista solo, tenho meu MEI, contrato minha banda e distribuo o dinheiro e cada um faz o que quiser. (...). E aí no que é meu, o meu imposto já está pago ali. Com o advento do MEI, a coisa começou a esvaír.

Para Luis Felipe Gama, o incentivo à adoção do MEI pelos músicos, ainda que tenha trazido benefícios à categoria, acabou se revelando prejudicial, na medida em que enfraqueceu as cooperativas existentes. Para ele, o MEI se mostra adequado a um certo ideal de Estado, no qual iniciativas individuais são privilegiadas em detrimento do coletivo, como explica:

A questão toda tem a ver com que projeto de sociedade, com projeto de país, projeto de estado se está lidando. A questão não é o quanto mais barato e mais fácil pode ser o exercício da profissão.

A questão é também, é papel isso é papel fundamental do Estado inclusive escrito na lei do cooperativismo, é papel importante do Estado também fomentar a organização desses trabalhadores (...) É muito mais interessante do que os profissionais todos dispersos enquanto MEIs, porque de fato a cooperativa enquanto instituição ela pode ser muito barata do ponto de vista do custo para o exercício profissional do trabalhador da Cultura, em particular da música, claro, mas ao mesmo tempo ela tem por características fundamentais do seu funcionamento econômico-político-institucional, como trazer pro conjunto dos trabalhadores uma série de vantagens impossíveis de se pensar entendendo esses trabalhadores todos enquanto MEI.

Alternativas como a implementada na Bahia, um condomínio de MEIs que utilizava a cooperativa local como instrumento para a articulação coletiva de oportunidades de trabalho e outras iniciativas, poderiam ser uma solução ao impasse da questão tributária. Entretanto, Pamponet conta que, ao perder a atratividade do ponto de vista burocrático, o modelo deixou de ser interessante para os associados:

E ainda que a gente não ficasse emitindo notas pela cooperativa, a gente tentou manter todas as articulações de forma coletiva e grupos de trabalho em busca de captação de recursos, em busca de tudo que a gente precisava. Acontece que a gente se depara também com o problema o artista assumir suas responsabilidades, é um outro problema que eu acho que é muito da alma e do perfil do artista. Pelo menos, a maior parte deles, né? Empreender não é uma coisa que você ensina, você desenvolve. Mas o empreendedor já tem aquela característica que ele traz com ele, ao longo da vida, de querer arriscar, de querer se jogar, de não ter medo do novo, de não ter medo de desapegar do antigo, então isso é um exercício que você tem que fazer e só você pode fazer

com você mesmo. Não adianta que você não consegue fazer com o outro, esse exercício.

Então é difícil você propor um trabalho coletivo se o individual já não existe. Se a preocupação individual não existe, como você vai levar isso para o coletivo? Eu não cuido nem de mim e vou ter o discurso de que tô cuidando de todo mundo (...). Aí a gente manteve esta associação até 2012 e depois começou a ficar insustentável, porque ficaram uns duzentos e poucos associados, todos esperando eu dizer o que eles tinham que fazer todos os dias. E eu não aguentei.

Em 13 de maio de 2014, a mobilização de diversos segmentos da Cultura conseguiu uma pequena vitória relacionada aos impostos devidos por cooperativas do setor. Após um ano e meio de disputas, foi sancionada a lei 12.973²⁴, instrumento jurídico que garantia, entre outras coisas, o não pagamento do PIS/Cofins para as cooperativas de cultura. Em entrevista, naquele ano, Luis Felipe Gama, da Cooperativa de Música de São Paulo, comemorou a sobrevivência do modelo:

O modelo estava ameaçado de existência por conta da cobrança, absolutamente injusta de PIS e Cofins, sobre o ingresso de dinheiro que remunera o trabalho de profissionais autônomos e que não deixam de ser autônomos quando se associam. Para a gente é um momento histórico, importantíssimo. Neste momento, acabamos de afirmar a existência, a sobrevivência e a longevidade deste modelo, destas instituições que têm transformado de forma muito importante a forma como os artistas prestam serviço se relacionam com o Estado (UNICAFES, 2014).

24. Disponível em: <http://portal.unisolbrasil.org.br/lei-que-isenta-as-cooperativas-de-cultura-do-pagamento-de-piscofins-e-sancionada/>. Acesso em 25 jun. 2021.

Em entrevista para o projeto, Gama explica que a cobrança de PIS/Cofins, que antes da lei passou a ser automática, a partir da exigência da emissão de notas fiscais eletrônicas, havia causado sérios danos financeiros à cooperativa de São Paulo.

Contudo, a vitória veio tarde: naquele momento já eram poucas as cooperativas de música em atividade no país, segundo os entrevistados desta pesquisa. O cenário para o desmonte das cooperativas já havia sido estabelecido e ganhou ainda mais impulso no contexto das movimentações políticas que levaram ao impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2016.

