

RITA DE CÁSSIA LAHOZ MORELLI

ARROGANTES, ANÔNIMOS, SUBVERSIVOS:  
INTERPRETANDO O ACORDO E A DISCÓRDIA  
NA TRADIÇÃO AUTORAL BRASILEIRA

Tese de Doutorado apresentada ao  
Departamento de Antropologia do Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade  
Estadual de Campinas, sob a orientação do  
Prof. Dr. Guilherme Raul Ruben.

Este exemplar corresponde à redação  
final da tese defendida e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 25/11/98

Prof. Dr. Guilherme Raul Ruben

Prof. Dr. Roberto Claudio Sabato Moreira

Prof. Dr. Geraldo Di Giovanni

Prof. Dr. Roberto Cardoso de Oliveira

Profa. Dra. Guita Grin Debert

Novembro 1998

M815a

36496/BC

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	Ex.
TOMBO BC	36496
PREC.º	229,99
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREC.º	28.11.00
DATA	05/02/99
N.º CPD	

CM-00120714-6

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

**Morelli, Rita de Cássia Lahoz**  
M 815 a      **Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira / Rita de Cássia Lahoz Morelli. - - Campinas, SP : [s. n.], 1998.**

**Orientador: Guilherme Raul Ruben.**  
**Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Antropologia. 2. Direitos autorais. 3. Associações, instituições, etc. - Brasil. I. Ruben, Guilherme Raul, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

**Arrogantes, anônimos, subversivos:  
Interpretando o acordo e a discórdia  
na tradição autoral brasileira**

**Esta tese é dedicada a meu pai, Ovídio Morelli, nascido em 27/12/18 e  
falecido em 25/01/71.**

**Alfaiate profissional, artista amador e getulista convicto, ele  
projetou em mim o singelo sonho de um outro "doutoramento".**

**Com este trabalho, realizo de alguma maneira o sonho dele,  
realizando sobretudo o meu: compreender um pouco melhor os  
homens de sua época e de sua estirpe, de um jeito que não deu tempo  
de fazer com ele.**

## AGRADECIMENTOS

A meus professores no Doutorado em Ciências Sociais da Unicamp pelo muito que me ensinaram durante os dois anos em que cumpri os créditos de meu curso (1991 e 1992): Guita Grin Debert, Juarez Brandão Lopes, Mariza Corrêa, Mariza Peirano, Otávio Ianni, Renato Ortiz, Roberto Cardoso de Oliveira e Vilmar Faria.

À Fundação Ford e à Anpocs por haverem concedido a bolsa-pesquisa que viabilizou materialmente a realização do trabalho de campo entre 1993 e 1994.

A cada uma das pessoas de São Paulo e do Rio de Janeiro que me concederam entrevistas generosas e material precioso: Adilson Godoy, Alberto Roy, Alcyr Pires Vermelho (*in memoriam*), Aldo Nicoelli, Amilson Godoy, Braguinha, César do Prado, Constantino Milano Neto (*in memoriam*), Daniel Rocha, Demétrio Santos Lima, Eddy Franco, Estevão Mangione, Hélio Sena, Hércules Tecino Sanches, Ivo Santos, Jair Bittencourt, João Dias (*in memoriam*), José Carlos Costa Netto, José da Silva Pereira, Léo Ortiz, Lígia de Paula, Maestro Galhardi, Marcus Vinícius, Maurício Tapajós (*in memoriam*), Nelson de Macêdo, Osmar Barutti, Paulinho Nogueira, Pedro Alexandrino Gomes, Roberto Melo, Rubem Brasil Botelho e Vaniza Santiago.

Ao FAEP da Unicamp por haver concedido o auxílio-pesquisa que viabilizou a transcrição de tais entrevistas.

A todos os colegas do Departamento de Antropologia do IFCH-Unicamp que de uma forma indireta colaboraram com a realização deste trabalho ao me liberar da atividade docente por quatro semestres ao longo dos cinco anos em que estive envolvida com ele. De modo especial a meu orientador, Guilherme Raul Ruben, pela confiança em mim depositada, a Guita Grin Debert e Maria Suely Kofes, por sua participação valiosa em minha banca de qualificação, e a Bibia Gregori e Heloísa Pontes, por haverem se oferecido generosamente para ler uma parte desta tese e por terem me feito ver que havia ainda muito trabalho pela frente.

A Cinthia Ávila de Carvalho, Guacira Waldeck e Vânia Maria Ramos de Azevedo, pela presença interiorizada de sua amizade, constante, mesmo quando não pude vê-las nem ouvi-las por estar trabalhando nesta tese. A Lúcia Helena Lahoz Morelli, por ter visto e ouvido, com a mesma amizade de sempre, cada dia desse trabalho, alguns deles bem difíceis. A Deus, sobretudo, porque permitiu que eu chegasse a concluí-lo, apesar da dificuldade desses dias.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
PRIMEIRA PARTE: Os velhos tempos ou "Meu Brasil brasileiro"	
Capítulo 1: Concepções e práticas societárias pioneiras	11
Capítulo 2: O campo autoral pioneiro	55
Capítulo 3: As relações do campo autoral com o mercado	83
Capítulo 4: As relações do campo autoral com o Estado	121
SEGUNDA PARTE: Os novos tempos ou "Como é bom poder tocar um instrumento"	
Capítulo 5: "E assim se passaram dez anos..."	165
Capítulo 6: "Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso..."	199
Capítulo 7: "E assim se passaram mais dez anos..."	231
Capítulo 8: "Amar, verbo intransitivo"	283
CONCLUSÕES	329
BIBLIOGRAFIA	335
FONTES BIBLIOGRÁFICAS	341
FONTES DOCUMENTAIS	345
APÊNDICE – Siglas	359

## INTRODUÇÃO

Tal como formulado no projeto inicial, o objetivo desta pesquisa era "reconstruir a história da organização dos trabalhadores musicais brasileiros com base na recuperação dos diversos quadros de interpretação no interior dos quais as condições concretas de exercício da atividade musical e as mudanças ocorridas nessas condições ao longo do tempo adquiriram significados específicos que motivaram diferentes modalidades de atuação política".<sup>1</sup> Menciono-o aqui para apresentar os pressupostos teórico-metodológicos que informaram sua formulação e todo o desenvolvimento posterior da pesquisa. Menciono-o também para mostrar o modo como seu recorte empírico foi se tornando paulatinamente mais restrito à medida que a pesquisa se desenvolvia.

O pressuposto básico desta pesquisa, eu o compartilho com a maioria absoluta dos antropólogos: a experiência humana e social é mediada simbolicamente, o que implica reconhecer o potencial inato dos seres humanos para atribuir significados às coisas, argumentar com base em tais significados e agir de acordo com eles, potencial este que, como é óbvio, só se desenvolve em sociedade e a partir da aquisição individual da linguagem. Foi, de fato, com base nesse pressuposto que pude considerar as condições concretas de exercício da atividade musical, e sua variação ao longo do tempo, significativas para a história da organização dos trabalhadores da área somente depois de já interpretadas de uma maneira ou de outra pelos agentes dessa história. Entretanto, a simples menção aos "quadros de interpretação",<sup>2</sup> e não às estruturas de signos ou aos sistemas culturais no interior dos quais tais condições adquiririam significados, aponta para um segundo pressuposto, que é relativo à natureza da própria mediação simbólica postulada e que não é de forma alguma consensual na antropologia.

Para mim, que pretendo compartilhar o ponto de vista do interpretativismo, tal mediação não se confunde, em primeiro lugar, com a aplicação às coisas de um esquema classificatório inconsciente e fundado numa lógica universal e atemporal, mas com a apreensão delas por

---

1 "A organização dos trabalhadores da área musical no Brasil e suas concepções sobre a natureza do trabalho artístico", projeto aprovado no Concurso Ford-Anpocs 1993.

2 O termo "quadro de interpretação" é utilizado por Clifford Geertz no texto "A política do significado" (1978). Faço uso dele para melhor designar a natureza específica da mediação simbólica postulada pelo interpretativismo. Entretanto, considero-o insuficiente para evidenciar o caráter histórico que é constitutivo de tal mediação, e é por isso que prefiro argumentar em termos de "tradição compartilhada de pensamento e de linguagem" ao longo da maior parte desta introdução. Conforme será visto, busquei elucidar a existência ou não de uma tradição brasileira de pensamento e de linguagem no campo autoral, reservando o termo "quadro de interpretação" para designar de alguma maneira os conjuntos temporais diferenciados de concepções que aparentemente inviabilizaram em alguns momentos sua constituição ou sua continuidade.

"tradições de pensamento e de linguagem"<sup>3</sup> que são de fato a um só tempo conscientes, particulares e históricas, e isso implica uma diferença fundamental em relação ao estruturalismo: o portar de tais tradições não retira dos homens sua condição básica de sujeitos de ação e de discurso, antes os constitui como tais. Por outro lado, os sujeitos que se constituem no interior de tais tradições também não se confundem com os indivíduos que, na tradição antropológica inglesa, manipulam sistemas de crenças e valores que são conscientes e particulares, mas que não são históricos: de fato, as relações de intersubjetividade que estão na origem das tradições de pensamento e de linguagem, e que constituem a base de sua transformação constante, definem historicamente os próprios indivíduos, dando sentidos e motivações particulares para sua própria ação, ao mesmo tempo em que são responsáveis pela natureza não-sistemática, mas histórica, das próprias tradições. Finalmente, a particularidade de cada uma dessas tradições, ao mesmo tempo em que não se confunde com uma variação lógica da particularidade das outras, também não é resultante da originalidade supostamente irreduzível de determinadas individualidades, decorrendo antes dos limites temporais e espaciais da própria experiência comunicativa.

Ora, a referência aos limites da experiência comunicativa remete-nos diretamente ao problema das relações existentes entre as tradições de pensamento e de linguagem assim definidas e as instâncias sociais objetivas, quais sejam, as que historicamente escaparam à intersubjetividade para constituir-se em sistemas, e se o pressuposto antropológico básico acerca da mediação simbólica inerente à experiência humana não nos permite atribuir a tais instâncias um caráter determinante, obriga-nos por outro lado a reconhecer, com Habermas, que representam obstáculos à constituição e à continuidade das tradições. Marcados pelas posições recíprocas dos interlocutores nos sistemas econômicos e políticos mais abrangentes em que estejam inseridos, e marcados muitas vezes pela própria dinâmica de transformações que seja inerente a tais sistemas, até mesmo os limites temporais e espaciais da comunicação podem se tornar intransponíveis, e reconhecê-lo significa assumir como hipótese desta pesquisa aquilo que à época da formulação de seu projeto chegou a ser enunciado como tese. De fato, a relação tácita que se estabeleceu então entre os diferentes "quadros de interpretação" e as diferentes "modalidades de atuação política" dos trabalhadores musicais brasileiros foi colocada à prova pela investigação dos diferentes fatores sociais objetivos que

---

3 O termo, emprestado da tradição hermenêutica, é particularmente utilizado por H.G.Gadamer em "The Universality of the Hermeneutic Problem" (1966). Utilizá-lo não significa entretanto que adoto o ponto de vista do autor e que ignoro a crítica de Habermas (1970) ao caráter consensual por ele atribuído às tradições. As "mediações não-discursivas", que resultam da autonomização histórica dos sistemas econômico e político em relação ao "mundo da vida", interferem evidentemente nas trocas comunicativas que constituem e dão continuidade às tradições de pensamento e de linguagem. Entretanto, reconhecê-lo não me parece necessário para o estabelecimento das diferenças básicas entre a própria teoria da ação comunicativa e as teorias objetivistas e subjetivistas do simbólico. E é disso que se trata neste momento.

poderiam estar de alguma maneira engendrando essas diferenças, a despeito das possibilidades comunicativas contidas nos próprios "quadros de interpretação". Noutras palavras, o objetivo desta pesquisa foi efetivamente investigar até que ponto a existência de diferentes "quadros de interpretação" explica por si mesma a multiplicidade organizativa daqueles trabalhadores, bem como até que ponto tais "quadros" não podem ser tidos alternativamente como momentos diferenciados de uma mesma tradição de pensamento e de linguagem, a qual não teria se imposto historicamente em razão da interveniência extracomunicativa de determinados fatores sociais objetivos.

Voltemos, porém, à formulação inicial do objetivo desta pesquisa, e não mais para corrigir-lhe simplesmente o enunciado, mas para apontar problemas bem mais significativos. De fato, o objetivo de "reconstruir a história da organização dos trabalhadores musicais" era visivelmente contraditório com os próprios pressupostos teóricos que informaram à época sua formulação e que foram agora explicitados: com base neles, a história não podia ser "reconstruída", mas apenas "reinterpretada"; com base neles, também, os "trabalhadores musicais" não podiam constituir uma categoria interpretativa se não constituíssem historicamente uma categoria. A primeira correção diz respeito ao estatuto epistemológico diferenciado que o antropólogo interpretativista deve atribuir aos resultados finais de seu trabalho. A segunda, entretanto, diz respeito à delimitação do próprio objeto empírico desta pesquisa e ao modo como se tornou imediatamente mais restrito assim que a categoria em questão se mostrou inadequada aos dados, o que ocorreu durante o próprio trabalho de campo: havia os "músicos", de um lado, organizados na Ordem dos Músicos do Brasil e nos Sindicatos Profissionais filiados às Federações estaduais dos "trabalhadores nas empresas de difusão cultural e artística";<sup>4</sup> e havia os "autores", de outro, organizados em 10 sociedades de direitos autorais e conexos, cinco das quais sediadas no Rio de Janeiro, quatro em São Paulo e uma em Brasília;<sup>5</sup> havia, portanto, a necessidade imperiosa de definir de que "trabalhadores

---

4 Visitei os Sindicatos e as Federações de São Paulo e do Rio de Janeiro, bem como as seções regionais da Ordem nos dois estados, recolhendo nessas visitas um amplo material representado por publicações antigas e atuais das entidades e, em alguns casos, atas de reuniões de diretoria. Realizei também entrevistas com alguns dos dirigentes dessas entidades, inclusive com o ex-presidente do Sindicato de São Paulo, Constantino Milano Neto, cerca de um mês antes de seu falecimento, ocorrido em 1993. Milano é tão importante para a história da organização dos músicos paulistas quanto José Siqueira e Antonio Gentil Guedes o são para a história da organização dos cariocas: participou ao lado deles da criação da Ordem, foi um dos fundadores da Federação de São Paulo e teve seus direitos políticos cassados pelo regime militar.

5 Visitei as cinco entidades autorais musicais cariocas (UBC, Sbacem, Sadembra, Socinpro e Amar) e três das quatro paulistas (Sicam, Assim e Abramus), tendo obtido nessas visitas o amplo material que analiso nesta tese e que se encontra listado nas fontes. Realizei também entrevistas com dirigentes e ex-dirigentes dessas entidades e com o ex-presidente do CNDA, José Carlos Costa Netto, embora tenha preterido esse material sempre que possível em favor das falas contemporâneas aos próprios acontecimentos interpretados.

musicais" eu queria falar se quisesse falar como aqueles mesmos a quem eu dera arbitrariamente esse nome.

Minha opção pelos "autores" acabou sendo estratégica. Se tornar exótico o familiar deve constituir um esforço deliberado de quem faz antropologia na mesma sociedade em que vive, o campo brasileiro das organizações autorais musicais pareceu ser, já à primeira vista, um objeto antropológico por excelência, capaz de dispensar o próprio antropólogo nativo desse esforço por conter em si mesmo um belo par de idiossincrasias: ao contrário do que ocorreu no resto do mundo, em que acabou predominando o modelo de uma sociedade única de titulares, houve no Brasil a fundação sucessiva de uma multiplicidade delas, confundindo muitas vezes os próprios interessados e chegando a desanimar o pesquisador iniciante; em consequência disso, enquanto no resto do mundo as novas gerações de titulares tiveram de acomodar-se às regras da sociedade única existente ou atuar desde dentro dela mesma no sentido de sua modificação, no Brasil dos anos 70 alguns "jovens" titulares, particularmente os novos "grandes nomes" da música popular brasileira, rejeitaram em bloco todas as entidades existentes e reivindicaram, por intermédio da "Sombrás", a estatização da arrecadação e da distribuição de direitos autorais no país, o que evidenciou uma cisão radical em relação aos "velhos" dirigentes.

O esforço clássico por tornar o exótico familiar, que a originalidade do campo autoral musical brasileiro demandava, não chegava a ser, entretanto, e mesmo para o antropólogo nativo, uma tarefa exatamente fácil: de um lado, UBC, Sbacem, Sadembra, Socinpro, Sicam, Assim, Amar, Abramus, Anacim e Sabem<sup>6</sup>, cada uma das quais dizendo-se diferente das outras e propondo-se como um enigma específico a ser decifrado; de outro, os novos "grandes nomes" da MPB, que reverenciavam artisticamente os "velhos" dirigentes que fossem também "grandes nomes" do passado, e que se colocavam como artistas e como cidadãos na oposição ao regime militar, tornando-se por intermédio da "Sombrás" os interlocutores preferenciais do Estado na área autoral e aliando-se a ele contra as sociedades. Tal esforço implicava descobrir, para além do discurso presente de cada sociedade sobre sua própria diferença, o discurso passado que dera sentido à sua fundação, informando desde o início seus procedimentos práticos, e, dentro dele, os sinais de sua pertinência ou não a "quadros de interpretação" mais abrangentes; implicava por outro lado descobrir, para além das contradições aparentes da atuação pública dos novos "grandes nomes" da MPB nos anos 70, o "quadro de interpretação"

---

<sup>6</sup> Veja no Apêndice o significado das siglas utilizadas nesta Tese.

no interior do qual ela se tornara coerente a seus próprios olhos, e, dentro dele, os sinais de sua pertinência ou não a uma eventual tradição autoral brasileira. Isso significa que implicava talvez a colaboração de toda uma equipe de pesquisadores, e ao fato de ter envidado esse esforço absolutamente sozinho deve ser creditado seu resultado apenas parcial: consegui discernir o que denominei "o campo autoral pioneiro", constituído por UBC, Sbacem e Sadembra, além da relativa modernidade da Sicam, como o "avesso" daquele campo, e do ponto de vista dos novos "grandes nomes" rebelados nos anos 70, que se expressou sucessivamente por intermédio da "Sombrás", da Assim e da Amar; a partir disso, concentrei-me na identificação das diferenças existentes entre esses três "quadros de interpretação" alternativos e na elucidação de uma possível tradição de pensamento e linguagem que os abarcasse conjuntamente, abandonando como objeto de análise as demais sociedades.

Como se pode inferir dos "quadros de interpretação" mencionados, a multiplicidade societária inerente ao próprio "campo autoral pioneiro" só se explica por referência a fatores sociais extracomunicativos: a extinta ABCA, em 1938, a UBC, em 1942, a Sbacem, em 1946, e a Sadembra, em 1956, foram fundadas todas elas por uma mesma geração de "grandes nomes" da nossa música popular em aliança com os principais reprodutores de suas obras no mercado tradicional carioca dos anos 20-30, os editores gráficos, também eles titulares de direitos autorais graças aos contratos de edição com cessão de direitos assinados corriqueiramente no período; e foram sobretudo os interesses econômicos internacionais de tais editores os responsáveis por essas dissidências iniciais, e não a suposta emergência de novas modalidades de pensamento e de linguagem no campo autoral musical brasileiro, muito embora a aliança com os editores instituisse uma cisão entre os autores que a cada vez permaneciam nas sociedades de origem e os autores que os acompanhavam às novas sociedades, cisão esta que não deixava de se expressar nesses momentos como discordância acerca do significado daquela própria aliança.

Por outro lado, e como será visto, os interesses econômicos dos autores carnavalescos paulistas, em 1960, e dos novos "grandes nomes" da MPB, em meados dos anos 70, não deixaram de informar respectivamente a fundação da Sicam e a cisão radical com os "velhos" dirigentes que resultou nas fundações sucessivas da "Sombrás", da Assim e da Amar. Mais do que isso, as condições concretas de exercício da atividade autoral musical no Brasil representaram limites objetivos bem diversos aos "quadros de interpretação" compartilhados respectivamente pelos "grandes nomes" da música popular brasileira que instituíram o campo autoral pioneiro entre os anos 30-40, e que tinham se estabelecido no mercado nas

décadas anteriores, e os "grandes nomes" da música popular brasileira que se rebelaram nos anos 70 contra todo o sistema societário até então existente, e o simples fato de estes haverem discordado da aliança estabelecida pelos outros com os editores, recusando-se inclusive a estabelecer aliança semelhante com os produtores fonográficos, é um sinal da maior independência econômica que o mercado lhes proporcionava: os novos "grandes nomes", se quisessem, podiam tornar-se eles mesmos os editores e os produtores fonográficos de suas obras, e isso fazia evidentemente uma grande diferença.

Ora, tanto os variáveis interesses econômicos internacionais dos editores quanto os interesses econômicos diversificados de grupos específicos de autores não bastaram em nenhuma outra parte do mundo para engendrar a multiplicidade societária aqui observada, da mesma forma como não foram suficientes para engendrá-la os processos de constituição dos diversos mercados nacionais de música popular. No caso das entidades pioneiras, permanece ao final de tudo uma incógnita: se os editores brasileiros, contrariando as normas da própria Cisac (Confederação Internacional de Sociedades de Autores e Compositores), dispuseram-se a dar expressão a seus voláteis interesses por meio da fundação de entidades novas, o Estado brasileiro, contrariando o padrão de sua própria intervenção autoritária na área sindical e no campo político-partidário, não coibiu a liberdade de associação no campo autoral, e não se saberá exatamente por que agiram assim os editores e o Estado antes que uma outra pesquisa seja feita com o objetivo exclusivo de esclarecê-lo. No caso da Sicam e da cisão radical representada inicialmente pela "Sombrás", ao contrário, a incógnita se colocava no início de tudo, e a análise dos diversos "quadros de interpretação" associados aos "grandes nomes" do passado que constituíram o campo autoral pioneiro, aos compositores carnavalescos que fundaram a entidade paulista e aos novos "grandes nomes" que se rebelaram contra todos eles nos anos 70 não teve outro objetivo senão seu deciframento: podia ser que houvesse um desentendimento básico acerca do significado da própria atividade autoral e da própria militância societária; podia ser que se desentendessem quanto ao significado das relações alternativas com o mercado e com o Estado; mas podia ser também que se entendessem acerca de algumas dessas coisas e que isso não fosse suficiente para evitar que dessem prosseguimento à proliferação de siglas iniciada pelos editores no Brasil em razão da própria desqualificação a que se submetiam reciprocamente como interlocutores; e se fosse esse o caso, era preciso investigar se tais obstáculos à constituição de uma tradição de pensamento e linguagem não advinham antes das posições

recíprocas que ocupavam em outros campos que da inserção diferenciada de cada um deles no campo autoral, explicando-a finalmente.

Não antecipo aqui as conclusões a que cheguei para não roubar ao leitor o prazer da descoberta. É preciso dizer, contudo, que a própria seleção dos temas em torno dos quais poderia ter havido desentendimento foi inspirada na análise do material relativo ao campo autoral pioneiro, e não é à toa que a cada um desses temas foi reservado um dos quatro capítulos que constituem a Primeira Parte desta tese, dedicada inteiramente a esse campo, reservando-se a cada um deles também um segmento do Capítulo 6, dedicado à Sicam, e um segmento do Capítulo 8, dedicado à Amar. É preciso dizer também que os capítulos 5 e 7 se diferenciam dos outros não apenas por sua diacronia relativa, mas pela intenção primordial de focalizar as posições diferenciadas dos "grandes nomes" do passado e do presente diante do governo militar, posições estas que de fato se sobrepuseram à tradição de recurso ao Estado compartilhada pelos "grandes nomes" da MPB de todos os tempos. E se isso revela a hipótese de terem sido essas posições diferenciadas as que engendraram a desqualificação dos "velhos" dirigentes como interlocutores dos "jovens" titulares, não custa nada antecipar também a hipótese alternativa de que tal desqualificação, tanto quanto aquela promovida pelos dirigentes pioneiros em relação aos sicamitas, tenha sido antes engendrada pela posição recíproca dos agentes autorais no próprio campo artístico.

Antecipar mais do que isso custa muito, mas não ao leitor, senão a mim mesma, e é por isso que o faço, encerrando finalmente esta introdução: se os próprios temas em torno dos quais poderia ter havido desentendimento foram selecionados com base na análise do campo autoral pioneiro, então pode ser que eu tenha adotado o ponto de vista dos pioneiros na interpretação da história autoral musical brasileira que se segue, a despeito de minha própria identificação política com a independências dos novos "grandes nomes" da MPB em relação aos produtores dos suportes materiais de suas obras. Mas se isso ocorreu, não terá sido por razões contraditórias com os pressupostos teóricos desta pesquisa: se aceito o estatuto epistemológico que conferem a esta tese, também reivindico o estatuto ético que lhe possibilitam alcançar, pretendendo haver logrado alargar os horizontes cognitivos dos próprios agentes políticos com quem me identifico ao invés de simplesmente reiterá-los.<sup>7</sup> Para isso era preciso respeitar os pioneiros em sua diferença, sem

---

<sup>7</sup> As relações entre os pressupostos teóricos do interpretativismo e o estatuto ético aqui mencionado são estabelecidas por Roberto Cardoso de Oliveira (1990a, 1990b e 1993) com base em K-O. Apel (1985) e P. Ricoeur (1986).

reduzi-los à sua relativa antigüidade em relação aos sicamitas e aos novos "grandes nomes" da MPB. Para isso era preciso reconhecer também que de seu ponto de vista as coisas poderiam ter sido diferentes: o passado por eles evocado não era apenas uma etapa remota da constituição mecânica do presente, mas um celeiro inimaginável de possibilidades históricas, algumas das quais talvez se tivessem realizado caso as eventuais oportunidades comunicativas não tivessem sido por uma razão ou por outra desperdiçadas.

**PRIMEIRA PARTE**

**Os velhos tempos ou**

**"Meu Brasil brasileiro"**

## CAPÍTULO 1

### CONCEPÇÕES E PRÁTICAS SOCIETÁRIAS PIONEIRAS

Quando vamos atrás de descobrir, nos textos deixados pela geração pioneira da organização autoral musical no Brasil, quais eram as representações vigentes em sua época acerca da natureza de uma sociedade de autores, vemos que esta se definia sobretudo como uma organização econômica.

A função econômica de uma sociedade arrecadadora e distribuidora de direitos autorais era de fato muito óbvia nos tempos pioneiros: tratava-se de concretizar, mediante um trabalho específico de cobrança aos usuários e de pagamento aos autores associados, a participação legal destes últimos nos proventos financeiros gerados pela utilização de suas obras. Essa função foi perdendo sua importância à medida que grupos de sociedades foram confiando o trabalho de arrecadação a organismos supra-societários cada vez mais abrangentes: a Coligação (Sbacem, Sadembra e Sbat), surgida em 1959, o S.D.D.A. (UBC, Sbacem, Sadembra, Sbat e Socinpro), surgido em 1966, e o Ecad, surgido em 1976, que reuniu todas as sociedades autorais musicais brasileiras e que passou a realizar também a distribuição. Assim é que se explica o deslocamento que as funções econômicas sofreram no nível das representações posteriormente vigentes acerca da natureza das sociedades autorais, deslocamento este de que temos indícios já no final do período pioneiro: de fato, com o surgimento da Coligação e com a liberação do trabalho de arrecadação, o próprio informativo da Sbacem passou a enfatizar antes os aspectos político-administrativos da vida social, embora a manutenção da responsabilidade pela distribuição não permitisse ainda o completo ocultamento de seus aspectos econômicos.

Contudo, a despeito dessas condições históricas, é possível falar numa supervalorização das funções econômicas pelos pioneiros. De fato, os dirigentes autorais pioneiros atribuíam às sociedades um papel econômico muito mais importante do que aquele que era óbvio: agiam e falavam como se as sociedades não fossem simples intermediárias entre os autores e os usuários para a arrecadação e a distribuição de direitos legalmente estabelecidos, mas as próprias fontes originárias desses direitos, aos quais os sócios teriam acesso somente nessa condição de sócios e não na condição de autores de músicas que estavam sendo economicamente utilizadas. Ilustremos com exemplos concretos de seu modo de agir e falar a ênfase que punham nas funções econômicas das sociedades autorais e a forma pela qual concebiam superlativamente essas funções.

O primeiro documento que temos a esse respeito é o livro *Aquarela do Direito Autoral*, publicado em 1946 por Oswaldo Santiago, presidente da UBC. Enfatizando como "uma originalidade marcante" dos estatutos de sua sociedade o fato de que o "patrimônio social" apenas era formado "em nome da Sociedade", mas revertia em favor dos sócios (p. 151), Santiago mencionava justamente o bom desempenho de funções econômicas superestimadas: a referência ao patrimônio social mostra que as funções econômicas eram pensadas como indo além da arrecadação e da distribuição direta dos direitos autorais gerados pela utilização externa das obras, pressupondo um certo acúmulo interno de riqueza e, conseqüentemente, um eventual processo interno de redistribuição. Ora, isto não poderia existir senão sob a vigência de um poder centralizado. Oswaldo Santiago explicava: a participação dos sócios no patrimônio social se dava conforme o número de "votos" que cada um possuía, sendo tais "votos" distribuídos conforme a arrecadação de cada sócio. Entretanto, a arrecadação de cada sócio não dependia diretamente da execução de suas obras, e Santiago fazia uma referência indireta a isso quando afirmava que o sistema de sua sociedade recompensava o autor que realmente produzia: falando em "produção" e não em "execução", revelava a confusão conceitual vigente acerca do fato gerador dos direitos que se arrecadavam e distribuíam. Se o ponto de partida fosse a execução, a arrecadação de cada um variaria de um período para outro, ocasionando uma variação correspondente no número de votos e uma distribuição mais dinâmica do poder. Partindo da produção, ao contrário, tanto a riqueza quanto o poder se concentravam nas mãos de uns poucos, e Santiago citava diretamente a "ascendência política" obtida pelos autores "produtivos", graças ao maior número de votos de que dispunham nas deliberações das assembleias gerais da entidade e na eleição periódica de seus dirigentes.

Com base nos dados disponíveis nos informativos da Sbacem, é possível afirmar que essa "ascendência política" se impunha na definição dos próprios "planos de distribuição": em vez de base aritmética e objetiva da obtenção de "votos", a arrecadação de cada um era na verdade objeto de deliberação interna, sendo tais "planos" discutidos e emendados em várias instâncias, inclusive pelas chamadas "comissões de classificação" e pelas próprias diretorias, até serem finalmente aprovados em assembleias gerais. Nas atas das reuniões de diretoria da Sbacem temos referências a assembleias gerais convocadas especialmente para discussão e aprovação dos planos anuais de distribuição de 1951, 1952 e 1954 (Boletins nº 5, nº 8 e nº 14), bem como à "comissão para reforma do plano de distribuição", constituída por representantes de autores e de editores, de cujos trabalhos parece ter resultado o plano de 1953 (Boletim nº 12). Mas se o fato de haver deliberação interna acerca de quanto pagar a cada sócio não basta para demonstrar que o critério externo da execução não era soberano,

temos que em duas oportunidades a própria Sbacem, por intermédio de porta-vozes qualificados, reconhecia isso. Em julho de 1951, em artigo no qual criticava um projeto de lei que propunha a criação de um órgão estatal para arrecadação e distribuição de direitos autorais, Pedro Vicente Bobbio, consultor jurídico da sociedade, explicava que, se havia descontentamento por parte de alguns autores musicais em relação a suas sociedades, isso era devido ao caráter inevitavelmente problemático da distribuição, que só podia ser feita "por aproximação" e que portanto não podia "cumprir a regra jurídica de dar a César o que é de César e a Deus o que é de Deus" (Boletim nº 8). E, em abril de 1956, é o próprio redator do informativo quem se refere ao plano de distribuição elaborado pela sociedade nos seguintes termos: "é o que existe de mais consciencioso e justo, dentro da impossibilidade de se conseguirem os programas honestamente confeccionados pelos nossos chefes de orquestras" (Boletim nº 25). Saliente-se que conceber programas fornecidos por chefes de orquestras como o meio teoricamente mais eficaz de averiguar a execução não deixava de ser sintomático de uma visão defasada no que dizia respeito às modalidades de utilização da obra, uma vez que pressupunha ignorar, em meados dos anos 50, a importância das execuções de música gravada. Isso era de qualquer maneira compatível com a cobrança preferencial dos usuários tradicionais de música ao vivo, tais como os clubes sociais promotores de bailes e de outros eventos dançantes, por exemplo, que caracterizava as sociedades pioneiras.

Entre os documentos mais importantes a que tivemos acesso, encontra-se o "Plano de distribuição dos direitos autorais" aprovado na Assembléia Geral da Sbacem de 27 de outubro de 1950, relativo ao ano seguinte (Boletim nº 6, Jan 1951). Trata-se de um plano detalhado, com 21 artigos, dos quais o primeiro começa de fato por afirmar o princípio de que a distribuição deveria corresponder ao uso efetivo que tivesse sido feito de cada obra no período, princípio este que contudo é imediatamente relativizado no segundo artigo, o qual afirma que somente a distribuição às "obras administradas" seria feita com base nos "programas coletados em todo o território nacional", sendo a distribuição às "obras societárias" feita com base num "sistema de pontos" cujo detalhamento é transferido para adiante. Temos, assim, que às obras dos sócios eram aplicados critérios internamente deliberados, enquanto o critério externo da execução, ao contrário, aplicava-se a obras que eram em certo sentido também externas, quais sejam, as obras pertencentes aos repertórios estrangeiros administrados pela sociedade e as obras de autores brasileiros não-filiados a ela, sobre as quais exercia controle por intermédio dos contratos assinados por esses autores com os editores associados. Isto significa que o "sistema de pontos" era concebido como uma forma de premiar os associados, outorgando-lhes direitos novos e originários não da execução

da obra mas do ato de filiação à sociedade, valendo, digamos assim, os frios dados do mercado somente para os de fora.

O que era o sistema de pontos? Conforme detalha o "Plano", trata-se de um sistema que tem por base uma classificação das obras societárias em classes e grupos correspondentes aos gêneros musicais a que pertenciam e à data em que tinham sido publicadas. Temos, assim, no artigo 9, o estabelecimento de cinco classes: Classe a ("canções, toadas, modinhas"); Classe b ("valsas, mazurcas, rancheiras"); Classe c ("boleros, tangos, rumbas, fox, congas, marchas"); Classe d ("maracatus, choros, balanceios (baião) e sambas"); e Classe e ("músicas de carnaval como tal classificadas, inclusive frevos"). Já no artigo 12 são estabelecidos três grupos: Grupo a (obras publicadas até 31-12-1935); Grupo b (*idem*, de 1-1-1936 até 31-12-1945); e Grupo c (*idem*, de 1-1-1946 em diante). Finalmente, no artigo 13, os pontos são atribuídos a cada um dos grupos no interior de cada uma das classes, o que resulta na seguinte tabela:

Classe a-) Até 1935	0,25 ponto
De 1936 a 1945	0,50 ponto
De 1946 em diante	1,00 ponto
Classe b-) Até 1935	0,50 ponto
De 1936 a 1945	1,00 ponto
De 1946 em diante	2,00 pontos
Classe c-) Até 1935	1,00 ponto
De 1936 a 1945	2,00 pontos
De 1946 em diante	4,00 pontos
Classe d-) Até 1935	2,00 pontos
De 1936 a 1945	4,00 pontos
De 1946 em diante	8,00 pontos
Classe e-) Até 1935	0,10 ponto
De 1936 a 1945	0,20 ponto
De 1946 em diante	0,50 ponto

Observe-se que 1946 foi o ano de fundação da Sbacem e que o "Plano" atribuía um número maior de pontos às obras já publicadas sob a sua égide, sendo possível concluir que, em contrapartida, um número de votos intermediário tenha sido atribuído às obras publicadas a partir de 1936 somente para que os períodos correspondessem a décadas e assumissem uma aparência mais objetiva. Observe-se, por outro lado, que a classificação por gêneros só poderia buscar alguma objetividade na atribuição teórica de um valor artístico diferenciado a cada um deles, o que de qualquer forma seria ainda mais distante do critério efetivo de execução que a própria classificação por décadas. Tal como esta, entretanto, a classificação por gêneros parece privilegiar aqueles aos quais essa geração de autores musicais mais se dedicava, entre os quais destacavam-se particularmente a marcha e o samba, incluídos nas duas classes mais

pontuadas, a classe c e a classe d. Observe-se, contudo, que o que acaba acontecendo na classe e é uma tremenda desvalorização das músicas de carnaval, o que contraria a própria valorização anterior da marcha e do samba, gêneros praticados freqüentemente por essa geração de autores no período carnavalesco. A desvalorização das músicas de carnaval estava ligada à idéia segundo a qual elas seriam tão efêmeras quanto a folia, constituindo objeto de uma disputa que era vista como sendo muito mais comercial que artística. Mas classificar algumas músicas simplesmente como carnavalescas, excluindo dessa classificação os gêneros praticados pelos dirigentes no carnaval, só se explica em razão da desvalorização política da categoria correspondente de autores, os autores carnavalescos, e à sua exclusão dos quadros de direção da sociedade.

Outros indícios de que os critérios de distribuição eram internamente deliberados encontram-se no Parágrafo Único do Artigo 13: "As obras STANDARD, como tais classificadas pela Comissão de Classificação, e os sucessos do mês, constituirão mensalmente categoria extra, recebendo cada uma a bonificação variável de um mínimo de cinco ao máximo de duzentos pontos" (*idem, ibidem*).

A "comissão de classificação" era composta por 4 sócios representando a categoria dos autores e compositores e 2 sócios representando a categoria dos editores, além do administrador-geral da sociedade, de representantes dos Estados de maior arrecadação e de representantes dos repertórios estrangeiros administrados pela sociedade. Conforme o Artigo 3º, contudo, a distribuição era da competência e da responsabilidade da Diretoria: à "comissão de classificação" cabia apenas "preparar todos os cálculos e formular as sugestões cabíveis", as quais a Diretoria não era obrigada a acatar. Isto mostra que o "sistema de pontos", além de ser arbitrário em relação à execução, deixava margem a novas deliberações internas quando era posto em prática - e das discordâncias entre a Diretoria e a "comissão de classificação" quanto a sua aplicação temos um exemplo concreto nas atas de reuniões de diretoria: a comissão classificara os "sucessos do mês" e as "músicas STANDARD", mas a diretoria não concordara e só homologara um "prêmio", concedido ao samba *Calúnia* (Boletim nº 8, jul 1951).

De fato, para terminarmos de compreender que o "sistema de pontos" operava autonomamente em relação à execução, é preciso que façamos referência ainda a outros artigos do "Plano". Os Artigos 10 e 11 são, nesse sentido, bastante esclarecedores, uma vez que, listando as obras que entravam na classificação acima citada e que recebiam portanto os "pontos", chegam a citar como pré-requisito a figuração em programas, mas só em certos casos específicos em que se subentende a intenção de punir procedimentos que fugiam dos padrões societários, particularmente no que se referia aos contratos de edição. Assim é que entravam livremente na classificação acima "todas as obras editadas em orquestrações e as

editadas e gravadas comercialmente, conforme constem dos catálogos que os editores sócios entregam ao controle social". Já aquelas só gravadas, isto é, não-editadas graficamente, só perceberiam as importâncias correspondentes aos rateios dos programas em que figurassem - ou seja, receberiam o mesmo tratamento das obras administradas, o que talvez explique a necessidade que os autores continuaram experimentando de editar suas obras muito tempo depois que o disco já assumira o papel principal como suporte material da obra. A figuração em programas aparece também como pré-requisito para a pontuação integral das obras inéditas, isto é, não-editadas e não-gravadas, às quais, contudo, seriam atribuídos 10% do valor do ponto no caso de não cumprirem com essa exigência. Já as obras editadas diretamente pelos autores, embora recebessem 10% do valor do ponto se não constassem dos programas, seriam remuneradas unicamente com base neles, e não no sistema de pontos, caso constassem, e isso significa que receberiam nesse caso o mesmo tratamento das obras só gravadas, que era, como vimos, o tratamento dado às obras não-societárias, ficando ainda o autor obrigado a entregar à sociedade, para "distribuição de propaganda", 500 exemplares das orquestrações, caso se tratasse de música de carnaval, e 300 exemplares delas no caso de música de "meio de ano". Saliente-se que fazer propaganda das obras mediante a distribuição de partituras era também uma forma de privilegiar a execução ao vivo, ignorando a importância já assumida nos anos 50 pela música gravada, tanto quanto esperar dos chefes de orquestras os programas com base nos quais proceder à distribuição. Estamos vendo, contudo, que essa aparente anacronia tinha origem justamente na aliança com os editores, cujos interesses eram protegidos nos próprios planos internos de distribuição dos direitos arrecadados, ou, mais especificamente, naquilo que constituía o cerne desses planos, que era o "sistema de pontos". De fato, o que se observa é que o autor de obra inédita chegava a receber nesse plano da Sbacem de 1950 um tratamento melhor do que o dispensado àqueles autores que haviam publicado suas obras, mas de modo concorrente aos interesses dos editores sócios, seja editando-as graficamente por conta própria, seja editando-as apenas fonograficamente. Isto significa que as obras premiadas eram justamente aquelas cuja premiação favorecia também esses editores.