Desmobilização

De acordo com Márcio Xavier, um certo desânimo foi tomando conta dos associados da iniciativa capixaba. Entre outras questões, ele destaca que diversos músicos cadastrados faziam parte de bandas nas quais os demais integrantes não queriam ingressar na cooperativa, o que dificultava ainda mais as negociações:

Ela [a cooperativa] encerra as atividades porque ela foi seguindo pra lá, ela foi ficando... Foi sendo deixada de lado. Um tempo depois, talvez minha banda tivesse entrado toda, porque nosso contexto mudou. Mas enfim, faltou tempo (...). Era um trabalho ideológico, de vontade de fazer acontecer e você não tem remuneração pra isso. Você dedica seu tempo e esforço e tem uma hora em que você fala: não, tenho que tomar conta da minha vida. Porque [a cooperativa] toma muito tempo, quando a minha banda tá bombando e tá tocando, eu posso ficar lá, eu tô sendo remunerado pela minha banda, tenho tempo livre, fim de semana eu tô tocando, minha vida tá lá.

A dificuldade de administrar um trabalho não-remunerado e desafiador, como a gestão das cooperativas, em meio às outras tarefas da carreira musical, também é apontada como uma questão preponderante por Téo Ruiz. Ele esteve envolvido em discussões para a criação de uma cooperativa musical no Paraná, mas o projeto nunca saiu do papel. De acordo com Ruiz, embora a ideia de uma cooperativa não tenha sido descartada por artistas mais mobilizados politicamente, o que se percebe, na prática, é a valorização de associações pontuais entre artistas, com fins específicos:

Tem um núcleo assim de 7, 8 ou 9 produtores ou produtoras de Curitiba, até uns 10 no máximo que trabalham bastante juntos, não só comigo, entre eles, têm festivais, outras parcerias assim.

A gente não teve nem tempo, tempo nosso, força de trabalho nossa, para poder formalizar isso [a cooperativa], o que é uma pena (...). Cada um segue nos seus projetos, suas prioridades, e aí acabou que não houve a formalização né, essa cooperativa abstrata aí acabou também não acontecendo até hoje.

Ruiz, Xavier e Makely Ka destacam ainda disputas políticas que ocorriam dentro das próprias cooperativas locais, fator que, na opinião de ambos, contribuiu para o agravamento da crise do modelo. Segundo Ruiz, discordâncias internas “acabaram inviabilizando a continuidade do processo todo, de assembleias, de estatutos e tudo mais”, impossibilitando a efetivação da COMPA. No caso capixaba, o próprio perfil dos participantes também é apontado por Xavier como um elemento relevante:

A gente também teve um agente de desestabilização política dentro do grupo que afastou muitas pessoas, que era uma pessoa que

tinha a própria associação dele (...) e fomentava a discórdia. Acabou que muita gente se afastou por conta dessa pessoa, muita gente que era importante no processo de agregar, mas falou: eu tenho minha vida aqui, não preciso disso (...). Aquilo [a cooperativa] era uma questão ideológica, romântica, de trazer o pessoal, porque a nossa vida naquele núcleo, ela tava super bem resolvida, todo mundo tocando, todo mundo com agenda de shows, enfim.

De acordo com Ka, embora os líderes do movimento tenham aprendido na prática como funcionavam as cooperativas, o que levou a alguns problemas de gestão, as iniciativas poderiam ter continuado a florescer se houvesse um clima favorável, sobretudo politicamente. Ele destaca que

as figuras que estavam na gestão ainda hoje são referências aqui de gestores. Tem alguns que estão no serviço público, outros são produtores independentes, mas são as pessoas que fazem os principais eventos de música aqui em Minas, estão atuando ainda... talvez eles não soubessem trabalhar exatamente com cooperativa, mas depois quando a gente viu que nenhuma vingou (...). Não é possível que todo mundo da música seja incompetente.

Essa conjuntura é classificada por Luis Felipe Gama como uma mistura de “crise econômica e perseguição político-institucional”, que ganha corpo após a queda de Dilma Rousseff. Contudo, para o músico, ainda seria possível tentar salvar a cooperativa de São Paulo, caso existisse uma relação de parceria entre cooperados e cooperativa, e não uma lógica pautada pelo clientelismo. Segundo ele,

o tiro de misericórdia, digamos assim, é que nós não tenhamos tido a mínima condição de diálogo enquanto instituição com seus

sócios (...). Você tava conversando ali com clientes, com clientes lesados, não com sócios (...). Essa relação que se deu no momento mais agudo da crise, aí é impossível não há como sobreviver no momento mais intenso da crise.

Em uma perspectiva mais ampla, Makely Ka destaca que os sucessivos golpes sofridos pelo setor cultural a partir do desmonte de políticas públicas, intensificado após a chegada de Jair Bolsonaro à presidência, contribuem para a desarticulação entre os músicos. Na sua opinião,

foi um momento que talvez a gente não viva mais. Hoje, na verdade, tá todo mundo tentando salvar o jantar, vendendo o almoço, a gente está muito desarticulado, está cada um tentando sobreviver, está muito difícil, a gente até retomou o Fórum [Fórum da Música de Minas] aqui, começou a discussão, mas é diferente, né? Naquela época a gente fazia uma convocatória dois dias antes e tinha 200 pessoas. Hoje você não consegue reunir 20 pessoas para discutir essas questões. Acho que é coisa do desgaste mesmo, do momento.

Crescimento desenfreado, dívidas e acusações: o fim da Cooperativa de Música de São Paulo

Os números e projetos em torno da Cooperativa de Música de São Paulo fazem da iniciativa um caso à parte em meio a projetos semelhantes no Brasil. Não por acaso, a cooperativa, fundada em 2003, se manteve em pleno funcionamento (ainda que com dificuldades) enquanto as demais chegavam ao fim – muitas sem obter resultados expressivos. Entretanto, a crise econômica que assolou o país a partir de 2015 trouxe danos permanentes à insti-

tuição. Em 2021, ela ainda não havia chegado ao fim formalmente, mas vivia um ocaso marcado por graves problemas financeiros e troca de acusações entre seus membros.