Encerrando a análise do "Plano de Distribuição", vale a pena registrar ainda que a autonomia dos critérios internos em relação à execução, bem como a maleabilidade existente na aplicação do "sistema de pontos", aparecem também registradas nos Artigos 15 e 16. Este último, de fato, estabelece uma regra geral para a distribuição dos montantes arrecadados que parecerá completamente arbitrária em relação à execução se não inferirmos o provável pressuposto de que as músicas lançadas mais recentemente seriam sempre as mais executadas: do líquido destinado à

distribuição por pontos, 5% seriam rateados entre as obras editadas até 1935, 25% entre as editadas de 1-1-1936 a 31-12-1945 e 70% entre as editadas a partir de 1-1-1946. Por outro lado, se o pressuposto é correto, não deixa de ser arbitrário destinar 30% a músicas antigas e provavelmente não-executadas somente porque faziam parte do repertório da sociedade. Já o Artigo 15 informa que o total de pontos de cada sócio e o seu valor econômico seriam afixados mensalmente pela diretoria na sede social e comunicados por escrito aos representantes da sociedade nos estados, mas que "o sócio que não se conformar com o número de seus pontos poderá reclamar à Diretoria dentro dos 15 dias imediatos ao recebimento da comunicação e até o máximo de 30 dias, contados da data da mesma". Nas atas das reuniões de diretoria da Sbacem temos alguns exemplos de reclamações de sócios relativas aos montantes recebidos. Paquito e Romeu Gentil, famosa dupla de autores carnavalescos, solicitam em certa oportunidade "medidas que os coloquem em melhor situação financeira", solicitação esta que a diretoria nega, alegando a existência de um plano de distribuição aprovado em assembléia-geral (Boletim nº 5, Ata de 27 de julho de 1950). No ano seguinte, contudo, as reclamações relativas à distribuição de carnaval foram tantas que duas reuniões extraordinárias foram realizadas para discutir o assunto, sendo nelas elaborado um novo plano que foi então aprovado por unanimidade (Boletim nº 8, Atas de 26 de abril e 14 de maio de 1951). A mesma coisa ocorreria em 1952, quando a escolha dos "sucessos" de carnaval geraria polêmica e a pontuação geral das músicas carnavalescas seria novamente discutida numa reunião extraordinária (Boletim nº 10-11, Atas de 6, 13 e 28 de março e de 15 de abril de 1952).

Observe-se que as reclamações relativas às distribuições carnavalescas são preponderantes, o que não deixa de ser natural quando se tem em vista a exclusão dos autores carnavalescos dos quadros dirigentes das sociedades. Essa exclusão e as conotações particularmente depreciativas que a música de carnaval tinha para os autores que foram pioneiros na organização do campo autoral brasileiro acabariam levando a que fossem autores carnavalescos os fundadores da primeira sociedade a ser organizada por outras pessoas e outros interesses: a Sicam, fundada em São Paulo em 1960. É importante portanto registrar que o "Plano de Distribuição" que estamos analisando tem um parte final dedicada exclusivamente às distribuições de carnaval, na qual fica claro que o critério de execução era aí mais valorizado que no caso das músicas de "meio de ano" - o que não deixava de ser uma maneira de dispensar às obras carnavalescas um tratamento mais parecido com aquele dispensado às obras meramente "administradas" e não propriamente "societárias". Assim é que, embora o Artigo 17 dissesse que a "comissão de classificação" podia atribuir a cada música do carnaval em curso uma

quantidade de pontos que variava de um décimo a dez, o Artigo 18 dizia que às músicas editadas e não gravadas que não tivessem feito "sucesso" caberia no máximo meio ponto, cabendo da mesma forma no máximo um ponto àquelas que, embora editadas e gravadas, não tivessem alcançado "repercussão". Da mesma forma, enquanto no caso das músicas de "meio de ano" o reconhecimento ou não de algumas obras como "sucesso" ficava a critério da comissão de classificação, no caso das músicas de carnaval 20% do arrecadado era obrigatoriamente destinado aos "sucessos do carnaval em curso" (Artigo 17), cabendo à "comissão de classificação" elegê-los com base não apenas nos programas já citados, mas em informações requisitadas a todos os agentes da sociedade espalhados pelo país, em resultados de concursos realizados na então Capital Federal e em São Paulo e até, "eventualmente", em pesquisas realizadas por "institutos de consulta à opinião pública" contratados pela sociedade (Artigo 20).

Fica claro também que as músicas de carnaval, das quais se valorizava mais o "sucesso", eram vistas como mercadorias mais efêmeras que as músicas de "meio de ano", uma vez que somente 5% do arrecadado era destinado a músicas lançadas em carnavais passados, sendo 75% destinados a músicas lançadas no carnaval em curso e 20% àquelas que dentre estas últimas fossem classificadas como sucessos. A título de comparação, lembramos que no caso das distribuições mensais 30% eram destinados a músicas lançadas antes de 1946 e mesmo os 70% restantes não eram distribuídos a lançamentos do momento, mas a lançamentos ocorridos nos últimos quatro ou cinco anos, isto é, de 1946 até o mês em que estivesse sendo realizada a distribuição em 1951. Finalmente cabe observar que no caso da música carnavalesca ocorre uma distinção inédita entre as obras só editadas e as obras editadas e gravadas, com pontuação maior das segundas, o que não deixa de ser outro sinal de que o mercado se impunha de modo mais intenso no carnaval, não só em razão do peso relativamente menor dos critérios internos e societários de distribuição mas também em razão do reconhecimento da necessidade de adotar formas mais modernas de divulgação da obra que a simples edição. Ainda assim, contudo, era sempre possível favorecer os editores e a arbitrariedade societária, bastando para isso que a diretoria resolvesse, como o fez durante a polêmica relativa ao carnaval de 1952, pontuar eqüitativamente as obras gravadas e não-gravadas, reconhecendo que "muitas obras não tiveram os discos postos à venda por motivos alheios à vontade de seus editores" (Boletim nº 10-11, Ata de 28 de março de 1952). Observe-se que o trecho vale também como ilustração do modo pelo qual os editores eram ainda naquela época vistos como os intermediários ideais nas relações dos autores com outras modalidades de reprodução e difusão de suas obras.

Se a vida econômica da Sbacem era regida por um sistema de pontos, sua vida política era regida por um sistema de votos. Havia, em primeiro lugar, os votos de categoria: "sócios fundadores" tinham direito a 4 votos, "sócios efetivos" a 2 e "sócios administrados" a nenhum. Mas havia também, tal como na UBC, os tais "votos de produção", aos quais os sócios iam tendo acesso à medida que iam atingindo determinadas cifras na soma dos pagamentos mensais acumulados. Em 1951, por exemplo, autores e compositores adquiriam 2 "votos de produção" a cada parcela de Cr\$ 25 mil recebida ou a cada parcela de Cr\$ 50 mil se o dinheiro fosse proveniente do Exterior, muito embora os cálculos para atualização do número de votos de cada sócio fossem feitos somente uma vez por ano pela diretoria, valendo para todo o período subsequente (Boletim nº 7, abr 1951). Atingido um determinado montante em pagamentos recebidos, o "sócio administrado" tornava-se efetivo e passava a acumular também os seus "votos de produção". O montante necessário à efetivação era de Cr\$ 10 mil em 1950, quando foi majorado (Boletim nº 5, out 1950).

As edições do informativo da Sbacem publicadas durante o período inicial da vida da sociedade, isto é, antes da saída dos editores para a Sadembra, divulgavam anualmente a relação de votos atribuídos aos sócios pela diretoria, relação esta contra a qual também era sempre possível recorrer. Assim é que temos as relações válidas para os anos de 1951, 1952, 1953 e 1954, que são importantes documentos da vida política - e, indiretamente, da vida econômica - de uma sociedade autoral musical típica do período pioneiro. E a análise desses documentos mostra que, ao lado de um certo dinamismo, representado pela abertura do sistema ao ingresso de novos sócios votantes e pelo acesso concreto de alguns deles a um grande número de votos, havia a manutenção de um grupo fixo nas primeiras posições, grupo este que não só tinha mais votos - e, portanto, maiores pagamentos -, mas continuava o tempo todo acumulando votos e pagamentos mais depressa que os outros, com raríssimas exceções. Vicente Paiva, Ary Barroso, Benedito Lacerda, Haroldo Lobo, Mario Rossi, Milton de Oliveira, Herivelto Martins, Marino Pinto, Felisberto Martins e David Nasser: os ocupantes das dez primeiras posições na relação de votos de 1951 são os mesmos que ocuparão as dez primeiras posições nas relações de 1952, 1953 e 1954, embora a ordem entre eles apareça ligeiramente modificada a cada ano. E as exceções citadas não os deslocam, mas vêm lhes fazer companhia: em 1953, José Roy compartilha a 9ª posição com Felisberto Martins; em 1954, Joubert de Carvalho vem juntar-se a eles dois na 8ª.

Havia em 1951 um número de 103 sócios votantes e um total de 664 votos, dos quais 228 (34%) em mãos desses dez líderes citados. E, dos sócios restantes, os seis seguintes na relação de votos somavam sozinhos mais 64 (10%), completando o quadro dos que tinham no mínimo 10 votos

e deixando apenas 372 (56%) para aqueles 87 sócios restantes que correspondiam a 85% do total de votantes. Vejamos, porém, quem eram esses seis sócios intermediários e quem veio lhes fazer companhia ao longo desses três anos documentados, pois isto será útil para a percepção do relativo dinamismo do sistema, bem como para a apresentação de outros dos personagens que compunham o núcleo dirigente da Sbacem. Paquito, Newton Teixeira, Denis Brean, Evaldo Ruy Barbosa, Joubert de Carvalho e Romeu Gentil eram o grupo que se seguia ao dos líderes em 1951. Em 1952 vêm agregar-se a eles José Roy, Noel Victor, Gadé e Walfrido Silva. Em 1953, ao mesmo tempo em que Roy sobe para o grupo de cima, chegam a este grupo intermediário José Prudente de Carvalho, Fernando Lobo, Luiz Soberano, Hervê Cordovil, Armando Cavalcanti, Lupicínio Rodrigues e Klecius Caldas. E, em 1954, enquanto Joubert de Carvalho segue Roy no movimento de ascensão à liderança, Assis Valente aporta a esse grupo intermediário. Em três anos, portanto, este último grupo cresceu 200%, recebendo 12 novos companheiros. Dois membros desse grupo intermediário terminaram por ascender ao primeiro grupo, para o qual representaram, contudo, nos mesmos três anos, um crescimento bem menos significativo, da ordem de 20%.

Ora, o dinamismo demonstrado no acesso gradativo de muitos autores a um número considerável de votos foi maior que o demonstrado na abertura do sistema a novos sócios votantes: os 103 que votavam em 1951 tornaram-se 133 em 1954, o que significa um aumento de apenas 29,12%. Vê-se, por aí, que a conquista de "votos de produção" por sócios efetivos era mais rápida que a conquista da efetivação pelos administrados, o que em outras palavras quer dizer que os pagamentos aos efetivos eram de maior monta - pagamentos estes que, como vimos, não tinham por base única a execução, mas critérios internos em cuja discussão, naturalmente, os sócios efetivos podiam fazer valer os seus votos e os administrados não. Uma outra maneira de perceber o aspecto perverso da dinâmica constatada consiste em comparar o aumento ocorrido no número total de votos atribuídos a sócios autores e compositores com o aumento ocorrido no número de votos acumulados pelos integrantes dos dois grupos citados. Assim é que o número total de votos atribuídos aos sócios autores e compositores passou de 664 em 1951 para 1.651 em 1954, o que significa que cresceu 148%. Já o número de votos acumulados pelo primeiro grupo passou de 228 para 630, o que significa um aumento de 176%. Da mesma forma, o número de votos acumulados pelo grupo intermediário, cujo número de integrantes crescera ele mesmo em 200%, como vimos, cresceu ainda assim acima da média, passando de 64 para 339, o que significa que aumentou 429%. Finalmente, se compararmos os 292 votos acumulados por esses dois grupos em 1951 com os 969 a que chegaram em 1954, veremos que o número de votos acumulados por eles aumentou

efetivamente 231%, passando de 44% para 58% sua participação no total de votos atribuídos aos sócios autores e compositores.

Para que possamos perceber o modo pelo qual, durante esse período inicial da vida da Sbacem, foi se configurando uma espécie de grupo dirigente da sociedade, não basta, porém, identificarmos uma hegemonia em termos de número de votos, sendo necessário descobrir até que ponto essa hegemonia se traduzia na ocupação de cargos de direção. E, de fato, se listarmos os nomes de todos os autores que foram titulares, vices ou suplentes de Diretoria entre 1947 e 1955, será mais simples destacar aqueles que não se encontravam entre os que tinham hegemonia em termos de voto do que transcrever o nome da grande maioria dos que se encontravam entre eles. Assim é que de 16 nomes, destacamos apenas 4 *outsiders*: Nestor de Holanda, secretário da diretoria eleita em 1949; Geraldo Medeiros, vice-secretário dessa mesma diretoria; Humberto Carvalho e Orlando Monelo, suplentes da diretoria eleita em 1955. Da mesma forma, se voltarmos aos campeões de votos, será mais fácil destacar os que não tiveram qualquer participação em cargos de diretoria no período do que os que tiveram alguma: no primeiro grupo, somente Vicente Paiva e Milton de Oliveira; no segundo, somente Evaldo Ruy Barbosa e Paquito - e é interessante observar que este último, assim como seu parceiro carnavalesco Romeu Gentil, ocupava alternativamente o desprestigiado cargo de fiscal da sociedade, sob a condição de funcionário contratado. Já entre aqueles 12 que estavam se agregando aos líderes de votos naquele período, somente quatro tiveram simultaneamente participação no órgão diretor da entidade, o que mostra ter havido uma dificuldade específica de acesso à direção mesmo para os que, embora se agregassem ao grupo hegemônico, faziam-no mais tardiamente. Esse quatro foram José Roy, Walfrido Silva, José Prudente de Carvalho e Armando Cavalcanti - observando-se que Lupicínio Rodrigues, que estava entre aqueles 12, era também funcionário contratado, ocupando o cargo de representante da Sbacem no Rio Grande do Sul.

Isso não quer dizer que não houvesse durante esse período inicial uma participação mais abrangente do quadro social em atividades administrativas e, mais particularmente, em comissões de trabalho. Entre 1949 e 1951, passaram pela comissão de classificação, por exemplo, ao lado de nomes de campeões de votos, outros como os de Arnô Canegal, Cândido Dias da Cruz, Ernesto dos Santos, Henrique de Almeida, Maximiliano Bulhões, Orestes Barbosa, Oswaldo Chaves Ribeiro, Waldemar Henrique e Waltamir Goulart, que tinham em comum o fato de serem sócios fundadores. Da mesma forma, entre 1947 e 1949, o próprio Conselho Fiscal chegou a ser presidido em curtos períodos por Waltamir Goulart e Orestes Barbosa, embora tenham sido eles substituídos sucessivamente por três daqueles campeões: Mario Rossi, Newton Teixeira

e Marino Pinto, este último eleito em 1951. Contudo, no que diz respeito aos cargos realmente investidos de poder, que eram os cargos de diretoria, o que houve durante o período foi, mais do que um monopólio por parte dos autores com maior arrecadação e maior número de votos, um verdadeiro continuísmo em termos de pessoas, com Benedito Lacerda ocupando a presidência da sociedade desde 1949, Mario Rossi a secretaria desde 1947 (com uma breve passagem de Nestor de Holanda pelo cargo entre 1949 e 1950) e Marino Pinto a vice-secretaria desde 1951 - para não citarmos os editores Vicente Vitale e Esteban Mangione, respectivamente tesoureiro desde 1947 e vice-presidente desde 1949, que deixaram obviamente os cargos após o rompimento ocorrido entre autores e editores da Sbacem em 1955.

A participação dos editores na fundação e na direção das sociedades pioneiras marcou de forma indelével a estrutura do campo autoral pioneiro, bem como as relações estabelecidas entre esse campo e o mercado de música no país. Mas a aliança com os editores foi antes de tudo constitutiva das próprias características internas das sociedades pioneiras, sendo talvez sua influência ainda mais marcante no caso da Sbacem, que se vangloriava da convivência pacífica que se desenvolvia em seus domínios entre autores e editores. Cabe-nos analisar, portanto, de que modo essa aliança estava implicada nas características da vida sbaceana já analisadas e como essas características foram afetadas por seu posterior rompimento. Vimos, de fato, quando analisamos o exemplo disponível do plano de distribuição da sociedade, que os interesses editoriais eram nele priorizados. Vimos, da mesma forma, que esses interesses inspiravam pressupostos aparentemente anacrônicos acerca da melhor maneira de auferir a execução pública das obras ou da melhor maneira de divulgá-las. Há um aspecto, contudo, pelo qual a própria definição primeira da sociedade autoral como um empreendimento econômico já fazia prever a participação dos editores ou, como acabou acontecendo mais tarde na UBC, dos produtores de suportes mais modernos para as obras musicais: de fato, não pode haver exploração econômica das obras musicais senão após a sua transformação em coisas utilizáveis, isto é, senão mediante a fixação dessas coisas incorpóreas em algum suporte físico, ainda que seja apenas a partitura que viabiliza as execuções e interpretações ao vivo que dão a essas obras uma efêmera realização sonora; por outro lado, nem sempre foi possível, material e politicamente, a produção de tais suportes físicos pelos próprios autores das obras incorpóreas. Não fosse isso verdade, os autores sequer teriam assinado os contratos de edição por meio dos quais os fabricantes de partituras tiveram acesso no mundo inteiro ao campo autoral: assim como viabilizavam a utilização econômica das obras musicais, produzindo-lhes os suportes materiais, os editores viabilizavam

também a existência material das próprias sociedades que concretizavam os teóricos direitos autorais sobre aquela utilização, uma vez que eram os únicos que possuíam capital suficiente para bancar as despesas de sua constituição física e jurídica e para financiar os "adiantamentos" aos autores sucessivamente conquistados a outras entidades até que a arrecadação das novas se estabilizasse. E pode-se inferir que os editores não investiriam seu capital na fundação de sociedades autorais se não fosse para se tornarem campeões de arrecadação dentro delas, o que lhes era assegurado pela participação contratual em todas as parcelas distribuídas aos sócios autores, e vimos que estes chegavam a ser de qualquer maneira punidos economicamente na Sbacem quando não estabeleciam com os editores-sócios tais contratos de edição. Por outro lado, se o desempenho de funções econômicas superlativas pelas sociedades autorais pressupunha a existência de um poder centralizado, nada mais natural que os editores participassem também desse poder, integrando pessoalmente os quadros dirigentes.

Para termos uma idéia da participação editorial nos direitos arrecadados e distribuídos pela Sbacem em seus anos iniciais, bastam-nos dois exemplos. Na distribuição do carnaval de 1951, enquanto o campeão Haroldo Lobo disparava na liderança com Cr\$ 117.733,80, seguido de muito longe por seu parceiro Milton de Oliveira com Cr\$ 75.142,10, e de mais longe ainda pela dupla Paquito e Romeu Gentil, com Cr\$ 40.665,30 cada um, Irmãos Vitale recebia Cr\$ 229.264,00 (Boletim nº 8, jul 1951). E, na "relação de pagamentos superiores a Cr\$ 10.000,00 feitos em 1953", temos que enquanto Irmãos Vitale recebia Cr\$ 1.658.531,70 e Editorial Mangione, Cr\$ 844.759,10, os campeões Haroldo Lobo, Milton de Oliveira, Vicente Paiva, Herivelto Martins e Ary Barroso recebiam entre Cr\$ 252.508,70 e Cr\$ 167.613,30 cada um (Boletim nº 16, mar 1954). Isto se refletia obviamente na quantidade de votos de produção acumulados, muito embora os montantes necessários aos editores para adquiri-los fossem 100% mais elevados que aqueles necessários aos autores: Cr\$ 50.000,00 em arrecadação nacional e Cr\$ 100.000,00 em arrecadação estrangeira em 1951, por exemplo (Boletim nº 7). Nas já citadas relações anuais de votos, temos que Irmãos Vitale e Editorial Mangione ocuparam a liderança durante todo o período documentado: enquanto o líder entre os autores possuía 30 votos em 1951, 44 em 1952, 66 em 1953 e 86 em 1954, Irmãos Vitale possuía 85, 114, 158 e 224 e Editorial Mangione, 40, 48, 68 e 102 respectivamente - votos esses que, por outro lado, somados, representavam 75% dos votos atribuídos aos editores em 1951 e 80% desses votos em 1954. Observe-se, porém, que em termos de números de votos, a liderança política dos editores era de fato muito frágil, bastando, por exemplo, que os autores do primeiro grupo se unissem para que ela desaparecesse: para 228 votos desses autores em 1951, tínhamos 165 votos

de editores, o mesmo ocorrendo nos três anos seguintes, com 340, 446 e 574 para os autores líderes de votos e 207, 283 e 405 para o conjunto dos editores. Assim sendo, a "ascendência política" dos editores era apriorística em relação à própria liderança em termos de número de votos, e graças a ela é que eles podiam contar com uma grande quantidade de votos de autores na defesa de seus interesses - votos estes que, quando faltaram, como na assembléia de 1955 que elegeu uma diretoria formada só por autores, levaram simplesmente ao rompimento da aliança fundadora da sociedade.

Há nos informativos da Sbacem alguns sinais dessa ascendência política apriorística e extra-estatutária. Na ata da reunião de diretoria de 26 de fevereiro de 1951, por exemplo, registra-se que os editores haviam enviado uma carta solicitando que a diretoria revisse a porcentagem que lhes era destinada, tendo em vista o estipulado nos contratos de edição (Boletim nº 7, abr 51). A resposta da diretoria não foi registrada na ata, mas é provável que tenha sido negativa, uma vez que na ata seguinte, de 1º de março, há registro de uma carta de protesto do editor Vicente Mangione. Já na ata de 15 de março consta que o tesoureiro Vicente Vitale, também ele editor, fora encarregado de apresentar seu parecer sobre as reivindicações contidas nessa carta. Como se pode observar, este encaminhamento contrasta com aquele dado a pedido semelhante feito por Paquito e Romeu Gentil, ao qual a diretoria apresentou uma pronta negativa que foi imediatamente registrada em ata. São também contrastantes nos dois episódios a atitude de protesto dos editores e o silêncio resignado dos autores ante posições da diretoria que eram contrárias a seus interesses. O fato é que os editores podiam apoiar-se nos contratos de edição assinados pelos autores para alegar o caráter legal de suas reivindicações. E esses contratos, por outro lado, assegurando-lhes as condições materiais para o desempenho de um importante papel econômico na vida da sociedade, permitiam-lhes impor sua vontade particular, independentemente do número de votos, à própria diretoria que haviam ajudado a eleger e da qual também faziam parte.

Outro exemplo disso encontra-se registrado nas atas de 12 de julho e de 2 e 9 de agosto de 1951 - e vale a pena citá-lo aqui por tratar-se de episódio que evidencia um outro aspecto das relações entre autores e editores no interior das sociedades. Estebam Mangione, vice-presidente da Sbacem, descontente com decisão anterior da diretoria de não admitir o ingresso de quatro autores paulistas que haviam feito requisição nesse sentido, pede que a mesma reconsidere pelo menos o caso de um deles, de nome Wilson Roberto. Como a diretoria não volta atrás, ele, em sinal de protesto, pede demissão do cargo de vice-presidente e, ignorando os apelos dos demais dirigentes para que reconsiderasse por sua vez a decisão, deixa a reunião e viaja para São Paulo. A diretoria envia-lhe então uma carta

solicitando formalmente que volte atrás e Mangione acaba cedendo (Boletim nº 9, out 51). Já na ata da reunião de diretoria de 12 de fevereiro do ano seguinte seria registrada a admissão de Wilson Roberto como sócio administrado (Boletim nº 13, jun 52).

Ora, esse episódio ilustra o conflito de interesses que existia entre autores e editores no que dizia respeito à admissão de novos sócios, conflito este do qual temos outro indício no fato de que, após o rompimento da aliança e o estabelecimento de um novo *modus vivendi* entre autores e editores por intermédio da Coligação, a Sbacem realmente fechou as portas aos novos associados, criando a figura do "aderente" em lugar do "sócio administrado". É fácil entender esse conflito quando levamos em conta que a admissão de um novo sócio aumentava o número de sócios-autores pelo qual deveria ser dividido o montante arrecadado, diminuindo teoricamente a parte que era destinada a cada um deles, ao mesmo tempo em que, ao contrário, fazia aumentar também teoricamente a participação dos editores nesse montante, graças à porcentagem que lhes seria destinada pelo novo sócio-autor no caso de haver ele assinado contratos com suas casas editoras.

Pouco tempo antes da saída dos editores já parecia estar havendo uma forma alternativa de assumir a administração de repertórios que não passava pela aceitação dos autores das obras como "sócios administrados": no Boletim nº 16, de março de 1954, começam a aparecer referências a autores com os quais teriam sido assinados "contratos de administração de direitos autorais com duração de dois anos". Da mesma forma, algumas mudanças político-administrativas começaram a ser preparadas logo após a saída dos editores, ainda na fase da instabilidade gerada pelas pendências jurídicas em torno do direito de autorização do uso das obras: uma reforma nos estatutos da sociedade, ocorrida entre 1956 e 1957, criou o Conselho Deliberativo como órgão máximo de poder, passando a Diretoria a ser eleita indiretamente por ele (Boletim nº 34, 1957). Uma grande reforma nos estatutos ocorreria contudo em 1959, ano da criação da Coligação, e não apenas implicaria o fechamento definitivo do quadro social mas explicitaria a existência de um grupo dirigente na Sbacem: fortaleceu-se a ascendência do Conselho Deliberativo sobre a Diretoria, que teve sua composição reduzida aos três membros titulares (presidente, secretário e tesoureiro) e tornou-se Diretoria-Executiva; foi criado o quadro dos "conselheiros vitalícios", composto oficialmente por todos os autores que até aquele momento já tinham ocupado cargos de direção, passando os chamados "conselheiros temporários" a ser eleitos para um mandato alongado de 5 anos; foi estabelecido que só pertenceriam ao "quadro permanente" da Sbacem os autores que até aquela data já tivessem se tornado sócios efetivos, pertencendo ao "quadro suplementar" todos os demais, na condição de "aderentes", isto é, de não-sócios (Boletim nº 43,

dez 1959). Os novos estatutos previam também a regularização da participação individual dos autores pertencentes ao "quadro permanente" no patrimônio social, mediante o cálculo anual do valor desse patrimônio e a atribuição anual de determinado número de cotas a cada sócio - sendo interessante observar que esta providência, incorporando aos estatutos da Sbacem a "originalidade" dos estatutos da UBC citada por Oswaldo Santiago em 1946, só foi possível, tanto numa sociedade quanto na outra, após a saída dos sócios-editores, vistos como os verdadeiros donos do patrimônio social enquanto prevaleceu a aliança.

Se tomarmos por objeto de análise a relação dos cotistas da Sbacem válida para o ano de 1960 (Boletins nº 46 e nº 47) e as sucessivas composições da Diretoria e do Conselho Deliberativo entre 1957 e aquele ano, poderemos constatar que os mesmos sócios que entre 1951 e 1954 ocupavam a liderança em termos de número de votos reaparecem agora na liderança em termos de número de cotas, recrutando-se entre eles, tanto agora quanto antes, os dirigentes sociais. Os novos nomes que aparecem entre esses dirigentes figuram também como novidades na relação dos cotistas da Sbacem, o que significa que ascenderam via a aquisição de "votos de produção" a partir de 1954. Por outro lado, sendo a eleição direta dos "conselheiros temporários" a única oportunidade de participação política aberta ao "quadro permanente" como um todo, e sendo essa participação mais simbólica do que real, o que se constata é uma certa autonomia dos eleitos para esses cargos em relação ao número de cotas, embora houvesse uma tendência ao aproveitamento de líderes em arrecadação e em votos tradicionalmente alijados da direção da sociedade, como era o caso dos autores carnavalescos, por exemplo.

De fato, os sucessivos presidentes do Conselho Deliberativo (Benedito Lacerda e Herivelto Martins) e da Diretoria (Ary Barroso e Marino Pinto) entre 1957 e 1960 pertenciam ao antigo grupo que ocupava a liderança em termos de votos desde 1951, assim como o secretário do Conselho Deliberativo Mário Rossi e seu vice-secretário Felisberto Martins. Todos eles eram também *habitués* da direção desde 1949, com exceção de Ary Barroso, que exercera contudo a presidência da sociedade entre 1947 e 1948 e que era o seu "presidente de honra". Da mesma forma, pertenciam ao grupo intermediário de votantes desde 1951 ou a ele tinham se agregado a partir de 1952 e 1953, Joubert de Carvalho e Newton Teixeira, que se sucederam na tesouraria da Diretoria entre 1957 e 1960, Walfrido Silva, que se estabilizou na secretaria da Diretoria a partir de 1959, e Denis Brean, José Roy, José Prudente de Carvalho e Romeu Gentil, que assumiram algumas das várias vice-presidências e vice-secretarias do Conselho Deliberativo durante o período. Joubert, Newton e Carvalhinho já tinham ocupado cargos de direção anteriormente, ainda que os dois

últimos na condição de suplentes, enquanto Walfrido, Brean, Roy e Gentil o faziam pela primeira vez. Por outro lado, os nomes de René Bittencourt, David Raw, Henrique de Almeida, Dorival Caymmi e José Dantas (respectivamente secretário, vice-secretário e vice-tesoureiro da Diretoria em 1957, vice-presidente e vice-secretário do Conselho Deliberativo entre 1957 e 1959), que eram igualmente novidades entre os dirigentes da sociedade, apareciam também como novidades na relação dos sócios com 10 ou mais cotas do patrimônio social. Enfim, o único *outsider* desse período foi mais uma vez Geraldo Medeiros, que já o fora no período anterior e que assumiu a primeira vice-secretaria do Conselho Deliberativo entre 1959 e 1960, embora possuindo apenas 8,5 cotas. Observe-se também que a mesa diretora do Conselho Deliberativo, liderada pelo presidente Herivelto Martins e pelo secretário Mario Rossi, bem como a Diretoria-Executiva, composta pelo presidente Marino Pinto, pelo secretário Walfrido Silva e pelo tesoureiro Newton Teixeira, eleitas após as reformas de 1959, foram ambas reeleitas integralmente em 1962, mantendo-se no período que se seguiu ao rompimento com os editores a mesma tradição de perpetuação de nomes vigente no período inicial da vida da sociedade.

Analisando apenas a lista dos cotistas com 10 ou mais cotas em 1960, percebemos uma única ausência em relação à lista dos que lideravam em termos de votos desde 1951 ou que a estes se juntaram a partir de 1952, além dos que haviam falecido ou deixado a sociedade: Luiz Soberano, que de qualquer forma tinha 9,5 cotas. Por outro lado, constavam dessa lista 13 nomes novos, o que significa que em seis anos, entre 1954 e 1960, houve a ascensão de um número de sócios praticamente igual ao que ascendera anteriormente num período de apenas três, entre 1951 e 1954 - e isso é um sinal de que não só a admissão de novos sócios mas também a atribuição de "votos de produção" aos já efetivados tornara-se ao longo do tempo mais difícil. Os que ascenderam nesse segundo período foram: Dorival Caymmi, Luiz Bonfá, Oswaldo França, René Bittencourt, David Raw, Carolina Cardoso de Menezes, Luiz Gonzaga, Pixinguinha, Manoel Araújo, Henrique de Almeida, Hianto de Almeida, José Dantas e Eratóstenes Frazão. Em termos quantitativos, talvez não faça diferença se agregarmos ao grupo líder em cotas mais três sócios que faziam companhia a Luiz Soberano na marca de 9,5 cotas, mas é interessante registrar que um deles era Tom Jobim (os outros eram Francisco Ferraz Neto, o "Risadinha", e Rubens Campos) e que Billy Blanco também se tornara cotista da Sbacem com 7,5 cotas, assim como Vinícius de Moraes, com 4. Registre-se também que figurava como possuidor de uma cota o compositor carnavalesco paulista Alberto Roy, que naquele mesmo ano fundaria a Sicam em São Paulo.

Mesmo que ainda figurassem na lista dos que tinham 10 cotas ou mais em 1960, os autores carnavalescos continuavam ausentes dos cargos

de direção. É o caso das famosas duplas de carnaval formadas por Haroldo Lobo e Milton de Oliveira, Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, Paquito e Romeu Gentil - muito embora este último tivesse ocupado uma terceira vice-presidência do Conselho Deliberativo, cargo este que foi extinto ainda em 1960, juntamente com todos os demais cargos de vice. Outros preteridos da lista dos maiores cotistas de 1960 tinham talvez contra si o fato de não serem do Rio de Janeiro, como era o caso do gaúcho Lupicínio Rodrigues e dos paulistas Noel Victor e Oswaldo França. Ocorre, porém, que simplesmente 16 dos 33 maiores cotistas estavam de fato ausentes dos cargos de direção, o que significa que mesmo a pouca ascensão havida em termos de cotas e de votos não encontrou correspondência exata numa ampliação proporcional do quadro dirigente. Aos antigos e aos novos preteridos dentre os grandes cotistas oferecia-se, por outro lado, a participação política simbólica como conselheiros temporários, e 7 dentre aqueles 16 foram eleitos para esse cargo entre 1957 e 1962 (Milton de Oliveira, Armando Cavalcanti, Paquito, Noel Victor, Gadé, Pixinguinha e Luiz Bonfá). Essa participação simbólica era contudo aberta ao quadro social como um todo, o que levou à eleição de muitos conselheiros temporários que eram de fato cotistas menores da sociedade, encontrando-se entre eles tanto autores tradicionais como Orestes Barbosa, Jorge Faraj e Dante Santoro, quanto nomes mais novos como Raul Sampaio e Ivo Santos, este último consultor jurídico da sociedade na época e seu presidente nos anos 90.

Finalmente, cabe registrar ainda a relação dos 14 "conselheiros vitalícios" da Sbacem, assim definidos conforme os estatutos de 1959: Ary Barroso, Mario Rossi, Geraldo Medeiros, Felisberto Martins, Haroldo Lobo, Herivelto Martins, Marino Pinto, Joubert de Carvalho, José Prudente de Carvalho, Newton Teixeira, René Bittencourt, Walfrido Silva, Henrique de Almeida e Francisco Correia da Silva. O que se observa é que dela estão ausentes, apesar da prescrição estatutária no sentido de considerar "conselheiros vitalícios" todos os que já tivessem exercido cargo de diretoria até aquele momento, Armando Cavalcanti (que fora vice-presidente da diretoria em 1955), David Raw (que fora seu vice-secretário em 1957), Humberto Carvalho e Orlando Monelo (suplentes em 1955): não por acaso um compositor carnavalesco, um compositor paulista e dois dos quatro *outsiders* do primeiro período (dos outros dois, na verdade, somente Geraldo Medeiros se tornou "conselheiro vitalício", uma vez que Nestor de Holanda deixara a sociedade em 1950). Cabe explicar que Francisco Correia da Silva tornou-se "conselheiro vitalício" não por haver ocupado cargo de diretoria, mas por haver sido e por continuar sendo até aquele momento o administrador-geral da sociedade.

Ora, uma das primeiras medidas tomadas pelo novo Conselho Deliberativo surgido com as reformas de 1959 permite-nos fechar o ciclo da análise da vida econômica e política das sociedades autorais pioneiras, voltando a seu ponto de partida, que era a afirmação segundo a qual a ascendência política se impunha no momento mesmo de definir as parcelas de participação individual nos montantes arrecadados, parcelas estas que eram teoricamente a base objetiva daquela ascendência. Esse Conselho introduziu uma novidade no plano de distribuição elaborado para o primeiro quinquênio da década: os "pontos prêmios", atribuídos aos sócios na razão de um para cada "voto econômico", sendo o número destes últimos calculado com base no número de cotas de participação no patrimônio social (Boletim nº 45, mar 60). E isto representou uma inversão do antigo esquema teórico: explicitamente, quem tinha mais votos é que passava a arrecadar mais, e não vice-versa, como antes se costumava dizer que ocorreria. Ou seja, passava-se a valorizar, agora também teoricamente, os critérios internos de distribuição segundo os quais as pessoas dos sócios e as posições societárias por eles alcançadas tinham mais significado que os índices impessoais do mercado e o grau de utilização efetiva das obras por parte dos usuários. É interessante observar que essa explicitação tenha ocorrido justamente quando as portas da sociedade se fechavam à entrada de novos sócios e quando a participação do "quadro permanente" no patrimônio social era regulada, uma vez que esse conjunto de medidas revelava o caráter atribuído ao empreendimento autoral pioneiro mais claramente do que nunca: tratava-se da defesa dos interesses econômicos de um grupo determinado de autores, quais sejam, os autores associados, diferenciados ainda mais internamente em dirigentes e não-dirigentes, e não dos autores brasileiros de música popular de um modo geral.

Isso evidentemente contrariava os interesses e as expectativas dos autores musicais surgidos posteriormente, para os quais o sistema autoral pioneiro existia para servir também a eles, particularmente porque, segundo os critérios impessoais do mercado, eram eles os beneficiários reais dos direitos arrecadados, uma vez que eram eles os autores das músicas mais executadas naquele momento. De fato, os próprios dirigentes autorais pioneiros pareciam no início dos anos 60 resignados à condição de representantes públicos de uma espécie de tradição musical brasileira que já estaria sendo desprezada em termos de mercado e que por isso mesmo precisaria do apoio e da solidariedade da nação corporificada simbolicamente no Estado. Ocorre que isso não os deslegitimava como dirigentes autorais e como grandes arrecadadores, nem a seus próprios olhos nem aos olhos dos governantes populistas que os respeitavam. Reagindo a isso, os autores que faziam sucesso passaram a expressar publicamente uma série de representações depreciativas acerca do suposto apego ao poder desses dirigentes e de sua suposta desonestidade, dando

seqüência a uma tradição de maledicência cujas origens remontavam aos primórdios da primeira dissidência ocorrida no interior do campo autoral musical brasileiro. Contudo, as sociedades eram para os dirigentes pioneiros uma coisa completamente diferente do que eram para os novos autores, como estamos começando a ver agora - e, para que o mal-entendido não se perpetuasse, teria sido necessário que a origem dessas diferenças fosse procurada no contexto histórico mais abrangente no interior do qual as representações autorais pioneiras haviam sido elaboradas e não em possíveis segundas intenções de pessoas determinadas. E podemos ter uma idéia da magnitude das diferenças conceituais existentes entre os dirigentes autorais pioneiros e os novos autores que os detratavam quando observamos a convicção com que os primeiros, apesar de tudo, continuavam agindo à sua maneira e continuavam dando uma publicidade orgulhosa a seu modo de agir: em 1962, para enaltecer o desempenho do Conselho Deliberativo e da Diretoria-Executiva então reeleitos, o informativo da Sbacem publicava triunfante as relações dos pagamentos efetuados nos últimos anos, não causando qualquer constrangimento aos dirigentes da sociedade o fato de que a liderança econômica continuasse sendo ocupada por Ary Barroso, Herivelto Martins, Haroldo Lobo, Marino Pinto, Milton de Oliveira, Mário Rossi, Joubert de Carvalho, que já eram líderes havia dez anos, ainda que Dorival Caymmi, Luiz Bonfá e Tom Jobim viessem lhes fazer companhia (Boletim nº 59). É de se observar, por outro lado, que essas relações revelavam quedas significativas de alguns daqueles nomes que dez anos antes ocupavam posições de destaque ou que a elas estavam ascendendo, sendo esse o caso de Felisberto Martins, Denis Brean, Gadé e Walfrido Silva - o que significa que as posições assumidas em termos de arrecadação não tinham sido de qualquer forma irreversíveis até o momento em que novos autores estavam sendo aceitos como sócios e em que novos sócios estavam sendo internamente reconhecidos em seu direito de ir paulatinamente deslocando alguns dos líderes tradicionais.