Segundo Luis Felipe Gama, diante do faturamento cada vez menor de shows e projetos contratados via cooperativa, tornou-se mais difícil manter a estrutura da entidade. Houve tentativas de contenção de despesas, como a demissão de funcionários – a organização chegou a empregar oito funcionários assalariados e, após a crise, cortou o quadro pela metade. Mesmo assim, as dívidas ameaçavam o futuro da entidade. Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, em 2017, o músico explicou o impasse: “Você não tem dinheiro no caixa e tem que pagar, por exemplo, o INSS, entre outras coisas, porque se você não pagar, a cooperativa é colocada no Cadin [Cadastro Informativo dos Créditos não Quitados de Órgãos e Entidades Estaduais] e aí acabou tudo” (BOZZO JUNIOR, 2017).

Apesar da quantidade expressiva de membros – no auge, foram 2.500 pessoas cadastradas – a cooperativa também enfrentava, naquele momento, um desgaste junto aos cooperados. Não havia, segundo Luis Felipe Gama, candidatos ao posto da presidência da entidade, que ele ocupava desde 2011. Diante das ameaças trazidas pela crise financeira, a diretoria tomou uma decisão arriscada: remanejar verbas obtidas por meio do Programa de Ação Cultural (Proac), da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, para o pagamento de débitos mais urgentes. Naquele momento, acreditava-se que conforme novos recursos entrassem no caixa da entidade seria possível remanejá-los para assegurar o desenvolvimento dos projetos que foram

apoiados pelo Proac. O problema é que, diante do agravamento da crise econômica no país, entre 2016 e 2017, os cachês se tornaram ainda menores, os shows diminuíram e a desconfiança sobre a entidade aumentou, como explica Gama:

Em determinado momento ali entrou-se em insolvência e essa insolvência gerou uma crise institucional maior de desconfiança. “Olha, o sujeito não recebe (...) ou está atrasando muito para receber, então não vou usar a cooperativa”. Isso gera uma bola de neve muito rápido, uma avalanche, um tsunami. Na virada de 2016 para 2017, houve um baque financeiro quase destruidor, que continuou se arrastando. (...) A entidade tava absolutamente inoperante, sem ter conseguido pagar inclusive os direitos trabalhistas dos funcionários que demitimos.

Aqueles que haviam obtido verbas pelo Proac e não conseguiram receber o dinheiro através da cooperativa chegaram a acusar o presidente de enriquecimento ilícito pelo desvio dos recursos. Nesse momento, de acordo com Gama, já não havia clima político externo para a busca de novos recursos, ou mesmo interno, com a falta de engajamento dos associados junto à entidade: “politicamente fracassamos em constituir essa relação do cooperado com a cooperativa e eu, em particular, não posso fugir da responsabilidade, eu fui o último dirigente, então realmente não tive competência no sentido de [ser] aglutinador”, reconhece. Ainda segundo Gama, além da gestão, houve falhas significativas na comunicação com os cooperados, o que redundou na incapacidade de fazer com que estes “vestissem a camisa” da entidade nos momentos mais críticos:

O discurso em algumas reuniões era “o problema é de vocês, ar-

ruma esse dinheiro, esse dinheiro é meu, tava lá na conta da cooperativa...”, você entende? Não havia possibilidade de construir um diálogo, não é assim, esse dinheiro não foi roubado, esse dinheiro não roubado, não se apropriou desse dinheiro do ponto de vista de benefício pessoal ou de ninguém.

Afastado da carreira para gerenciar a cooperativa, Gama conta que sua vida financeira foi “absolutamente destruída” pela experiência e que chegou a precisar de ajuda para sobreviver. O músico conta que, em 2021, ex-cooperativados faziam shows on-line para tentar arrecadar recursos para o pagamento de dívidas ainda pendentes, como as das iniciativas contempladas pelo Proac. Entretanto, apesar de tantos problemas, Gama se diz orgulhoso pelo saldo positivo representado pelo legado da cooperativa:

Tenho muito orgulho de ter feito parte de um coletivo que chegou a viver uma experiência de instituição de profissionais da música. (...) Fomos a certa altura uma instituição que foi um ator político institucional bastante qualificado e que conseguiu uma operação econômica enquanto representante dos seus sócios, muito eficiente e confiável (...). O que se quiser dizer acerca dos últimos dias de Roma, nós produzimos aí uma experiência que, no que ela funcionou, quando ela funcionou, sem dúvida alguma é exemplar. Exemplar, inédita do ponto de vista da música e sem par. Então acho que isso é valioso.

Legado e perspectivas para o futuro

Ao fazer um balanço do legado do movimento cooperativista musical dentro dos contextos locais e em nível nacional, os entrevistados elencaram algumas características em comum. O aprendizado sobre as possibilidades de articulação política foi mencionado algumas vezes, em diferentes relatos, como uma experiência positiva resultante do florescimento das cooperativas, como é o caso da fala de Makely Ka:

Foi por causa das cooperativas que a gente conseguiu terminar o Plano Setorial da Música, que, embora não tenha sido implementado, virou referência para a música brasileira hoje. Tipo assim, tudo que não foi feito, tá lá, registrado. A gente conseguiu aqui (em Minas Gerais), um representante da cooperativa no Conselho Nacional de Cultura, ajudei a criar o Plano Estadual de Cultura e foi uma conquista também, esse plano virou lei. E eu acho que foi uma mobilização importante.

Na mesma direção, Márcio Xavier aposta que as experiências passadas poderão ser importantes como um modelo de atuação para as próximas gerações, sobretudo se houver um intercâmbio de saberes com aqueles que integraram o movimento cooperativista local, o que, segundo ele:

Vai facilitar esse processo porque [a gente] tem experiência nesses trâmites, porque sabe como atuar politicamente, atuar mes-

mo, talvez a gente esteja diante de um governo que desrespeita todas as instituições democráticas, mas a gente sabe fazer pressão porque mesmo quando o governo tá no nosso campo, mesmo nos governos Lula e Dilma a gente pressionou muito. (...) O que fica de lição política é o aprender, a gente tem se articulado no fórum nacional (...) porque a gente está sofrendo muito, a gente está sofrendo ataques reiterados.

Ka também destaca a criação do programa Música em Minas, que contribuiu para a valorização de músicos locais, articulando a criação de espaços de visibilidade nacionais e internacionais para esses artistas. Para o mineiro, a cooperativa foi crucial para o desenvolvimento da iniciativa, como ele explica:

A gente tem alguns posicionamentos de [artistas de] nicho (...). A gente começou a mudar isso, principalmente com a projeção lá fora. Alguns artistas começaram a circular todos os anos e começou a mudar isso. E no plano pessoal, foi um aprendizado (...). Fiquei cinco anos longe da minha carreira.

Se as dificuldades de incentivar cooperativas de música, em suas especificidades, foram apontadas como fatores que dificultaram o sucesso do modelo no setor, conforme o tópico anterior, será possível construir novos paradigmas, a partir de agora? Para Alessandra Pamponet, articulações coletivas semelhantes, no futuro, dependem também de reflexões mais amplas, como debates sobre problemas no modelo de distribuição de verbas de leis de incentivo:

Eu não acredito em mais nada aqui na Bahia nesse formato que hoje existe. Beneficiam sempre as mesmas pessoas. As leis de incentivo só beneficiam os grandes artistas e isso também não é uma responsabilidade só do gestor público, mas também das empre-

...). Por que que eu não acredito no movimento? Porque, sabe aquela coisa de ‘farinha é pouca, meu pirão primeiro’? Fica todo mundo de rabo preso com os editais, e ninguém grita, ninguém corre atrás, ninguém quer se expor, ninguém quer fazer nada disso porque sabe que depois as consequências virão. São perseguidos sim, não têm seus projetos aprovados, não são nem recebidos, então como é que uma ação coletiva vai chegar aonde precisa?

Já Esso Alencar, do Rio Grande do Norte, adota um tom um pouco mais otimista, ainda que também ressalte que a conjuntura política e econômica do país precisaria mudar para possibilitar, mais uma vez, a emergência de cooperativas ou iniciativas semelhantes, no campo da música:

Eu antevejo que é possível que em algum momento a nova geração de repente (...) veja alguma saída para o cooperativismo, porque é uma bela esperança pra humanidade, você estar sempre junto, conseguindo realizar projetos coletivamente, aproximando pessoas. Mas a gente tem que crescer muito ainda como país para isso acontecer, sabe? (...). Aliás, tá difícil dizer qualquer coisa sobre a música brasileira, tá muito difícil prever qualquer horizonte, sabe?

Ainda segundo Alencar, a precarização do trabalho dos músicos do estado, nos últimos anos, contribuiu para uma espécie de paralisia de muitos profissionais do setor, que encontram dificuldades em se reinventar. O músico classifica essa imobilidade de parte daqueles que viveram o momento de maior potencial das cooperativas como uma “lamentologia”. Em suas palavras, “pessoas que apenas se lamentam por toda a existência, e não conseguem alcançar o patamar de crescimento, no sentido da

proposição, do sonho, de acalantar um negócio que vá dar base para o futuro. Ele afirma que:

Elas [as pessoas] estão correndo atrás, nunca olham pra frente. Elas correm atrás de um cachê retido e não recebido, elas vêm reclamar que os Paralamas vêm tocar e levam o dinheiro que poderia ser daqui, nunca estão pensando em formatar novas propostas, em se juntarem para poder enfrentar a situação que é a realidade. Isso dificulta muito que novos modelos sejam nascidos, porque há esse acabrunhamento, agora quem sabe as gerações novas possam trazer aí um alento que, a nossa esperança, ou pelo menos a minha, é que a gente esteja plantando um alicerce que dê base, sustentação para algo que venha depois. Se a nossa geração tivesse encontrado já alguma coisa mais firme, no lugar, aí teria sido mais fácil para nós.

O desânimo ocasionado pela falta de políticas públicas adequadas também é destacado por Luis Felipe Gama, para quem novas cooperativas musicais só seriam possíveis após mudanças tributárias e políticas que soam utópicas em 2021. “Você precisa ter da parte do Estado uma mínima proatividade, no sentido de que isso seja interessante”, opina, acrescentando ainda:

Eu acho que o problema que nós temos assim enquanto trabalhadores, pessoas da produção cultural, pessoas ligadas à cultura, é parecido com o que temos no país né, nós vivemos um momento trágico, dramático e vivemos ao mesmo tempo, uma apatia, uma sensação de impotência muito grande em relação a isso. Isso é uma maré muito ruim, uma atmosfera muito ruim que se vive.