A relativa autonomia de que gozava o grupo dirigente na definição do destino a ser dado aos montantes arrecadados, e que era consequência do predomínio dos critérios internos como base da distribuição, revelava-se, para além da distribuição propriamente dita, em outras práticas societárias pioneiras. E essas práticas deixavam transparecer o caráter pessoal do laço que unia o autor a sua sociedade autoral naqueles tempos pioneiros, revelando ainda o conteúdo moral de que estava impregnado esse laço a despeito de sua natureza eminentemente econômica.

Temos, em primeiro lugar, a "Carteira de Assistência Social" da Sbacem - cuja simples existência pode ser tomada como prova da especificidade dos direitos societários internos em relação àqueles gerados pela utilização das obras, na medida em que essa carteira era aberta a todos

os sócios e não apenas aos autores das músicas efetivamente executadas, como seria o caso se a relação entre os autores e seus direitos não fosse mediada pela sociedade e pelos direitos e deveres prescritos por ela. E, de fato, uma análise do "Regulamento da Carteira de Assistência Social" (Boletim nº 6, jan 1951) mostra que ela se sustentava economicamente graças à mencionada autonomia do grupo dirigente, mostrando ainda que essa autonomia se manifestava em seu próprio funcionamento, baseado que era em outras tantas deliberações internas, contra as quais, como sempre, os sócios podiam recorrer. Mais do que isso, essa análise mostra a existência de recursos societários oriundos de fontes diferentes da própria arrecadação de direitos de execução, bem como a possibilidade alternativa de acesso a esses recursos por parte dos sócios a título diferente do pagamento de direitos, o que significa que não só se concebiam de modo superlativo as funções econômicas de arrecadação e distribuição de direitos autorais, substituindo-se esses direitos por outros internos de que a sociedade era a criadora e a gestora soberana, mas também se concedia à sociedade a prerrogativa de exercer funções econômicas de outra natureza, por meio das quais chegava ela a assemelhar-se a um verdadeiro banco. Finalmente, e como acontece nas práticas assistencialistas de maneira geral, essa análise mostra que o alvo principal da Carteira era a pessoa humana do sócio, com todas as vicissitudes representadas por doenças, perdas familiares, dificuldades financeiras, problemas com a Justiça e morte, e não o sócio na sua condição de autor de obras economicamente utilizadas ou na sua simples condição de autor, muito embora haja referência no Regulamento a uma "assistência artística" que seria prestada mediante a contratação de um professor de teoria musical, assistência esta sobre a qual de qualquer maneira não se voltou a falar nos boletins.

De fato, o Artigo 5º desse regulamento, dispondo sobre os recursos financeiros da Carteira, enumerava: a-) uma verba que lhe seria destinada anualmente pela Diretoria, sem valor preestabelecido; b-) um fundo social constituído pelas mensalidades pagas por todos os sócios e por 2% do líquido distribuível a título de direitos autorais; c-) as rendas auferidas pela sociedade mediante a aplicação financeira desse fundo; d-) os "juros" creditados à Sbacem, sem que se explique a troco de que o seriam; e) os juros cobrados dos sócios em razão de adiantamentos concedidos a título de direito autoral; f-) as contribuições pela aquisição da carteira de identidade social e g-) os "donativos" em geral. O pagamento das mensalidades por parte dos sócios era o único e imprescindível pré-requisito para a obtenção do direito aos benefícios proporcionados pela Carteira, conforme dizia o Artigo 6º, que também previa a eliminação do sócio que faltasse ao pagamento por seis meses consecutivos, remetendo decisão nesse sentido à Assembléia Geral. Em várias atas de reuniões de diretoria encontramos referências a Assembléias convocadas para deliberar sobre a eliminação de

sócios por falta de pagamentos. E a associação intrínseca entre mensalidades e benefícios revela-se na majoração simultânea de seus valores (Boletim nº 8, jul 1951).

Os benefícios que em 1951 a Sbacem se prontificava a oferecer a seus associados por intermédio da Carteira eram os seguintes: "a-) assistência médica gratuita; b-) subsídios para inatividade temporária em casos de acidente ou doenças; c-) auxílio de produção; d-) assistência técnica; e-) assistência jurídica; f-) auxílio funeral; g-) assistência artística, ministrando-lhes aulas de teoria e h-) pecúlio à família dos sócios falecidos" (Artigo 10º).

Contudo, outros artigos faziam referência a adiantamentos, empréstimos e auxílios que seriam concedidos, a critério dos administradores da Carteira, conforme o estado de suas reservas financeiras e as possibilidades de solvência de cada sócio; sobre os montantes desses benefícios seriam cobrados juros e os sócios beneficiados os restituíam mediante um desconto de 30% sobre as parcelas de direitos autorais destinadas a ele mensalmente (Artigos 7º e 8º). Nos balancetes de operação de caixa da Carteira podemos observar que o item denominado "contas correntes", que era relativo aos empréstimos realizados, representava sempre a maior parcela não apenas das despesas mas também das receitas da mesma. A título de ilustração, podemos citar os números do balancete relativo ao segundo semestre de 1952: de uma receita no valor de Cr\$ 377.209,50, correspondem às "contas correntes" Cr\$ 246.453,60, isto é, 65%, participação esta que se amplia para 80% no caso da despesa, com Cr\$ 319.811,10 correspondendo às "contas correntes" num total de Cr\$ 397.182,50. A importância dos empréstimos em termos do benefício econômico que se esperava obter da filiação a uma dessas sociedades pioneiras pode ser asseverada pelo Parágrafo Único do artigo 8º, que assegurava aos sócios o direito de recorrer à Diretoria contra uma deliberação dos administradores da Carteira que fosse contrária a seus interesses: como vimos, direito semelhante a este era o de contestar o número de pontos ou o número de votos que lhes fossem atribuídos, e esses números estavam implicados nos cálculos relativos à distribuição de direitos autorais propriamente ditos, fim precípua das sociedades. O interesse dos sócios por esses empréstimos infere-se também do item "a" do Artigo 11: sempre que falecesse um membro de sua família, o sócio teria direito a um empréstimo de Cr\$ 500,00, que lhe seria concedido sem maiores formalidades, dada a simples apresentação do atestado de óbito, e que seria restituído mensalmente por ele como se fosse um empréstimo comum.

É possível que a institucionalização desses empréstimos via Carteira tenha ocorrido para satisfazer uma expectativa gerada pela concessão anterior de "adiantamentos por conta de direitos autorais", concessão esta que fora suspensa a partir de outubro de 1949 por uma decisão da diretoria contra a qual se insurgiram alguns sócios (Atas da reunião de diretoria de

25 de agosto de 1948 e das seguintes, Boletim nº 2, dez 1949). De fato, a demanda por tais "adiantamentos" fora muito grande, conforme se pode constatar nos balancetes de caixa da própria sociedade: em maio de 1949, por exemplo, os autores tinham recebido mais a título de "adiantamento" (Cr\$ 70.699,60) do que a título de "pagamento" de direitos autorais (Cr\$ 34.998,60), segundo o Boletim nº 2, o mesmo ocorrendo em outros meses. Os próprios editores haviam se beneficiado desses "adiantamentos": em março de 1949, por exemplo, tinham recebido Cr\$ 56.508,30 como "pagamento" de direitos autorais e Cr\$ 96.132,10 como "adiantamento" (Boletim nº 1, abr 1949).

E o papel dos "adiantamentos" no estabelecimento de uma imagem favorável da sociedade diante de seus associados pode ser apreendido pela leitura de um artigo publicado no mesmo ano em seu informativo. Após apresentar dados relativos à UBC e a várias sociedades estrangeiras, seu autor concluía: "Como se vê, a Sbacem, apesar de mais nova de todas elas, toma em melhor conta as necessidades dos compositores, pois, além de fazer distribuição todos os meses, ainda facilita vales correspondentes a 100% da arrecadação anterior!" (Boletim nº 1, abr 1949).

A suspensão desses adiantamentos, à qual estamos supondo que correspondeu o incremento dos empréstimos via Carteira, foi de fato vivida como uma ameaça à boa imagem da Sbacem. Na ânsia por mantê-la, o editor do informativo da sociedade acabou tentando valorizar positivamente o próprio fato de que esses mesmos "vales" não estavam mais sendo concedidos: "A Sbacem é a única entidade, no mundo inteiro, que paga direitos autorais mensalmente e seus associados não vivem no regime dos 'vales'" (Boletim nº 2, dez 1949). O que se valorizava até então na Carteira de Assistência Social não eram os empréstimos que viriam a ser posteriormente incrementados em consequência do próprio desaparecimento dos "adiantamentos", mas os benefícios normalmente associados à assistência social, e é assim que o editor pergunta, visando enaltecer sua sociedade: "Quando foi que uma sociedade de autores manteve serviço médico, com todas as clínicas necessárias, à disposição de seus associados, como é o caso da Sbacem?" (*idem, ibidem*).

E pergunta ainda, visando denegrir a sociedade rival: "Por que a caixa de assistência social da outra entidade não presta contas a seus associados do que gasta e do que recebe, como faz a Carteira de Assistência Social da Sbacem? Por que não divulga os pecúlios que oferece a viúvas de sócios? Por quê? Ora porquês!..." (*idem, ibidem*).

Dez anos depois, quando as disputas intersocietárias já eram coisa do passado e já não havia interesse por parte das sociedades em conquistar novos sócios umas às outras, a mesma valorização das supostas "benesses" econômicas reaparece no contexto do auto-enaltecimento dos grupos dirigentes diante do quadro social interno. Assim é que o Boletim nº 56 da Sbacem, de dezembro de 1961, por exemplo, noticia o grande feito do

Conselho Deliberativo, que, "sob a equilibrada presidência de Herivelto Martins", decidira distribuir aos sócios a "comissão administrativa" que cabia à sociedade sobre os direitos estrangeiros arrecadados, fornecendo-lhes, assim, por ocasião do Natal e do Ano-Novo, o que o boletim chama de "as castanhas do compositor". A autonomia do grupo dirigente na manipulação da riqueza societária, que era o pressuposto de atitudes como essa, continuava portanto sendo vista como legítima até esse momento, o que se pode depreender também das brincadeiras feitas por ocasião da comemoração de um aniversário do tesoureiro Newton Teixeira: "É uma praxe, na Sbacem, festejar oficialmente o aniversário dos diretores. No dia 4 de abril, tocou a vez do tesoureiro Newton Teixeira (mesmo que não fosse praxe, o tesoureiro seria homenageado. Não fosse ele tesoureiro (...). Mas o Newton Teixeira, independente de ser o tesoureiro e, portanto, o homem que resolve sobre os 'vales', é um primor de camarada" (Boletim nº 58, abr 1962).

Como se vê, a concessão de "adiantamentos por conta de direitos autorais" voltara a essa altura a ser praticada.

Ao promoverem assistência médica, jurídica ou funerária a seus associados, essas sociedades autorais pioneiras os interpelavam como pessoas humanas, independentemente de sua condição de autores de obras economicamente utilizadas ou não, e isto vale inclusive para os adiantamentos e os empréstimos, que eram pensados como formas de atender às "necessidades" dos sócios, conforme os termos de um dos trechos citados do informativo da Sbacem. O tipo de tratamento que era dispensado aos sócios como pessoas humanas podia se tornar uma diferença tão significativa entre as sociedades quanto o bom ou mau desempenho observado na arrecadação e na distribuição dos direitos autorais - e muitas vezes estas próprias atividades precípuas das sociedades eram avaliadas com base em parâmetros assistencialistas, como se pode depreender da referência ao fato de que a Sbacem "pagava" mensalmente a seus associados, feita no mesmo trecho. De fato, o editor do informativo citava explicitamente a assistência social prestada pela Sbacem como vantagem sobre a UBC, tomando o investimento em assistência social como prova da honestidade de propósitos dos dirigentes da Sbacem na administração dos recursos societários. A autonomia dos dirigentes na definição do destino a ser dado aos recursos societários possibilitava tais investimentos díspares em relação aos verdadeiros objetivos das sociedades, ao mesmo tempo em que atribuía a todos os serviços prestados pela sociedade a condição de verdadeiras gentilezas dispensadas por eles ao quadro social. E a referência a tais "gentilezas" como vantagens na disputa intersocietária é um sinal da legitimidade que representações como essas possuíam perante os próprios associados.

A legitimidade das preocupações dos grupos dirigentes das sociedades autorais pioneiras com os aspectos pessoais da vida de seus

associados pode ser ilustrada com um episódio ocorrido em 1949. O editor Estebam Mangione transferira-se da UBC para a Sbacem levando consigo todo o repertório de Noel Rosa, que, falecido em 1937, um ano antes portanto da fundação da própria ABCA, não chegara a se associar pessoalmente a nenhuma sociedade de autores musicais, a não ser por intermédio de seus editores. A pessoa de Noel não estava disponível para receber o tratamento diferenciado que a Sbacem empenhava-se em mostrar que dispensava a seus sócios, assim como não estivera para receber o tratamento supostamente inferior que ela imputava à UBC, mas, como não bastasse a referência à maior eficiência ou à maior honestidade na arrecadação e na distribuição dos direitos do autor Noel a seus herdeiros, foi preciso que a sociedade providenciasse uma limpeza em seu túmulo no Cemitério São Francisco Xavier, cujo estado anterior de abandono foi então alardeado como falha da rival no cumprimento das obrigações societárias. A notícia de tal providência no informativo da Sbacem é expressiva do valor positivo atribuído na época a "gentilezas" como essas, partidas de dirigentes autorais, financiadas pelos sócios e completamente díspares em relação aos objetivos legais das sociedades: "Enquanto a firma E.S. Mangione pertenceu a outras sociedades de autores, Noel Rosa esteve esquecido. Seu túmulo no Cemitério São Francisco Xavier criou mato, andou entregue a maus-tratos terríveis, dolorosos mesmos. Com a vinda da editora Mangione para a Sbacem a atual diretoria não vacilou. Contratou zeladores para tratar da sepultura F-BE-GG. E assim, foi extinto todo o mato ali deixado pelo desprezo dos que se diziam seus amigos e pela negligência motivada pela ganância dos que antigamente controlavam com absolutismo o direito autoral brasileiro, sem se incomodarem com o respeito que devemos aos nossos mortos queridos, principalmente a um Noel Rosa, que, como poucos, merece o nosso carinho e a nossa saudade" (Boletim nº 2, dez 1949).

A contrapartida das preocupações societárias com as pessoas dos sócios era que o vínculo criado pela filiação a uma sociedade autoral comprometia os autores pessoalmente - ou, dito em outras palavras, aos direitos internos a que tinham acesso graças à simples condição de associados correspondiam deveres que implicavam um compromisso de natureza moral. Em primeiro lugar, e a despeito dos sucessivos rompimentos que levaram à fundação de novas entidades, temos que o vínculo criado a partir da filiação a uma sociedade autoral era pensado como sendo uno e indissolúvel, julgando-se como traição a atitude de sair de uma para ingressar em outra. E é interessante observar que o "casamento" celebrado nessa filiação tenha sido de fato sistematicamente rompido pelos editores, que eram os parceiros efetivos dos autores na aliança que constituía as sociedades e que, por meio de "divórcios" sucessivos, foram deixando "viúvos" a um número cada vez maior deles, embora levassem consigo um número considerável de aliados. De fato, o dever societário mais enfatizado pelos boletins iniciais da Sbacem talvez tenha sido o dever de lhe ser fiel até a morte - e o próprio material relativo

à Carteira de Assistência Social da Sbacem fornece-nos um exemplo ilustrativo disso. Noticiando o pagamento do primeiro pecúlio funerário, esse informativo mostrava que era a lealdade do sócio recentemente falecido o que o tornara merecedor de consideração: "Tendo sido um dos fundadores da Sbacem, Ismar Santiago era figura querida de nosso círculo social e desfrutava da estima de todos os seus consócios, graças a seus dotes pessoais e à simpatia de que era dotado. Seu passamento foi motivo de pesar para todos nós, os que o estimávamos como um companheiro honesto e trabalhador, digno de nosso afeto e de nossa confiança. Isto, todavia, não bastaria. Ismar Santiago fora um dos lutadores da grande causa 'sbaceana'. Nunca o víamos desanimar nas horas mais difíceis. Muito pelo contrário: mantivera-se sempre a nosso lado, firme em seu ponto de vista, sem momentos de fraqueza ou de indecisões. A um companheiro assim não se abandona nunca" (Boletim nº 2, dez 1949).

O pressuposto da indissolubilidade do laço societário tinha conseqüências jurídicas. Ao tratar do tema da participação dos sócios no patrimônio social da UBC no livro que publicou em 1946, Oswaldo Santiago enfatizou o caráter pessoal dessa participação, dizendo que cada voto adquirido representava "uma espécie de ação nominativa e intransferível", e previu apenas três situações na eventualidade das quais o vínculo participativo do sócio em relação a esse patrimônio seria rompido: a dissolução da sociedade, a quebra do vínculo societário em razão da morte do associado e a cassação dos votos de determinados sócios, passível de ser decretada pela Assembléia Geral em certos casos de infração dos estatutos. Nas duas primeiras eventualidades os associados ou seus herdeiros receberiam o valor correspondente às suas cotas de participação no patrimônio social; na última, ao contrário, não caberia ao sócio infrator receber nada, reservando-se a ele tão-somente o direito de recorrer ao Poder Judiciário caso considerasse a punição descabida (p. 151). Santiago nem cogitava da possibilidade de quebra do vínculo societário por desejo do sócio, embora citasse com naturalidade a possibilidade contrária, isto é, a eliminação do sócio do quadro social por desejo dos dirigentes da sociedade. Isto se explica em razão de que a fidelidade em relação à sociedade constituía, ao que parece, um dos deveres societários cuja infração implicava cassação dos votos e dos direitos patrimoniais por parte da Assembléia Geral. De fato, é como dever estatutário que Santiago se refere a ela num outro trecho desse mesmo livro, em que noticia as providências jurídicas tomadas pela UBC contra os sócios que estavam debandando para fundar a Sbacem: "Temos por último a UBC, que notificou judicialmente vários de seus sócios, em virtude de terem violado compromissos estatutários, ingressando em sociedade congênere e hostil, episódio esse que, segundo parece, fornecerá vasto material de atividade forense" (p. 132).

Também o "Regimento Interno da Sbacem", aprovado em Assembléia Geral no dia 29 de março de 1957, referia-se ao caráter exclusivo do vínculo societário como condição para a admissão do novos sócios (Artigo 3º), incluindo a infidelidade societária entre as infrações passíveis

da mais grave das "penas disciplinares" previstas, que era a "eliminação" (Artigo 14), e é interessante registrar aqui todas as infrações passíveis dessa pena máxima, uma vez que elas revelam o modo pelo qual se pretendia disciplinar o comportamento dos sócios como pessoas e não como autores: "1- traição, deslealdade ou infidelidade à causa comum e aos objetivos sociais, inclusive quando o sócio menosprezar e difamar publicamente a Sociedade, seus Diretores, Administrador e qualquer dos órgãos sociais; 2- por sentença passada em julgado, quando o sócio for condenado por crime comum, cuja causa o torne indesejável à convivência social; 3- lesão aos cofres sociais, desvio de receitas, valores ou efetivos da Sociedade; 4- abandono das funções e 5- incontinência pública e escandalosa, por desregramentos sociais repelentes" (Boletim nº 33, 1957).

A condenação moral da infidelidade societária predominava contudo sobre sua contestação jurídica com base em estatutos ou em regimentos. Assim é que encontramos no livro de Santiago e nos informativos da Sbacem inúmeros exemplos nos quais a lealdade incondicional de certos sócios é louvada e elogiada como atributo de caráter pessoal, o que de fato não ocorreria se a exclusividade e a perenidade do vínculo societário decorressem apenas do cumprimento impessoal de uma formalidade jurídica. Contando a história dos primórdios da ABCA e das dificuldades enfrentadas em razão da concorrência da Sbat, por exemplo, Oswaldo Santiago reporta-se nos seguintes termos ao episódio no qual o editor Vicente Vitale, voltando atrás da fundação da nova sociedade, retornara à veterana entidade dos autores teatrais: "Como na história do Brasil, a figura de Calabar foi reencarnada na pessoa do editor Irmãos Vitale, que ganhou um contrato com a 'Sbat' e passou a combater seus companheiros de véspera".

E elogia em seguida a lealdade incondicional dos que não seguiram os passos do editor: "Não há palavras, decerto, que possam descrever o sentimento moral dos que (...) mantiveram-se inalteravelmente fiéis à 'ABCA'. Alguns (...) só desertaram quando morreram...".

Nos primeiros boletins da Sbacem o louvor à lealdade também aparece associado à recordação de episódios críticos da história da sociedade e ao julgamento moral das atitudes assumidas pelos sócios nesses episódios. Os exemplos de coragem diante das dificuldades iniciais e de fidelidade à causa da sociedade, buscados no passado, ilustravam com certeza as atitudes esperadas dos sócios no presente, ao mesmo tempo em que serviam para enaltecer figuras representativas da geração que ocupava os postos de direção da sociedade desde os tempos heróicos. E o heroísmo dos dirigentes sbaceanos também era contrastado com o anti-heroísmo de um "traidor" tão emblemático para a Sbacem quanto Vitale fora para a ABCA: Arlindo Marques Júnior, primeiro presidente da sociedade, que a deixou logo nos primeiros meses de sua existência, depois de haver-lhe proposto a dissolução, e retornou à UBC.

Os primeiros boletins da Sbacem enfatizavam um outro dever além do de lealdade: o dever de sacrifício individual em favor do coletivo representado pela sociedade, o que não chega a ser surpreendente, tendo em vista o modelo redistributivo internamente adotado e a centralização de poder necessária à sua operacionalização. A geração dos que haviam assumido esse poder desde o início fornecia novamente os maiores exemplos do sacrifício esperado, e dela se podia dizer que enfrentara abnegadamente as dificuldades iniciais e tornara possível a própria existência da sociedade, mas o enaltecimento do grupo dirigente aliava-se à pregação de valores morais que se pretendia orientassem a conduta de todos os sócios, o que pode ser ilustrado com os elogios feitos a Ary Barroso quando de sua saída da presidência da entidade, em 1949: "...Ary Barroso assumiu o comando da Sbacem numa fase em que a sociedade engatinhava. Fase difícil e de vida árdua, de sacrifícios e abnegações. A Sbacem era ainda um "menino-gigante", enfrentando monstros de ares falsos e invulneráveis, traída dentro de seu próprio seio por elementos de baixa espécie moral, quando Ary Barroso assumiu sua presidência. E, à frente dela, ajudou seu crescimento. Contribuiu de maneira arrojada para a sua vitória em todos os setores. Fez por onde ela fosse, antes mesmo do que todos esperavam, a força que é hoje em todo o território nacional, quiçá no estrangeiro" (Boletim nº 1, abr 1949).

Também Mario Rossi, que fora secretário da diretoria presidida por Ary Barroso, teve sua vida, sua obra musical e sua atuação no campo autoral retratadas na mesma edição do informativo, que enalteceu nele justamente as qualidades morais de que estamos tratando: "Conosco lutou sempre, exercendo o cargo de secretário durante os três primeiros anos de vida da sociedade, e com o seu dinamismo, sua honestidade e sua dedicação, ajudou eficazmente no crescimento da Sbacem, não medindo esforços para que ela chegasse a ser o que é hoje: uma força reconhecida em todo o território nacional. Em todas as fases difíceis da vida de nossa sociedade, Mario Rossi esteve fiel ao grupo a que se filiou e enfrentou todos os dissabores com aquela coragem de lutar e aquele destemor que sempre o caracterizaram. Quando fomos miseravelmente traídos por um elemento que julgávamos 'dos nossos' e aclamamos para o cargo de presidente, Mario Rossi manteve-se sereno, firme em seu posto, fazendo jus à confiança que nele depositaram seus companheiros de jornada" (Boletim nº 1, abr 1949).

Os artigos referentes a Ary Barroso e a Mario Rossi são interessantes sob outros aspectos. Observe-se, em primeiro lugar, que ambos são escritos sob o pretexto de honrar alguém: Ary fora aclamado "presidente de honra" e Mario ilustra a coluna de "honra ao mérito" do informativo, e isso mostra que a honra era um bem simbólico sobre cuja distribuição interna os grupos dirigentes da sociedade pretendiam exercer controle semelhante àquele que exerciam sobre a distribuição de pontos e de votos. Observe-se, por outro lado, que ao relatarem as dificuldades iniciais enfrentadas pelos heróis fundadores da sociedade, os autores dos textos citados formulam assertivas verdadeiramente persecutórias, o que constitui um sinal da rivalidade existente então entre as sociedades, uma vez que os "monstros" que

atacavam os "meninos-gigantes" eram quase sempre as entidades rivais. Ambos os temas serão retomados adiante.

Além do apelo à lealdade e ao sacrifício que estava contido na exaltação de exemplos edificantes do passado, os boletins da Sbacem veiculavam um discurso dirigido diretamente aos sócios com a intenção explícita de orientar moralmente seu comportamento em relação à sociedade. A identificação de inimigos externos como causa das dificuldades iniciais da sociedade, vinha somar-se a identificação de inimigos internos, representados justamente por " vaidades e interesses de colegas que tentavam sobrepor as suas ambições às possibilidades econômicas da sociedade" e pela "incompreensão de outros, que, tendo passado repentinamente das sombras de um clima de opressão para o céu aberto da liberdade, deixaram-se dominar por recalques incontroláveis" (Boletim nº 2, dez 1949). É interessante observar que os pontos de referência desse discurso eram justamente o sistema redistributivo, a centralização do poder por ele pressuposta e as duas virtudes necessárias aos sócios para o bom andamento das coisas assim postas: ambições econômicas limitadas ao que lhes podia oferecer a sociedade e submissão política às deliberações dos grupos dirigentes. Seu autor chega a explicitar essa segunda virtude, associando os direitos societários ao cumprimento de deveres perante a sociedade: "Pouco a pouco, porém, todos compreenderam que o reconhecimento de seus direitos decorria do exato cumprimento de seus deveres; a disciplina impôs-se à anarquia; o bom senso passou a influir nas relações entre sócios e diretores e, já então, com o apoio unânime de autores, compositores e editores, foi possível à Sbacem dedicar-se de corpo e alma ao objetivo determinante de sua fundação..." (*idem, ibidem*).

Ora, outros "inimigos internos" agiam no presente, e é interessante observar que o tom mais agressivo no qual é feita a condenação moral do comportamento atribuído a eles está associado menos a sua contemporaneidade e mais ao fato de que eram aparentemente autores carnavalescos. Identificando como causa das divergências surgidas no ambiente societário a impossibilidade de se agradar a todos a um só tempo, em se tratando de uma coletividade "heterogênea", o informativo da sociedade enfatiza sobretudo uma "heterogeneidade" de natureza intelectual, associando o comportamento moralmente repreensível de alguns sócios à ignorância: "Infelizmente, somos forçados a observar que nem sempre o nível mental dos compositores favorece a boa compreensão. Se já hoje observamos que escritores, jornalistas, poetas, homens formados e cultos se dedicam à música popular, ainda não é uma maioria intelectualmente pródiga que se dedica ao samba, e conseqüentemente, à defesa de interesses na arrecadação e distribuição do direito autoral de musicistas" (Boletim nº 3, abr 1950).

Segundo o informativo, essa ignorância se traduziria na falta de conhecimento dos direitos do homem e na falta de senso de justiça e de lógica, sendo suas conseqüências desastrosas para a vida societária: a

ambição "desproporcional, incontida, mórbida, doentia", a "megalomania vulgar de desmerecer todo o trabalho alheio", a "falta de senso de limite" e o "desconhecimento total do que é ou não de direito" (*idem, ibidem*). Observa-se mais uma vez que os atributos condenados eram justamente os que se associavam ao descumprimento do dever de sacrifício econômico e político pessoal em favor da coletividade, sacrifício este que se esperava de todos os sócios, mas particularmente daqueles colocados à margem da direção da sociedade: segundo o informativo, a despeito dos esforços despendidos pela Sbacem no sentido de satisfazer a maioria, ainda havia "discutidores de esquinas" criticando suas resoluções, e é de se supor que quem falava mal de tais resoluções pelas esquinas não tinha votos com os quais impor seus pontos de vista nas assembleias-gerais. Alguns anos depois far-se-ia uma associação explícita entre modalidades como essa de participação, absolutamente condenáveis, e os excluídos compositores carnavalescos: "Nas vésperas do carnaval, os compositores, em sua maior parte, comparecem à sede da Sbacem, para fazerem valer os seus sucessos. Todo mundo tem música 'apontada', sem contar com aquelas que estão 'abafando'. Na maioria, entretanto, tais músicas 'ninguém conhece'. O trabalho dos autores dentro da sede e junto aos diretores e funcionários visa à distribuição que, às vezes, é feita em obediência a alguns 'bafos de boca!...' (Boletim nº 22, jan 1956).

Finalizando esta análise dos compromissos morais implicados nos laços societários, cabe-nos apresentar um último texto que mostra o dever de sacrifício pessoal sendo prescrito por Ary Barroso aos próprios grupos dirigentes da Sbacem. Agradecendo as homenagens que lhe estavam sendo prestadas pela sociedade por ocasião de seu quinquagésimo aniversário, ele fez um verdadeiro apelo à renúncia e à abnegação de seus colegas dirigentes, provavelmente porque já se prenunciavam as desavenças entre autores e editores que pouco depois levariam ao rompimento da aliança constitutiva da sociedade, e é interessante observar que ele mesmo se refere à sua condição de "velho" e, portanto, de representante dos tempos heróicos da sociedade, para fazer-se mais bem ouvido: "Eu sei que estamos em trabalho de reforma de estatutos e nunca os meus cabelos brancos poderão ter maior autoridade do que essa, para implorar aos meus amigos da Sbacem que antes de se deixarem tomar pelos impulsos das ambições pessoais econômicas pensem nesta coisa maior, que são os seis andares da Rua Buenos Aires (...). Nesta festa, que nós fazemos uma profissão de fé. Vamos transigir um pouco no que nos diga respeito individualmente. Para benefício maior de nossa grande entidade, que é dela que tem que vir a nossa redenção econômica, porque nós somos célula e ela é que é o organismo" (Boletim nº 15, dez 1953).

Passemos agora à análise das trocas simbólicas internas a essas sociedades pioneiras, estudando particularmente o caso da Sbacem. Já observamos a aclamação de um "presidente de honra" por sua diretoria e a

existência de uma coluna de "honra ao mérito" em seu informativo. Outras referências a "honra" podem ser encontradas no Boletim nº 3 (abr 1950), em que são publicados o "Quadro de honra dos cantores que criaram músicas da Sbacem vitoriosas no carnaval de 1950" e o "Quadro de honra dos autores da Sbacem vitoriosos no carnaval de 1950". Ora, ao promover a atribuição de "honra" a certos sócios por intermédio do informativo, a direção da sociedade tentava intervir no âmbito das trocas simbólicas do mesmo modo como intervinha no âmbito das trocas econômicas, isto é, exercendo um papel redistribuir. O mesmo pode ser observado no tocante à concessão de títulos honoríficos, muito embora esses títulos devam ser mais bem analisados no contexto das relações exteriores da sociedade. De fato, entre os 18 nomes que já tinham sido agraciados com títulos desse tipo em dezembro de 1954, constava apenas um nome interno à sociedade, Pedro Vicente Bobbio, à época consultor jurídico, diretor do departamento do exterior e "sócio benemérito" da Sbacem, constando também, além de nomes de autoridades públicas da área de segurança, os nomes dos cantores Francisco Alves, Aracy de Almeida e Carmen Miranda. Em 1958, após a morte de Benedito Lacerda, foi ele agraciado com o título de "Grande Benemérito" da Sbacem, que era mais importante que o outro e que só fora concedido até então ao presidente Getúlio Vargas. Em 1960, após a criação da Coligação, Vicente Mangione recebeu o título de "sócio benemérito", provavelmente por haver permanecido na Sbacem, à frente da editora Euterpe, e por não haver se juntado aos demais editores na Sadembra. Bobbio era também consultor jurídico das firmas editoras, tendo inclusive deixado a sociedade por ocasião do rompimento da aliança, e Ary Barroso era seu "presidente de honra" desde 1949, o que significa que os únicos quatro títulos honoríficos concedidos internamente nesse período inicial foram distribuídos com imparcialidade entre os dois grupos aliados na fundação e na administração da Sbacem: os dois ex-presidentes, representantes mais que credenciados de seu grupo dirigente de autores (Ary e Benedito), com Pedro Vicente Bobbio e Vicente Mangione representando os grupos editoriais.

O que é interessante observar a respeito da outorga dos títulos de "Grande Benemérito" e "sócio benemérito" a pessoas que ocupavam posições-chave na vida político-administrativa da sociedade é que ela implicava a suposição de que essas pessoas tinham feito mais pela Sbacem do que cumprir com as obrigações eleitorais ou contratualmente estabelecidas, prestando-lhe verdadeiros favores com base nos quais tinham se tornado credoras da gratidão de todos os associados, tal como ocorreria em relação às autoridades policiais e aos cantores, conforme veremos adiante. E se externamente essa outorga tinha o efeito de transformar as relações com o Estado e com o mercado em relações pessoais impregnadas de valores morais, internamente dava ao exercício das funções de direção e

administração da sociedade uma conotação de abnegação que era bastante coerente com a moralidade reinante. Os próprios dirigentes demonstravam sua gratidão aos abnegados funcionários encerrando invariavelmente seus relatórios anuais com uma série de agradecimentos direcionados a pessoas nominalmente citadas, tais como o administrador-geral e os diretores das sucursais sbaceanas nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, por exemplo, citados no relatório de 1950 (Boletim nº 7, abr 1951). Agradeciam também a categorias gerais de colaboradores, tais como os editores, por exemplo, citados no relatório de 1952 (Boletim nº 13, jun 1953). E a tal ponto levariam o hábito no relatório de 1961 que sobriariam agradecimentos ao próprio contador, que não poupava esforços "para apresentar um balanço como o que vimos de apresentar, rico de detalhes e elaborado dentro da melhor técnica contábil" (Boletim nº 58, abr 1962). Por outro lado, as assembleias-gerais nas quais esses relatórios eram aprovados também terminavam sistematicamente com a aprovação de um "voto de louvor" à diretoria pelo desempenho demonstrado. "Votos de louvor" eram freqüentemente registrados em atas de reuniões de diretoria, tendo como destinatários pessoas que simplesmente haviam se desincumbido bem de suas tarefas corriqueiras como os representantes da Sbacem em São Paulo, por exemplo (Boletim nº 8, jul 1951), ou que tinham obtido sucesso numa missão especial, como David Nasser e César Bahar, homenageados em razão de negociações envolvendo contratos de representação no México e nos EUA, respectivamente (Boletins nº 12, out 1952, e nº 17, ago 1954).

Outro modo encontrado para expressar a suposta gratidão dos associados para com alguns dos mais abnegados servidores ou dirigentes da sociedade consistia em promover cerimônias públicas ou privadas em sua homenagem: o administrador-geral Francisco Correia da Silva, mais tarde reconhecido como "conselheiro vitalício" da sociedade, chegou a ser homenageado com uma "lauta ceia" num restaurante carioca (Boletim nº 1, mar 1949), e as homenagens rendidas ao "presidente de honra" por ocasião de seu quinquagésimo aniversário tiveram lugar na "Churrascaria Gaúcha" (Boletim nº 15, dez 1953); como exemplo de cerimônia privada temos a homenagem prestada a Bobbio nas dependências da sede paulista da entidade (Boletim nº 10-11, abr 1952). Ocorreu, contudo, no tocante a essas homenagens, que se tornaram cerimônias cada vez mais fechadas ao longo do tempo e que acabaram por expressar a verdadeira aspiração à permanência que assaltou essa geração de modo tanto mais intenso quanto mais assumia publicamente a condição de representante do passado musical brasileiro. Após a organização da Coligação e as mudanças políticas que se seguiram a ela, tais homenagens assumiram preferencialmente a modalidade de dar os nomes dos homenageados a dependências dos imóveis ocupados como sedes da sociedade, inaugurando placas nas quais esses nomes seriam teoricamente fixados para sempre na

memória societária. Foi o que noticiaram os Boletins nº 43 e nº 49 (dez 1959 e nov 1960), referindo-se às salas "Henrique de Almeida-José Roy" e "Carolina Cardoso de Menezes-Lina Pesce", respectivamente, mas há também referências ao "Edifício Benedito Lacerda" (Boletim nº 39), à "Cantina Herivelto Martins" (Boletim nº 41) e à "Biblioteca Pedro Vicente Bobbio" (Boletim nº 49), havendo ainda nessa última edição do informativo uma referência a duas placas que teriam sido instaladas na recém-inaugurada "Sala de Sessões", placas estas nas quais estariam inscritos os nomes dos membros do Conselho Deliberativo e da Diretoria Executiva, bem como o nome do administrador-geral.

Ao organizarem homenagens desse tipo, os sbaceanos não expressavam de fato apenas o antigo sentimento de gratidão em relação aos sacrifícios feitos por certas pessoas em favor da sociedade, mas o mesclavam com um desejo novo de tornar simbolicamente fixas, imóveis e permanentes as posições pessoais assumidas no campo autoral. Em razão da inexorabilidade da vida e da história, responsável pela morte de Benedito Lacerda e pela saída de Bobbio acompanhando os editores, por exemplo, esse desejo só poderia em certos casos manifestar-se sob a forma da exaltação do passado societário, tal como ocorreu com a imortalização de Benedito no nome do edifício-sede e a reapropriação de Bobbio por meio do nome dado à biblioteca. Em outros casos, o mesmo desejo podia manifestar-se por meio do registro obsessivo das atuais posições de poder e prestígio para a posteridade. O trecho final do discurso relativo à "Biblioteca Pedro Vicente Bobbio" ilustra como o sentimento de gratidão e o desejo de perenidade podiam se expressar conjuntamente por intermédio da exaltação do passado: "Nenhuma palavra de louvor, nenhuma homenagem, nenhum termo de agradecimento serão capazes de demonstrar ao ilustre patrono e dedicado e sincero amigo, o sentimento de gratidão que fincou em nossos corações, mas como está sempre presente em nossos pensamentos, ocorreu-nos honrar com o seu nome a Biblioteca da Sbacem, na inauguração das suas novas instalações. É um pretexto para termos permanentemente aos nossos olhos, já que o temos em espírito, o nome querido e venerado deste genial guia dos nossos primeiros passos na Sbacem. E, a todo e qualquer momento de consulta a um dos 2.000 volumes da nossa sala de leitura, surgirá à nossa vista como estrela-guia da nossa inteligência, o bronze imperecível da gratidão: Biblioteca Pedro Vicente Bobbio" (Boletim nº 49, nov 1960).

Já o trecho inicial do discurso relativo às placas afixadas na "Sala de Sessões" ilustra o modo pelo qual os mesmos sentimentos e os mesmos desejos podiam ser projetados no grupo dos dirigentes contemporâneos: "Por deliberação da maioria dos sócios da Sbacem, foi afixada na nossa nova sala de sessões, inaugurada no Dia do Compositor, uma placa de bronze na qual estão inscritos os nomes de todos os membros do órgão máximo da Casa, a fim de que fique permanentemente assegurada a sua presença na lembrança e na visão de todos quantos lhes devem os grandes e

relevantes serviços que vêm prestando na direção da Sociedade" (Boletim nº 49, nov 1960).