Novos formatos, novos debates

A partir de experiências bem-sucedidas nos últimos anos em Curitiba, Téo Ruiz vê potencial em associações formadas por festivais ou associações de músicos organizadas com fins pontuais, como a organização de eventos ou a participação em editais de fomento. Ele afirma ainda não ver

um movimento específico da cooperativa, o que eu acho uma pena, porque eu entendo que cooperativismo musical, pelo menos o que eu tive conhecimento na época, o que eu tive contato, ele se mostrou muito eficiente em muitas coisas. Ele previa não necessariamente uma questão de representatividade de classe, porque a cooperativa ela tem fins lucrativos, são pessoas que estão ali, dividem o lucro da cooperativa no fim do ano, mas ela é um instrumento muito mais rápido e mais simples de você entrar em projetos coletivos, em editais ou até mesmo representações políticas.

Para Ruiz, mais do que concorrer com novos modelos, o cooperativismo poderia impulsionar iniciativas colaborativas que vêm sendo construídas a partir da circulação de artistas dentro e fora da capital paranaense: “hoje em dia, somos vários produtores e produtoras que se associam pontualmente em eventos ou inclusive desenvolvem projetos juntos em sociedade, movimentando o setor”, explica. O músico acredita ser possível um modelo híbrido, no qual os associados possam fazer parte da cooperativa e desenvolver projetos de maneira independente, como afirma a seguir:

Eu vejo uma efervescência musical em Curitiba, uma produção artística que vem se mantendo, começou a expandir, sair dos li-

mites aqui da capital (...). Eu faço parte desse movimento musical, digamos assim, não sei se dá pra chamar de movimento, mas existe uma cooperação artística e musical entre a cena da cidade nesse momento, tanto que vem despertando até atenção de outros lugares, muitas bandas querem circular e querem passar em Curitiba, [o que] tem gerado parcerias. A gente recebe artistas aqui, quando a gente vai pra cidade deles, eles recebem a gente lá. (...) Agora, imagina se tivesse uma cooperativa por trás disso dando suporte institucional, a gente talvez tivesse num patamar diferente, né? Não só do ponto de vista do trabalho e da questão do mercado da música, mas até político, num segundo momento.

Ainda segundo Ruiz, outra lacuna importante que poderia ser suprida pelas cooperativas diz respeito ao desamparo dos músicos diante da falta de regulamentação trabalhista do setor:

Hoje em dia os músicos hoje em dia nem são mais obrigados a se filiar na ordem os músicos, a gente fica meio refém de questões trabalhistas mesmo, e na cooperativa a gente teria, ao meu ver, um amparo, a gente poderia fazer contratos com planos de saúde, enfim, várias questões coletivas que a cooperativa teria instrumentos inclusive jurídicos pra amparar seus associados.

Um exemplo recente na direção de novas mobilizações consistiu na aprovação da Lei Aldir Blanc, que regulamenta, entre outras questões, o pagamento de auxílios aos trabalhadores da cultura prejudicados pela paralisação de suas atividades, em decorrência da pandemia de Covid-19²⁵. De acordo com Ruiz, que na época deste relato participava de discussões locais em defesa do projeto, a necessidade imposta pela crise trouxe uma efervescência políti-

25. A Lei Aldir Blanc foi regulamentada em agosto de 2020.

ca: “Tem gente que daquela época [das cooperativas] que tá voltando pras discussões, tem gente nova que não participava que tá querendo também”, conta. Por outro lado, o músico avalia que é preciso não apenas recuperar o legado do movimento cooperativista, mas incorporar debates que, há dez anos, eram incipientes ou mesmo inexistentes em determinadas cenas, como a representatividade de mulheres, pessoas negras e/ou LGBTQI+ em projetos diversos. Além disso, em meio aos ataques sofridos pela área da cultura, Ruiz acredita que as experiências e vivências desses grupos, bem como suas estratégias de mobilização, são mais adequadas às mudanças no panorama político:

Nós, como trabalhadores da cultura, a gente já tá sendo oprimido por um discurso do governo, e não só do governo federal, o governo estadual aqui também, muito forte. Então se essa pressão vem pra nós, homens, brancos, héteros etc., imagina então pra essas outras pautas. Justamente por isso, atualmente eu vejo que essas outras pautas, o movimento feminista, os negros, negras, pretos, enfim, lgbs etc., têm já uma organização social e uma organização de resistência muito melhor. (...) A gente tá trazendo esses discursos pra dentro [da cultura] até pra aprender mesmo, como eles fazem lá, (...) como se organizam pra enfrentar esses discursos e enfim. Porque isso pode servir de modelo pras nossas resistências culturais. A militância que eu tô acostumado a fazer é uma militância antiga, de dez anos atrás. Tenho bastante experiência, conteúdo, posso contribuir? Posso. Mas será que meu método e a minha metodologia de atuação e de fala nesse tipo de situação são os melhores hoje em dia? Provavelmente não, então a gente tem que ouvir essa galera que sabe fazer de outra forma, mais assertiva, talvez.