Outra modalidade de homenagem interna, menos comum mas igualmente passível dessa interpretação, consistia em afixar fotografias das pessoas homenageadas na sede social. Temos disso três exemplos. O último boletim publicado antes do rompimento com os editores noticiava que fora inaugurada a fotografia de Ary Barroso no salão de recepções da presidência e que idêntica homenagem deveria ter sido prestada a Vicente Vitale, mas que este não pudera comparecer por motivos de força maior (Boletim nº 18, dez 1954). Já o Boletim nº 49 (nov 1960), publicado após a criação da Coligação, noticiava a inauguração do retrato a óleo de Herivelto Martins, à época presidente do Conselho Deliberativo, na sala da presidência daquele colegiado. E o Boletim nº 51 (mar 1961) noticiava a inauguração do retrato a óleo de Marino Pinto, então presidente da Diretoria Executiva, na sala presidencial da sociedade. Saliente-se, contudo, que em nenhum desses três casos a interpretação aqui proposta encontra eco na interpretação dada pelos próprios autores das homenagens. E o mesmo pode ser dito de um outro fato que ilustra, a meu ver, o mesmo desejo de perenidade: logo após o início das atividades da Coligação, ocorrido em janeiro de 1959, promoveu-se uma festa comemorativa do sucesso obtido por seu repertório no carnaval, na qual foram entregues troféus com os nomes de Ary Barroso (melhor compositor), Francisco Alves (melhor cantor) e Carmen Miranda (melhor cantora). Ora, a efemeridade do carnaval evocava de maneira dramática a efemeridade do mercado musical perante a qual essa geração aspirava a impor a permanência de sua obra. Dar os nomes de Chico e de Carmen aos troféus representava mais claramente essa aspiração, uma vez que, mortos desde 1952 e 1955, respectivamente, haviam sucumbido à efemeridade da própria vida. E Ary morreria cinco anos depois de haver dado seu nome ao troféu, no efêmero domingo de carnaval de 1964.

De qualquer maneira, os exemplos primeiramente citados do desejo de perenidade que passou a manifestar-se nas trocas simbólicas internas são mais interessantes, não só porque a interpretação proposta para eles encontra eco nas palavras dos próprios atores sociais, mas também porque remetem a um investimento anterior na sede social como símbolo da própria existência da sociedade autoral, cuja materialidade se impunha a despeito da natureza abstrata dos direitos que defendia. Dito em outras palavras, um investimento na sede como símbolo da transformação de um patrimônio incorpóreo e espiritual, o repertório da sociedade, num patrimônio físico e material, sua riqueza imobiliária. Quando da inauguração da sede paulista da Sbacem, por exemplo, ocorrida em 1950 com a festejada presença do governador Adhemar de Barros, o informativo da sociedade publicou 15 fotos alusivas ao evento, destacando-se seis que

retratavam a sede em si, e não as festividades de inauguração: "Aspectos da sede. Em primeiro plano o nosso inspetor-geral em São Paulo, Sr. Moysés Tessler"; "Aspectos do Gabinete do nosso Consultor Jurídico Dr. Pedro Vicente Bobbio"; "Nossa sede em São Paulo. Protocolo, Caixa e Sala de Música, vendo-se, ao piano, o maestro Peruzzi e os compositores Liz Monteiro e Atanazio C. Lima (ao violão), compondo um novo sucesso" (Boletim nº 4, jul 1950).

E, além do texto alusivo à própria inauguração, o mesmo informativo publicou uma descrição detalhada das dependências físicas da sede, abrangendo até mesmo os componentes mínimos do cenário e os mais insignificantes utensílios da atividade cotidiana de seus funcionários. Em sua profusão, tais detalhes simbolizavam, tanto quanto os "montículos" de dinheiro igualmente descritos, a concretização do direito abstrato e a transformação das obras incorpóreas em riqueza material: "Seguem-se as salas em que, sobre o fundo musical desenhado pelo pipocar das máquinas de escrever e calcular, ferve sem descanso o árduo trabalho da administração dos nossos direitos. As vastas mesas parecem gemer sob montes de recibos, autorizações, contas, cartas, questionários, relatórios, impressos, estatísticas, programas: todas as minúcias da organização verdadeiramente modelar (...). Ao lado, menos vistosos, mas - por que não? - bem mais atraentes que os primeiros, os montículos das notas da Casa da Moeda (...). Por fim, no canto mais tranqüilo da Casa, a sala dos sócios, com o seu piano, sobre o qual dedos ágeis ou hesitantes esboçam os temas das melodias em criação ou triunfalmente fazem cantar as que já tomaram conta do povo" (*idem, ibidem*).

O mesmo ocorreria quando da inauguração da sede da Sbacem no Rio Grande do Sul: o Boletim nº 10-11 (abr 1952) retratou suas dependências em quatro fotos ("Departamento de Contabilidade"; "Gabinete do nosso representante estadual, Compositor Lupicínio Rodrigues"; "Sala de Música" e "Caixa"), além de publicar mais duas que retratavam flagrantes da inauguração, à qual também compareceu um representante do Governador do estado. Dado o investimento simbólico aqui analisado, contudo, o fato de a Sbacem não possuir sedes próprias, mas alugadas, era algo que já incomodava seus diretores naquele momento, de tal modo que organizaram naquele mesmo ano uma caravana ao Palácio do Catete, obtendo de Getúlio Vargas apoio para que o IAPC (Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Comerciantes) lhes financiasse no ano seguinte a compra do prédio em que já se encontravam alojados no Rio. Por essa razão, o então chefe do Estado foi aclamado "Grande Benemérito" da Sbacem, o informativo da sociedade estampou foto da caravana ao Palácio em plena capa e o relatório da diretoria encerrou-se com uma "chave de ouro", referência direta à "chave da casa" da Sbacem: "Valiosa em si, essa aquisição de mais valia moral e simbólica se reveste, por consolidar de maneira tangível a existência e o progresso da nossa agremiação. A Diretoria sente-se profundamente emocionada em entregar aos Sócios a SUA CASA e, sinceramente, orgulha-se de ter tido a felicidade de concluir tão importante e decisiva transação, que tanto significa para nós todos e que constitui a mais sólida garantia do promissor futuro de nossa Sociedade" (Boletim nº 13, jun 1953).

De fato, a naturalidade com que se noticiaram posteriormente as aquisições imobiliárias da sociedade no Rio Grande do Sul e em São Paulo indica que essas transações eram bem-vistas pelos associados: se o patrimônio material criado com a aquisição da sede do Rio constituía "um orgulho" para todos os sócios (Boletim nº 25, abr 1956), tais aquisições constituíam respectivamente "patrimônio enriquecido com mais um imóvel de garantida valorização" (Boletim nº 53, jun 1961) e em "boa nova" (Boletim nº 55, set-out 1961). Observe-se, contudo, que essas aquisições só se tornavam aceitáveis no contexto da supervalorização das funções econômicas das sociedades autorais: quando tais sociedades são concebidas como meras arrecadadoras e distribuidoras de direitos torna-se mais difícil justificar a imobilização de recursos pertencentes de fato aos titulares das obras efetivamente utilizadas em patrimônios pertencentes a todos os sócios. Dessa forma, pode-se afirmar que a sociedade e seu patrimônio material, ao corporificarem concretamente o direito abstrato de execução, vinham de fato substituir-se a ele nesses tempos pioneiros, dado que, como um suporte simbólico semelhante aos suportes materiais fornecidos pela edição, viabilizavam a comercialização teórica de todo o repertório social e a acumulação de riqueza em nome de todo o quadro de associados.

Dar o nome de antigos ou atuais dirigentes da Sbacem a dependências físicas da sede social significava assim inscrevê-los no próprio corpo simbólico da sociedade, fazendo-os participar da condição permanente de seu patrimônio imobiliário, isto é, salvando-os a um só tempo da efemeridade da vida, da dinâmica do processo político interno e da própria instabilidade do mercado musical, da qual já vimos que se subtraía até mesmo a distribuição interna do patrimônio social circulante. Tratava-se de uma tentativa de conter o tempo, cuja inviabilidade transformava homenagens desse tipo em modalidades impensadas de exaltação do passado, senão da própria morte. De fato, mesmo a inscrição de nomes de pessoas ativas na direção da Sbacem em placas homenageantes, justamente porque as suspendia em relação à efemeridade do presente e da vida, transformava-os em nomes do passado ou em nomes de falecidos, e é essa conotação, e não a mera semelhança física existente entre uma placa homenageante e uma lápide, o que leva à associação de mau agouro ao gesto de dar nomes de pessoas vivas a logradouros públicos, por exemplo. Entretanto, os autores da Sbacem absolutamente não pensavam assim naquele momento; ao contrário, pareciam deliberadamente interessados no culto ao passado, ao mesmo tempo que resignadamente conformados à sua condição de representantes da tradição; além disso, a evocação direta e destemida da morte, longe de ser evitada, vinha sendo freqüentemente praticada por eles desde os anos iniciais da vida da sociedade.

De fato, os primeiros boletins da sociedade já manifestavam uma tendência a supervalorizar as notícias relativas a mortes de associados. Dos 18 boletins publicados até 1954, três traziam nas capas, entre tarjas negras, fotografias de sócios falecidos, com a inscrição de seus nomes e, em dois casos, das datas de nascimento e de morte: "Francisco Alves" (Boletim nº 12, out 1952), "Marcelo Tupinambá (1896-1953)" (Boletim nº 14, set 1953) e "Maestro Giácomo Pesce (1889-1954)" (Boletim nº 16, mar 1954) - sendo que um outro traria também na capa a fotografia de um morto ilustre, que não era de fato um sócio qualquer da sociedade, mas seu "Grande Benemérito": "Presidente Getúlio Vargas. Paladino do Direito Autoral, Grande Benemérito da Sbacem e dos Artistas Brasileiros. \*19.4.1883. +24.8.1954" (Boletim nº 17, ago 1954). Por outro lado, nos discursos proferidos em 1953 por ocasião dos 50 anos de vida de Ary Barroso transparece que os sbaceanos já se auto-representavam desde aquela época como "velhos". Benedito Lacerda e Eratóstenes Frazão, por exemplo, brincam com referências ambíguas à juventude e à velhice do homenageado, e são palavras do segundo: "Por mais difícil de acreditar que seja, o fato é que o jovem Ary Barroso completou 50 anos de idade. Fomos encontrá-lo, no lugar de honra do jantar que lhe foi oferecido, com um ar mais sério e compenetrado e alguns fios brancos como acordes dissonantes na harmonização familiar dos cabelos" (Boletim nº 15, dez 1953).

Frazão comenta o discurso de Ary, dizendo que pela primeira vez não o ouvira fazer "blague", o que significava que estava "borocochô", e, de fato, se os outros tinham usado jocosamente o termo "jovem" para qualificá-lo, ele próprio se auto-representara como "velho", e a sério, o tempo todo. Ao falar sobre sua atuação na Sbacem, por exemplo, além de lançar mão da autoridade que lhe conferiam seus "cabelos brancos" para aconselhar altruísmo aos companheiros nos trabalhos de reforma dos estatutos, dera preferência à conjugação dos verbos no passado para definir sua contribuição à sociedade: "Em vida, já fiz o que tinha que fazer. Farei o que me impuserem as circunstâncias. Mas do que fiz, do que farei e do que estou fazendo, não quero trazer para mim, num movimento egoístico, a palma única da vitória. Fui uma célula, fui uma molécula nesse organismo de pedra que é hoje a Sbacem" (*idem, ibidem*).

É interessante observar que já nesse momento Ary deixava transparecer que houvera um deslocamento de sua geração em termos de mercado, muito embora, de um modo que se tornaria padrão posteriormente, concebesse esse deslocamento como consequência da penetração da música estrangeira no país e não como resultado do surgimento de outros valores nacionais. Com base nessa concepção, os autores pioneiros da organização autoral viriam a se apresentar publicamente na condição de legítimos representantes da música popular brasileira, não exatamente a despeito da evolução do mercado, mas precisamente por causa dela, e algo parecido com isso já podia ser

encontrado nas palavras proferidas por Ary Barroso nessa ocasião: "Se vocês acham que eu represento a música popular brasileira, eu sou um dos que representam. Vocês, nós, juntos como um bloco, somos os promotores, os responsáveis pela sobrevivência da música popular brasileira, que paradoxalmente em sua terra, vê-se acochada e quase inibida de viver, pelo snobismo, pela mania de macaquear-se, por essa febre de estrangeirismos, que chega a ponto de defraudar o conceito de música popular brasileira, para chegar-se ao cúmulo de abolir das nossas orquestras aquilo que a caracteriza, que são os nossos tambores, os nossos pandeiros, os nossos can-cans, as nossas cuicas, que foram caladas, pela força de penetração surda e inexorável da música polarizante, que é interessante, que tem o direito de viver, mas primeiro vivendo a nossa, porque na terra deles, nós não temos ar para viver, e eles aqui não têm o ar, têm tudo, inclusive terreno para esmagar a música popular dentro da sua própria terra" (*idem, ibidem*).

O reconhecimento da condição de "velhos" dentro da Sbacem, o culto aos mortos e a aparição pública na condição de representantes da "acochada" música popular brasileira acirram-se contudo no período posterior ao rompimento com os editores e mais significativamente ainda depois da organização da Coligação. De fato, se uma tendência à valorização narcisista de antigüidades pode ser por nós inferida de certas medidas tomadas então pelos dirigentes da Sbacem, entre as quais a criação de um arquivo de músicas antigas (Boletim nº 29, set 1956) e a homenagem prestada ao agente mais antigo da sociedade (Boletim nº 42, ago 1959), em várias oportunidades esses próprios dirigentes se disseram explicitamente "veteranos", chegando a lançar em algumas delas supostos apelos à "renovação". O editorial do boletim comemorativo dos 11 anos da sociedade, por exemplo, assumia explicitamente o envelhecimento dos quadros dirigentes e pregava a necessidade de sua renovação, muito embora o apelo retórico à participação dos autores "novos" viesse a se mostrar totalmente falso dois anos depois, em razão das reformas políticas promovidas nos estatutos. De fato, esse apelo se mostrava ambíguo no próprio momento em que era formulado, pois prevalecia a mensagem subliminar segundo a qual qualquer representante dos "novos" que aspirasse a alcançar o poder deveria estar atento à necessidade de respeitar as posições já alcançadas pelos "veteranos": "Enquanto isso, a equipe dos que lutam está encanecendo e, se por um lado a idade traz experiência e bom senso, vai, por outro, diminuindo-nos as forças e fazendo-nos sentir a necessidade de renovação. Que surjam, portanto, os novos combatentes para continuarem o trabalho dos veteranos que promoveram a melhoria das arrecadações e, por conseguinte, das distribuições, que elevaram o nível do direito autoral (...), que criaram um patrimônio material (...), que, em suma, não têm medido esforços na defesa permanente dos nossos direitos (...). Que venha a renovação, mas bem-intencionada, disposta a seguir o exemplo dos que até agora têm reagido contra a escravidão do autor, contra as explorações ilícitas das nossas obras e que saiba reconhecer que, o que temos hoje (embora pouco ainda) representa mais de cem vezes o que nos era lícito pleitear há 25 anos (...). Que a nova geração dos compositores atente, reconheça e tome como exemplo o desenvolvimento até agora atingido pela Sbacem, graças aos seus administradores, aos seus dirigentes que outros

não são senão os veteranos, suarentos, esfalfados, sempre corajosos, mas nem sempre justificados pelos seus companheiros" (Boletim nº 32, 1957).

Após as mudanças estatutárias de 1959, embora a condição de "veteranos" dos dirigentes continuasse se explicitando, o que se via era a valorização dessa condição, com ênfase nos aspectos positivos que antes haviam sido obliterados pela "diminuição das forças" e que se relacionavam à experiência propiciada por mais tempo de vida, de exercício da profissão e de dedicação à causa autoral. Ao apresentar os membros da primeira Diretoria Executiva, eleita pelo Conselho Deliberativo, por exemplo, o informativo de sociedade concluía elogioso: "Vemos, por aí, que os novos dirigentes são compositores de mérito real e, como tal, estão aptos a defender os direitos dos companheiros, como os seus próprios, com a capacidade e o tirocínio que adquiriram em mais de 20 anos de atuação no meio da música popular brasileira" (Boletim nº 46, mai 1960).

Por outro lado, após essas mudanças o apelo retórico à participação dos "novos" na administração da sociedade se resolveria na abertura de um espaço simbólico à sua participação na vida social e política da sociedade. Compondo a comissão intersocietária que organizaria os festejos relativos ao "Dia do Compositor" (comemorado a partir de 1960 pelas sociedades autorais a cada 7 de outubro), por exemplo, os dirigentes da Sbacem lembraram-se de incluir entre os representantes de sua sociedade os nomes de três cotistas menores que naquele momento faziam sucesso com a bossa nova, Tom Jobim, Billy Blanco e Vinícius de Moraes (Boletim nº 48, set 1960), os quais, ao que parece, não se interessaram por isso, uma vez que não há qualquer menção a seus nomes nas reportagens publicadas posteriormente sobre os eventos organizados. Há sim, entre essas reportagens, um contraponto ao aparente desinteresse dos "novos", representado por um discurso de Mario Rossi no qual se insinuava que ainda competia aos "velhos" permanecer no poder por muito tempo: "Já progredimos bastante em relação ao passado; mas nada ou quase nada, se analisarmos as ilimitadas possibilidades futuras. Mas chegaremos lá. Quando já não tivermos força física para prosseguir na jornada, as novas gerações, que aí estão, cheias de talento e vitalidade, assumirão o comando do velho barco, e cantando e fazendo cantar, sonhando e fazendo sonhar, e algumas vezes chorando e fazendo chorar, prosseguirão nesse irresistível revezamento em busca do infinito, na luta cotidiana e indormida, pela consecução de um ideal comum a todos" (Boletim nº 49, nov 1960).

A comemoração dos 16 anos da Sbacem, em 1962, deu ensejo a outra modalidade simbólica de participação dos "novos" na vida social: um dos textos relativos às festividades realizadas produziu a façanha de transformar as disputas objetivas entre os "velhos" e os "novos" pelo mercado, pelo direito autoral e pelo poder dentro das sociedades numa mera disputa em torno da bebida, capaz de expressar também a comunhão entre eles e o clima de boa camaradagem que poderia existir entre todos se os direitos dos "velhos" à vitória fosse assegurado e se os "novos" aceitassem o desafio de beber com eles. Diz o texto: "Essa moçada, que anda

por aí, a criar bossas novas e a praticar o tradicional esporte de 'levantamento de copos', pensa que o pessoal da velha-guarda está esgotado e incapaz de pensar sequer numa competição com os da nova geração. Em suma, para essa rapaziada que surge, os "velhos" estão "borocochôs" (...). Fiquemos no nosso ambiente, para registrar a grande *performance* dos velhinhos da música popular, no nosso coquetel de aniversário, onde na nossa cantina do sétimo andar se reuniu, com a garotada, a fina flor da velha-guarda (...). Pois, meus senhores, estes representantes da velha-guarda 'entraram em campo' para o coquetel e deram tal demonstração de vigor e capacidade estomacal para os líquidos ingeridos que os mais novos tiveram que dar a mão à palmatória. Até o Brasinha, que se considera um dos craques da nova geração na difícil arte do "levantamento", declarou-se vencido e perdeu até para a Zilda do Zé que revelou esplêndida forma" (Boletim nº 58, abr 1962).

Observe-se que Brasinha foi de fato o único representante da nova geração a ser citado, o que significa que mais uma vez os prestigiados representantes da verdadeira bossa nova não se haviam feito presentes. Por outro lado, o texto cita 15 compositores representativos da "velha-guarda", inclusive alguns tradicionalmente alijados da direção da sociedade, como Pixinguinha e Donga, por exemplo, enfatizando que, "sob o ponto de vista da notoriedade", a equipe dos "velhos" não poderia ser mais "brilhante".

Finalmente, cabe registrar um outro tipo de participação oferecido aos "novos" da Sbacem no início dos anos 60: a eleição para o cargo mais simbólico que político de "conselheiro temporário", e Luiz Bonfá, o autor bossa-novista mais bem aquinhado nas primeiras divisões das cotas patrimoniais da sociedade, chegou a ser eleito para esse cargo em 1962. O informativo da sociedade, noticiando o feito, classifica Bonfá como "compositor relativamente novo", mencionando que ele já representava a Sbacem no Exterior (Boletim nº 60, dez 1962), e, noticiando a "sessão solene" de posse do novo "conselheiro temporário", apresenta-o como "um dos mais lídimos representantes da nova geração dos compositores da música popular" (Boletim nº 62, jul 1963). O caráter simbólico do cargo permitia contudo que a eleição de Bonfá fosse classificada como uma "homenagem merecida que lhe prestaram os compositores associados da Sbacem" (*idem, ibidem*). De fato, comentando anteriormente a proximidade de tais eleições para "conselheiros temporários", a diretoria previra que haveria um grande número de candidatos, uma vez que ser conselheiro da Sbacem representava "uma grande honra para os compositores sócios desta grande sociedade" (Boletim nº 57, fev 1962). A inserção metafórica da vida política da Sbacem no campo constituído pelas trocas simbólicas internas, prenunciada nas homenagens e nas demonstrações de gratidão desde sempre oferecidas a seus dirigentes, radicaliza-se efetivamente após as modificações estatutárias de 1959. Assim é que a própria reeleição de Marino Pinto, Walfrido Silva e Newton Teixeira para a Diretoria Executiva, ocorrida no mesmo ano de 1962, transcorrerá numa "sessão solene" do Conselho Deliberativo realizada em comemoração ao aniversário da sociedade (Boletim nº 58, abr 1962), da mesma forma como

essa eleição dos "conselheiros temporários" coincidiria com a passagem de mais um "Dia do Compositor", sendo ambos os eventos comemorados num único e mesmo "churrasco" (Boletim nº 60, dez 1962). Observe-se ainda que, nesse mesmo ano, a reeleição da mesa diretora do Conselho Deliberativo, presidida por Herivelto Martins e secretariada por Mario Rossi, foi interpretada como "uma homenagem merecida aos grandes batalhadores que dela fazem parte" (*idem, ibidem*).

A partir de 1959 as páginas dos boletins da Sbacem, que antes eram em sua maior parte preenchidas por referências às batalhas práticas e simbólicas travadas com a UBC nos campos autoral e artístico ou às conquistas judiciais alcançadas na luta contra usuários recalcitrantes, abrem espaço cada vez maior para textos de exaltação dos dirigentes sociais. E, a par de referências diretas a sucessivos aumentos na arrecadação e na distribuição de direitos, que teriam sido obtidos graças a uma administração eficiente e honesta (Boletins nº 59, jul 1960, e nº 60, dez 1962), encontram-se nelas alguns exemplos de uma inserção metafórica da própria atividade de administração da sociedade nas trocas simbólicas internas. Comentando a passagem de mais um aniversário da sociedade, por exemplo, o informativo afirma: "O maior e o mais valioso presente de aniversário que os compositores da Sbacem receberam foi o relatório da Diretoria Executiva, referente ao movimento no ano de 1962, pelo qual se verifica, com prazer, quanto se têm esforçado os nossos atuais dirigentes no sentido do progresso moral e material da sociedade" (Boletim nº 62, jul 1963).

O próprio informativo, inversamente, passa a "presentear" os integrantes do grupo dirigente da sociedade: uma série especial, iniciada no nº 56, de dezembro de 1961, e só encerrada no nº 72, de setembro de 1966, homenageou cada um deles, trazendo-lhes as fotografias estampadas nas capas e breves e elogiosas retrospectivas de suas carreiras artísticas e autorais nas páginas antes dedicadas aos editoriais.

É interessante registrar a ênfase mais uma vez posta nessas edições do informativo da Sbacem na senioridade dos dirigentes societários homenageados. De fato, o orgulho de representar o passado autoral se revelou na própria escolha do primeiro nome homenageado na série: Chiquinha Gonzaga, uma das fundadoras da veterana Sbat, falecida desde 1935. Mais que o passado autoral, porém, Chiquinha evocava para os sbaceanos o passado musical mais abrangente, sendo tomada como protótipo de um modo antigo e melhor de relacionamento do artista com o mercado: "Nesta época em que tantos valores (falsos e verdadeiros) se exaltam nas asas de uma propaganda de claros objetivos utilitários, não deixa de ser oportuna a lembrança da grande e imortal compositora Chiquinha Gonzaga que viveu 88 anos para a música e para o teatro sem que para ela tenha havido os proventos financeiros das suas obras" (Boletim nº 56, dez 1961).

Da mesma forma, enquanto os aspectos autorais predominavam em certas biografias, com Herivelto Martins e Marino Pinto sendo

apresentados respectivamente como o presidente do Conselho Deliberativo e o presidente da Diretoria Executiva "ideais" (Boletins nº 59, jul 1962, e nº 61, mar 1963), por exemplo, destacava-se de outros homenageados a perenidade da obra musical a despeito da passagem do tempo. Uma relação de títulos de obras de Ary Barroso, por exemplo, é encerrada com o comentário: "...isto para falar nos seus sucessos antigos, que, aliás, na sua maior parte, são sucessos de todos os tempos" (Boletim nº 57, fev 1962). Também de Joubert de Carvalho se diz que "conta com uma bagagem de mais de 500 sucessos legítimos, que o povo jamais deixará de cantar e ouvir com deleite" (Boletim nº 62, jul 1963).

É esse desejo de uma perenidade verdadeiramente artística, mais abrangente que o próprio desejo de perpetuação das posições autorais conquistadas, o que inspirou a emergência de um culto aos mortos muito mais explícito, que se iniciou justamente quando das primeiras comemorações do "Dia do Compositor", em 1960. De fato, no mesmo discurso em que remetia a um futuro indefinido o "revezamento" nos postos de comando da sociedade, Mario Rossi inaugurava esse culto: "Permitam-me, eu lhes peço comovidamente, abrir um ligeiro parêntese nestas breves palavras sobre gente viva. No Dia do Compositor, no nosso dia, justo é reverenciar a memória daqueles que se foram do nosso convívio" (Boletim nº 49, nov 1960).

E Mario incluía entre os mortos evocados, além de Benedito Lacerda e de outros sócios da Sbacem mais distanciados do poder (Zé da Zilda, Evaldo Rui, Francisco Alves e Assis Valente), também dirigentes e sócios de outras entidades (Chiquinha Gonzaga e Custódio Mesquita) e autores evocativos de um passado puramente musical (Zequinha de Abreu e Noel Rosa), encerrando sua relação de mortos ilustres com o comentário: "...e tantos outros grandes ausentes, presentes em nossa lembrança, nomes que serão sempre lembrados enquanto houver na face da terra um coração ensolarado de amor ou uma alma sombreada de saudade" (*idem, ibidem*).

Vários eventos organizados nesse ano em comemoração ao "Dia do Compositor" relacionavam-se diretamente a esse culto aos mortos e foram igualmente interpretados como expressão do desejo de perpetuá-los na memória nacional. No Rio foi celebrada uma "missa solene por alma dos grandes artistas da canção que desapareceram, legando ao povo um repositório encantador de magníficas peças" (Boletim nº 48, set 1960) e em Porto Alegre foi realizada uma "romaria aos túmulos dos compositores falecidos" (Boletim nº 49, nov 1960). Vários eventos semelhantes a esses foram também organizados para comemorar o "Dia do Compositor" nos anos seguintes. Em 1961, por exemplo, o informativo da Sbacem noticiou a celebração de uma "missa por aqueles que nos deixaram", mencionando o comparecimento das próprias viúvas dos "pranteados companheiros" à igreja e voltando a expressar o desejo de assegurar a permanência da obra musical a despeito da morte: "No dia 7 de outubro, Dia do Compositor Brasileiro, a Comissão mista encarregada das comemorações programou a missa em sufrágio da

alma dos compositores falecidos, mas imortalizados pelas magníficas obras que deixaram e que continuam sendo executadas, cantadas e aplaudidas, numa demonstração de que a música não morre e, portanto, os seus autores têm vida perene no coração do povo" (Boletim nº 55, out 1961).

É interessante observar que os Dias do Compositor eram comemorados conjuntamente pela Coligação e pela UBC nesse início dos anos 60, o que significa que os dirigentes de todas as sociedades pioneiras estavam a essa altura igualmente empenhados nesse culto aos mortos e nessa exaltação do passado e da perenidade. Conforme veremos a seguir, a união demonstrada nessas ocasiões servia para investi-los a todos da condição de representantes da música popular brasileira a que aspiravam, ensejando críticas ao mercado que supostamente desprezava essa música e apelos ao Estado que supostamente tinha o dever de protegê-la. Antes, porém, é preciso ver que essa união representava um final feliz para a longa história de rivalidade prática e simbólica por meio da qual o próprio campo autoral pioneiro fora constituído, representando portanto uma demonstração de força diante da novidade que irrompera justamente em 1960 na capital paulista, a Sicam. E as rivalidades práticas e simbólicas entre as sociedades pioneiras, bem como sua união tardia, serão analisadas no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2

### O CAMPO AUTORAL PIONEIRO

Em abril de 1949, quando comemorava três anos de fundação, a Sbacem lançou o primeiro número de seu boletim informativo, sob a direção de Nestor de Holanda, à época secretário da Diretoria. E este, emprestando sua língua ferina à causa sbaceana, não mediu palavras para criticar os dirigentes da UBC, chamando-os de ladrões no próprio editorial de lançamento da publicação: "As tentativas que até então foram feitas para a organização de uma sociedade que fosse a verdadeira aspiração dos compositores, falharam todas. Elas traziam sempre de reboque os componentes da quadrilha organizada de salteadores de direitos autorais, quadrilha esta que todos já conhecem. Mas aquelas tentativas foram de utilidade para os compositores, porque serviram, quando nada, para denunciar todos os membros do conjunto desonesto que sempre motivou a ruína da música popular brasileira. Por causa desse grupo, milhões deixaram de ser pagos a autores que hoje podiam ter independência financeira. Milhões deixaram de ser pagos a editores que possuem repertório vitorioso no país e no estrangeiro. Porque a quadrilha hoje vive nababescamente com o dinheiro alheio - mas vive apontada pelas esquinas, seguida pela polícia, com o nome nos tribunais. Os ladrões de ontem são os mesmos de hoje e serão os mesmos de amanhã. Mas deles estão livres os compositores, autores e editores da Sbacem" (Boletim nº 1, abr 1949).

O próprio presidente da Sbacem, Benedito Lacerda, em discurso proferido nos festejos do terceiro aniversário da sociedade, citou literalmente trechos inteiros desse editorial (Boletim nº 2, dez 1949). E Mario Rossi, novo secretário da Diretoria, comentando a absolvição de David Nasser num processo que Oswaldo Santiago movera contra ele por calúnia e difamação, utilizou termos semelhantes, referindo-se à "sensacional campanha de moralização e desmascaramento" desenvolvida por David e à reação daqueles que ele "estigmatizou com o ferro em brasa da verdade" (Boletim nº 3, abr 1950).

A hostilidade da Sbacem em relação à UBC não surpreende, uma vez que a sociedade mais nova constituía uma dissidência da mais antiga. O que surpreende é que desde o momento dessa dissidência remota no campo autoral musical brasileiro essa hostilidade tenha se expressado sob a forma de ataques pessoais, pois isto significa que a tradição de maledicência nesse campo é bem mais antiga do que parecia nos anos 70, quando novos grandes nomes da MPB aderiram publicamente a um discurso moralizador contra as sociedades. Não eram os primeiros, como se vê, e Nestor de Holanda, Benedito Lacerda ou Mario Rossi, expressando-se uma década após a fundação da pioneira ABCA, também não o eram com certeza. Nem seriam os últimos: a tradição de maledicência prossegue até hoje, quando comumente dirigentes autorais atiram sobre outros dirigentes autorais a mesma pecha que os dirigentes da Sbacem atiravam contra os dirigentes da UBC nos anos 40, e quando muitos compositores a atiram sobre todos eles.

Essa tradição é em grande parte responsável pela imagem pública negativa do campo autoral no Brasil. Contudo, a generalização das acusações de desonestidade salva, em princípio, a reputação de todos, e revela a natureza sociológica dessa tradição. A própria condição de produtores de coisas incorpóreas, à qual já associamos o investimento simbólico no patrimônio social imobiliário, fornece uma base objetiva à sensação dos autores de que podem estar sendo roubados, principalmente no caso da música, cuja realização sonora é também ela incorpórea e efêmera: é sempre possível aos autores imaginar que haja alguém se utilizando de suas obras sem remunerá-los, e é muito fácil, por outro lado, canalizar essa desconfiança para o dirigente autoral, bastando imaginar que as obras estão sendo utilizadas, que os usuários estão pagando por isso, mas que os responsáveis por fazer esse dinheiro chegar a suas mãos estão se apropriando dele.

Observe-se que muitos autores de obras executadas e remuneradas pelos usuários naquele período pioneiro da organização autoral brasileira podem mesmo ter ficado sem receber, mas não em decorrência da desonestidade pessoal deste ou daquele dirigente, e sim em consequência dos sistemas de distribuição empregados por essas sociedades antigas, os quais, como vimos, privilegiavam critérios internos em detrimento da execução efetiva. No caso específico do discurso da Sbacem contra a UBC, contudo, as acusações pessoais estão no lugar da crítica ao sistema distributivo porque a nova sociedade não propunha qualquer inovação no sentido de corrigir essa falha, criando, ao contrário, seus próprios critérios internos de distribuição. Mas é interessante observar que essas acusações substituem também nesse discurso uma referência direta aos interesses editoriais que haviam informado a dissidência em relação à UBC e que estavam na origem da fundação da Sbacem, muito embora a inclusão dos editores entre os supostos lesados pela "quadrilha" de dirigentes da primeira sociedade no editorial de Nestor seja sintomática desses interesses. Ora, ao explicar à época a dissidência do grupo fundador da Sbacem, um dos dirigentes da UBC mais atacados por esse mesmo grupo atribuiu explicitamente à ingerência de interesses de grandes usuários internacionais no campo autoral brasileiro, ao mesmo tempo em que evidenciara uma posição claramente combativa em relação ao domínio dos próprios editores brasileiros nesse campo. De fato, o texto escrito por Oswaldo Santiago em 1946 surpreende ainda mais que o editorial escrito por Nestor de Holanda três anos depois, uma vez que nele podemos vislumbrar um precedente longínquo das críticas que os novos grandes nomes da MPB formulariam muito posteriormente à ingerência de editores, produtores fonográficos e grandes usuários de música na gestão autoral. Em 1946, logo depois da fundação da Sbacem, o presidente da UBC lançava seu livro *Aquarela do Direito Autoral*, e fazia o relato dos últimos acontecimentos: "Recentemente, em consequência de um dissídio entre as emissoras

filiadas à "Broadcasting Music Corporation" e a "ASCAP", surgiu uma nova agência de direitos autorais nos Estados Unidos, a qual, dirigida pelo Sr. Ralph Peer, tomou o nome de "American Performing Right Society". Trata-se, porém, de um simples rótulo e não de uma autêntica sociedade de autores. As emissoras da 'BMI', para fugirem ao pagamento dos preços estabelecidos pela 'ASCAP', preferem dar dinheiro a Mr. Peer para comprar repertório para o uso delas, e este age como um elemento de perturbação, contratando editores, fundando 'sociedades' em países onde isto é impossível, infiltrando-se nas entidades já existentes, aliciando elementos por vários processos (...). ...também entre nós resolveu Mr. Ralph Peer instaurar uma 'Sociedade de Autores, Compositores e Editores Musicais', cuja ata de fundação foi lavrada em 9 de abril deste ano. Trata-se, aparentemente, de uma "sociedade fantoche", manobrada pelo Quisling Vitale no Brasil, preluindo a formação de uma cadeia de outras, a serem instaladas na Argentina, no Uruguai, no Chile, etc. Deus queira, entretanto, que estejamos enganados (...)" (pp. 98-99 e 107).

Havia, evidentemente, uma hostilidade entre o compositor Oswaldo Santiago e os editores Vicente e Emilio Vitale que era também de natureza pessoal: como vimos, o retorno anterior desses editores à Sbat fora vivido como "traição" deles aos ideais da ABCA. Contudo, ao longo de todo seu livro, Oswaldo Santiago evidencia uma posição de combatividade em relação aos editores em geral, fazendo referência inclusive a casos concretos em que as desavenças havidas entre autores e editores dentro da UBC tinham ido parar nos tribunais de justiça. Em vários momentos de sua "pinclada histórica" sobre o direito autoral no mundo, por exemplo, Santiago comenta criticamente a pretensão universal dos editores no sentido de serem os "proprietários" das obras, pretensão esta que desde a Revolução Francesa esbarraria nas "leis modernas", para as quais eles não passariam de "adquirentes, cessionários, reflexos, enfim, da vontade dos autores e dos artistas" (*op. cit.*, p. 17). Já em seu "panorama judicial", menciona dois casos brasileiros que demonstram a antiguidade do questionamento da ingerência de terceiros na gestão dos repertórios societários e o pioneirismo de Santiago nesse questionamento. O próprio relato desses casos ilustra o tom crítico com que se referia às pretensões editoriais: "Entre a firma Irmãos Vitale, editora de músicas e cessionária de direitos de execução, e a 'União Brasileira de Compositores', entidade que sucedeu à 'ABCA' na arrecadação desses direitos, estabeleceu-se, em fins de 1942, um contrato regulando as relações entre ambas. Como, porém, a política da 'Sociedade', favorável às reivindicações dos seus associados, não coincidissem com a dos 'Editores', não tardaram estes a entrar em luta com a agremiação, levando-a ao Pretório com uma ação ordinária. Para isso, preparando o caminho, a firma Irmãos Vitale deixou acumular vários meses de recebimentos de suas percentagens e, em seguida, acusou a Ré de várias infrações ao contrato que as ligava (...). Defendeu-se a 'UBC' demonstrando que convidara os Irmãos Vitale, repetidas vezes, a receber os direitos que lhe eram devidos (...). É interessante acrescentar, porém, que nas vésperas da decisão (...) já a firma editora se entendera com a Sociedade, assinando com esta um novo contrato e dando-lhe procuração ainda mais ampla para defesa de seus interesses (...)" (*op. cit.*, pp. 123-124). "Batendo um 'record' de freqüência no Judiciário, os editores Irmãos Vitale foram enleados nas tramas de uma cominatória em que apareceram com Suplicantes a 'União

Brasileira de Compositores' e a 'Sociedade Brasileira de Autores Teatrais', conjuntamente. Ventilou-se nesta o assunto dos contratos de edição de música, assinados pelos sócios de ambas as entidades, aos quais o Editor atribuía poderes absolutos, capazes de sobrepujar-se aos das entidades arrecadadoras de direitos de execução pública" (*op. cit.*, p. 131).

Observe-se que em nenhum dos dois trechos os editores são mencionados na condição de co-fundadores da própria UBC e que Oswaldo Santiago nem parece reconhecer neles a condição de associados da UBC ou da Sbat: as relações entre os editores e as sociedades seriam reguladas por meros contratos comerciais, os sócios seriam unicamente os autores, e os outros tantos contratos comerciais que os sócios assinavam individualmente com os editores não davam a estes o direito de impor sua vontade aos dirigentes autorais. As relações entre autores e editores brasileiros foram tipicamente problemáticas na UBC, e isso não se deve obviamente à combatividade pessoal de Santiago, mas às circunstâncias históricas que tornaram possível a expressão precoce dessa combatividade: a presença do produtor cinematográfico norte-americano Wallace Downey entre os fundadores da ABCA, em 1938, deu de fato aos autores que a dirigiam o respaldo político e econômico necessário à afirmação de sua independência em relação aos editores brasileiros. Foi Downey, por exemplo, quem viabilizou o contrato de reciprocidade que a ABCA estabeleceu com a ASCAP em 1942 e que não somente trouxe os "traidores" de volta mas também atraiu para seus quadros todos os autores que haviam permanecido no departamento de música popular da Sbat desde o início. E o fato de terem obtido esse contrato permitiu que os dirigentes da antiga ABCA continuassem exercendo hegemonia na direção da sociedade que foi criada a partir dessas adesões. Os editores brasileiros se libertaram dessa hegemonia, fundando a Sbacem, quando puderam celebrar contrato semelhante com a PRS de Ralph Peer, e não por acaso levaram consigo os autores do antigo departamento de música popular da Sbat. A união de autores e editores na Sbacem foi celebrada portanto como uma vitória conjunta sobre o grupo hegemônico na UBC e, embora as circunstâncias históricas mencionadas não se explicitem nos textos dos sbaceanos mais do que se explicitavam no texto de Santiago, não deixavam de insinuar-se neles. De fato, por intermédio de Nestor de Holanda, a Sbacem se diria diferente não só em razão da honestidade de propósitos de seus dirigentes, mas também porque era mais "democrática": não separava autores, compositores e editores em "castas", conforme expressão utilizada por ele em matéria sobre o carnaval de 1949, e realizava regularmente "reuniões conjuntas de diretores e sócios", das quais todos, "indistintamente", podiam participar, discutindo qualquer assunto, trazendo sugestões e críticas e externando seus pontos de vista da maneira que quisessem, numa "iniciativa sem precedentes em sociedades de autores" (Boletim nº 1, abr 1949).

Observe-se, por outro lado, que uma crítica semelhante ao suposto autoritarismo dos dirigentes autorais já tinha sido formulada antes pelo próprio Oswaldo Santiago, no relato que fizera acerca das razões da dissidência de seu grupo em relação à Sbat, dissidência esta que culminara na fundação da pioneira ABCA, e isso significa que, para além daquelas circunstâncias históricas específicas, tratava-se de uma tradição de explicação das dissidências no campo autoral pioneiro. Em razão de os sistemas de distribuição de poder no interior das sociedades serem tão concentradores quanto os sistemas de distribuição de dinheiro, essa tradição tinha também raízes institucionais, embora o fato de as novas sociedades reproduzirem sempre sistemas semelhantes tenha feito prevalecerem mais uma vez entre os dirigentes as acusações de arbitrariedade pessoal. Ao fazer o relato da saída dos autores da Sbat para a fundação da ABCA, Oswaldo Santiago reproduz, de fato, uma tradição abrangente de maledicência, referindo-se tanto à desonestidade quanto ao autoritarismo dos diretores da velha sociedade. Segundo ele, uma série de irregularidades administrativas estariam sendo cometidas por um determinado tesoureiro, que mais tarde seria afastado pela própria Diretoria, não antes porém que o Conselho Deliberativo cometesse uma arbitrariedade: em represália a um artigo no qual exigia que aquelas irregularidades fossem investigadas, o próprio Santiago fora suspenso por um ano, o que implicara inclusive o não-recebimento dos direitos. A ilegalidade do gesto levava o autor aos tribunais de justiça contra a entidade e fora decisiva para sua participação na fundação da ABCA (*op. cit.*, pp. 118-120). Os limites institucionais à participação ativa dos autores musicais na vida político-administrativa da sociedade são mencionados apenas secundariamente: os autores musicais não tinham direito a voto na Sbat, e, portanto, embora soubessem das irregularidades desde o início, "não podiam consertar a situação" (*op. cit.*, p. 102); Oswaldo Santiago, Alberto Ribeiro e João de Barro, autores que haviam liderado a fundação da ABCA, eram "três dos poucos que se tinham tornado sócios efetivos e remidos da Sbat" (*op. cit.*, p. 103).

Ao contrário das acusações de desonestidade, as críticas ao autoritarismo dos dirigentes autorais concorrentes restringiram-se ao período pioneiro da história do campo autoral no Brasil. Apareceram uma última vez em meados dos anos 70, às vésperas da instalação do CNDA e do Ecad: repetindo a narrativa de Santiago, um grupo de sócios da Sicam dir-se-ia "expulso" arbitrariamente da sociedade em razão de um simples pedido de prestação de contas, sendo interessante observar que tanto a desconfiança em relação às contas da Sicam quanto o descontentamento em relação às práticas políticas de seus dirigentes já não tinham nessa ocasião qualquer base institucional, uma vez que o sistema de distribuição praticado pela nova sociedade paulista se opunha aos sistemas do campo

autoral pioneiro privilegiando a execução efetiva, da mesma forma como seu sistema político se diferenciava em razão da instituição do voto unitário. A partir do momento em que as funções de arrecadação e de distribuição foram efetivamente transferidas das sociedades para o Ecad, ou, mais precisamente, a partir do momento em que as várias sociedades, representando grupos diferentes de autores, passaram a geri-lo conjuntamente, observa-se uma mudança nas críticas de natureza política, com os dirigentes das sociedades se acusando mutuamente de atuarem no campo autoral com os olhos voltados exclusivamente para a obtenção de poder dentro do Ecad. Esse desejo de poder estaria associado à velha intenção de manipular desonestamente grandes somas de dinheiro, inviabilizada agora no interior das sociedades em razão da perda de suas principais funções econômicas. Há, entretanto, entre as críticas de natureza política dos dois períodos, uma diferenciação básica na maneira de conceber as atividades autorais: as mais recentes parecem baseadas na atribuição de um caráter supostamente individual e espúrio aos interesses políticos que estariam motivando a atuação dos dirigentes societários, enquanto os "velhos" exibiam com certo orgulho sua pertinência aos quadros mais ou menos fixos de direção das sociedades, criticando apenas o que lhes parecia ser às vezes consequência de desvios pessoais em relação às práticas legítimas de exercício do poder.

Comparemos, entretanto, as acusações de desonestidade levadas a efeito pela Sbacem contra os dirigentes da UBC com as críticas à ingerência de terceiros na gestão da obra, levadas a efeito por Oswaldo Santiago contra os editores da Sbacem, observando que se as primeiras se dirigem a pessoas, partindo de um julgamento moral de suas atitudes, as segundas têm por alvo toda a categoria social que reproduzia comercialmente as obras dos autores e que tinha participação contratual nos direitos de execução por elas gerados, assumindo, portanto, a despeito do viés pessoal das referências a Vitale, características de um discurso político. Podemos observar inclusive uma mudança sutil nos adjetivos empregados para qualificar os adversários em cada um desses dois contextos discursivos: "salteadores", no primeiro caso (Nestor de Holanda, Boletim nº 1, abr 1949); "exploradores", no segundo, com Eratóstenes Frazão chegando a dizer de Oswaldo Santiago, no prefácio à primeira edição do livro citado, que vinha "abalando os alicerces das mais ricas e prepotentes organizações de exploradores do autor" (*op. cit.*, p. 248) Esse discurso, surpreendentemente próximo daquele que os novos "grandes nomes" da MPB formulariam muito tempo depois, obliterava-se completamente quando o assunto era a dissidência mais longínqua da ABCA em relação à UBC, dada a importância que Santiago atribuía alternativamente às pessoas e a suas atitudes desonestas ou arbitrarias no relato que fazia dessa dissidência.

De fato, discorrendo sobre a história das relações entre os autores musicais da ABCA e os autores teatrais da Sbat, Santiago atribui importância à própria índole das pessoas: ele associa, por exemplo, a cordialidade ou a hostilidade predominantes nessas relações ao longo do tempo com a ocupação sucessiva da presidência da Sbat por pessoas diferentes (*op.cit.*, pp. 100-107). E acaba enunciando a própria oposição fundadora da ABCA mediante o relato de um episódio no qual enfatiza sobretudo a atitude de desprezo dos "donos da casa" pelos "maestros de botequim", bem como a justa indignação dos desprezados: "Para mais espicaçar o ânimo dos compositores (...) o vice-presidente da 'Sbat', o trêfego Sr. Paulo de Magalhães, apontou-lhes o caminho da rua, em discursos e entrevistas, dizendo que aquela casa era deles, autores teatrais. Quanto aos incomodados, estes que se mudassem (...). E os compositores foram, em princípios de 1938, envolvidos em um ruidoso inquérito promovido pelo vice-presidente, que os apontava como plagiários das músicas lançadas para o Carnaval daquele ano, inquérito esse que tinha por fim, apenas, desmoralizar os 'maestros de botequim', como os membros da 'Sbat' classificavam seus consócios da música popular. Foi nessa altura dos acontecimentos que um grupo (...) decidiram fundar a 'Associação Brasileira de Compositores e Autores' (...)" (*op. cit.*, pp. 102-103).

A importância concedida às atitudes pessoais nos relatos produzidos no período pioneiro revela o predomínio de relações face a face num campo autoral que era constituído ainda por um número pequeno de sociedades, todas elas cariocas e dirigidas por uma mesma geração de artistas. Essa geração sobressaía num mercado produtor de música que era também ele restrito e pessoalmente organizado: o mercado editorial e fonográfico carioca das três primeiras décadas do século XX, ao final das quais as emissoras de rádio apenas despontavam. As relações existentes entre as diversas sociedades autorais assumiam assim, no período pioneiro, o mesmo caráter pessoal que, como vimos, era então constitutivo dos próprios vínculos societários internos, e esse caráter foi efetivamente atribuído pelos dirigentes pioneiros às relações do campo autoral com o próprio mercado, mesmo depois que este se tornou nacional, moderno e diversificado. Havia também uma base estrutural mais permanente para o personalismo presente nessas e em outras representações: o próprio direito em torno do qual se organizam as atividades das sociedades autorais é constituído de prerrogativas morais, além de patrimoniais, e isso significa que os autores não deixam efetivamente de ser pessoas quando se organizam como produtores ou quando oferecem seus produtos no mercado. O personalismo advém da inserção anterior dos agentes autorais no campo artístico-musical, campo este em que a própria natureza específica da remuneração material é justificada em termos de criatividade individual e em que as idéias de originalidade e de genialidade têm espaço. Contudo, a importância dada às atitudes pessoais nos relatos produzidos no período pioneiro não se explica por referência direta a essa base estrutural,

e sim por referência às condições históricas acima mencionadas, nas quais o campo artístico-musical, o campo autoral e o próprio mercado não se diferenciavam suficientemente: os artistas envolvidos nas atividades de arrecadação e de distribuição de direitos autorais nos velhos tempos consideravam legítimo justificar com base em razões pessoais as próprias atitudes que eles mesmos tomavam no campo autoral, o que significa que não se obrigavam à argumentação política a que eventualmente se dedicavam, e que veio a tornar-se atributo dos novos "grandes nomes" da MPB posteriormente, porque traziam efetivamente para esse campo todos os direitos às idiossincrasias adquiridos no campo artístico-musical. De fato, conforme veremos adiante, ao desenvolverem a argumentação política contida em germe no discurso de Santiago contra os editores, os novos "grandes nomes" trariam alternativamente para o campo autoral deveres, e não direitos, gerados na esfera pública, e não no campo artístico-musical.

Basta aqui um exemplo contundente dessas diferenças que pode ser encontrado em Nestor de Holanda (1970). De fato, como personagem dos velhos tempos, ele não se sentiu constrangido ao confessar posteriormente que foram sobretudo pessoais as razões que o levaram a ser o pretense autor da "primeira grande denúncia, realmente incontestável, das imensas falcatruas existentes nas sociedades de cobrança do direito musical". E vale a pena citá-lo, para que se observe como a apresentação de razões como essas tornou-se simplesmente impensável nos novos tempos: "Outra que saiu sem eu querer foi a questão com o Oswaldo Santiago (...). Jamais pensei em atacá-lo. Pelo contrário: é meu coestaduano, pois nasceu no Recife (...) e me dava bem com ele, tendo publicado entrevista sua (...). Mas houve Congresso Internacional de Direitos Autorais, em Washington, e um gaiato qualquer, no Café Nice, me informou: - A delegação brasileira será integrada por Oswaldo Santiago, Alberto Ribeiro e Braguinha. A esposa de Santiago, dona Heloísa, seguirá como secretária da delegação. Dei a notícia, ingenuamente. No dia seguinte, chegou-me bilhete injurioso de Oswaldo Santiago. Não entendi. Explicaram-me, no Nice: - Você noticiou que a mulher dele vai viajar por conta dos compositores. São verdades que não se dizem (...). Enfureci-me. Fui à sede da União Brasileira de Compositores, disposto a tudo. Não consegui entrar. Disseram-me que Oswaldo Santiago não estava. Então, decidi lutar com as mesmas armas. Escrevi artigo, no *Imparcial* (1-10-46), intitulado Cuidado com Ele! O diário circulou no Café Nice, de mão em mão, e bateu nas emissoras de rádio (...)" (*op. cit.*, pp. 84-85).

A UBC e a Sbacem rivalizavam entre si em termos práticos, isto é, disputavam uma com a outra os contribuintes, o apoio das autoridades policiais e judiciais e a própria adesão de autores com repertórios significativos. Competiam, portanto, tanto no mercado consumidor quanto no mercado produtor de música, além de competirem no mercado mais sutil dos serviços públicos e nos severos tribunais de justiça. As lides judiciais envolvendo as duas sociedades foram numerosas: além do processo por calúnia e difamação movido por Santiago contra Nasser, que

era ele mesmo conseqüência de uma denúncia criminal apresentada anteriormente por um grupo de compositores da Sbacem contra Santiago e Alberto Ribeiro, havia tramitado também uma ação de dissolução da UBC, movida por aquele mesmo grupo de compositores, dos quais o ubeceano Eratóstenes Frazão diria que "tendo sido eliminados por fundarem nova entidade, preferiram `dissolver a UBC', em lugar de lhe pedirem contas, se é que se julgavam prejudicados" (Boletim nº 4, jul 1950). Nas duas primeiras ações o que estava em jogo era a reputação pessoal dos envolvidos; na última evidenciavam-se mais claramente seus interesses econômicos: os eliminados da UBC queriam ter acesso à sua cota do patrimônio social; sua nova sociedade queria eliminar a concorrente do mercado. A própria UBC também não deixava de agir informada por interesses que eram claramente econômicos: punia os "traidores", mas o fazia justamente por meio da desapropriação de seus direitos sobre o patrimônio da sociedade; além disso, a despeito de eliminá-los do quadro social, continuava agindo como sua mandatária, por força de um dispositivo estatutário, o que significa dizer que continuava autorizando a utilização de suas obras e cobrando-lhes os direitos autorais correspondentes. De fato, a UBC incluía os nomes dos eliminados nas listas que registrava nos serviços de censura, a quem cabia legalmente fiscalizar o pagamento dos direitos autorais pelos usuários, e há notícia tanto de recursos interpostos pela Sbacem contra a aceitação das listas da UBC pelas autoridades policiais quanto de recursos interpostos pela própria UBC contra as autoridades que aceitavam a lista da Sbacem, lista esta que incluía obviamente os eliminados da UBC. E é interessante observar que, comemorando uma decisão favorável a ela em processo desse último tipo, a Sbacem chegou a elogiar o juiz que reconheceu "a função dos editores como pessoas sub-rogadas nos direitos dos autores" (Boletim nº 18, dez 1954): pouquíssimo tempo depois, o mesmo reconhecimento implicaria a transferência do direito de autorizar a utilização das obras dos autores da Sbacem para os editores da Sadembra.

Os ataques pessoais recíprocos em geral refluíam quando se mostravam prejudiciais aos interesses econômicos das sociedades no mercado consumidor, recrudescendo quando se tornava necessário lembrar aos sócios de cada uma delas o quanto ela era melhor do que a outra. Isso significa que, independentemente das razões pessoais que motivaram muitos autores à troca de ofensas, bem como das condições histórico-estruturais que a favoreciam, tinha ela funções a desempenhar nas estratégias de ação traçadas pelos dirigentes pioneiros. Assim é que no informativo da Sbacem aparecem sinais de preocupação em relação aos efeitos negativos que a campanha contra os diretores da UBC podia ter sobre a imagem pública da própria Sbacem e de seus dirigentes e aos prejuízos daí advindos para o sucesso da entidade nos diversos mercados

em que concorria com a UBC. Depois da carga de ataques pessoais desferida ao comentar a absolvição de David Nasser, Mario Rossi concluía: "...àquela absolvição caberá o mérito de justificar perante a sociedade as razões do nosso procedimento, que não é temerário, nem movido por ódios pessoais, e tampouco por interesses inconfessáveis, mas única e exclusivamente pelo direito que nos assiste de zelarmos pelo nosso patrimônio moral, econômico e artístico" (Boletim nº 3, abr 1950).

Já no relatório da diretoria, após a enumeração dos progressos observados no ano anterior, pode-se ler: "Muito maior já seria o caminho percorrido se de outras partes o despeito e a inveja não chegassem ao absurdo de se preterir o direito dos autores contanto que se possa combater a Sbacem. A miopia e o espírito mesquinho de certos indivíduos não lhes permitem ver que as lutas devem cessar toda vez que elas forneçam armas ou pretextos aos contribuintes para se furtarem às obrigações da lei, ou para tirarem proveito para si em prejuízo do patrimônio dos autores" (*idem, ibidem*).

É interessante observar que, deixando falar mais alto os interesses econômicos da sociedade, os dirigentes da Sbacem não apenas tentavam justificar a campanha que continuavam movendo contra os dirigentes da UBC com base em motivos mais nobres que as meras desavenças pessoais às quais podiam se referir em outros momentos, mas chegavam a atribuir razões de natureza pessoal ao comportamento hostil e condenável dos adversários, associando esse comportamento, e não o seu próprio, aos prejuízos práticos que temiam. Por outro lado, os mesmos dirigentes da Sbacem não hesitaram em retomar os ataques pessoais no contexto da campanha pela própria reeleição em que se empenharam no ano seguinte. Realçando os sacrifícios feitos à frente da sociedade, chegaram a citar os "esforços constantes" empregados "para anular as campanhas da 'outra'", mas não deixaram de comparar-se a seus dirigentes para enfatizar de si mesmos a transparência administrativa e a honestidade de propósitos: "Nós, da Sbacem, com a norma adotada de 'viver às claras', nem sempre temos merecido a análise imparcial que os fatos requerem. Espíritos afeitos ao regime draconiano do 'crê ou morre' não se aclimatam facilmente aos princípios de livre debate, de crítica serena. Ao livre debate e à crítica serena preferem as insinuações veladas, os cochichos de esquina. E não respeitam, ao menos, a lógica fria dos números. Desse modo condenável de proceder temos tido inúmeras provas, principalmente porque, em nosso Boletim, damos conta, aos nossos associados, de todos os nossos atos, inclusive dos que sempre mereceram de entidades congêneres a etiqueta 'confidencial'. Nesse caso específico podemos situar os balanços, as relações de pagamentos efetuados, e, de modo geral, tudo que tenha relação direta com 'dinheiro'" (Boletim nº 9, out 1951).

Havia, de uma maneira geral, uma tendência ao refreamento das hostilidades intersocietárias constitutivas do campo autoral diante de todos os agentes externos a esse mesmo campo, e não apenas diante do mercado consumidor. Era preciso evidentemente mostrar união sobretudo diante dos usuários das obras, e o informativo da Sbacem, no mesmo número em que registra referências hostis e eleitoreiras à UBC, noticia que a Sbat, a UBC e a Sbacem haviam entregue um memorial conjunto às fábricas de discos

reivindicando uma mudança no modo de retribuição autoral (Boletim nº 9, abr 1950). Mas era preciso mostrar união também diante do Estado, principalmente quando este ameaçava de alguma maneira intervir no campo com a intenção de unificá-lo. Comentando criticamente o projeto parlamentar de criação do Instituto do Direito Autoral e a pretendida centralização da cobrança e da distribuição, o ex-presidente da Sbat, Geysa Bôscoli, citou nominalmente dois dirigentes de cada uma das três sociedades para dizer deles que formavam uma "enorme família": Joracy Camargo e Paulo Magalhães, Oswaldo Santiago e Lamartine Babo, Ary Barroso e Herivelto Martins (Boletim nº 9, abr 1950). Da mesma forma, há notícia na ata da reunião de diretoria da Sbacem de 28-01-54 de um memorial conjunto que foi entregue por Sbacem e UBC ao chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas: também diante das autoridades policiais as sociedades se mostravam unidas quando não se tratasse de inscrever listas de associados, mas de exigir delas que cumprissem seu papel legal na fiscalização do pagamento de direitos autorais (Boletim nº 16, mar 1954).

Sbacem e UBC se mostrariam unidas também diante de ocorrências internas ao próprio campo autoral musical que viriam ameaçar seu domínio absoluto sobre ele. É assim que pode ser interpretada, por exemplo, a tentativa de elaboração de uma moção conjunta ao governo solicitando a limitação do número de entidades arrecadoras de direitos autorais musicais às duas já existentes, ocorrida às vésperas da fundação da Sadembra (Boletim nº 24, mar 1956). É assim que se interpreta também a presteza com que Sbat, UBC, Sbacem e Sadembra se mostraram sensíveis ao apelo do presidente Jânio Quadros pela unificação do campo autoral brasileiro, lançado em 1961 justamente em razão do surgimento no ano anterior de uma nova sociedade, a Sicam (Boletim nº 53, jun 1961). Nesse episódio, aliás, é interessante registrar que nem mesmo a renúncia do presidente da República impediu que as quatro sociedades tradicionais prosseguissem as conversações, excluindo a Sicam. E essa união contra a Sicam acabou redundando na criação do SDDA alguns anos depois, já sob a pressão do governo militar. Por outro lado, UBC e Sbacem acirrarão suas hostilidades e darão a estas a forma de acusações pessoais quando colocadas diante de agentes que, embora externos ao campo autoral brasileiro, pertenciam de qualquer forma ao campo autoral internacionalmente constituído: no contexto da luta da Sbacem pela filiação à Cisac (Confederação Internacional de Sociedades de Autores e Compositores) e de sua disputa por contratos de representação com sociedades estrangeiras, ressurgiram no informativo da sociedade referências à UBC e à desonestidade de seus dirigentes, sendo interessante observar que seriam utilizados aí, ironicamente, os mesmos termos

denotativos de união utilizados sem ironia no contexto das relações com o mercado consumidor e com o Estado.

Nas palavras de Pedro Vicente Bobbio, os problemas enfrentados pela Sbacem no Exterior decorriam das atitudes condenáveis dos dirigentes das outras sociedades brasileiras, e particularmente das atitudes dos ubeceanos: "Em Cisac o Brasil é representado, na Federação do grande direito (Primeira Federação) por Sbat, e na do pequeno direito (Segunda Federação) por UBC. Ninguém contesta, a esta última, o direito de representar, no Brasil, as demais Sociedades Confederadas. A contestação surge, porém, quanto ao direito que UBC está usurpando de representar fora do Brasil e junto às Sociedades Confederadas, os sócios de Sbacem. Representá-los, receber-lhes os direitos (...) e esquecer-se de entregá-los aos seus legítimos donos (...). Os compositores esbaceanos devem única e exclusivamente aos seus colegas ubeceanos o não recebimento dos seus direitos arrecadados em todo o mundo. São aqueles colegas que ou recebem ou se opõem a que as Sociedades Confederadas liquidem diretamente à Sbacem" (Boletim nº 14, set 1953).

A ironia em relação à "fraternidade" reinante no campo autoral brasileiro vem em seguida: "Ainda neste ano o caso Sbacem foi discutido pelos Bureaux de Cisac, em Paris, presentes delegados de UBC e Sbat, fraternalmente empenhados, num magnífico gesto de brasilidade, em sabotar os compositores da Sbacem" (*idem, ibidem*).

Tal "sabotagem" levava a Cisac a adiar a deliberação acerca do ingresso da Sbacem, mas não impedira a aprovação do estabelecimento de relações unilaterais da sociedade com suas congêneres estrangeiras para a representação de seu repertório nos diversos países. Bobbio menciona os contratos desse tipo que a Sbacem já conseguira assinar, referindo-se inclusive aos contratos especiais que celebrara com as sociedades do México e da Alemanha e que, contrariando a própria Cisac, estabeleciam a reciprocidade de representação. Ocorre que a UBC contestava esses contratos, uma vez que reivindicava perante o mundo o mesmo direito estatutário de representar o repertório da Sbacem que defendia internamente e isso deu ensejo a novas referências irônicas à "fraternidade" e à "honestidade" dos ubeceanos: "Não há nada que UBC não faça, por muito sacrifício que lhe possa custar, para defender os interesses dos autores, notadamente dos autores da Sbacem. Assim, enquanto protesta contra SACM e contra GEMA, vem UBC fazendo o seu fraternal veneno junto às demais sociedades com quem a nossa assinou contratos, contestando a Sbacem, um por um, os seus autores e sócios. Ary Barroso, Herivelto Martins, Mario Rossi, Vicente Paiva, Benedito Lacerda, Marino Pinto, etc., etc., etc., quando se trate de UBC receber os direitos produzidos na Argentina, no Uruguai, na Europa, são, cem por cento, sócios da UBC (...). Quanto aos pagamentos, a canção é outra" (*idem, ibidem*).

A rivalidade entre a Sbacem e a UBC no terreno internacional acirrou as hostilidades entre as duas sociedades mesmo no período em que a primeira esteve envolvida em disputas jurídicas do mesmo tipo com os editores da Sadembra, período este no qual, como vimos, articulou-se internamente um movimento de união entre elas. A Sbacem protestou, por exemplo, contra a nomeação pelo presidente da República de um grupo de

ubeceanos para representar o país no XIX Congresso da Cisac, ocorrido em 1956: citando trechos do pronunciamento crítico que um deputado favorável à sua causa fizera na Câmara, o informativo da sociedade afirmava que não cabia ao presidente da República a nomeação desses representantes, pois não se tratava de um congresso promovido por Estados Nacionais, e atribuía essa nomeação ao "apadrinhamento" do deputado Humberto Teixeira, diretor da UBC, que encaminhara solicitação nesse sentido ao Executivo (Boletim nº 28, ago 1956). Somente a UBC estava de fato autorizada pela Cisac a representar as sociedades brasileiras da área musical naquele momento, mas é interessante observar que, fazendo referência ao fato de que em consequência somente a UBC podia representar as entidades confederadas no Brasil, o deputado formulava um argumento mais contundente contra aquela nomeação. De fato, ela não seria apenas inútil, mas antipatriótica: "A primeira é a única que representa no Brasil as entidades confederadas. Noventa por cento, portanto, do seu repertório, é de procedência estrangeira. A outra, a Sbacem, ao contrário, representa 90% dos compositores brasileiros e espera, no corrente ano, arrecadar 50 milhões de cruzeiros. Os seus compromissos internacionais são pequenos. Há, ainda, este aspecto que interessa frontalmente a nossa economia. Enquanto 90% da renda da UBC (que deve ser maior que 50 milhões de cruzeiros) se evade para o exterior, a renda da Sbacem fica no país" (*idem, ibidem*).

A despeito da alternância conjuntural entre as demonstrações de união e de oposição entre as sociedades, o que se observa é que, uma vez estabelecidos seus respectivos espaços no mercado produtor de música, houve um arrefecimento dos ataques pessoais lançados pelos dirigentes da Sbacem contra os dirigentes da UBC. Para isso contribuiu sem dúvida o fato de o informativo da sociedade estar sob nova direção. Mario Rossi assumira em lugar de Nestor de Holanda e, logo em seu segundo editorial, anunciara as mudanças pelas quais faria passar o Boletim da Sbacem: não publicaria nada que contivesse "retaliações pessoais, referentes a quem quer que seja, da 'nossa' ou da 'outra'" (Boletim nº 5, set 1950). Enunciando uma nova norma para a convivência entre as sociedades, mostrava-se sobretudo preocupado em assegurar o respeito do mercado consumidor aos dirigentes do campo autoral: "De certo modo, todos nós, sem distinção de classes e entidades, desejamos o aprimoramento da música popular brasileira e o reconhecimento pleno do direito autoral, obedecidas as regras de boa educação que devem prevalecer entre cavalheiros" (*idem, ibidem*).

Entretanto, a nova norma correspondia antes a uma trégua na disputa pelos respectivos espaços no mercado produtor, e o mesmo número do informativo da sociedade avisava: a Sbacem não estava interessada em "fomentar dissensões em sociedades congêneres" e só aceitaria a filiação de sócios oriundos de outras entidades "em determinadas circunstâncias", dando preferência a "nomes novos, ainda não contaminados do vírus da

vaidade e da politicagem autoral" (*idem, ibidem*). De fato, na ata da reunião da diretoria da Sbacem de 1º/12/50 encontram-se registradas uma longa lista de propostas de filiação rejeitadas em nome do desejo reiterado de não provocar dissensões dentro da UBC, bem como a decisão de só admitir novos sócios excepcionalmente e "quando de absoluto interesse da Sociedade" (Boletim nº 6, jan 1951). Cabe aqui observar que constavam dessa lista os nomes dos autores por cuja admissão Estebam Mangione chegaria a demitir-se da vice-presidência da Sbacem logo em seguida, e é sintomático que uma atitude retoricamente associada ao desejo de melhorar o convívio com a UBC de Santiago tenha levado à dissensão interna com um editor. Antes de passarmos à análise das relações autor/editor sob o aspecto de suas conseqüências para as relações intersocietárias constitutivas do campo autoral brasileiro, cabe porém uma referência a outra modalidade de expressão da hostilidade UBC/Sbacem que se observa nos primórdios de sua convivência: sua expressão metafórica, viabilizada mediante a criação de mecanismos rituais de disputa.

Falar metaforicamente das rivalidades intersocietárias era uma tradição no campo autoral pioneiro. Oswaldo Santiago, por exemplo, utiliza-se de uma metáfora bélica para narrar as dificuldades criadas pela Sbat para a sobrevivência da ABCA em seus primeiros tempos, sendo interessante observar que é nesse contexto que ele consegue definir os que tinham voltado da ABCA para a Sbat como "traidores", uma vez que isso indica a existência de uma relação estreita entre os valores morais inerentes ao vínculo societário, já analisados, e o modo pelo qual eram concebidas as relações existentes entre as próprias sociedades. Diz ele: "Ao invés de concordar ou alheiar-se da fundação da nova entidade, a 'Sbat', que era então presidida pelo Sr. Armando Gonzaga, entrou a combatê-la com encarniçamento (...). Mas os paladinos da 'ABCA' estavam dispostos à luta (...). Eram sem conta, porém, as dificuldades da agremiação dos compositores, que esteve à beira de um colapso, não só porque a 'Sbat' lhe reduzira o quadro ao que se chamava 'Os Dezoito de Copacabana', como também porque esta dispunha de todas as representações estrangeiras. O repertório da 'ABCA' podia, assim, ser posto à margem pelos contribuintes, aos quais, ainda por cima, a 'Sbat' oferecia diminuição de preços, contando abreviar a resistência da congênere (...). Estava escrito, sem dúvida, que a 'ABCA' não seria vencida" (*op. cit.*, pp. 103-104).

Quatro anos depois, Mario Rossi faria das dificuldades iniciais da Sbacem um relato semelhante a esse: "Quando da fundação da Sbacem não poucos foram aqueles que a julgaram um empreendimento malogrado (...). De fato o nosso primeiro ano de atividade caracterizou-se por dificuldades econômicas de toda ordem, agravadas por dissensões internas, açuladas de fora. Não obstante, quando um soldado da boa causa sucumbia sob as 'baterias' inimigas, logo outro vinha preencher o claro existente, dando-nos uma razoável perspectiva de um futuro melhor. Nossas fileiras foram crescendo moral e economicamente, lenta mas seguramente (...)" (Boletim nº 3, abr 1950).

As metáforas bélicas eram sobretudo adequadas ao relato de disputas intersocietárias já superadas e o caráter persecutório de muitas das assertivas que viabilizavam reforçava as qualidades morais de lealdade e espírito de sacrifício que eram atribuídas aos fundadores da sociedade. Isso significa que, expressas numa linguagem bélica, as disputas intersocietárias fortaleciam a unidade no interior de cada uma delas, reforçando a esperada gratidão do quadro social em relação aos grupos dirigentes. As relações presentes de competição econômica pelos mercados consumidor e produtor de música, contudo, eram mais comumente enunciadas por metáforas esportivas e eleitorais, por meio das quais eram circunscritas a uma disputa pelo prestígio perante as autoridades e os contribuintes e pela aceitação artística diante do público. Nesse contexto discursivo, as próprias somas em dinheiro obtidas por cada sociedade não passavam de "troféus" que assinalavam sua "vitória" sobre a concorrente, da mesma forma como os troféus verdadeiros, obtidos pelos associados nos concursos artísticos, eram apropriados pelos dirigentes autorais como símbolos da vitória de uma sociedade sobre a outra. O emprego das metáforas esportivas e eleitorais, portanto, além de ser característico do discurso elaborado acerca de disputas intersocietárias ainda em curso, era voltado para as autoridades e os contribuintes, não tendo qualquer função interna de controle moral.

Nos boletins da Sbacem, metáforas esportivas e eleitorais podem ser encontradas sobretudo nos textos relativos aos concursos carnavalescos organizados à época pelas prefeituras do Rio de Janeiro e de São Paulo, e é interessante observar que justamente o tipo de música por eles considerado mais efêmero, em cuja distribuição de direitos autorais era mais respeitado o critério de mercado, tenha-lhes propiciado a oportunidade de ritualizar suas rivalidades econômicas. Os prêmios obtidos por músicas do repertório sbaceano nesses concursos eram comemorados como vitórias esportivas da Sbacem sobre a UBC, sendo a própria disputa por tais prêmios designada nos termos de um jogo entre dois times rivais. Comentando o concurso carioca de 1951, por exemplo, o informativo da sociedade falava em "espetacular vitória da Sbacem pelo arrasante score de 6 a 0" (Boletim nº 7, abr 1951). Tão grande era essa rivalidade, contudo, que só podia se expressar algumas vezes mediante um recurso secundário a metáforas mais belicosas, como costuma aliás ocorrer nos próprios comentários esportivos de disputas ocorridas entre times "inimigos": "Massacre, chacina ou que outro nome tenha, a verdade é que o resultado do concurso oficial de músicas carnavalescas, patrocinado pela Prefeitura do Distrito Federal, representa algo inédito na crônica de certames semelhantes. O 'banho' começou no dia 15 deste, com a seleção das músicas finalistas (...). A 'outra' levava de 'barbada' os 2 primeiros prêmios, quando, na verdade, a nossa vitória estava na 'cara'. Só os cegos não viam a força do nosso repertório, com várias músicas já consagradas pelo público (...). A esperança é a última que morre. A Comissão Julgadora só no dia seguinte daria a conhecer o resultado. Até lá, a 'outra' podia muito bem alimentar esperanças mais ou menos esdrúxulas. Afinal, o sonho é

livre. Mas chegou a hora de despertar. E o resultado foi o que se viu: - A Sbacem fez barba, cabelo e bigode, conquistando os 6 prêmios do concurso. E se mais prêmios houvera, mais prêmios conquistara, como diria um clássico da língua. Não seria o caso de se instituir a "ORDEM DO BANHO?" (Boletim nº 7, abr 1951).

A importância atribuída às vitórias carnavalescas de 1951 fica evidenciada nas atas das reuniões de diretoria de janeiro, em que estão consignados "votos de louvor" aos autores das músicas premiadas no Rio e em São Paulo, e de março, em que há referência a um "artístico bronze comemorativo da vitória da Sbacem no carnaval", que fora enviado à sede carioca pelo representante da sociedade em Minas Gerais (Boletim nº 7, abr 1951). Comparando explicitamente a disputa carnavalesca com a disputa eleitoral, o informativo da sociedade valorizava ainda mais essas vitórias, ao afirmar que os prêmios tinham sido atribuídos às músicas realmente preferidas do público: tanto nos concursos quanto nas eleições, de nada valeriam "golpes e contragolpes" ou gastos excessivos de dinheiro e de energia, uma vez que somente o povo poderia decidir soberanamente quais os candidatos eleitos e quais as músicas vitoriosas (Boletim nº 7, abr 1951). Ora, tomando o sucesso popular como causa das vitórias do repertório sbaceano nos concursos carnavalescos, era sempre possível falar das derrotas desse repertório nesses mesmos concursos como se fossem derrotas do povo em eleições fraudulentas, da mesma forma como se falava dos procedimentos modernos de divulgação das obras e de indução de seu consumo como tentativas ilegítimas de manipular o gosto popular, conforme veremos no próximo capítulo. Assim é que, após relacionar os autores e as obras de maior sucesso do repertório societário para o carnaval de 1949, o informativo da Sbacem concluiu: "Concursos deixaram de premiar músicas do repertório da Sbacem. Comissões julgadoras controladas, inconscientemente deixaram de dar prêmios às melodias mais populares do ano. Mas o povo não tomou conhecimento de determinados concursos. O povo sabe, soberanamente, julgar e selecionar as músicas de sua predileção. Por isso, em 99,9%, segundo dados oficiais, foi o repertório de autores e editores da Sbacem o vitorioso no carnaval que passou, em todo o país" (Boletim nº 1, abr 1949).

É interessante observar que, na falta do troféu representado pela premiação em concursos, a vitória da Sbacem no Carnaval de 1949 teve que ser afirmada mediante referências diretas aos próprios êxitos econômicos obtidos pela sociedade, o que não impediu que o caráter ritual da disputa fosse de alguma maneira evocado. A própria referência direta à riqueza acumulada temporariamente nas mãos dos grupos dirigentes, bem como o desejo ressentido de destruir o adversário vencedor nos concursos por meio da ostentação orgulhosa dessa riqueza, evocam de imediato o conhecido *potlatch* dos índios norte-americanos: "Enquanto nenhuma música do repertório de uma outra entidade de cobrança do direito de execução se fez ouvir no carnaval paulista, enquanto a arrecadação da outra sociedade tombou estrondosamente dando conseqüências lamentáveis e prejuízos incalculáveis aos autores e a ela filiados, enquanto, ainda, a outra entidade mudou seu representante por ter comprovado a

incapacidade do mesmo, as músicas da Sbacem dominaram plenamente e nossa arrecadação assumiu proporções jamais assumidas no Brasil inteiro por qualquer outra sociedade de cobrança do direito autoral de execução" (Boletim nº 1, abr 1949).

Participa também da natureza do *potlatch*, e em seu aspecto mais radical de consumo conspícuo e ostentatório, um outro procedimento adotado pela Sbacem em 1949 para afirmar publicamente o êxito econômico de seu repertório, a despeito dos resultados negativos dos concursos: a promoção do "jantar da vitória da Sbacem no carnaval", levado a efeito num restaurante do Rio e cujo significado pode ser depreendido dos termos utilizados por Joraci Araújo no telegrama em que justificava a Nestor de Holanda sua ausência ("Agradeço prezado confrade convite jantar vitória músicas carnaval, associando-me demais diretores e associados pelo retumbante feito e esmagadora derrota dos adversários. Por motivos imperiosos faltei conagração família compositores da Sbacem", Boletim nº 1, abr 1949).

Os próprios concursos carnavalescos, embora tenham sido enunciados preferencialmente pela Sbacem nos termos de partidas de futebol entre equipes tradicionalmente rivais, não deixavam de evocar o *potlatch*, em razão dos procedimentos práticos adotados em sua realização. Descrevendo o concurso organizado pela Casa Edison para o carnaval de 1930, por exemplo, concurso este no qual sua música obtivera o primeiro lugar, Ary Barroso diria ao *Diário da Noite*: "Muitos dias antes do certame, o maestro Eduardo Souto, que, naquela época, não era o chefe que hoje é da Casa Edison, fez-me a seguinte proposta: ele iria trabalhar para o samba *Vem cá, neném* para o primeiro lugar e *Dá nela* para o segundo. Ao mesmo tempo eu trabalharia para *Dá nela* chegar em primeiro e *Vem cá, neném*, em segundo. Nunca pensei que o negócio fosse tão duro como foi. O Souto trabalhou muito. Quando começou a apuração, fiquei assombrado. Eram cestas e cestas com a seguinte chapa: *Vem cá, neném*, em primeiro, e *Dá nela*, em segundo. Mudaram o *speaker* e o negócio continuou. Houve um momento em que me vi fragorosamente derrotado. Já estava triste, quando começaram a aparecer as minhas cestas. Graças aos esforços espontâneos do Assunção, do Terra de Sena, do Wantuil, festejado compositor de *Sou da fuzarca*, do Almirante e da estupenda Orquestra Pan-Americana tive o primeiro lugar. Foi a força do agrado público contra a força da camaradagem do maestro Eduardo Souto" (Sérgio Cabral, *No tempo de Ari Barroso*, pp. 90-91).

Apropriados pelas sociedades autorais cerca de 20 anos mais tarde, concursos como esse, que ritualizavam a disputa entre autores estreantes no mercado musical, passaram a servir alternativamente à constituição de um sistema fechado de trocas simbólicas cujos limites coincidiam com os contornos do campo autoral pioneiro, propiciando a este não apenas um mecanismo de expressão metafórica e ritual da competição econômica que lhe era inerente, mas também um meio de ostentar em relação ao mercado um ilusório controle ou uma impossível autonomia. Sendo os concursos carnavalescos resquícios de um tempo em que a organização do mercado musical não se desprendera dos vínculos pessoais e artísticos neles ritualizados, a fixação do campo autoral pioneiro nesses concursos significava uma recusa em submeter-se às novas modalidades de

competição vigentes, das quais se criticava sobretudo a divulgação das obras por meio de pagamento comercial às emissoras de rádio, conforme veremos no próximo capítulo. E o modo como a fixação nos concursos refletia o fechamento do campo autoral sobre si mesmo e sua defasagem em relação às mudanças verificadas no mercado pode ser ilustrado com o próprio fato de que, na cobertura dada ao Carnaval de 1950 pelo informativo da Sbacem, só há menção a dois radialistas, justamente os que haviam promovido concursos carnavalescos em seus programas e tinham dado a vitória a músicas do repertório sbaceano (Boletim nº 3, abr 1950).