Outra questão contemporânea a ser discutida, para Esso Alencar e Márcio Xavier, está relacionada às dificuldades de atuação de músicos, sobretudo iniciantes, diante das lógicas opacas de plataformas de streaming musical. Com um tom pessimista, Alencar ressalta que a chegada das novas tecnologias de comunicação e informação trouxe a esperança de maior independência e inovação na música. A realidade, porém, é uma grande concorrência por visibilidade nestes espaços e uma baixíssima remuneração pelas reproduções conquistadas, em plataformas como Spotify e YouTube. “Você vê que esses modelos implementados pelo próprio capitalismo, eles se apropriam de tudo, não deixam nada”, lamenta Esso, destacando que a precarização tem tornado cada vez mais difícil a dedicação exclusiva à música. “Você tem que se dedicar à outra atividade. Não ter condição de se manter através da sua atividade com a música é bem complexo”.

A questão da dependência das plataformas digitais, atualmente os principais espaços para promoção e consumo de música gravada no Brasil²⁶, segundo Xavier, torna ainda mais relevante a emergência de novas formas de organização política entre os músicos. Segundo ele conta:

Na internet, meu clipe tem 10 milhões de visualizações. Ok, cara pálida, onde estão seus 10 milhões de visualizações? Você consegue fazer um show com 300 pessoas pagantes? Pagando ingresso para você em São Paulo? Porque 10 milhões de visualizações não te garantem isso. Então assim, eu acho que muita gente é muito

26. Segundo a Pró-Música Brasil, o faturamento da música na área digital representou, em 2018, 72,4% do mercado total no país. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado/>. Acesso em 20 jul. 2021.

entusiasta e [a plataforma digital] é superimportante para te dar uma visibilidade. Mas isso não vira vida real.

O músico pontua ainda que tais articulações políticas seriam cruciais para, por exemplo, eleger parlamentares que efetivamente priorizem o setor – algo fundamental para que políticas públicas de regulamentação das plataformas digitais, por exemplo, possam ser discutidas, como explica:

Eu acho que o que vai ficar de importante talvez seja essa reconexão de todos os agentes e agregar novos agentes políticos. A nossa questão com a crítica nos impede de ser pragmáticos no momento em que precisamos ser. E é por isso que, por exemplo, não existe um deputado federal, um deputado estadual, vinculado à música. Você tem músicos que são deputados, mas eles não são conectados com a sua base profissional.

Para Luís Felipe Gama, organizar posicionamentos coletivos diante das políticas de plataformas digitais é urgente. O músico usa como exemplo o caso dos compositores, que sequer são creditados corretamente na maior parte das músicas disponíveis em determinadas plataformas:

Hoje em dia você [compositor] não existe no Spotify. Já existe até a ferramenta com que você colocar a autoria das músicas, mas a realidade é que isso não acontece. (...) Não é que seja uma perversidade do Spotify, é uma perversidade do processo todo e nós temos que lutar com isso, nós temos que explicar: ‘Olha nós somos parte aqui, somos parte interessada na história e é do interesse de vocês’. Porque senão o troço vai ruir em algum momento, né.

Desta maneira, sistematizando as observações dos entrevistados sobre a contribuição do movimento cooperativista para novas iniciativas semelhantes, na contemporaneidade ou em um futuro próximo, pode-se dizer que:

1) A experiência de mobilização trouxe aprendizados importantes, tanto sobre formas de organização e gestão quanto sobre formas de pressionar instâncias governamentais;

2) O movimento também contribuiu para pautar especificidades do setor cultural, que precisam ser levadas em conta pelas políticas públicas voltadas para as cooperativas;

3) Houve conquistas importantes do ponto de vista legal, como a aprovação do Plano Setorial da Música, que, embora não tenha saído efetivamente do papel, segue como uma referência importante para debates vinculados ao setor.

Entretanto, também há enormes desafios pela frente, que incluem a criação de espaços em que seja possível debater problemas relativos aos programas de incentivo, como lembrou Alessandra Pamponet, ou mesmo uma certa apatia dos músicos, em virtude das frustrações acumuladas pelo fim das cooperativas anteriores. Além disso, é necessário atualizar as pautas de discussão, inserindo questões como a criação de oportunidades ligadas à diversidade, além de maneiras de enfrentamento das dinâmicas predatórias das plataformas digitais.

Soma-se a estes aspectos a necessidade de repensar a inserção das cooperativas de música dentro do espectro mais amplo das cooperativas de trabalho, no Brasil. De acordo com o SEBRAE, atualmente as cooperativas são classificadas como: 1) Cooperativa agropecuária; 2) Cooperativa de consumo; 3) Cooperativa

de trabalho (grosso modo, entidade que reúne trabalhadores em busca de clientes ou serviços para os cooperados); 4) Cooperativa de crédito; 5) Cooperativa de serviços e infraestrutura e 6) Cooperativa de saúde²⁷.

Contudo, segundo os entrevistados, as particularidades do setor praticamente inviabilizam o bom funcionamento das cooperativas a longo prazo, no modelo corrente. Makely Ka, por exemplo, menciona a sazonalidade como um fator impeditivo para a manutenção das contribuições financeiras nos mesmos moldes de cooperativas de outras áreas. Para mudar essa perspectiva, o músico argumenta que é preciso retomar o projeto de criar efetivamente um ramo da cultura no cooperativismo, com tributação e normas adequadas à realidade dos trabalhadores da área. Sobre esse assunto, Ka ressalta:

Tem músicos que trabalham muito em um período e em outro período ficam completamente no ostracismo, ou tem músicos que fazem outras coisas e eventualmente fazem um show. Então não dava para a gente (...) fazer esse tipo de exigência de pagamento por exemplo de uma mensalidade alta, que os músicos simplesmente não iam pagar. (...) O cara só pagava quando ele recebia, senão não fazia sentido para ele continuar colaborando.