À medida que foram assumindo abertamente sua própria condição de autores deslocados em termos de mercado, entretanto, os dirigentes das sociedades autorais pioneiras foram investindo menos nessas competições ritualizadas, promovendo antes cerimônias nas quais a união entre elas fosse demonstrada: juntas, reivindicavam a proteção do Estado à música popular brasileira de que se faziam representantes, criticando o domínio da música estrangeira nos meios de comunicação. No final de 1954, em meio a críticas endereçadas às poucas subvenções municipais aos festejos carnavalescos, pode-se encontrar no informativo da Sbacem um sinal inequívoco da perda de interesse por concursos desse tipo: "Há um concurso de músicas que só serve para desestimular e acirrar ânimos entre os compositores. Este concurso estabelece o irrisório prêmio de 20 mil cruzeiros - o que é, evidentemente, ridículo para ser apontado como prêmio" (Boletim nº 18, dez 1954).

O concurso de 1955 estava sendo organizado pelo próprio Sindicato do Compositores Musicais do Rio de Janeiro, por delegação da prefeitura, e esse sindicato tinha-se tornado o mais veemente símbolo da união do campo autoral pioneiro depois que um grupo de dirigentes da Sbacem e da UBC fora eleito para compor sua primeira diretoria, deslocando do poder o grupo de "compositores pouco conhecidos" que tinha dirigido a Associação desde sua fundação, em 1952, até a obtenção da carta sindical, em 1954 (Boletim nº 17, ago 1954). Ora, o regulamento desse concurso previa não apenas as tradicionais premiações às marchas e aos sambas mais "popularizados", mas também prêmios às "melhores" letras e às "melhores" melodias, o que significa que os dirigentes pioneiros já intuíaem haverem perdido o povo para os ilegítimos manipuladores de seu gosto no mercado, reiterando-se a si mesmos, em compensação, como juízes autônomos da qualidade artística de suas obras. É interessante que tenham se recolhido dessa maneira logo depois de haverem perdido o "Grande Benemérito da Sbacem", Getúlio Vargas, perante quem tinham se apresentado sempre como os verdadeiros intérpretes da alma popular. E é interessante também que um concurso assim modificado tenha perdido completamente o antigo sentido que tinha para as sociedades autorais. De fato, o informativo da Sbacem só voltaria a dar destaque a um concurso quatro anos depois, e mesmo assim mais uma vez por tratar-se de certame organizado para

premiar a qualidade e não a popularidade da música popular brasileira. Claribalte Passos, organizador desse concurso, era associado da própria Sbacem e já havia sido agraciado com a medalha e o diploma "Sílvio Romero", concedidos pela Secretaria Geral de Educação e Cultura em reconhecimento aos "relevantes serviços prestados ao folclore nacional"; contudo, a despeito disso, foram autores sbaceanos da bossa nova os premiados: Antonio Carlos Jobim foi escolhido como o melhor compositor e Vinícius de Moraes como o melhor letrista, restando aos dirigentes da sociedade comemorar a premiação de Dorival Caymmi na estranha categoria de "melhor disco de música brasileira descritiva" (Boletim nº 47, jul 1960).

Estudaremos as relações do campo autoral pioneiro com o mercado musical e com o Estado brasileiro nos próximos capítulos. Por ora, cabe-nos encerrar este estudo das relações práticas e simbólicas constitutivas desse campo descrevendo e analisando o papel dos editores na constituição de tais relações.

Para Oswaldo Santiago e para a UBC, a Sbacem foi, em algum momento, a sociedade que os Irmãos Vitale fundaram para viabilizar seus contratos internacionais com Ralph Peer e com a sociedade que este por sua vez fundara para viabilizar seus contratos com os grandes usuários de música dos EUA. Para Nestor de Holanda e para a Sbacem, a UBC foi, em algum momento, um lugar onde o convívio fraterno e igualitário entre autores e editores musicais não podia acontecer e onde essas categorias se opunham umas às outras como classes antagônicas. A referência aos editores nas representações reciprocamente elaboradas por essas sociedades é um sinal da importância de seu papel na configuração das relações intersocietárias no período pioneiro. Tanto UBC quanto Sbacem estavam certas, mas se a tradição de divergências entre autores e editores na UBC já foi examinada, é preciso ver de que modo a "sociedade dos Irmãos Vitale" se opunha concretamente a essa tradição.

Há sinais inequívocos nos informativos da Sbacem de que os autores sbaceanos não concebiam seus interesses como contraditórios em relação aos interesses dos editores e não partilhavam da visão crítica de Santiago acerca da pretensão demonstrada por esses últimos no sentido de serem eles os proprietários das obras editadas. Entre vários anúncios publicitários de grupos editoriais publicados no número de estréia desse informativo, podemos encontrar o seguinte: "A Edição 'A Melodia' de E.S. Mangione agradece sinceramente aos Autores, Compositores, Intérpretes, Chefes de Orquestras, Músicos e ao público em geral a cooperação no êxito total de suas músicas, que foram os sucessos das ruas e nos salões" (Boletim nº 1, abr 1949).

Mas se nesse anúncio a relação dos títulos das músicas "de" Mangione mencionava os autores das mesmas, além dos intérpretes e das

gravadoras que as haviam fixado em disco, no anúncio dos Irmãos Vitale apenas o título e o ritmo dos "grandes êxitos" de seu repertório eram identificados (*idem, ibidem*). Finalmente, se nesses exemplos eram os editores afinal de contas que se diziam proprietários das obras editadas, no relatório da diretoria relativo a 1952 era "a Sbacem" quem agradecia aos editores porque estes a "prestigiavam" com "um repertório de valor incalculável" (Boletim nº 13, jun 1953). E, mesmo às vésperas do rompimento com os editores, o informativo da sociedade publicava a relação de seu repertório carnavalesco nomeando-o conforme as editoras a que pertenciam grupos específicos de obras (Boletim nº 18, dez 1954). A simbiose entre autores e editores na Sbacem era tão grande que mesmo as vitórias obtidas individualmente pelos primeiros tornavam-se também vitórias dos segundos ao serem capitalizadas pela sociedade: em 1951, por exemplo, ao mesmo tempo em que alcançavam no concurso do Rio o "arrasante score de 6 a 0", os autores da Sbacem obtinham cinco prêmios no concurso de São Paulo, e quem ia receber das mãos do diretor do Departamento de Cultura da prefeitura os cheques correspondentes era o editor Emílio Vitale, representante da sociedade no estado (Boletim nº 7, abr 1951).

A presença dos editores no campo autoral, viabilizada por contratos de edição que incluíam a cessão no mínimo percentual dos direitos de execução, está, assim, associada no Brasil não apenas à multiplicação das sociedades, que foram fundadas sucessivamente ao sabor dos oscilantes interesses internacionais dos editores patricios, mas à divisão dos autores em dois grupos antagônicos que encontravam nas próprias concepções acerca das relações com os editores razões de sobra para se oporem um ao outro. Definida nesses termos, a oposição entre os autores brasileiros que dirigiam as sociedades pioneiras era de natureza política, e o discurso combativo de Oswaldo Santiago, Eratóstenes Frazão e outros ubeceanos, como vimos, expressava isso claramente. É curioso, entretanto, que os autores da Sbacem não tenham se oposto a essa tradição nos mesmos termos e não tenham defendido ideologicamente sua aliança com os editores: a despeito das referências elogiosas ao convívio pacífico e igualitário com os editores em seus domínios, os sbaceanos preferiram antes denegrir moralmente os líderes da "outra" que argumentar com eles em termos políticos. É curioso também que os autores sbaceanos tenham aderido mais tarde à tradição combativa inaugurada pela UBC, chegando mesmo a excluir os editores da diretoria eleita em 1955, mas que tenham feito isso apenas para recuar imediatamente, formar a Coligação e fazer outra vez alarde da convivência pacífica e igualitária entre todos.

De fato, a dependência econômica dos autores sbaceanos em relação aos editores parece ter sido maior que a dos ubeceanos, e não porque tivessem assinado contratos diferentes dos assinados pelos que

havia fundado a ABCA e permanecido na UBC, mas certamente porque, por uma razão ou por outra, não romperam com esses agentes tradicionais do mercado quando podiam fazê-lo. Ao participarem da fundação da ABCA em 1938, os autores da UBC se encontravam no auge de suas carreiras musicais, o que lhes permitiu apoiar-se em agentes modernos do mercado internacional para escapar da tutela dos grupos editoriais brasileiros, e Wallace Downey não só intermediou os contratos internacionais da sociedade, mas também promoveu a carreira de muitos de seus aliados autores, produzindo discos e filmes que lhes proporcionaram oportunidades novas e modernas de comercialização de seu trabalho. Assim, a aliança com Downey garantiu aos autores ubeceanos não apenas o respaldo político para se imporem internamente a seus parceiros na fundação da sociedade, mas também as condições econômicas para abrir editoras próprias quando da partida desses parceiros para a Sbacem, conferindo ainda à UBC uma vocação precocemente moderna e internacionalista, que hoje se revela na guarida dada às editoras ligadas às grandes gravadoras de origem estrangeira que operam no Brasil. Quanto aos autores sbaceanos, é provável que tenham permanecido inicialmente na Sbat porque sua ligação com o mercado tradicional de música, representado tanto pela edição quanto pelas revistas teatrais, fosse mais consistente, e o próprio fato de haverem rompido com os editores em 1955 e de haverem assumido então temporariamente um discurso combativo mostra que não acompanharam posteriormente os editores que deixaram a UBC por razões político-ideológicas. Entende-se, assim, por que os autores sbaceanos não debateram com os ubeceanos nesse terreno; entende-se também como puderam combater temporariamente os editores com um radicalismo ainda maior que o de seus antigos adversários.

O primeiro sinal de que a convivência pacífica e igualitária entre autores e editores na Sbacem estava ameaçada foi dado pelo informativo da sociedade ainda em 1954, com a publicação do parecer de Pedro Vicente Bobbio sobre o projeto 3.783/53, do deputado Breno da Silveira (Boletim nº 16, mar 1954). Esse projeto daria origem à Lei 2.415, de fevereiro de 1955, com base na qual os autores da Sbacem organizariam uma chapa exclusiva e venceriam as eleições daquele ano para a diretoria, dando início a uma longa fase de turbulência jurídica que só terminou com o início das atividades da Coligação, a 1º de janeiro de 1959. A crer-se na interpretação dada por Bobbio ao projeto em 1954, a lei do ano seguinte não justificaria tanta celeuma, e o exame do próprio texto dessa lei não deixa dúvida de que a interpretação de Bobbio estava correta: trata-se, simplesmente, da atribuição da competência de outorga de licença autoral exclusivamente ao autor ou à sociedade à qual o autor é filiado, o que, como salientava ele, não constituía grande novidade, uma vez que dispositivos semelhantes constavam da Lei Getúlio Vargas e do Regulamento Gilberto de Andrade

desde 1928. O fato é que o Decreto 4.790, de 1946, tinha voltado a atribuir essa competência também a pessoa "sub-rogada" nos direitos do autor, o que gerara alguma pretensão descabida por parte dos editores, e o mérito do projeto estava somente em restabelecer a clareza da situação legal anterior. Assim é que o próprio Bobbio, que era advogado dos editores, dizia-se favorável a sua aprovação, considerando apenas que era preciso atentar para os casos excepcionais contemplados na legislação mais antiga e, obviamente em defesa de seus patrões, respeitar os direitos legalmente adquiridos por terceiros.

Nesse sentido, um substitutivo sugerido por Bobbio atribuía à sociedade representante do editor a competência para outorgar licença autoral nos casos de obras anônimas, pseudônimas, de autores desconhecidos ou não filiados a nenhuma sociedade, e fazia, por outro lado, entre as demais obras, uma distinção entre obras inéditas (cuja licença seria concedida pela sociedade do autor) e obras editadas (cuja licença seria concedida pela sociedade do autor somente nos casos em que os contratos de edição reservassem a ele participação no produto da exploração do direito de execução, sendo concedida pela sociedade do editor nos casos dos contratos com cessão incondicional dos direitos de execução). Esse substitutivo distinguia ainda as obras inéditas (isto é, não-editadas) mas gravadas em disco ou sincronizadas em filmes, atribuindo às sociedades dos autores a competência para a outorga da licença autoral nesses casos, quaisquer que fossem os termos dos contratos celebrados entre os autores e as gravadoras ou entre eles e as empresas cinematográficas, e isso significa que nem todos os "terceiros" teriam respeitados seus direitos adquiridos nesse substitutivo, mas apenas os editores. Nele, os direitos dos editores seriam ainda salvaguardados de uma outra maneira: nos casos dos contratos de edição com participação do autor nos direitos de execução, se a sociedade do autor fosse diferente da sociedade do editor, a primeira, a quem seria atribuída a prerrogativa de conceder a licença autoral, ficaria obrigada a prestar contas a este último, sendo ainda proibida de cobrar taxas adicionais pela arrecadação e pela distribuição das parcelas a ele destinadas. Na interpretação de Bobbio, portanto, corroborada pelo exame do texto da lei, o projeto remetia unicamente ao exercício do direito autoral e não punha em questão sua propriedade: se retirava do editor e de sua sociedade a prerrogativa de conceder a licença, interferia unicamente na Cláusula 6ª dos contratos de edição, que previa procedimentos diversos nos casos em que autor e editor pertencessem a sociedades diferentes, mas não tornava de modo algum sem efeito a participação do editor no produto da exploração dos direitos de execução prevista nesses contratos e nem tinha, além disso, qualquer interferência nos casos em que editor e autor pertencessem à mesma sociedade.

Contudo, sob o pretexto dessa lei, os autores sbaceanos acabaram promovendo o que eles mesmos chamariam mais tarde de uma "revolução" (Boletim nº 24, mar 1956). E os primeiros sinais de que estavam interpretando superlativamente o alcance do projeto, ou de que estavam por outras razões empenhados numa contestação radical do *modus vivendi* estabelecido até então com os editores, aparecem no mesmo número do informativo da sociedade que publicou a interpretação de Bobbio, no qual são transcritas duas matérias críticas a respeito dos contratos de cessão de direitos autorais: o comentário da revista *Le droit d'auteur* sobre um livro de direito autoral publicado então na Alemanha e alguns artigos da lei autoral recentemente aprovada pelo governo do Egito. Justificando essa transcrição, os autores sbaceanos já diziam àquela altura algumas coisas como estas: "Muita controvérsia tem causado o problema dos contratos de cessão dos direitos autorais, entre nós - problema considerado da máxima importância, por isso que tem trazido os maiores prejuízos morais e materiais aos compositores brasileiros. A nossa lei não prevê diretamente o assunto, o que corrobora para que os contratos de autores com terceiros tenham os mais variados textos, com as mais extravagantes cláusulas, a que são praticamente induzidos os verdadeiros titulares do Direito Autoral. Não deixa de ser, portanto, bastante útil e oportuna a citação de providências legais em países estrangeiros a propósito da questão, providências que estão sendo tomadas em virtude das mesmas inconveniências que se verificam nos diversos centros musicais do mundo" (Boletim nº 18, dez 1954).

Pode ser que, contestando a cessão de direitos, os autores sbaceanos estivessem contestando a própria concepção do direito autoral como direito de propriedade, que informava o Código Civil brasileiro, e aderindo à concepção mais moderna, já presente então nas convenções internacionais, segundo a qual o direito autoral é composto de prerrogativas patrimoniais e de prerrogativas pessoais. A dupla natureza desse direito torna-o de fato uma propriedade *sui generis*, que não se transfere por meio de contrato comercial simples. Nessa hipótese, os autores sbaceanos talvez tivessem inadvertidamente visto na Lei 2.415 a adaptação da legislação interna às tendências internacionais pela qual vinham esperando havia algum tempo. E é sintomático, por exemplo, que a primeira edição do informativo da sociedade a ser publicada após o rompimento com os editores tenha estampado na primeira página a manchete "Direito certo e incontestável, só o dos autores", afirmando aos clubes sociais que o pagamento autoral fugia às "normas comerciais", pois não se tratava de "mercadoria vendável" e sim de "uma autorização para usar 'com intuito de lucro', produção intelectual de terceiros" (Boletim nº 22, jan 1956). É certo também que os sbaceanos quiseram negar a validade dos contratos de cessão da titularidade de direitos que tinham assinado com os editores, julgando que a nova lei os amparava a esse ponto unicamente talvez porque não tivesse incluído as salvaguardas propostas por Bobbio no tocante ao exercício desses direitos: chegaram a criar um "contrato padrão da Sbacem", ao qual

deveriam se submeter os autores e os editores em suas relações recíprocas se quisessem associar-se à sociedade ou estabelecer com ela contratos de representação (Boletim nº 27, jul 1956), e simplesmente deixaram de pagar aos editores as porcentagens estipuladas nos contratos antigos. Ora, muitos dos contratos antigos não previam a cessão total de direitos e eram nesse sentido igualmente *sui generis*, de tal modo que são assinados e respeitados até hoje, sob o signo das mais modernas concepções acerca da natureza do direito autoral, e isso mostra que, pelo menos no tocante à Lei Breno da Silveira, o mal-entendido foi de outra natureza.

Ao interpor "agravo de instrumento" ao despacho de um juiz que os obrigava a saldar seus compromissos com os editores, os diretores da Sbacem disseram explicitamente ignorar os termos dos contratos celebrados individualmente por seus sócios com os editores, dizendo também que não cabia de qualquer maneira à sociedade pagar as porcentagens devidas a eles em razão de tais contratos: segundo os autores sbaceanos, era preciso antes de mais nada que os editores assinassem com a sociedade contratos de representação e administração de seus repertórios, e isso significava que contestavam retrospectivamente a condição dos editores como sócios da Sbacem. Oswaldo Santiago, como vimos, também fazia uma distinção entre os associados da UBC, de um lado, e as firmas editoriais com as quais a sociedade estabelecia contratos, de outro. No caso da Sbacem, contudo, o que se dizia era que os editores sequer tinham assinado esses contratos. Se Santiago tentava conter as pretensões políticas dos editores no tocante à administração da UBC, os diretores sbaceanos de 1955 queriam desobrigar-se de qualquer compromisso econômico em relação a eles. O inusitado do evento no campo autoral pioneiro torna imprescindível o registro de um trecho desse "agravo" já citado: "Os editores, INDIVIDUALMENTE, jamais se filiaram como sócios da agravada. Os editores, COMERCIALMENTE, embora não possam ser filiados à agravada, porque a lei não permite filiação de firmas comerciais em quadros sociais de sociedades civis, durante o tempo que tiveram a agravada sob o seu tacão, fizeram tais firmas como associadas da agravada e como representantes delas se fizeram diretores e nela desmandavam-se prejudicando a agravada e seus associados. O que deveriam ter feito naquela época, e mormente depois de 9 de abril, e, para isso, já foram convidados, era estabelecer um contrato de administração e arrecadação de porcentagens de direitos autorais que porventura tenham em seus contratos comerciais de edição de impressão de música com os compositores, o que até a presente data não fizeram. Assim sendo, desde que não existe contrato entre a agravada e os editores, desde que a agravada não é parte nem interveniente como fiadora em nenhum dos '25.000' contratos particulares, porque, se existentes, o são entre eles editores e compositores, não existe nenhum vínculo obrigacional entre a agravada e os ditos editores, vez que, não sendo sócios da agravante, não são seus mandantes pelo mandato tácito estatutário, assim como não tendo ou mantendo contrato de arrecadação de direitos autorais de que sejam participantes por força dos contratos comerciais de edição que mantenham com os compositores, repetimos, não existe nenhuma obrigação da agravante para com os

editores que a obrigue a ter em seus livros contas correntes com os mesmos..." (Boletim nº 27, jul 1956).

As referências à Lei Breno da Silveira são explícitas no texto desse "agravo", mas os advogados da sociedade respaldavam-se nela para defender a legalidade das próprias eleições de 1955, que tinham sido o ponto de partida para a suposta instituição do novo *modus vivendi* com os editores e que também estavam sendo contestadas na Justiça: "De meritis, a situação da agravada depois de 9 de abril de 1955 é muito diferente da situação anterior à data acima. Até 9 de abril de 1955, imperava dentro da agravada, em sua administração, o guante dos editores representados pelo sr. Vicente Vitale, chefe das firmas editoriais requerentes do pagamento de fls. nº 290, de cujo despacho concessivo ora se agrava, guante esse que se estendia à glote de todos os compositores brasileiros filiados, ou não, à agravada, porque fazia crer que a lei, por ele instituída, lhe era inteiramente favorável e contrária aos interesses dos compositores. Porém, o advento da Lei nº 2.415, de fevereiro de 1955, que interpretou o Parágrafo 19, do Artigo 141 da Constituição vigente, alentou os compositores e fê-los lembrarem-se dos seus direitos constitucionais, postergando os criados pelos editores e os obsoletos, os revogados e as letras mortas existentes no Código Civil, porque, até hoje, o Congresso Nacional não fez uma revisão no Código Civil. Na Assembléia de 9 de abril os compositores liberados sufragaram chapa composta apenas de compositores e a tornaram vitoriosa por esmagadora maioria, derrotando a chapa constituída de compositores que continuam submissos aos editores e na qual, embora não sócios, se tinham incluído" (*idem, ibidem*).

A interpretação superlativa da Lei Breno da Silveira, que motivou a "revolução" sbaceana, deu-se, portanto, em torno do exercício do direito autoral: os "revolucionários" acreditaram que ela lhes dava o direito exclusivo de gerir suas obras por intermédio da Sbacem e de gerir a Sbacem sozinhos, passando a fazê-lo de modo a enquadrar os interesses editoriais como interesses alheios ao campo autoral. E essa interpretação foi ainda uma vez registrada pelo informativo da sociedade por ocasião da morte de seu presidente Benedito Lacerda, em 1958: "...foi ele, com sua personalidade corajosa, quem conseguiu o que ele mesmo denominava 'o 13 de maio do compositor', suscitando, sugerindo e pleiteando a LEI BRENO DA SILVEIRA, cuja sanção representou o acontecimento que há três anos mais vem agitando os meios jurídico e musical do Brasil. As eleições de 1955 tiveram lugar já sob a vigência da LEI BRENO DA SILVEIRA que corrobora o Código Civil e a Constituição e não admite a faculdade dos editores autorizarem a execução das obras em nome dos autores. Mas os editores organizaram a sua chapa de diretoria, enquanto a maioria dos compositores sufragava a chapa encabeçada por Benedito, composta apenas de autores, disposta a trabalhar pela emancipação integral dos compositores. Este acontecimento suscitou o protesto dos editores que não se conformaram com a perda do domínio que até então possuíam, mercê dos contratos ilegais que sempre impuseram aos autores. Assim, foram para o judiciário, com uma ação de anulação das eleições, requerendo e obtendo, como medida liminar, o seqüestro da sociedade" (Boletim nº 35, 1958).

A essa altura os sbaceanos já tinham percebido que haviam sonhado demais: os editores tinham assegurado seus direitos autorais tanto em termos de titularidade quanto em termos de exercício, fundando a

Sadembra, e os custos da revolução no *modus vivendi* tinham sido muito grandes. A diretoria da Sbacem, eleita na fatídica assembléia de 9 de abril de 1955, suportara a duras penas os processos de anulação da assembléia que a elegera e de seqüestro dos bens da sociedade, com atribuição de responsabilidade pessoal aos diretores e ameaça de embargo de seus próprios bens, e a própria morte de Benedito Lacerda era atribuída então ao sofrimento e à apreensão que tudo isso lhe causara (Boletim nº 35, 1958). Para perplexidade dos herdeiros de Benedito na diretoria da Sbacem, a Lei Breno da Silveira não dava aos autores direito novo algum: mesmo quando contestaram, sob sua vigência, a prerrogativa da Sadembra de conceder licença para a execução de obras de autores que eram seus associados, perderam a causa (Boletim nº 40, nov 1958). Entretanto, ao noticiarem que a Justiça indeferira o mandado de segurança que a Sbacem impetrara contra a Censura de São Paulo, corroborando a aceitação dos contratos de edição como prova da prerrogativa da Sadembra de outorgar a licença das obras de seu repertório, esses herdeiros ainda transcreviam trecho do voto de um ministro do STF que corroborava alternativamente as posições combativas que a sociedade vinha assumindo até então: "Reproduzem os impetrantes (os compositores) uma frase de Ary Barroso, esse genial artista, ouvido em toda parte, com especial encantamento, e que é altamente expressiva: 'recebo o que me dão'. É o grito melancólico do artista genial e pobre que luta honestamente para viver, mas que não tem como defender-se dos trustes que o envolvem e sufocam. Continua o panorama que há séculos se observa em todos os setores da arte e da literatura. Embora se procure amparar e proteger a produção intelectual, os remédios se têm revelado inteiramente deficientes e ineficazes. Quem não nasceu em berço de ouro, quem está assoberbado pelas dificuldades, sofrimentos e aflições, tem o seu talento à disposição dos aproveitadores" (*idem, ibidem*).

Já na edição seguinte do informativo, e sem qualquer moderação gradual do tom combativo capaz de preparar o espírito do leitor para um desfecho dessa natureza, noticiava-se com destaque: "Pacificação de compositores: fundada a Coligação das sociedades de autores, em resultado do convênio SBACEM-SADEMBRA-SBAT" (Boletim nº 41, mai 1959). No texto da notícia da criação da Coligação, nenhuma palavra sobre tudo o que ocorrera anteriormente e nenhuma tentativa de tornar coerente o evento noticiado com tudo o que fora dito antes. A própria manchete, aliás, desconversava literalmente, fazendo supor que os conflitos haviam-se dado no convívio dos compositores entre si e não nas relações dos autores com os editores, e é interessante observar que tal indiferenciação passou a fazer parte das retrospectivas da história da sociedade publicadas a partir de então: "A segunda diretoria, eleita em 1949, trazia no posto principal, isto é, na presidência, o saudosíssimo e benemérito Benedito Lacerda (...). Esta segunda diretoria manteve-se, com poucas alterações, até 1955, ano em que, em razão de choque de pontos de vista político-administrativos, a sociedade entrou em um período de crise interna, felizmente solucionada mais tarde, em 1957, com o apaziguamento dos grupos

dissidentes, elegendo-se uma diretoria de paz e concórdia (...)” (Boletim nº 45, mar 1960).

A insistência com que se passou a elogiar o espírito de conciliação dos novos dirigentes, por outro lado, mostra que não se pretendia apenas esquecer o que fora feito e o que fora dito anteriormente, mas que se pretendia tomar o dito e o feito como equívocos cometidos por pessoas menos hábeis e mais impulsivas, talvez o próprio ex-presidente falecido. Ora, esta maneira de representar o passado reduzia novamente aquilo que chegara a ser um projeto político às dimensões pessoais tradicionalmente enfatizadas, e uma redução semelhante pôde ser observada no plano das cerimônias públicas: no lugar do "Primeiro Congresso Autoral", que chegara a ser cogitado por sbaceanos paulistas para unir Sbacem e UBC contra os editores em 1956 (Boletim nº 24, mar 1956), o "Churrasco da Paz", realizado para apresentar a Coligação ao público, às autoridades, à imprensa e aos contribuintes (Boletim nº 42, 1959) ou a própria "Festa da Vitória", que constituiu um retorno explícito às antigas trocas simbólicas existentes no campo, com a entrega de troféus aos autores e aos intérpretes das músicas consideradas "vitoriosas" no carnaval de 1959 pela Coligação (Boletim nº 41, mai 1959). Mas o fato de haver sido João de Barro, autor e diretor da UBC, um dos premiados com o "troféu da vitória" nessa festa da Coligação enseja-nos um último comentário: a união entre a Sbacem e a UBC, pretendida pelos paulistas no plano político, viria a se concretizar efetivamente, mas em outros planos e sem a exclusão dos editores. No plano simbólico, porque assumiriam conjuntamente o papel de representantes da esquecida música popular brasileira nas cerimônias dedicadas ao Dia do Compositor que passariam a ocorrer regularmente a partir do ano seguinte. No plano institucional, porque a UBC se juntaria à Coligação na formação do SDDA, cuja criação, ocorrida em 1966, começou a ser discutida também em 1960, quando a fundação da quarta sociedade autoral musical brasileira levou Jânio Quadros a chamar todos os dirigentes às falas. E, tanto num plano quanto no outro, os excluídos seriam justamente os paulistas, ou pelo menos aqueles que haviam fundado essa última sociedade.

O Dia do Compositor de 1961, contudo, pode ser considerado de alguma maneira um dia especial. Em seus festejos, como nos demais anos, congregaram-se todos os dirigentes do campo autoral pioneiro, desde os veteranos autores teatrais da Sbat até os veteranos editores musicais da Sadembra. Os embates políticos travados, assim como as ofensas pessoais trocadas, pareciam coisas do passado. Mas Eratóstenes Frazão, que se transferira da UBC para a Sbacem e que assumira a direção do informativo de sua nova sociedade, mostrar-se-ia tão entusiasmado com a co-participação de autores sbaceanos e ubeceanos no conagraçamento geral que se esqueceria de citar o nome de Emílio Vitale na legenda de uma das

fotografias publicadas sobre os festejos (Boletim nº 55, out 1961). Pequeno sinal, talvez, de que o embate político não fora de todo esquecido e de que deixara marcas na consciência dos compositores brasileiros. Pequeno sinal que se agiganta num dos comentários publicados então pelo mesmo informativo, sob o título de "O abraço fraternal dos compositores" e assinado por um "compositor desconhecido". O texto chega a ser comovente, uma vez que constitui um eco da antiga combatividade, ao mesmo tempo em que expressa a fragilidade dos compositores que o assinam em termos de mercado, fragilidade esta que inviabilizara sua vitória no combate político que haviam iniciado tardiamente. É, contudo, um texto ingenuamente otimista em relação à possibilidade de reverter a frágil posição econômica desse grupo de compositores, bem como sua impotência política: o "compositor desconhecido" julgava que bastaria a reunião dos antigos parceiros que as lutas autorais haviam separado para que novos sucessos fossem compostos e para que todos os compositores da música popular brasileira se fortalecessem. Mas é sobretudo essa ingenuidade, evocadora da inviabilidade reiterada de seus planos de ação, o que permite contextualizar os avanços e os recuos surpreendentes desse grupo de autores no campo autoral, reconhecendo os limites impostos a sua atuação pelas alianças firmadas em tempos pretéritos com agentes tradicionais do mercado de música: "Foi preciso que se passassem 15 anos, arrastados em polêmicas e mal-entendidos, para que os compositores brasileiros, velhos amigos de sempre, irmãos de lutas e afins em sentimento, se estreitassem no abraço fraterno e carinhoso que os reaproximou, na comemoração do Dia do Compositor. Foi preciso que muita coisa má acontecesse, que a intriga e a solércia caíssem sobre a classe dos autores da música popular, dividindo-a, estraçalhando-a, atirando amigos contra amigos, parceiros contra parceiros, e até irmãos contra irmãos, para que chegássemos a esse dia com o coração à mostra. Todos sabemos que a afinidade de idéias, de sentimento e de inspiração formara, no meio da música popular, *parcerias* que se tornaram famosas e que tiveram que separar-se pela política imposta ao meio e pela incompreensão criada pelos exploradores dos nossos direitos. Assim, nunca mais brilharam no panorama da música nacional as célebres *parcerias* (...). Com isto, é evidente que a nossa música perdeu muito na sua possibilidade de criar encantamentos para o povo, uma vez que esses autores se entendiam admiravelmente e bebiam na mesma fonte de inspiração. Com este simples e alentador aceno de paz que acaba de ser dado no Dia do Compositor, renova-se a esperança de um reencontro de almas irmãs num festival de criação e de beleza que sugará do seio fecundo da musa sempre enamorada, os acordes que estão adormecidos (...)" (*idem, ibidem*).

### CAPÍTULO 3

## AS RELAÇÕES ENTRE O CAMPO AUTORAL E O MERCADO MUSICAL

Há um aspecto pelo qual o campo autoral está inegavelmente ligado ao mercado, a despeito das auto-representações de autonomia aqui e ali evidentes: as sociedades, antes, ou o Ecad, agora, existem para cobrar dos usuários de música os direitos dos autores das obras utilizadas. No período pioneiro, contudo, apesar das funções econômicas superlativas que desempenhavam ou por causa delas mesmas, as sociedades acabavam negando suas relações com o mercado no próprio momento da distribuição interna dos montantes arrecadados. Ao mesmo tempo, em razão da transposição de valores do campo artístico para o campo autoral, os dirigentes pioneiros freqüentemente se posicionavam em oposição ao próprio mercado que sustentava as atividades do campo. Finalmente, as relações entre o campo autoral e o mercado mostravam-se problemáticas em sua própria realização prática: como gostavam de salientar os dirigentes pioneiros, os usuários não compreendiam a necessidade de pagar pela utilização de "coisas incorpóreas", tais como são definidas hoje pela doutrina do direito autoral as sublimes criações do espírito que traziam então para o mercado; e, como gostavam de salientar os usuários, as sociedades, amparadas no preceito legal de que somente ao autor é dado o direito de fixar o preço de sua obra, impunham-lhes tabelas que eles consideravam totalmente irrealis em termos dos valores correntes das outras "mercadorias" que consumiam.

Inúmeras providências judiciais foram tomadas pelas sociedades contra os usuários no período pioneiro, mas num resumo das principais questões autorais levadas à Justiça até 1946, publicado por Oswaldo Santiago em seu livro *Aquarela do Direito Autoral*, predominavam as ações movidas individualmente por autores contra editoras ou gravadoras que haviam utilizado suas obras sem autorização, com um único exemplo de ação societária: a cobrança executiva demandada pela ABCA contra a *Rádio Mayrink Veiga* em 1942 por haver essa emissora se recusado a pagar os direitos relativos às irradiações dos meses de maio e junho daquele ano. Os argumentos utilizados pela Ré nesse caso único demonstram a importância das ambigüidades dos textos legais na causação de problemas desse tipo: segundo ela, suas irradiações não se verificavam em "local público" e não tinham "intuito de lucro", constituindo "uma contribuição à cultura e ao deleite de seus ouvintes, que nada pagavam para escutá-las" (*op. cit.*, p. 122). Os textos do Decreto 5.492, conhecido como Lei Getúlio Vargas, e do Decreto 18.527, que o regulamentou, datados de 1928, permitiam a formulação de argumentos desse tipo, e eram, ainda nos anos 40, a legislação ordinária mais recente. Para dar ganho de causa à ABCA,

de fato, o juiz do caso em questão apoiou-se no Decreto 1.949, de 30 de dezembro de 1939, que regulamentara o DIP e que falara pela primeira vez em "intuito de lucro direto ou indireto". E todas as questões autorais levadas à Justiça pela Sbacem contra usuários depois de 1946 tiveram por ponto de partida as mesmas ambigüidades dos textos legais, apoiando-se os juizes, nos casos em que deram ganho de causa à sociedade, no Decreto 20.493, que regulamentara o Serviço de Censura e Diversões Públicas após a redemocratização do país.

As sociedades algumas vezes armavam-se judicialmente contra utilizações não-autorizadas de seus repertórios antes mesmo que elas acontecessem: por ocasião do carnaval de 1948, por exemplo, a Sbacem ingressou na Justiça com uma ação cominatória na qual pedia a todos os usuários, conhecidos e desconhecidos, citados pessoalmente ou por edital, que se abstivessem de executar músicas controladas pela sociedade sem sua prévia autorização, sob pena de incorrerem no pagamento de uma multa de 1.000 cruzeiros por cada execução não-autorizada, ação esta que foi julgada procedente (Boletim nº 3, abr 1950). Contudo, a maior parte das providências judiciais tomadas pela UBC e pela Sbacem no período dizia respeito a utilizações não-autorizadas já levadas a efeito, sendo importante observar que na quase totalidade desses casos os usuários processados foram os clubes sociais, saindo-se vitoriosas as sociedades. O Centro Cultural Recreativo Espanhol do Rio de Janeiro, por exemplo, foi alvo de um mandado proibitório da UBC no início dos anos 50 (Boletim da Sbacem nº 18, dez 1954), mas as sociedades agiam também no interior do país, como exemplifica a ação cominatória da Sbacem contra o Clube XV de Novembro de Alfenas, Minas Gerais (Boletim nº 40, nov 1958). Mais interessante contudo é registrar um dos raros casos em que usuários desse tipo saíram-se vitoriosos em ações movidas por eles mesmos contra o pagamento autoral: em 1956, alguns clubes cariocas obtiveram sentença favorável do STF ao mandado de segurança que impetraram contra o SCDP em razão da exigência de comprovante de pagamento às sociedades para a liberação das funções. UBC e Sbacem reagiram cada qual à sua maneira: a primeira inovou, processando os presidentes dos clubes no foro criminal e ingressando com uma queixa-crime contra eles, enquanto o sbaceano Ary Barroso demonstrava seu protesto colocando à venda seu título de sócio do Clube Olímpico e divulgando o feito em sua crônica n' *O Jornal*: "Não posso continuar a pertencer a uma casa que não reconhece um dos direitos mais sagrados deste mundo que é o direito de propriedade" (Boletim nº 22, jan 1956). Os textos legais, nesse caso, corroboravam a posição dos autores: a Lei Getúlio Vargas introduzira na legislação brasileira um dispositivo inédito, graças ao qual a aprovação das funções e dos espetáculos pela Censura ficava condicionada à apresentação da autorização dos autores das músicas utilizadas, dispositivo este que foi

mantido no regulamento do DIP, em 1939, e do SCDP, em 1946, bem como no Decreto 1.023, de 1962, que estendeu as normas do SCDP para todo o território nacional.

Era grande o inconformismo dos dirigentes dos clubes sociais com as tabelas de preços que as sociedades elaboravam sem "negociação" e impunham a eles por meio da própria força policial. Em 1960, a perspectiva de terem que pagar também a tabela da nova Sicam, além das tabelas da UBC e da Coligação que se mantinham separadas, levou-os a endereçar um apelo ao presidente da República, Juscelino Kubitschek, pedindo sua imediata intervenção no campo autoral. E, para surpresa talvez dos dirigentes das sociedades, habituados à proteção do "Grande Benemérito da Sbacem", JK tomou algumas providências: nomeou uma comissão mista de representantes dos clubes e dos compositores e designou o próprio ministro da Educação para presidi-la, incumbindo-a de chegar a uma solução para o problema. O resultado, porém, foi a assinatura de "pactos" em separado com cada uma das duas entidades arrecadoras cariocas, "pactos" esses que foram "ratificados" pelo presidente da República. Mas se o problema da multiplicidade de tabelas não foi equacionado, e se o problema da Sicam não foi sequer discutido, os dirigentes dos clubes sociais puderam ao menos "negociar" com os dirigentes das sociedades. E estes, por sua vez, não deixaram de louvar retoricamente as vantagens do "entendimento pessoal" então praticado se comparado às "demoradas e onerosas decisões judiciais" (Boletim nº 50, jan 1961).

Ora, o "entendimento pessoal" era o modo pelo qual as sociedades pioneiras resolviam sistematicamente as pendências relativas a preços com outros usuários de música: as emissoras de rádio e os exibidores cinematográficos. E nas atas das reuniões de diretoria da Sbacem encontramos suficientes indícios de que os procedimentos postos em prática diante de usuários modernos como esses eram em geral diferentes daqueles praticados diante de usuários tradicionais como os clubes sociais. Há, por exemplo, menção a um "acordo" celebrado com emissoras de rádio do interior, por intermédio da ABR, bem como à intenção dessa associação de rever os termos em que fora fechado (Boletim nº 5, out 1950); a uma reunião com representantes dos circuitos cinematográficos Metro, Ramos de Castro e Severiano Ribeiro, para elaborar o esboço de um "contrato" a ser firmado com o Sindicato dos Exibidores, em relação ao qual a Sbacem apresentaria novas propostas "em bases mais acessíveis a ambas as partes" (Boletins nº 7, abr 1951, e nº 8, jul 1951); ao fechamento de um "acordo" com a *Rádio Mayrink Veiga*, para liquidação do débito da emissora com a sociedade, e à assinatura de um "convênio" entre a Sbacem e a *Rádio Mauá* (Boletins nº 10-11, abr 1952, e nº 16, mar 1954). Por outro lado, a diretoria estudava e aprovava tabela de cobrança para bailes de *réveillon* e carnaval

(Boletim nº 6, jan 1951); aprovava nova tabela de preços para academias de dança, radiorreceptores, vitrolas em lojas de discos, *pick-ups* e bailes comuns (Boletim nº 9, out 1951); e novamente aprovava a tabela de preços para o *réveillon*, o carnaval, os bailes de aleluia e os festejos juninos (Boletim nº 15, dez 1953).

A busca do "entendimento pessoal" com os usuários modernos decorria em parte de sua própria modernidade técnica em relação à legislação vigente: a Lei Getúlio Vargas, de 1928, que se referia inovadoramente às "transmissões radiotelefônicas", não mencionava explicitamente as "irradiações de discos cantados ou falados" ou as "execuções" não irradiadas desses discos, às quais somente o decreto de organização do SDDP de 1946 fazia referência explícita; e a própria Convenção de Berna, sancionada pelo Brasil em 1922, só passara a mencionar a "gravação das obras por instrumentos que sirvam para as reproduzir mecanicamente" e a "execução pública por meio de tais instrumentos das obras assim gravadas" a partir da Revisão de Bruxelas de 1948, quando o antigo termo "adaptação" foi substituído pelo termo "gravação" nesses enunciados. Assim sendo, o uso intensivo de música gravada pelos usuários modernos dava-lhes argumento legal mais consistente para escapar ao pagamento autoral que a própria ausência do intuito de lucro ou que o próprio caráter privado de suas atividades - e isso se reflete no número insignificante de processos judiciais movidos pelas sociedades contra usuários desse tipo: além da cobrança executiva da ABCA contra a *Rádio Mayrink Veiga* citada por Santiago em 1946, apenas uma outra referência pode ser encontrada nas publicações do período, relativa a uma pendência aparentemente jurídica entre a Sbacem e a *Rádio Gazeta* (Boletim nº 9, out 1951). Fazer com que os usuários modernos pagassem já era um problema para as sociedades, antes mesmo que a questão do valor do pagamento fosse discutida. No Terceiro Congresso dos Agentes Regionais da Sbacem, por exemplo, esse problema veio à baila: Pedro Vicente Bobbio esclareceu os participantes acerca das "causas de tantas dificuldades encontradas" por eles para cobrar dos cinemas, traçando "um plano capaz de eliminá-las, ou, pelo menos, de contorná-las" até que o acordo com o Sindicato dos Exibidores fosse fechado; Emílio Vitale esclareceu "as dúvidas que alguns agentes manifestaram sobre a conduta que deveriam adotar face a certas emissoras", informando-os acerca de um projeto de contrato entregue pela Sbacem à Associação Paulista de Rádio (Boletim nº 9, out 1951).

Esse Congresso discutiu também a ratificação do texto da revisão de Bruxelas da Convenção de Berna pelo Governo brasileiro, esperada para breve, e a extensão das fontes tributárias do direito de autor que resultaria disso. No ano anterior a diretoria da sociedade encaminhara um memorial ao ministro da Justiça solicitando essa ratificação, e Bobbio previa as

dificuldades que os agentes encontrariam até mesmo para impor a nova lei aos usuários: "... a aplicação objetiva, no Brasil, do texto da Convenção de Berna, revista em Bruxelas, exigirá dos representantes e agentes muita força de persuasão e não menor espírito de sacrifício e de catequese, pois, obviamente, os contribuintes, de modo geral, tudo farão para eximir-se ao cumprimento da lei" (*idem, ibidem*).

O próprio texto do memorial, contudo, indicava que mesmo a revisão modernizante de Bruxelas era festejada pela Sbacem como referência legal para a cobrança de usuários tradicionais. Toda a ênfase era posta numa outra alteração feita em Bruxelas no texto da Convenção de Berna, por meio da qual se estendeu o direito de autor às retransmissões radiofônicas por emissoras coligadas ou por meios de comunicação direta com o público do tipo alto-falante, o que significa que se tinha em mente cobrar pelos chamados "processos secundários de exploração radiofônica" (Boletim nº 4, jul 1950): o dono de um bar, por exemplo, que tivesse substituído a música ao vivo pela instalação de um radiorreceptor no estabelecimento, assim como aquele que tivesse passado a usar discos, voltaria a cair nas garras das sociedades autorais. E isso indica que, independentemente dos poderes legais que possuíam ou que estavam para possuir, era o prestígio diferenciado de que as sociedades gozavam diante dos agentes tradicionais ou modernos do mercado, bem como a própria força política diferenciada desses agentes, o que explicava em última instância a modalidade concreta de relacionamento em cada um dos casos.

As diferenças observadas entre os procedimentos adotados diante dos usuários tradicionais e diante dos usuários modernos refletiam-se nos montantes arrecadados de cada um desses tipos de usuários: os argumentos de força, contidos no recurso à Polícia e à Justiça, mostravam-se muito mais eficazes que o "entendimento pessoal", de tal modo que cabia aos usuários tradicionais a maior parcela dos encargos. Embora os dados disponíveis não discriminem as fontes de arrecadação nesses termos, o que se observa é que os valores arrecadados de usuários aqui classificados como tradicionais são tão díspares em relação aos valores arrecadados de usuários aqui classificados como modernos que acabam confirmando a importância dessa classificação na estruturação das relações do campo autoral com o mercado naquele momento. Assim é que, ordenadas as fontes de arrecadação constantes dos demonstrativos de movimento de caixa da Sbacem por montantes decrescentes, descobrimos os usuários tradicionais nas primeiras posições: do total arrecadado em janeiro de 1949, por exemplo, correspondiam a "bailes" 34,24%, "teatros" 16,52%, "hotéis" 11,31%, "variedades" 9,62%, "dancings" 6,64%, "rádios" 6,54%, "cinemas" 6,40%, "vitrolas" 5,80%, "circos" 1,32%, "cabarés" 1,14% e "parques" 0,47% (Boletim nº 1, abr 1949). E mesmo o ligeiro aumento verificado no percentual advindo da fonte "rádio" no segundo trimestre de 1950 (Boletim nº 4, jul 1950), por exemplo, não alterou a correlação dos

dados: se considerarmos modernos os usuários identificados como "rádios", "cinemas" e "vitrolas", e como tradicionais todos os demais usuários, teremos que em janeiro de 1949 os modernos contribuíram com 18,74% da arrecadação, enquanto os tradicionais contribuíram com 81,26%, números esses que sofrem uma alteração insignificante no trimestre mencionado (20,44% e 76,56%, respectivamente). Observe-se, contudo, que mesmo essa participação minoritária dos modernos pode estar superdimensionada: "vitrolas" e "rádios" podiam ser mais uma vez aparelhos instalados nos estabelecimentos dos contribuintes tradicionais, da mesma forma como os cinemas podiam estar pagando pela música ambiente e não pelas obras sincronizadas nas películas exibidas. Por outro lado, a participação dos usuários tradicionais se amplia ainda mais quando nela são incluídos os montantes pagos pelos clubes sociais por ocasião do carnaval, cuja magnitude não era nada desprezível: os quatro ou cinco dias da Folia de 1952, por exemplo, renderam à Sbacem 17,46% de sua receita anual (Boletim nº 13, jun 1953).

Dentre os usuários modernos, há contudo uma exceção: as fábricas de disco, em relação às quais o comportamento das sociedades autorais pioneiras parece ter sido outro. Sendo o objetivo das sociedades a arrecadação e a distribuição dos direitos autorais de execução, não cabia a elas cobrar os direitos fonomecânicos dos autores pela vendagem dos discos, assim como não lhes cabia cobrar os próprios direitos de edição, por exemplo, pagos diretamente pelos editores pela vendagem das partituras ou outros direitos quaisquer de reprodução e não de execução das obras. Diante das gravadoras, contudo, as sociedades podiam pelo menos assumir o papel de representantes dos autores, negociando em nome destes o valor monetário dos direitos pagos, o que não podiam fazer diante dos editores, que eram também representados pelas sociedades, inclusive na condição de titulares de direitos fonomecânicos que os contratos lhes asseguravam. E era justamente porque representavam os editores que as sociedades assumiam naquela negociação posições muito mais duras que aquelas assumidas na negociação com os demais usuários modernos de música: as gravadoras concorriam efetivamente com eles, trazendo ao mercado uma forma alternativa de reprodução das obras, enquanto os demais usuários modernos dedicavam-se apenas à sua execução, divulgando-as e popularizando indiscriminadamente discos e partituras por intermédio dessa divulgação. A prerrogativa de autorizar outras modalidades de utilização das obras era geralmente transferida ao editor nos contratos de edição, e isso fazia com que algumas vezes as sociedades fossem interpeladas pelas próprias gravadoras na condição explícita de representantes deles: em 1951, por exemplo, disposta a aumentar as "regalias autorais" de Cr\$ 0,30 para Cr\$ 0,40 por cada face de disco

vendido, a Odeon apresentara projeto de "acordo" a ser celebrado com os editores, projeto este que estava sendo analisado pelo consultor jurídico da Sbacem e discutido pela diretoria da sociedade (Boletim nº 8, jul 1951). E, como se pode observar, as gravadoras buscavam alcançar em sua relação com os editores o mesmo "entendimento" que a sociedade praticava em sua relação com as emissoras. Em sua própria relação com as gravadoras, entretanto, as sociedades buscavam falar antes como representantes dos autores, dando a seu discurso um tom muito mais político: logo após a tentativa de "acordo" da Odeon, as três entidades apresentaram um memorial conjunto às "fábricas de discos fonomecânicos" reivindicando que a remuneração autoral fosse fixada em termos percentuais e que esse percentual fosse de 3% sobre o preço de venda para os autores de cada face do disco - o que foi uma demonstração de força particularmente significativa em razão da união demonstrada por UBC e Sbacem a despeito de ainda estarem brigando naquele momento por seus espaços recíprocos no mercado autoral brasileiro e no internacional, bem como em razão do próprio prestígio emprestado à causa das entidades pelos ilustres autores que as presidiam àquela altura e que firmaram o documento: Luiz Peixoto (Sbat), Lamartine Babo (UBC) e Benedito Lacerda (Sbacem). A combatividade do gesto e o modo como ele se distanciava do "entendimento" possível com as gravadoras podem ser avaliados com base numa simples informação: o sistema de remuneração percentual dos direitos fonomecânicos só foi implantado no Brasil dez anos depois, e mesmo assim por intermédio de um "convênio" estabelecido entre a Sbacem e as gravadoras e não como norma geral (Boletim nº 45, mar 1960).

O memorial apresentado em 1951 pelas entidades às gravadoras é interessante também sob um outro aspecto: ele revela uma transformação sutil nas concepções dos dirigentes brasileiros sobre a natureza de sua participação no empreendimento fonográfico, decorrente talvez das trocas de idéias e informações com dirigentes de sociedades congêneres de outros países. A passagem de uma concepção dessa contribuição como trabalho para uma concepção dessa contribuição como investimento de uma modalidade específica de capital, capaz de tornar o artista uma espécie de sócio da gravadora, evidenciava-se no próprio percurso da argumentação: justificando a necessidade da taxa percentual reivindicada, o memorial refere-se inicialmente à alta constante do custo de vida, que estaria tornando cada dia mais irrisória a taxa fixa, e chega a traçar um paralelo explícito entre as relações autores-gravadoras, de um lado, e as relações empregados-empregadores, de outro; após mencionar que em vários países do mundo a taxa percentual já vinha sendo adotada pelas gravadoras, o memorial a defende em termos completamente diferentes, ressaltando positivamente o fato de que por meio dela os autores e compositores

estariam "vinculados à sorte de suas obras". Ora, vincular a remuneração à "sorte" das obras era vinculá-la ao mercado, e isso não significava apenas atribuir aos autores a condição de sócios participantes nos riscos do investimento fonográfico, contraditória com a condição anteriormente afirmada de empregados: significava também assumir um vínculo que era efetivamente negado na remuneração do próprio direito de execução levada a efeito pelas sociedades. Isso ressalta a importância do memorial como documento de uma mudança conceitual significativa. Contudo, é sempre possível conciliar a concepção moderna do direito fonomecânico com as práticas pioneiras da sociedade comparando-o internamente aos direitos de execução gerados pelas obras não-societárias, cuja distribuição, como vimos, baseava-se igualmente no critério de mercado, e isso apenas reafirma a alteridade das gravadoras de discos em relação às sociedades dos editores gráficos. Por outro lado, alguns críticos tradicionalistas associavam as sociedades de autores à criação musical, e as gravadoras de disco ao comércio espúrio das obras criadas, o que tornava as sociedades, em seu conjunto, credoras legítimas das empresas de gravação, independentemente de as obras de seus respectivos repertórios estarem ou não fixadas nos discos vendidos, ou seja, independentemente do próprio mercado (cf. Claribalte Passos, "A música brasileira", tese aprovada no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro da Associação Brasileira de Críticos de Teatro, *apud* Boletim da Sbacem nº 9, out 1951).

O problema da modalidade de remuneração dos direitos fonomecânicos continuou opondo a Sbacem às gravadoras até que o convênio dos 3% fosse celebrado em 1961, e é interessante observar que a insistência dessas empresas em excluir os autores brasileiros do benefício já concedido aos autores de outros países permitia que esse problema fosse discutido nos próprios termos do discurso nacionalista que era à época hegemônico. A grande imprensa repercutia o problema nesses termos, e a Sbacem transcrevia em seu informativo os artigos por ela publicados: a indústria fonográfica "discriminava" os autores brasileiros, dizia, por exemplo, o *Diário Carioca* em 1952, uma vez que alcançava em nosso país uma produção anual estimada em 6 milhões de unidades, da qual 75% correspondiam a gravações de música popular brasileira, e no entanto pagava aos nossos autores "insignificantes" taxas fixas por disco vendido, enquanto aos autores estrangeiros, protegidos pelo BIEM (Bureau International des Editions Mécaniques), pagava 3,75% sobre o preço de venda (Boletim nº 10-11, abr 1952). E a própria Sbacem podia levar o problema nesses termos ao presidente da República, o que de fato fez nesse mesmo ano: aproveitando a audiência relativa ao financiamento do LAPC, Benedito Lacerda não apenas mencionaria a "concorrência desleal" dos lançamentos fonográficos estrangeiros "em detrimento da música popular nativa", pleiteando a "obrigatoriedade" de inclusão de "obra de autores

brasileiros, gravada no país por artistas brasileiros" em pelo menos uma das faces de cada disco lançado, mas também reivindicaria "determinação legal de que as regalias de direitos autorais sobre a venda de discos comerciais nunca serão pagas aos autores brasileiros em proporção inferior à que se paga aos autores estrangeiros" (Boletim nº 13, jun 1952).

O problema maior das sociedades em relação às gravadoras não estava contudo na remuneração dos direitos fonomecânicos e sim na definição de suas respectivas esferas de direitos, e era particularmente aos sócios editores que esse problema afetava, uma vez que, por força dos contratos de edição, eles assumiam a prerrogativa de autorizar todas as utilizações subseqüentes das obras, prerrogativa esta de que as gravadoras pretendiam apropriar-se após a gravação das mesmas. O problema da definição desses espaços legais chegou a ser levado a Getúlio Vargas nessa mesma audiência de 1952, mas é interessante observar que foram os autores os porta-vozes das reivindicações dos editores nessa ocasião: Ary Barroso entregou ao presidente da República a minuta de um projeto de lei que atribuía aos "autores" de obras dramáticas, dramático-musicais e musicais não apenas o direito de autorizar a gravação delas por instrumentos que servissem para reproduzi-las mecanicamente mas também o direito de autorizar a execução pública, a radiodifusão e a radioteletransmissão por meio desses instrumentos das obras gravadas; e Benedito Lacerda reivindicou "introdução, na nossa legislação, do preceito internacional de que uma obra divulgada em disco comercial não constitui exclusividade, podendo ser reproduzida por qualquer outra empresa, desde que se respeitem os direitos autorais" (Boletim nº 13, jun 1952). Já em 1956, no livro *O direito de autor na criação musical*, é Pedro Vicente Bobbio, advogado da Sbacem e dos editores, quem critica as "imposições constrangedoras" às quais as gravadoras sujeitariam os "titulares de direitos autorais" no Brasil, citando não apenas as "regalias" que não atingiriam 30% do valor pago internacionalmente, mas as "condições leoninas" dos contratos, incluindo entre elas justamente a cessão de direitos de execução, irradiação e sincronização, cujo valor jurídico chega a questionar, embora obviamente defendesse a legalidade dos direitos adquiridos pelos editores por meio de contratos semelhantes (Boletim nº 31, dez 1956). E é interessante observar que Bobbio retoma então, de alguma maneira, a associação feita por Claribalte Passos entre o disco e o "comércio espúrio" das obras: a própria interveniência de outras participações criativas além da autoral, que justificaria o surgimento de direitos novos, é reinterpretada por ele como maior potencial de "deturpação" da obra original apresentado pelo disco em comparação com a partitura (*idem, ibidem*).

A essa altura, contudo, a distinção entre os "autores" mencionados no projeto de Ary e os "titulares de direitos autorais" mencionados por Bobbio em seu livro tinha sobrepujado a própria oposição entre a Sbacem e as

gravadoras, em razão do rompimento da aliança constitutiva da sociedade que ocorrera no ano anterior. No início de 1956, ao noticiarem a criação de um "departamento de direitos fonomecânicos", os autores sbaceanos haviam se afirmado no mesmo direito exclusivo de autorizar qualquer utilização de sua obra com base no qual tinham excluído os editores da própria direção da sociedade. A carta enviada na ocasião pela diretoria aos sócios deixa isso muito claro: "De agora em diante, quando V.S. gravar qualquer de suas obras, deve comunicar imediatamente à Sbacem que, em seu nome, fornecerá à fábrica a respectiva autorização. Essa comunicação deverá ser feita conjuntamente com a entrega da parte de piano ou simples melodia, a fim de que possamos levar a efeito, imediatamente, na Escola Nacional de Música, o respectivo 'Copyright' em seu nome, como legítimo titular de todos os direitos e não mais em nome do editor, que jamais possuiu essa qualidade. Estamos certos de que V.S. facilmente compreenderá o alcance desta medida e chegará à conclusão de que, afastados os exploradores do talento criador de V.S., não mais V.S. será despojado de nenhum dos seus direitos e concorrerá para fortalecer a Sbacem, que passará a exercitá-los em toda a sua plenitude" (Boletim nº 26, jun 1956).

E na circular endereçada então às gravadoras, os novos diretores da Sbacem chegam a citar a Lei Breno da Silveira: "Assim sendo, anexamos à presente a relação dos nossos associados, a fim de que só à Sbacem sejam efetuados os pagamentos devidos pela gravação das suas obras, para o que credenciaremos um funcionário de categoria do nosso quadro. Sbacem não reconhecerá qualquer pagamento efetuado diretamente aos compositores, editores ou entidades criadas com o fim exclusivo de perceber direitos fonomecânicos, uma vez que a obra está sob o controle da Sbacem, legítima representante dos autores seus associados, nos termos do Decreto 2.415-55" (*idem, ibidem*).

Ora, o fato de a saída dos editores haver ensejado a criação desse departamento na Sbacem indica que antes eram os sócios editores os que realmente negociavam com as gravadoras por meio dela e que era portanto a oposição entre os interesses dos editores gráficos e os interesses dos produtores fonográficos o que tornava tão difícil o acordo entre as partes. De fato, foi o "DDF" da Sbacem, que continuou existindo mesmo após o surgimento da Coligação, quem fechou com as gravadoras o "convênio" dos 3% por face de disco em 1960 (Boletim nº 45, mar 1960), convênio este que foi ainda uma vez renovado por ele em 1964, embora sem alteração do valor da taxa de remuneração autoral (Boletim nº 64, fev 1964), o que significa que, uma vez desvinculado do problema da definição de esferas de direitos entre editores gráficos e produtores de discos, o problema da remuneração dos autores tornava-se mais facilmente negociável. A indústria fonográfica conseguiu impor-se efetivamente como titular de direitos sobre obras musicais criando suas próprias editoras e passando a competir vantajosamente com os editores tradicionais em seu próprio terreno. E em 1960, ao mesmo tempo em que se entendia com os autores brasileiros, comemorava os termos da Convenção de Roma, que atribuía aos produtores fonográficos, aos intérpretes e aos músicos

executantes das obras gravadas direitos próprios sobre a utilização dos fonogramas, chamados direitos "conexos" ao direito de autor. No ano seguinte, seria fundada no Rio de Janeiro a Socinpro (Sociedade de Intérpretes e Produtores Fonográficos), disposta a lutar pela ratificação dessa Convenção pelo Governo brasileiro (Boletim nº 55, out 1961), ratificação esta que veio com a Lei 4.944, de 1966, e com o Decreto 61.123, de 1967, que a regulamentou. E por meio da Socinpro, integrada ao SDDA a partir do advento dessa legislação, bem como por meio de suas editoras, integradas de uma maneira ou de outra a sociedades como a UBC, por exemplo, a indústria fonográfica acabou adentrando o próprio campo autoral brasileiro que a excluía inicialmente. É interessante observar contudo que a Socinpro também tinha seus excluídos: os músicos executantes das gravações, contemplados pela lei mas não integrados por ela. E que, para o órgão que os representava, a indústria fonográfica corporificava então a mesma alteridade moderna que corporificava para o campo autoral pioneiro que a excluía: no mesmo ano de 1960, em vez de empolgar-se com a Convenção de Roma e com os direitos conexos da categoria, o Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro preocupava-se antes com o uso intensivo de *play-backs* por emissoras de rádio e televisão, reunindo-se com representantes das gravadoras para reivindicar delas o pagamento de uma taxa de 1% sobre o valor de cada LP à sua caixa de assistência social, além de um "contrato coletivo" de trabalho (Boletim nº 46, mai 1960). O apoio que a Sbacem deu aos músicos nessa ocasião, a despeito de estarem os compositores descontentes com eles em razão das pretensões normativas da Ordem dos Músicos do Brasil criada naquele ano, mostra que ante a indústria do disco estavam todos àquela altura no mesmo barco.

Tanto quanto já vimos ocorrer nas relações internas a cada sociedade e nas relações das sociedades entre si, o conteúdo eminentemente econômico das relações do campo autoral pioneiro com o mercado não impedia que se estabelecessem trocas simbólicas entre as partes envolvidas, sendo interessante analisar essas trocas para perceber também nelas indícios das concepções pioneiras sobre o mercado musical e dos diferentes significados atribuídos por aquela geração de autores a diferentes modalidades de utilização de suas obras. Os primeiros indícios das concepções pioneiras sobre o mercado musical encontram-se nas citadas distribuições de títulos honoríficos promovidas pela Sbacem: como vimos, além de Aracy de Almeida, Carmen Miranda, Francisco Alves e Pedro Vicente Bobbio, constavam entre os primeiros sócios beneméritos da sociedade apenas autoridades públicas da área de segurança. Ora, homenagear cantores significava homenagear os primeiros realizadores sonoros das obras musicais no mercado, da mesma forma como

homenagear advogados e policiais significava homenagear agentes acionados preferencialmente para cobrança e para fiscalização do pagamento efetuado por usuários tradicionais.

Era a simples realização sonora das obras societárias por cantores e instrumentistas contratados por tais usuários o que configurava a utilização típica do produto que autores e editores gráficos ofereciam no mercado, mas, nos anos 40, eram sobretudo os cantores do rádio e do disco o alvo das homenagens da Sbacem, o que traía a convicção de que o acesso à fixação e à irradiação de suas obras só seria possível por intermédio dos próprios realizadores sonoros com os quais tinham estabelecido laços pessoais eficazes em outros tempos. Ao comemorar o terceiro aniversário de sua fundação, por exemplo, a Sbacem organizara uma festa em homenagem aos cantores e chefes de orquestras do Rio de Janeiro (Boletim nº 1, abr 1949), mas era o título de "sócio benemérito" da Sbacem, conferido aos grandes intérpretes do rádio e do disco, o que demonstrava mais claramente a pertinência dos dirigentes autorais a uma modalidade anterior de organização do mercado musical, bem como a fragilidade de sua posição econômica atual: os cantores eram efetivamente louvados como se fizessem benemerência ao gravar as músicas do repertório societário e ao divulgá-las radiofonicamente, e certos eventos indicam até mesmo uma subserviência dos sbaceanos em relação a eles e um desejo tão forte de agradá-los que levava os dirigentes da sociedade a satisfazer-lhes as mais mezinhas das vaidades. A Sbacem desculpou-se publicamente com Carmen Miranda, por exemplo, pelo fato de seu nome não haver aparecido na relação de "sócios beneméritos" publicada na edição inaugural de seu informativo, aproveitando a ocasião para reafirmar a dívida dos autores brasileiros para com aquela que era vista como sendo a grande intérprete de suas obras no exterior: "Devido a um desses enganos bem comuns em imprensa, em nosso Boletim passado deixou de figurar entre os sócios beneméritos da Sbacem a cantora e atriz cinematográfica Carmen Miranda, o que já não se repetirá desta vez pois graças ao muito que tem feito pela música brasileira no estrangeiro, a notável artista recebeu nosso diploma de sócio benemérito" (Boletim nº 2, dez 1949).

E mais humildemente ainda se desculpava com Dircinha Batista por não ter sido possível publicar sua fotografia na reportagem relativa às comemorações do aniversário da Sbacem daquele ano: "Dircinha Batista, cantora de personalidade inegável, voz bonita e das mais populares intérpretes de nossa música popular, também participou do 'show' de aniversário da Sbacem na Associação Brasileira de Imprensa. Com ela, Gregório Barrios, o grande intérprete argentino. Aconteceu, porém, que a fotografia feita da encantadora artista brasileira, assim como a do cantor portenho, foi prejudicada pelo próprio filme, que, por um desses acidentes muito comuns, não estava em perfeito estado. Unicamente por esse motivo, portanto, deixamos de publicar no presente boletim a foto de nossa querida Dircinha, o que fazemos com grande pesar. Não obstante, todos os compositores da Sbacem, sua diretoria e os organizadores deste boletim deixam aqui seus agradecimentos à

incomparável criadora de 'Quanto me gusta', artista cujos méritos são indiscutíveis e que foi um dos pontos altos do 'show' sbaceano" (*idem, ibidem*).

A presença de Dircinha Batista, Chico Alves, Carlos Galhardo, Ciro Monteiro e Jorge Goulart no "show da Sbacem" de 1949 mostra que os cantores do rádio e do disco não deixavam de prestigiar os autores que estavam à frente das sociedades naquele momento e que pertenciam todos à sua própria geração musical. Contudo, tanto o disco quanto o rádio operavam uma inversão de posições entre os antigos parceiros do empreendimento musical. O lugar central que o autor ocupava nos negócios da música nos tempos em que predominavam a reprodução gráfica das obras e sua execução ao vivo era ocupado pelo intérprete nos tempos de sua reprodução predominantemente fonomecânica e de sua execução predominantemente radiofônica - e os autores se ressentiam efetivamente da maior popularidade conferida pelo rádio aos intérpretes de suas obras em detrimento deles mesmos, ressentindo-se também do poder que os intérpretes tinham de selecionar por conta própria os repertórios de seus discos. Assim sendo, é possível que houvesse não apenas subalternidade mas também um pouco de ressentimento e de ironia no "muito obrigado, amigos" que a Sbacem dirigiria no ano seguinte às "mais autorizadas penas" da imprensa e aos "intérpretes radiofônicos mais queridos", que haviam comparecido à inauguração de sua sede paulista (Boletim nº 4, jul 1950).

Quanto aos usuários, é interessante observar a posição oposta que tradicionais e modernos ocupavam nas trocas simbólicas com as sociedades. No caso da Sbacem, por exemplo, trocas desse tipo foram raramente estabelecidas com clubes sociais - e, quando o foram, a iniciativa partiu destes, configurando-se em homenagens de seus dirigentes aos autores da sociedade. As emissoras de rádio, ao contrário, eram sempre solicitadas a participar de trocas desse tipo com a sociedade, chegando a Sbacem a conceder nos anos 60 o título de "sócio honorário" a alguns radialistas. Observa-se também uma tendência a que as homenagens recebidas fossem mais igualitariamente retribuídas com a passagem do tempo, à medida que a fragilidade desse grupo de autores no mercado se evidenciava e que eles mesmos iam assumindo preferencialmente o papel de sujeitos e não de objetos das homenagens prestadas.

Em 1950, o Grêmio Esportivo Líder, de Niterói, sob o pretexto de homenagear os compositores populares brasileiros, ofereceu de fato uma festa aos sócios da Sbacem e da UBC, decorando seu salão com vários "painéis alusivos aos grandes sucessos dos compositores presentes", e com dois maiores "referentes às Sociedades" (Boletim nº 5, out 1951). O secretário da Sbacem, Mario Rossi, e o presidente da UBC, Lamartine Babo, agradeceram *in loco* "as manifestações de apreço de que foram alvo", mas o informativo da Sbacem deu pouco espaço para a notícia e não

retribuiu à altura as "cativantes gentilezas" e as "atenções" com que o "generoso" quadro social do Líder havia brindado os autores de sua sociedade. Já em 1960, quando o América Futebol Clube organizou uma festa em homenagem aos autores e aos intérpretes das músicas carnavalescas mais executadas nos bailes daquele ano, o informativo da Sbacem deu mais destaque à cobertura do evento, ilustrando a matéria com quatro fotografias. As homenagens recebidas foram então utilizadas como pretexto para a formulação de queixas contra a falta de reconhecimento e de gratidão dos outros usuários, além de serem retribuídas com mais equilíbrio: a Sbacem endereçou ao América os mesmos elogios recebidos, mostrando-se inclusive excessivamente grata diante da gratidão demonstrada pelo clube (Boletim nº 45, mar 1960).

Eram os autores de uma maneira geral, preteridos em seus direitos e deslocados em seu espaço de atuação pelos modernos meios de utilização das obras musicais, os que se queixavam então: "Em um país como o nosso em que os autores de músicas populares são relegados a um plano secundário quando se trata dos legítimos direitos que a lei lhes consagra, é digno de nota o gesto da diretoria do América F.C. reconhecendo como elemento primordial do êxito dos seus grandes bailes carnavalescos, o repertório musical neles executados" (*idem, ibidem*).

Eram, contudo, os dirigentes societários pioneiros os que se identificavam com os dirigentes do América e lhes retribuía a homenagem recebida: "Não há dúvida de que, nos festejos carnavalescos, as 'batalhas' e os bailes do América são dos mais animados, dos mais alegres e dos mais bem organizados do Rio, caracterizando não só a grande animação dos 'americanos' como a magnificência da promoção dos festejos, para cujo brilhantismo a Diretoria do clube rubro não poupa esforços" (*idem, ibidem*).

Finalmente, era uma certa geração de artistas a que se mostrava grata agora às atenções que havia recebido: "Foi, sem dúvida nenhuma, além de uma belíssima festa, como o são todas as do querido América, uma homenagem tocante, que emocionou não apenas os premiados como todas as pessoas presentes e representou uma gentileza inesquecível e um grande incentivo para os autores de músicas carnavalescas, assim como para a própria Sbacem, de cujo corpo social fazem parte" (*idem, ibidem*).

A fragilidade vivenciada em cada uma dessas dimensões pelos pioneiros do campo autoral brasileiro naquele momento leva-los-ia a se colocar na própria posição de agentes da homenagem aos usuários, elegendo porém os radialistas, e não os diretores dos clubes sociais, como seu objeto: entre os festejos do Dia do Compositor de 1960 incluiu-se a entrega de medalhas e de diplomas de "sócios honorários" da Sbacem a José Messias, Julio Louzada e Oswaldo Sargentelli, no Rio, e a Rubens Moraes Sarmiento e Vicente Leporaci, em São Paulo (Boletim nº 49, out-nov 1960). Mais do que como fontes importantes de receita autoral, as emissoras de rádio eram vistas pelos autores como meios privilegiados de divulgação de suas obras, cabendo agradecer aos radialistas naquele momento da mesma forma como se buscara agradecer aos cantores dez anos antes, e

dando-lhes demonstrações semelhantes de gratidão pelo suposto serviço pessoal que prestavam ao programar o repertório societário, identificado com "a música popular brasileira": "A propósito da passagem do DIA DO COMPOSITOR, foram prestadas homenagens a diversas personalidades que têm prestado serviços relevantíssimos à música popular do Brasil, em diversos setores, principalmente no que toca ao da divulgação artística. No Rio, foram distinguidos com medalhas e diplomas os radialistas Oswaldo Sargentelli, Julio Louzada e José Messias. Por sua vez, os autores de São Paulo, por intermédio da Sbacem, homenagearam o rádio e a T.V. paulistas nas pessoas de Vicente Leporaci e Rubens Moraes Sarmento, que receberam seus diplomas de sócios honorários da Sbacem e medalhas ..." (*idem, ibidem*).

Buscando justamente divulgação para as cerimônias que promovia, a Sbacem sempre convidava as emissoras de rádio para participar delas, agradecendo posteriormente as presenças de representantes daquelas que a haviam "prestigiado". Para o churrasco de aniversário de Ary Barroso, por exemplo, realizado em 1953, expediram-se convites a radioemissoras, à ABR, à ABCR, à *TV Tupi*, a cronistas especializados, à ACC e à ABL, conforme consta nas atas das reuniões de diretoria (Boletim nº 15, dez 1953). Uma ou outra sempre comparecia, muito embora no evento citado a presença única da *Guanabara* tenha levado o homenageado a agradecer-lhe ressentido ao final de seu discurso: "À única emissora presente nesta festa, eu quero agradecer essa lembrança e sobretudo estranhar que as outras não tivessem compreendido, como a Guanabara compreendeu, a extensão e o vulto de uma homenagem que não se presta a mim, senão ao compositor popular brasileiro. À Guanabara, muito obrigado!" (Boletim nº 15, dez 1953).

A *Rádio Tupi* e a *Rádio Nacional*, por exemplo, estiveram presentes num evento que era de interesse muito mais restrito do que esse: à inauguração da placa em homenagem aos conselheiros Henrique de Almeida e José Roy na sala batizada com seus nomes (Boletim nº 43, dez 1959). E o próprio presidente da ABR compareceu à festa de aniversário da Sbacem em 1962 (Boletim nº 58, abr 1962).

No início dos anos 50, os convites da Sbacem às emissoras de rádio eram retribuídos por elas em moeda equivalente: a *Rádio Mayrink Veiga*, por exemplo, solicitou a designação de um sbaceano para fazer parte do júri do concurso "Rainha da Cidade", em 1950, e a diretoria da sociedade indicou Marino Pinto (Boletim nº 5, out 1950); da mesma forma, o Sindicato dos Radialistas convidou a Sbacem para a solenidade de posse de sua diretoria em 1954, sendo indicado o editor Vicente Mangione para representá-la no evento (Boletim nº 17, ago 1954). Alguma reciprocidade se estabeleceria também nas homenagens prestadas pelos dirigentes autorais às emissoras de rádio a partir de 1960, mas o próprio conteúdo das homenagens prestadas por estas em troca mostraria a fragilidade vivida pela geração dos pioneiros autorais em termos de mercado naquele momento: as emissoras fariam, para "homenagear", o que naturalmente não faziam mais no dia-a-dia, isto é, programariam a auto-referida "música

brasileira", mencionando os nomes de seus autores e elogiando-lhes o talento e a criatividade. E, tanto em 1960 quanto nos anos subseqüentes, a Sbacem, atribuindo tal gesto das emissoras de rádio à amizade pessoal de determinados radialistas, mostrar-se-ia muito agradecida, elogiando-os em retribuição nas páginas de seu informativo: "A rádio Guanabara também teve quase toda a programação do dia 7 dedicada ao Dia do Compositor. Às nove horas, lançou ao ar um programa especial, 'BOM DIA, COMPOSITOR', numa brilhante e gentil crônica do radialista José Messias, depois do que passou a transmitir as músicas, acentuando os nomes dos autores e a eles fazendo honrosas menções" (Boletim nº 5., out 1961).

Mas a fragilidade mencionada ressalta sobretudo da comparação que se pode fazer entre essa modalidade de homenagem prestada pelo rádio e uma "gentileza" tradicionalmente praticada pelas sociedades pioneiras em relação a certos usuários: a isenção completa do pagamento autoral àqueles que utilizassem os repertórios societários em eventos "filantrópicos".

Os significados desses dois gestos parecem à primeira vista opostos um ao outro: no primeiro caso, emissoras cujo papel de divulgação musical interessa aos autores só desempenham seu papel a título de homenagem; no segundo, sociedades cujo papel de cobrança de direito autoral não interessa aos usuários suspendem o desempenho de seu papel a título de gentileza. O que há em comum entre eles é que a satisfação dos interesses do outro só ocorre como homenagem ou como gentileza, isto é, só ocorre simbolicamente, o que pode ser compreendido com base na natureza contraditória dos interesses recíprocos. Mas se a contradição de interesses entre o cobrador de direito autoral e o usuário da obra musical é simples e evidente, a situação se torna mais complexa no caso das emissoras de rádio, uma vez que aí a sociedade se dispõe a cobrar de um usuário cuja utilização das obras musicais interessa também a ela própria e a seus associados, como meio de divulgação de partituras e discos e incremento da execução por parte de outros usuários contribuintes. Historicamente essa contradição se resolveu pelo estabelecimento de uma reciprocidade nas próprias trocas econômicas: se as sociedades cobram das emissoras de rádio porque elas tocam as músicas de seus repertórios, as rádios cobram delas, ou das editoras e das gravadoras, para tocá-las, e isso em alguma medida já começava a acontecer naquele momento. Contudo, a análise comparativa da divulgação homenageante e da isenção gentil nos leva à dedução de uma modalidade pioneira de solução prática dessa contradição: as sociedades cobravam sem muita convicção desses usuários especiais que não se mostravam muito dispostos a pagar, decorrendo também daí a participação minoritária das emissoras de rádio nos montantes arrecadados pela Sbacem. Mas se o faziam, era porque seus próprios dirigentes partiam do pressuposto de que a divulgação das obras pelo rádio interessava sobretudo a eles mesmos, como autores, e não às emissoras. E se eles pensavam assim, era simplesmente porque o rádio já não utilizava de modo

sistemático as obras de seus próprios repertórios, fazendo-o, esporadicamente, não como utilização corriqueira e passível de remuneração autoral, mas como "execução gratuita" da obra a título de homenagem. Essa interpretação aproxima o gesto das emissoras da "gentileza" societária a que parecia anteriormente opor-se e que era também uma "isenção". Como interpretação, não deixa de ser uma modalidade meramente simbólica de resolução da contradição de interesses em foco, cujas conseqüências práticas pesam até hoje sobre a arrecadação autoral brasileira, mas sua incidência histórica deve-se justamente ao fato de que uma mesma geração de autores se manteve na direção das sociedades musicais brasileiras durante muito mais tempo do que permaneceu em cartaz no mercado.

A despeito da aparência de reciprocidade, portanto, as trocas simbólicas ocorridas entre as sociedades e as emissoras de rádio no início dos anos 60 eram desiguais. A própria reação da Sbacem à presença do presidente da ABR em sua festa de aniversário de 1962 evidenciava isso: foi a chegada de Manoel Barcelos o que transformou o "modesto e íntimo coquetel" da Sbacem numa "autêntica festa" (Boletim nº 58, abr 1962); da mesma forma, foi a "agradável surpresa" da chegada de José Messias, disposto a transmitir pelos microfones de sua emissora as "manifestações de entusiasmo" dos sbaceanos pela passagem da data, o que deu repercussão pública à "simplicidade" da sessão solene do Conselho Deliberativo e ao coquetel "em família" que ali se realizava (*idem, ibidem*). No "ofício de agradecimento" que enviaram na ocasião à *Rádio Guanabara*, os sbaceanos se colocavam explicitamente numa situação de inferioridade, assumindo-se carentes da "distinção" com que os "honrra" aquela emissora, muito embora mais uma vez falassem em desprestígio da música nacional e não em desprestígio de sua própria geração: "Numa época como a que atravessamos, em que o compositor brasileiro é relegado, de um modo geral, a um plano secundário, a atitude da Guanabara soa como que uma eloqüente clarinada para despertar a sensibilidade de seus numerosíssimos ouvintes e representa o maior e mais gentil presente de aniversário que a Sbacem recebeu" (*idem, ibidem*).