Ainda segundo os entrevistados, muitos dos tópicos analisados neste documento emergiram pela primeira vez a partir dos encontros e provocações que surgiram ao longo da pesquisa. Em meio ao cotidiano atribulado por demandas diversas da vida pes-

27. Mais informações estão disponíveis no site do SEBRAE: <https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/artigosCoperacao/como-criar-uma-cooperativa,f-3d5438af1c92410VgnVCM100000b272010aRCRD>. Acesso em 20 jul. 2021.

soal e profissional de cada um, a presente investigação, uma iniciativa inédita, proporcionou a configuração de um espaço para reflexões conjuntas sobre o desenvolvimento, as contribuições e os desafios das cooperativas de música no Brasil.

Assim, para além de mapear, discutir e sistematizar tais processos, esperamos que o debate iniciado neste projeto contribua para a continuidade e expansão dessas reflexões, abrangendo também os responsáveis pela formulação de políticas públicas para a cultura brasileira, além de que, em um futuro não tão distante, as cooperativas de música possam se tornar, novamente, uma alternativa para a articulação de propostas e iniciativas coletivas para o setor.

Referências bibliográficas

Anderson, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa ao mercado de nicho*. Rio de Janeiro, Elsevier, 2006.

Bittencourt, Luiza; Domingues, Daniel. Dinâmicas coletivas em cenas musicais: A experiência do grupo #acenavive no Rio de Janeiro. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 109 | 2016, 137-162.

Bozzo Junior, Carlos. *Em crise, Cooperativa de Música de São Paulo pode fechar*. Blog Música em Letras - Folha de S.Paulo, 12/04/2017. Disponível em: <https://musicaemletras.blogfolha.uol.com.br/2017/04/12/em-crise-cooperativa-de-musica-de-sao-paulo-pode-fechar/>. Acesso em 27 de junho de 2021.

Brasil. *Lei nº 8.313*, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências.

Brasil. *Lei nº 12.343*, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências.

Brasil. Ministério da cultura. *1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006*. Estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura. Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília: Minc, 2007.

Brasil. *Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais*. Brasília: Minc, 2007.

Brasil. *Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais*. 2ª edição revista e atualizada. Brasília: Minc. 2008.

Brasil. *Portaria nº 123*, de 13/12/2011. Estabelece as 53 metas do Plano Nacional de Cultura.

Brasil. *Portaria nº 621*, de 8 de setembro de 2020. Estabelece o Acordo de Cooperação Federativa como instrumento de integração dos entes federados ao Sistema Nacional de Cultura – SNC.

De Marchi, Leonardo. *Transformações estruturais da indústria fonográfica no Brasil 1999 -2009: desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e consequências para a diversidade cultural no mercado da música*. Tese de Doutorado em Comunicação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 2012.

Domingues, Daniel. *Festival Grito Rock: Articulações, disputas e construções territoriais na música independente do Estado do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado apresentado ao Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre, 2015.

Fabrini, Fabio; Antunes, Adaury; Roxo, Sérgio. Criticada em encontro com artistas em São Paulo (...). *Jornal Extra*, 10/05/2011. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/criticada-em-encontro-com-artistas-em-sao-paulo-ministra-da-cultura-diz-ser-vitima-de-fofoca-boato-1779530.html>. Acesso em 15 de junho de 2021.

Freire Filho, João; Fernandes, Fernanda Marques. *Reinvenções da Resistência Juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

Frith, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock n' Roll*. New York. Pantheon Books, 1981.

Gil, Gilberto. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília: MinC, 2003.

Herschmann, Micael. *Indústria da Música em Transição*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010, v.1.

Herschmann, Micael. *Carência de dados e desafios metodológicos para o desenvolvimento dos estudos da indústria da música*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 20, n. 1, pp. 131-146, jan./abr. 2013.

Jenkins, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2006.

Latour, Bruno. *Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-rede*. Salvador: Edufba, 2012.

Lévy, Pierre. *A Inteligência Coletiva*. São Paulo: ed. Loyola, 2000.

Lévy, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

Lopes, Thalles. *A Música Brasileira em tempos de Coronavírus*. Mídia Ninja. <https://midianinja.org/talleslopes/a-musica-brasileira-em-tempos-de-coronavirus/> Acesso em 27 de junho de 2021.

Machado, Cacá. *Música e ação política, Brasil 2003/2016*. Pol. Cult. Rev., Salvador, v. 10, n. 2, p. 119-147, jul./dez. 2017.

Pereira de Sá, Simone. *A nova ordem musical: notas sobre a noção de “crise” da indústria fonográfica e a reconfiguração dos padrões de consumo*. Niterói: UFF – PPGCOM, 2006.

Pereira de Sá, Simone. *Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da música*. Contemporânea, 12(3), 2014.

Pine, B.J; Gilmore, J. H. *The Experience Economy*. Boston: Harvard Business School Press, 1999.

Rubim, Antonio. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Galáxia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica n. 13, 2007.

Semensato, Clarissa. *As Conferências de Cultura como canal de participação e fortalecimento do campo das Políticas Culturais: contribuições com base no estudo de caso de Campos dos Goytacazes*. Políticas Cultu-

rais: Trajetórias e Diálogos em Campos dos Goytacazes. Organização de Simone Teixeira - Campos dos Goytacazes, RJ: EdUENF, 2015.

Sousa Santos, B. *Gramática do tempo*. São Paulo, Cortez, vol. 4, 2006.

Unicafes. *Câmara aprova fim de imposto para cooperativas culturais*. Site da instituição, 09/04/2014. Disponível em: <https://www.unicafes.org.br/noticia/camara-aprova-fim-de-imposto-para-cooperativas-culturais>. Acesso em 21 jun 2021.

Vicente, Eduardo, *A vez dos independentes: um olhar sobre a produção musical independente do país*, E-compós, 2006.

Entrevistas realizadas por Luiza Bittencourt, Simone Evangelista Cunha, Julia Silveira e Leonam Dalla Vecchia:

Alessandra Pamponet - Música Inovação e Conectividade (MIC-Bahia) -2020

Luis Felipe Gama - Cooperativa de Música (SP) - 2020

Esso Alencar - Cooperativa da Música Potiguar (COMPOR) - 2020

Luis Felipe Gama, da Cooperativa de Música (SP) - 2020

Márcio Xavier - Cooperativa de Música do Espírito Santo (UNIMUS) - 2020

Makely Ka - Cooperativa de Música de Minas (COMUM) – 2020

Sobre as autoras

Simone Pereira de Sá

é professora titular da Universidade Federal Fluminense, onde atua como docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Curso de Estudos de Mídia. É coordenadora do Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação (LabCult), da Universidade Federal Fluminense, que tem por foco pesquisas em torno de questões ligadas ao campo da comunicação, música, cultura digital e empreendedorismo. É autora de inúmeros artigos e livros sobre a temática, tais como “Música Pop-Periférica Brasileira: videocliques, performances e tretas na cultura digital” (Ed. Appris, 2021); e co-organizadora (com Adriana Amaral e Jeder Janotti Jr.) de “Territórios Afetivos da Imagem e do Som” (Selo Editorial, UFMG, 2020). Coordenou o projeto de pesquisa “Empreendedorismo Afinado: as Estratégias das Cooperativas Musicais Brasileiras”, contemplado na chamada CNPq/SESCOOP 007/2018, cuja presente obra é um dos resultados.

Luiza Bittencourt

é Diretora de projetos e pesquisas na Ponte Plural e gestora da incubadora Nós da Rede. Doutora e mestra em comunicação pela Universidade Federal Fluminense, onde desenvolveu pesquisas relacionadas a cenas musicais, empreendedorismo e cidades criativas. Advogada formada pela Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005), possui especialização em

Direito do Entretenimento pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2006) e Pós-Graduação em Direito da Propriedade Intelectual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008). Vencedora do Prêmio Economia Criativa (2012 – Ministério da Cultura) e da Premiação de Iniciativas Culturais (Prefeitura de Niterói). Foi pesquisadora dos grupos de pesquisa More Than Loud (Universidade do Porto) e Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação (LabCult – da UFF), em que realizou as pesquisas “Under Connect: cenas musicais luso-brasileiras on e off-line”, “Cartografia musical do Estado do Rio de Janeiro”, “Mapa Musical do Estado do Rio de Janeiro” e “Empreendedorismo Afinado: As estratégias das cooperativas Musicais Brasileiras”, que deu origem a este livro.

Simone Evangelista Cunha

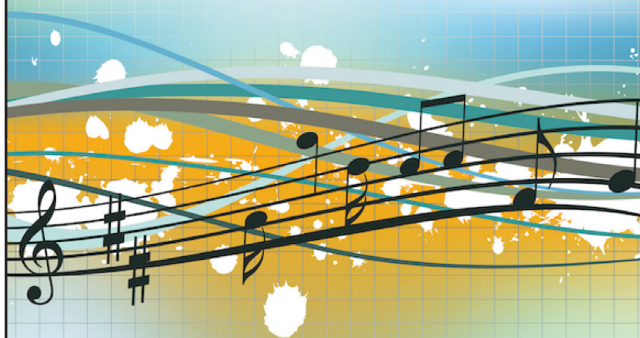
Professora adjunta do departamento de Teoria de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi bolsista pelo Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) na mesma instituição. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e especialista em Mídias Digitais e Interativas pelo Senac Rio. Pesquisa temas relacionados a cultura digital, entretenimento, consumo, gênero, afetos e plataformas digitais e divulgação científica.

Julia Silveira

É professora substituta da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É mestre e doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), onde também atuou como professora substituta do Departamento de Estudos de Mídia e coordenou a Equipe de Comunicação Institucional (Ecin) deste mesmo curso. Também é assessora parlamentar e coordenadora de comunicação na Câmara Municipal do Rio de Janeiro e pesquisadora do Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação (LabCult/UFF). Estuda temas relacionados à cultura digital e estudos de gênero.

COOPERATIVISMO AFINADO

História e legado das cooperativas musicais
no Brasil no século XXI



Simone Pereira de Sá ♦ Luiza Bittencourt
Simone Evangelista Cunha ♦ Júlia Silveira