Representantes de empresas gravadoras de discos também estiveram presentes em cerimônias organizadas pelo meio autoral no início dos anos 60: um representante da Odeon compareceu à festa de aniversário da Sbacem em 1961 (Boletim nº 52, mai 1961), por exemplo, e um produtor da Copacabana compareceu à missa em memória dos autores falecidos, celebrada no Dia do Compositor do mesmo ano (Boletim nº 55, out 1961). E empresas gravadoras de discos também haviam se lembrado de convidar os dirigentes autorais para suas próprias cerimônias no início dos anos 50: em 1950 a Odeon convidara a Sbacem para a inauguração de sua fábrica em São Bernardo do Campo, e o representante da sociedade em São Paulo comparecera ao evento (Boletim nº 5, out 1950); em 1954 a Sbacem fora convidada para a inauguração dos estúdios da empresa Gravações

Reunidas, à qual comparecera Marino Pinto (Boletim nº 17, ago 1954). Contudo, nem os antigos convites, nem as presenças mais recentes despertaram na Sbacem as intensas demonstrações de gratidão verificadas em relação às emissoras. E, tanto quanto os clubes sociais, as gravadoras jamais apareceram também na condição de homenageadas da Sbacem, muito embora a "homenagem" prestada por elas ao "jubileu artístico" de Herivelto Martins revele a similaridade existente entre o disco e o rádio no tocante às relações com os dirigentes autorais naquele momento: lançando, como homenagem, uma série de LPs do artista, perfazendo um total de 109 músicas de sua autoria ou interpretadas por ele num único mês (Boletim nº 34, 1957), as emissoras apenas reforçavam seus longos 25 anos de carreira e o caráter cada vez mais esporádico de seus lançamentos corriqueiros.

Podemos compreender a ambigüidade da posição que as gravadoras assumem nas trocas simbólicas com as sociedades, em comparação com as posições definidas e opostas dos clubes sociais e das emissoras de rádio, com base nos mesmos interesses editoriais que iluminaram sua posição igualmente ambígua em termos práticos: embora representasse para os autores o mesmo meio de incrementar a utilização de suas obras que o rádio representava, o disco não deixava de ser um concorrente moderno para a antiga reprodução gráfica, concorrente este que se tornava ainda mais sério à medida que as gravadoras passavam a disputar direitos com os editores. Mas se o disco constituía, mais que o rádio, uma alteridade moderna para as sociedades autorais, era também porque era ele um suporte que deslocava o autor do papel central que ele ocupava antes no empreendimento musical. E ambas as dimensões do "estranhamento" das gravadoras pelas sociedades se manifestam em dois outros exemplos ainda não mencionados de trocas simbólicas ocorridas entre elas, nos quais só se faz reiterar o distanciamento entre os universos recíprocos, seja pela fetichização do próprio disco como coisa que se autonomiza em relação aos autores das obras gravadas, seja pelo reconhecimento do universo da produção fonográfica como um campo alternativo ao campo autoral, estruturado por relações jurídicas e morais próprias.

Primeiro: em 1950 a Sbacem estava formando sua "discoteca" e para isso enviou cartas às gravadoras solicitando que lhe mandassem discos de presente. A gravadora Elite atendeu à solicitação e doou uma "coleção de discos de música popular brasileira por ela gravados e fabricados". Embora "de música popular brasileira", os discos não eram vistos como algo que pertencesse aos autores dessas músicas, mas sim às gravadoras e aos intérpretes delas. E de tal modo sentiam-se os autores excluídos do universo fonográfico que os sbaceanos elogiaram em seu informativo os discos recebidos, mas não em proveito das obras, e sim em proveito das orquestrações e das interpretações proporcionadas a elas pelos outros (Boletim nº 5, out 1950).

Segundo: em 1952, por ocasião da morte de Francisco Alves, a Sbacem recebeu "inúmeras condolências pelo trágico desaparecimento do cantor", que era seu sócio por ser também reconhecido como co-autor de muitas das músicas que interpretava. Na cobertura dos trágicos acontecimentos, contudo, o informativo da sociedade reproduzira reportagens de imprensa nas quais a *Rádio Nacional* é que era reconhecida como a "casa" do cantor morto. A intenção da diretoria da Sbacem de fazer jus às condolências recebidas e de ser ao menos reconhecida como a "casa autoral" de Chico Alves evidencia-se na decisão de comparecer "incorporada" a todas as homenagens póstumas que lhe fossem prestadas. Contudo, atribuindo ao universo fonográfico um campo diferente de direitos e tentando desvinculá-lo completamente do campo dos direitos autorais por ela representado, essa mesma diretoria enviou condolências à Odeon pela mesma morte (Boletins nº 12, out 1952, e nº 13, jun 1953).

Observe-se, contudo, nesse segundo exemplo, que as condolências podem ter sido ao mesmo tempo uma deferência especial da sociedade à Odeon, a pioneira das empresas gravadoras de discos instaladas no Brasil, à qual pertencera a maior parte dos cantores veteranos como Chico Viola e à qual se sentiam ligados afetivamente os próprios dirigentes autorais da mesma geração: por seu intermédio, e por intermédio das poucas marcas que competiam no mercado brasileiro nos anos 30, esses autores tinham fixado as obras que haviam sido os grandes sucessos do período e que lhes tinham proporcionado os grandes êxitos autorais com base nos quais haviam efetivamente se liberado da dependência em relação ao teatro e tinham decidido promover em 1938 a fundação da primeira sociedade especializada na arrecadação e na distribuição do até então chamado "pequeno direito". E essa ligação nostálgica com a Odeon seria responsável muitos anos depois por uma "deferência" ainda maior: em 1964, quando a gravadora completou 50 anos de operação no Brasil, o Conselho Deliberativo da Sbacem, abrindo uma exceção que só confirmava a regra das trocas simbólicas do campo autoral com o campo fonográfico, enviou-lhe carta expressando a gratidão dos autores pelo muito que aquela gravadora fazia pela difusão da música popular brasileira em todo o mundo e chamando-a de "pilar do bom gosto e do aperfeiçoamento técnico, uma das bases fundamentais do prestígio que cerca os nossos ritmos em todos os quadrantes da terra" (Boletim nº 64, fev 1964). E se alguma dúvida ainda restasse a respeito de estarem os sbaceanos falando do presente ou do passado da música popular brasileira e da gravadora cinquentenária, Mario Rossi se encarregaria de dirimi-la na carta que endereçou então pessoalmente à Odeon: "No dia de hoje, tão festivo para VV.SS. e para a música brasileira, quando se festeja o 50º aniversário de atividades da ODEON no Brasil, abraço com ternura o 78 rotações nº 11.468 dessa marca famosa e vivo na saudade as mesmas emoções sentidas naquela data tão distante, mas tão presente, que marcou o início de minha carreira. Se, hoje, não sou um anônimo na multidão à ODEON eu devo,

à ODEON que nunca me faltou na minha peregrinação pelos caminhos do cancionário popular, e à qual eu sou e serei sempre grato pela chance concedida ao desconhecido rabiscador de letras recém-chegado de Petrópolis. Por todos esses motivos, Senhores Diretores, peço-lhes permissão para considerar esta data um pouco minha também, e valer-me da oportunidade para desejar-lhes, sinceramente, as maiores venturas" (*idem, ibidem*).

As relações do campo autoral pioneiro com o mercado musical foram marcadas também pelas concepções dos artistas que o dirigiam acerca da própria natureza do sucesso musical, base teórica das arrecadações e das distribuições praticadas. O sucesso próprio, preteritamente experimentado ou simbolicamente redivivo nas disputas carnavalescas entre as sociedades, era valorizado como sinal da qualidade das obras e de sua aprovação espontânea pelo público; o sucesso dos outros, presentemente verificado, era rejeitado como resultante da manipulação desse público pelos agentes modernos do mercado. Às novas modalidades de organização do empreendimento musical, caracterizadas, como vimos, pela ascensão dos intérpretes, das gravadoras e das emissoras de rádio às posições-chave anteriormente ocupadas por autores e editores gráficos, os dirigentes pioneiros atribuíam portanto a pejorativa qualidade de "comerciais", opondo-as às modalidades antigas, que eles classificavam como muito mais compatíveis com a qualidade artística das obras. E ao atribuírem aos novos organizadores do mercado musical a responsabilidade pelos condenados processos comerciais de reprodução e de divulgação das obras, esses dirigentes acabaram expressando concepções idealistas acerca de seu próprio fazer artístico, apoiando-se inicialmente na representação de si mesmos como "intérpretes da alma popular" e posteriormente na eleição de instâncias internas de consagração das obras e de afirmação de sua qualidade independentemente do próprio público. Essas concepções reforçaram finalmente a suposta autonomia do campo autoral em relação ao mercado, justificando por outras vias não apenas os critérios internos de distribuição mas os padrões externos de relacionamento com os contribuintes.

A valorização inicialmente positiva do sucesso, bem como sua identificação inicial com a popularidade, podem ser exemplificadas pela frequência com que qualidades associadas a estas eram atribuídas como elogio aos titulares da Sbacem e a seus repertórios até os primeiros anos 50. Ao apresentar a nova diretoria eleita em 1949, por exemplo, o informativo da sociedade destacava a fama e os êxitos musicais alcançados pelos integrantes da mesma, referindo-se apenas secundariamente a outros atributos. Bastam duas dessas apresentações para ilustrar o modo como se expressavam concretamente os redatores do informativo a essa época: "Outro elemento reeleito foi o vice-tesoureiro Felisberto Martins, igualmente um nome consagrado da música popular brasileira, autor dos mais vitoriosos no carnaval que

passou, onde assinou dois autênticos êxitos musicais (...). Os suplentes da atual diretoria (...) são nomes que dispensam adjetivos. Haroldo e Herivelto são autores popularíssimos, donos de êxitos retumbantes tanto em períodos carnavalescos, como durante o ano" (Boletim nº 1, abr 1949).

A popularidade, como vimos, era tida também como a base legítima das vitórias rituais nos concursos: nesse mesmo ano de 1949 a Sbacem se afirmava "vitoriosa" justamente em razão da aceitação de suas músicas pelo povo; no ano seguinte, os prêmios obtidos nos concursos foram valorizados justamente por haverem correspondido à preferência popular. O exemplo de 1949 revelara além disso que a popularidade era tida como a base da própria arrecadação da sociedade, e se a ilegitimidade dos prêmios concedidos aos outros decorria de uma interferência indevida dos interesses societários contrários sobre o julgamento, essa interferência era ainda mais criticada quando concebida como atuação direta da sociedade rival sobre o mercado com vistas a provocar artificialmente a execução das obras societárias e aumentar em conseqüência sua respectiva arrecadação. O trabalho legítimo de uma sociedade autoral no mercado, trabalho difícil que a tornava credora da gratidão de todos os associados, era tão-somente o trabalho de materialização dos direitos autorais mediante a cobrança até mesmo judicial dos usuários: não cabia a ela interferir na execução das obras uma vez que sua realização sonora dizia respeito a um outro universo, não propriamente comercial, mas artístico, no qual reinavam soberanos a alma popular e seus intérpretes.

Tanto a ilegitimidade da atuação da sociedade no mercado visando provocar uma execução artificial e não espontânea das obras quanto a identificação entre o sucesso artístico e a alma popular se explicitam em dois artigos publicados no informativo da Sbacem em 1951. "Legítima defesa", como o próprio título sugere, buscava justificar o procedimento que alguns sbaceanos tinham sido forçados a adotar para fazer frente às novas e condenáveis práticas vigentes no mercado brasileiro: tinham se unido e comprado horários em emissoras de rádio para divulgação de suas músicas de carnaval, mas eram os primeiros a fazer a distinção entre o comércio, que assim praticavam, e a arte, que aspiravam a praticar, e atribuíam aos outros a iniciativa de quebrar as regras do jogo artístico que antes regulava a disputa comercial. Muitos procedimentos tradicionalmente utilizados pelos compositores para divulgar suas obras no período carnavalesco eram igualmente condenáveis, concede inicialmente o autor do artigo, mas só para localizar com mais precisão no presente uma nova maneira de proceder, absolutamente "indecente" e "imoral", e é interessante observar que os "limites de decência e moralidade" a que se refere, e que teriam sido rompidos por forças identificadas com a modernidade, podem ser vistos como expressão simbólica dos limites do próprio campo autoral pioneiro, no interior dos quais já não se tomavam as decisões importantes acerca dos lançamentos musicais e de sua

publicidade: "Pois bem, este ano da graça de 1951 fez cessar tudo quanto a velha musa cantava; os golpes tidos como geniais em carnavais passados passaram à categoria de café pequeno e, guardadas as devidas proporções, nem chegavam a ser golpes, se comparados aos atuais. Agora, sim, vale tudo. É um verdadeiro salve-se quem puder. Quebrar discos; molhar mãos bobas; dar parcerias a pessoas que possam influir nas emissoras; invadir o recinto das orquestras nos clubes e sociedades; essas e outras 'mucas' e 'contramucas' (com licença, Aracy) estão em plena evidência. Já não há PARALELO 38. A linha divisória que a moral reconhecia como limite de decência e indecência; de moral e imoral; essa linha, reconhecidamente frágil, foi ultrapassada por forças dignas dessa nossa ERA ATÔMICA" (Boletim nº 6, jan 1951).

De guardião de uma moralidade que é forçado a transgredir em razão dos progressos da imoralidade moderna, o campo autoral pioneiro passa então, sem solução de continuidade, a guardião do aspecto artístico que é também obrigado a preterir em favor da competição comercial em que foi transformado o carnaval na atualidade, e é vítima nos dois casos, a despeito de haver capitulado nos dois casos às forças do mal: "Se analisada de acordo com o que nos dizem os breviários de moral, a medida é passível de amargas censuras. Acontece, porém, que o sucesso de carnaval, perdido o seu aspecto artístico, foi transformado em uma autêntica competição comercial, mas competição a 'CÂMBIO NEGRO'. Encarada sob esse ângulo, a cotização entre compositores para a compra de programas tem, pelo menos, o mérito de ser uma atitude tomada às claras, dentro de regras acessíveis a quaisquer parceiros. E todos sabemos que a própria lei reconhece atenuantes em todo e qualquer ato de legítima defesa" (*idem, ibidem*).

Já "Retrospecto", editorial assinado por Mario Rossi, refere-se ao sucesso obtido no ano anterior pelo repertório sbaceano "de meio de ano", interpretando esse sucesso como uma vitória artística sobre os ubeceanos, e serve para ilustrar a identificação que ainda era feita pelos pioneiros entre essa vitória e a expressão adequada da alma popular: "Não nos bastavam os louros colhidos no carnaval. Precisávamos manter o mesmo ritmo de superioridade sobre os nossos antagonistas. Nós, que tão bem soubéramos contribuir para a alegria do povo, precisávamos, depois, mostrar-lhe a nossa capacidade de falar ao seu coração. E o fizemos... E como... 'Tudo acabado' foi o samba absoluto do ano. Nenhum outro conseguiu empanar-lhe o brilho. Onde quer que houvesse uma cerimônia festiva, lá estava, na boca e no coração de todos, o samba que era um cântico de amor e renúncia. Mas ainda não era tudo. Faltava algo. Algo que era uma necessidade coletiva e que, na sua história, resumisse a história de amores fracassados, de abajures inesquecíveis, de lares desmoronados, e que fosse ao mesmo tempo confissão de um erro e solução de penitência. 'Que será?', recordista de vendagem de discos, foi a maior 'coqueluche' do ano. Ainda agora, passado o carnaval de 51, aí está ele mantendo-se, na vanguarda, cada vez mais querido" (Boletim nº 7, abr 1951).

A troca simbólica com a UBC substituía aqui a troca econômica com as emissoras condenada alhures, e os parceiros artísticos ainda não dispensavam o público no julgamento do mérito de seu trabalho. "Falar ao coração do povo" e expressar uma "necessidade coletiva" era a base da vitória sobre os pares, uma vez que os artistas eram antes de tudo os "intérpretes fiéis dos sentimentos do povo", sendo seu grande objetivo "merecer as preferências do generoso público brasileiro" (*idem, ibidem*). E

se nesse trecho a associação entre o sucesso artístico e a expressão da alma popular aparece apenas de modo implícito, temos que na conclusão do editorial Mario Rossi explicita a tese de uma maneira exemplar, dizendo: "No próximo ano, ao fazermos o retrospecto deste que agora se inicia, acrescentaremos os outros nomes, títulos de músicas inesquecíveis que todos estamos compondo, para merecer, ainda uma vez, as preferências do generoso público brasileiro. Isto porque a Sbacem quer SER e tem elementos para SER a intérprete fiel dos sentimentos do povo" (*idem, ibidem*).

A oposição entre arte e comércio se resolvia às vezes em uma oposição entre músicas de meio de ano e músicas de carnaval. As sociedades não achavam constrangedor fazer propaganda de seu repertório carnavalesco, muito embora dentro dos limites da "decência" e da "moralidade": comentando o carnaval paulista de 1950, por exemplo, o informativo da Sbacem faz referência à "propaganda volante" realizada pela sociedade nos bailes e nas ruas, embora atribua o sucesso alcançado na imprensa e no rádio diretamente à "avalanche dos ritmos sbaceanos a subirem como uma maré ciclópica de canto, de dança e de contagiante folia" (Boletim nº 4, jul 1950). Várias atas de reuniões de diretoria e de assembléias-gerais da Sbacem registram iniciativas da sociedade no tocante à propaganda carnavalesca e mostram que as emissoras de rádio estavam na mira dessas iniciativas. Em 22/12/50, por exemplo, a diretoria deliberou acerca de "planos de propaganda do repertório social durante os meses de janeiro e fevereiro, este até o último dia de Carnaval" (Boletim nº 6, jan 1951); e em 26/10/51, em Assembléia-Geral Extraordinária, foi aprovado um "plano de distribuição" com uma recomendação do "sócio Dr. Ary Barroso": "que na propaganda organizada pela sociedade por intermédio de estações de rádio, para o carnaval de 1952, as programações destinadas às estações deverão ser previamente afixadas, semanalmente, na sede social, para conhecimento dos sócios" (Boletim nº 10-11, jan-abr 1952).

As atas das reuniões de diretoria da Sbacem revelam também que o disco era utilizado esporadicamente como veículo de propaganda do repertório societário de carnaval: a ata de 14/02/51, por exemplo, registra que o representante em Minas Gerais enviara discos carnavalescos a determinadas emissoras de rádio do estado (Boletim nº 7, abr 1951). Para a ABR (Associação Brasileira de Rádio), contudo, a Sbacem ainda estava associada às "partes de piano e orquestrações" que ela solicitava aos editores da sociedade para distribuir às emissoras do interior (Ata de 25/05/51, Boletim nº 8, jul 1951). A adoção sistemática dos discos como meio de divulgação do repertório carnavalesco ocorreu como reação às mudanças em marcha no mercado musical: de fato, foi só após a constatação das "indecências" e das "imoralidades" do carnaval de 1951 que a diretoria da Sbacem resolveu investir na criação de um Departamento de Propaganda, deixando-o sob o comando do grande "caititu" e grande parceiro de Haroldo Lobo, Milton de Oliveira (Ata de 31/05/51, Boletim nº

8, jul 1951); da mesma forma, foi só após esse carnaval que a diretoria decidiu mudar as regras de edição daquele que era seu veículo mais tradicional de propaganda, o álbum de melodias carnavalescas, passando a incluir nele somente músicas que tivessem sido também gravadas (Ata de 20/09/51, Boletim nº 9, out 1951).

Isso não quer dizer que os procedimentos de propaganda se tornassem tradicionalmente menos condenáveis no carnaval, mas que o carnaval era visto tradicionalmente como um período propício a procedimentos condenáveis como esses. Como se pode observar nos comentários da Sbacem sobre o carnaval paulista de 1950, o sucesso próprio, mesmo nesse período, continuava retoricamente associado às criações artísticas, "cada qual mais arrebatadora, a bulir com a alma, o coração e os nervos da gente, a arrastar para os cordões moços e velhos, diabos e santos", enquanto o sucesso alheio se associava justamente aos procedimentos de divulgação que no ano seguinte seriam atribuídos a forças modernas e que então representavam vãs tentativas da sociedade rival no sentido de atingir a vitória: "...neste Carnaval de 1950, uma nuvem de urubus famintos, que em 1949 tinham ficado de bico seco, caiu bem cedo sobre São Paulo à procura da desforra contra essa petulante Sbacem, que, em 1949, desalojara a 'gente boa' de seus cômodos e aconchegados e ricos cantinhos e aqui instalara o fogo de suas músicas insuperáveis e... os seus cobradores. Já em dezembro por aqui andava um general da banda... à procura da dita. Discos e mais discos. Sucessos (?).. Barulho. Propaganda. Ameaças. Chantagens. Gorjeta. E mais cositas... Sbacem era considerada vencida antes de iniciar a batalha. O enterro estava pronto" (Boletim nº 4, jul 1950).

Os procedimentos de divulgação eram portanto sempre vistos como tentativa indevida de interferir comercialmente na relação artística existente entre os autores e seu público, e se podiam ser assumidos como procedimentos societários próprios no carnaval era somente porque, em relação às obras carnavalescas, como vimos, já predominavam critérios de mercado desde o próprio momento da distribuição interna dos montantes arrecadados. Isto significa que os procedimentos de divulgação foram sempre classificados como externos à sociedade e impostos a ela de fora para dentro, uma vez que o critério de mercado, como vimos, aplicado às músicas de carnaval, aplicava-se também às obras não-societárias administradas pela sociedade, sendo interessante observar ainda que o próprio emprego do disco em tais procedimentos reforçava a alteridade destes em relação aos valores do campo autoral pioneiro, dada a separação conceitual e prática entre os dois universos de direitos e a atribuição de um conteúdo mais comercial que artístico ao empreendimento fonográfico: como se recorda, às músicas só gravadas era dispensado o mesmo tratamento dispensado às carnavalescas e às não-societárias, isto é, valiam também para elas os frios dados do mercado.

O próprio fato de Milton de Oliveira haver sido escolhido para chefiar o departamento de propaganda da Sbacem, sendo ele reconhecido "caititu"

e "campeão carnavalesco", confirma a associação entre os procedimentos comerciais condenáveis que a sociedade finalmente parecia adotar e o carnaval. Essa associação implicava de fato uma desvalorização política dos autores carnavalescos e uma desvalorização artística de suas obras pelos dirigentes societários. Como já foi visto, embora a arrecadação do carnaval fosse percentualmente considerável e "campeões carnavalescos" como Milton de Oliveira e Haroldo Lobo fossem também campeões em arrecadação e em votos da sociedade, a Sbacem não contava tradicionalmente com autores especializados em carnaval nos cargos de direção. E o desprezo artístico dos dirigentes sbaceanos por tais autores se manifestou explicitamente nas páginas do informativo da sociedade em várias ocasiões. São, por exemplo, chamados de "estivadores" pelo autor do próprio artigo "Legítima Defesa", provavelmente Mario Rossi, secretário da diretoria e relator do Boletim: "Nós mesmos, que há muito acompanhamos a batalha carnavalesca de todos os anos; que tínhamos a convicção de conhecer todos os golpes e contragolpes usados pró-divulgação de determinadas músicas; que evitamos competir nessa época porque não temos vocação para estivadores; nós mesmos, dizíamos, ficamos surpresos com o temporal que desabou sobre os tímpanos do público, tonteando-o e fazendo com que, a menos de um mês da grande parada, ainda não tenha surgido a maior, a que entraria na batalha já com os louros da consagração popular" (Boletim nº 6, jan 1950).

São igualmente associados a fazeres muito pouco artísticos em outro comentário já citado sobre o mesmo carnaval: "Nunca pensei que compor para o carnaval fosse tão trabalhoso e difícil. Não difícil e trabalhosa a ação de compor as melodias, e, sim, a ação de fazer suas músicas conhecidas do público. Jamais eu poderia imaginar que o fato de ser compositor carnavalesco redundasse no acúmulo de tantas e tão carregadas tarefas e obrigações. O negócio constitui-se em batente duro! (...) Depois da melodia gravada, começa-se fazendo força para sua musicazinha figurar entre as mais cotadas. Temos então que enfrentar de início a dura concorrência dos mais calejados campeões da folia. Cada compositor é um obstáculo a vencer. No páreo, vale tudo. É um tal de passar para trás o que não lhe pertence, que dá até medo. E quem não for safo submerge à primeira onda. A coisa toma aspecto de batalha. As manobras mais sutis, os truques mais engenhosos, negaças, golpes, todas as armas são postas em prática. Quebram-se discos alheios, dá-se parceria aos mais cotados discotecários, molham-se mãos bobas, vai-se pessoalmente a tudo que é programa de gravações, implora-se, concessionam-se, gasta-se um dinheirão, fazem-se misérias" (Boletim nº 7, abr 1951).

E de tal maneira foram algumas vezes enfatizadas as diferenças de valor artístico que se supunha existiam entre as músicas de carnaval e as músicas "de meio de ano" que a própria associação predominante entre popularidade e qualidade acabou sendo superada, e é interessante observar que isso ocorreu sem qualquer referência direta aos procedimentos comerciais condenados e antes mesmo que a associação entre tais procedimentos e a modernidade se cristalizasse e conduzisse à substituição definitiva do público pelos pares como instância de consagração das obras.

Em 1950, por exemplo, julgando defender a qualidade artística da poesia da música popular diante de "certa camada social nativa" que só via nela "uma espécie de subliteratura", Mario Rossi já aceitara tacitamente os argumentos da "gente bem" e reconheceu que a qualidade dessa poesia estava de fato comprometida por sua popularidade, afirmando apenas que eventualmente ela podia superar suas limitações intrínsecas e apresentar-se como arte: "Não entendem, esses falsos *snobs*, que as nossas letras populares se destinam a um público de cultura predominantemente primária, e que por isso mesmo as imagens devem ser traçadas sem apuro de linguagem, sem artificialismo, sem hermetismo, de forma objetiva e com a maior clareza possível. Essa característica fundamental do nosso cancionário popular não exclui, é claro, o bom gosto, nem impede que freqüentemente a poesia se manifeste, límpida e cristalina como água na fonte" (Boletim nº 5, out 1950).

E no ano seguinte, defendendo sem subterfúgios a oposição entre qualidade e popularidade, Mario Rossi referir-se-ia por meio dela às diferenças existentes entre a música de "meio de ano" e a música carnavalesca: em lugar de pôr-se ao lado de todos os autores de música popular brasileira contra críticas vindas de fora, como tentara fazer antes, apresentar-se-ia ele mesmo como crítico dos colegas cujo desejo de agradar o "grosso público" tornava "vulgares" e menos artísticas as obras, concedendo entretanto que isso pudesse ocorrer sem problemas no carnaval. São palavras dele: "Uma das maiores falhas da música popular brasileira, aquela, talvez, que mais a deprecia no conceito das camadas de gosto mais apurado, é, sem dúvida, o modo vulgar de expor o tema poético. Mais por comodismo que propriamente por deficiência de gosto estético, grande maioria de autores comete os maiores absurdos para atingir o gosto, nem sempre feliz, do grosso público, com o objetivo de cair no 'gosto', como diz a gíria (...). Daí a necessidade imperiosa de corrigir-se a premeditada confusão que procura nivelar popularidade e vulgaridade. O autor deve esforçar-se para elevar o grosso público ao seu nível e, em qualquer situação, tem o dever de não cortejar a popularidade fácil, tão agradável a tantos colegas nossos, mas deprimente para os que encaram a música popular como eloqüente manifestação de sentimento e de arte (...). Seria admissível, (e o tem sido), maior liberdade na exposição dos temas carnavalescos, porquanto, no carnaval, a letra mais vulgar é a que mais próxima estará do sucesso popular. Essa liberdade não exclui, é claro, que o autor tenha a necessária autocrítica para conter a vulgaridade em limites razoáveis. Em contraposição a essa liberdade, no concernente à chamada música de meio de ano, o autor não deve nem pode transigir" (Boletim nº 8, jul 1951).

É interessante observar que a pregada intransigência com o público já levava então Mario Rossi a identificar a verdadeira instância de consagração das obras com a "conversa em família" a que se referia o próprio título de seu texto, "conversa" essa que se dava entre os próprios pares da comunidade de autores musicais, supostamente despreocupados tanto com sua popularidade quanto com seus proventos econômicos: "De nossa parte, em 15 anos de atividade, tudo temos feito para colaborar na ascensão de nossa música. Se temos falhado algumas vezes, não é porque o desejemos: é que as nossas naturais deficiências não nos permitem grandes vôos e nos algemam à mediocridade do lugar comum. Contudo, e apesar das nossas reconhecidas limitações,

cremos que 'Se o tempo entendesse', 'Cigarra Noturna' e 'Meu maior pecado', marcaram o início da melhor fase de nossa carreira. 'Água da fonte', com Benedito Lacerda; 'Nada' e 'Obrigado, Maria', com Herivelto Martins; 'Que seja eu', 'Négo' e 'Insônia', com Marino Pinto, são outros tantos números que apresentaremos brevemente, para podermos ficar à altura de tantos poemas belíssimos que serão lançados por David Nasser, Herivelto Martins e Armando Cavalcanti, entre outros, e que tivemos o prazer de ouvir em primeira audição. Esse trio, que não é o de ouro, vai dar muita dor de cabeça, e vai obrigar muita gente a queimar as pestanas. Eu, por exemplo" (*idem, ibidem*).

Somente identificando responsáveis modernos pelos procedimentos criticados os dirigentes societários podiam falar em nome de todos os associados, apresentando o campo autoral como guardião da arte e da "moralidade" diante do comércio e das "indecências" cometidas por homens do disco e do rádio, ainda que internamente esse campo fosse marcado desde sempre por clivagens dessa natureza. Assim sendo, embora a concessão de parcerias a "discotecários", por exemplo, fosse citada em 1951 entre os procedimentos tradicionais do período carnavalesco, ela apareceria antes retratada nas páginas do informativo da Sbacem como exigência feita modernamente por tais profissionais em troca da divulgação das obras. Tanto o artigo "Cartas marcadas", de 1950, quanto "Os discotecários atacam", de 1951, tratam do assunto dessa maneira, mas enquanto o primeiro reproduz ainda a clivagem interna, condenando também os autores carnavalescos que afinal de contas se sujeitavam a tais exigências modernas, o segundo condena os próprios discotecários, reproduzindo por sua vez prováveis clivagens internas ao rádio e isentando de culpa os diretores-artísticos das emissoras.

Em "Cartas marcadas" é uma condenação de natureza moral a que predomina no alerta lançado aos compositores carnavalescos: "Nessa altura dos acontecimentos, desejamos chamar a atenção dos nossos colegas para um flagrante atentado à ética, observado atentamente por nós, e que, não obstante a evolução natural do meio, tende a se agravar cada vez mais. É que alguns colegas, felizmente em número reduzido, para forçarem a mais ampla divulgação radiofônica de seu repertório, vêm dando parceria graciosa a pessoas que, por força de suas funções, podem impingir determinadas músicas ao público, à força de tanto repeti-las, quer irradiando-as superlativamente, quer deixando-as constantemente em fundo musical. Tal procedimento, sobre ser um golpe desleal nos colegas que assim não procedem, é nocivo ao próprio compositor que dele usa, pois, em troca de um sucesso muito relativo, dá a terceiros o direito de compartilharem econômica e artisticamente dos frutos da sua inspiração e do seu trabalho" (Boletim nº 5, out 1950).

O que se criticava realmente como imoral era o acesso privilegiado de alguns autores ao rádio, seja por meio desse mecanismo de concessão de parcerias, seja por meio da tradicional exploração de "amizades", acesso esse que se diferenciava da compra de horários organizada coletiva e societariamente e ao qual não se estava disposto a atribuir a justificativa de "legítima defesa": "Há, também, os que, com evidente egocentrismo, se prevalecem

das amizades que possuem nas estações de rádio, e delas abusam, forçando a transmissão, repetidas vezes, de certas composições que normalmente ficariam nas prateleiras ou, quando muito, passariam despercebidas pelos ouvintes. Esquecem-se, estes, que a música realmente boa não precisa de 'puxa-saquismos' para se impor à preferência do público, que deve discernir de acordo com seus gostos e preferências, procedendo a natural seleção do joio e do trigo. Esquecem-se, também, que ao próprio locutor interessa muito mais divulgar músicas de agrado espontâneo, pois, assim, estará mantendo maior núcleo de radiouvintes presos ao seu prefixo. E esquecem-se, ainda, o que é sinceramente lamentável, que qualquer dos procedimentos antiéticos aqui citados é de um ridículo proporcional ao cartaz dos que adotam tal processo" (*idem, ibidem*).

O que estava em jogo, portanto, eram as relações dos artistas dessa geração com um veículo moderno de divulgação de suas obras que escapava cada vez mais de seu controle e que talvez por isso deixasse de programá-las tão sistematicamente quanto o fazia até bem pouco tempo antes. E o artigo "Os discotecários atacam" dá-nos uma vaga idéia de como o rádio já se apresentava àquela altura como espaço de atuação de profissionais especializados, que haviam se imposto ao amadorismo pioneiro e que haviam deslocado muitos dos próprios pioneiros do campo autoral que tinham atuado também no rádio ou muitas das "amizades" que esses pioneiros tinham feito nas emissoras em outros tempos: "O autor de música carnavalesca, evidentemente, terá que se valer de capitais fabulosos - para suportar as exigências do discotecário. Ainda se a história ficasse por aí... Não, o assunto vai longe. Quando 'passa' pelo discotecário, o autor tem que se 'explicar' com o técnico do 'rádiobaile' ou 'show carnavalesco' em gravações. Nas emissoras, a disputa pelo horário-chave dessas atrações 'momenscas' alcança uma intensidade assombrosa. O comandar-se um programa de gravações, lá na técnica, é privilégio indiscutível (...) porque o 'prato' das gravações 'roda' à medida que o operador de som 'entende-se' com os autores!" (Boletim nº 7, abr 1951).

O que contrariava, portanto, os dirigentes autorais, não era tanto que os discotecários "ditassem ordens aos ouvintes", impingindo aos "coitados dos escutas" melodias "horripilantes" que não eram de seu agrado, mas que se comportassem como "verdadeiros ditadores" também em relação a eles, exigindo que "carteiras fossem abertas" para "incentivar-lhes a boa vontade" e fazendo do exercício de sua função um "negócio fabuloso" (*idem, ibidem*).

Tanto a lembrança das amizades desprendidas de outros tempos quanto a atribuição das novas práticas a desvios éticos de certos indivíduos contribuíram para a condenação moral das mesmas e para o ofuscamento do caráter sistemático com que se impunha a cobrança comercial pelas emissoras de rádio nos novos tempos. E isso fez com que a institucionalização dessa prática acabasse ocorrendo em detrimento das sociedades e em favor das empresas gravadoras de discos, auto-representadas desde sempre como empresas comerciais e portanto livres dos constrangimentos morais que limitavam a atuação das sociedades autorais no mercado, fazendo-se, portanto, muito mais em benefício dos

intérpretes contratados por elas do que em favor dos eventuais autores das obras fixadas em disco por estes.

A perda de espaço no rádio foi simbolicamente representada em 1958 pelo lançamento da campanha "Lembre-se do compositor": lançada por radialistas "amigos" da Sbacem, um dos quais viria a tornar-se "sócio honorário" da sociedade pouco tempo depois, essa campanha tinha por objetivo exigir das emissoras o cumprimento da lei que obrigava à citação dos nomes dos autores das músicas apresentadas. Seu significado era o mesmo daquelas homenagens que o rádio passaria a prestar a partir de 1960 aos compositores da velha-guarda da música popular brasileira nos Dias do Compositor: lá, oferecer-se-ia, como dádiva, uma divulgação pela qual não se cobraria por não ocorrer sistematicamente, o que, em razão da recusa das sociedades em acatar a cobrança, poderia ser invertido em termos práticos, com a falta de divulgação decorrendo ela própria da falta de pagamento; aqui, era uma lei que não se cumpria sistematicamente, mas apenas no bojo de uma campanha liderada por "amigos". Registre-se que o cronista Oswaldo Miranda, louvando essa campanha num artigo transcrito no informativo da Sbacem, falava como se a lei nem sequer existisse e como se a citação do nome do autor fosse apenas uma questão de cortesia: "Venho formar ao lado de Messias na sua louvável cruzada de justiça, apelando para cantores, cantoras, solistas, etc., no sentido de que tenham sempre à cabeça, ainda que para uso apenas no momento da apresentação, os nomes dos autores daquilo que irão interpretar publicamente. Não custa nada e é humano" (Boletim nº 40, nov 1958).

Uma vez que a maior popularidade alcançada pelo intérprete em detrimento do autor decorria da própria natureza dos modernos suportes das obras e dos modernos veículos de sua divulgação, essa campanha condenar-se-ia antecipadamente ao fracasso se lhe fosse atribuído o objetivo de tirar o autor do relativo anonimato em que a "era do rádio" o colocara, e Oswaldo Miranda se equivocava a esse ponto: depois de dar inúmeros exemplos da antigüidade relativa do problema, entre os quais o célebre caso do calouro de Ary Barroso que não sabia estar diante do autor da música que interpretava, o cronista afirmava estar apoiando o "movimento" de José Messias em favor do autor, "a fim de que ao compositor sejam dadas as mesmas honras concedidas aos intérpretes" (*idem, ibidem*). A própria Sbacem parecia inicialmente seguir a mesma linha, pois revelava acreditar que a situação pudesse ser revertida por meio do mesmo "entendimento" que praticava na área autoral: "Há muitos anos - vinte, trinta, sabemos lá! - os compositores nacionais e as sociedades de autores vêm-se batendo repetidamente pelo cumprimento da lei para os criadores de músicas brasileiras. Tudo inutilmente. Temos pedido, temos implorado, temos feito, para as estações de rádio, descontos no pagamento de direitos, sob o compromisso de citarem elas os nomes dos autores nacionais. Nada! Chegamos, portanto, à convicção de que é malhar em ferro frio desejar o cumprimento da lei. E não nos resta outro recurso que o de nos conformarmos com o que nos condena ao eterno anonimato" (*idem, ibidem*).

Contudo, o que preocupava a sociedade eram as dificuldades específicas que os autores brasileiros de uma certa geração enfrentavam no mercado moderno e o pouco espaço que era reservado a suas obras pelos novos profissionais do negócio radiofônico, preocupação esta que se expressava preferencialmente sob a forma de uma queixa em relação à invasão de ritmos estrangeiros. E essa foi também a forma pela qual a sociedade lamentou o próprio deslocamento dos autores do centro dos negócios musicais, acrescentando por conta própria o adjetivo "brasileiro" ao lema da campanha dos radialistas, "Lembre-se do compositor", inscrito sobre o desenho da bandeira nacional: "No nosso rádio, nunca se cumpriu esta lei, no que toca às produções populares nacionais. Porque nas óperas, nas peças clássicas e, principalmente, nas músicas norte-americanas, os locutores não só fazem questão de mencionar os nomes com a pronúncia estropiada, como não raro se detêm em panegíricos esfusiantes ao gênio dos autores" (*idem, ibidem*).

Isso não quer dizer que conflitos de interesses entre autores e intérpretes não tenham sido explicitados e que a popularidade, a autonomia e a autoridade que o rádio e o disco conferiam aos cantores em detrimento dos demais agentes do mercado musical tradicional não tenham sido direta e pateticamente questionadas no período. Muitos textos dos anos 50 falam da insatisfação dos autores com o que lhes parecia ser uma inversão indevida das coisas: ao invés de serem procurados por cantores interessados em gravar as suas obras, eles é que tinham agora que correr atrás dos cantores para vê-las gravadas, uma vez que estes se haviam transformado em ditadores da produção de discos tanto quanto os discotecários haviam se transformado em ditadores de sua difusão radiofônica, traindo igualmente o gosto popular e a qualidade artística. Nas entrevistas realizadas por Fernando Sales para a revista *A Cigarra*, por exemplo, republicadas no livro *MPB em pauta*, de 1984, vários compositores fazem referência às relações com os intérpretes e ao modo como estas vinham se modificando em seu prejuízo ultimamente. Assis Valente, por exemplo, em entrevista de 1952, indagado acerca das razões de seu afastamento do meio radiofônico, respondeu de pronto: "O meu afastamento só é explicável por falta de intérpretes para o que eu tenho feito e continuo fazendo. Tenho várias músicas inéditas" (*op. cit.*, p. 25).

E Josué de Barros, em entrevista do ano seguinte, foi ainda mais explícito ao citar as razões pelas quais não vinha gravando suas composições: "Tenho várias músicas, pois componho com regular frequência. Não gravo, entretanto, porque não me fica bem, com a idade que tenho, disputar lugar nos corredores das Rádios para implorar aos cantores a esmola de pelo menos uma face de disco. Sou do tempo em que os cantores é que recorriam a nós, compositores. Continuo a pensar assim. Se eu tenho valor, se realmente sou um compositor de algum mérito, que me procurem os cantores. Meu endereço é facilímo: poderei ser encontrado em casa, ou no Ministério da Educação, onde trabalho" (*op. cit.*, p. 57).

Também o crítico Cruz Cordeiro, em artigos publicados no *Diário de Notícias* entre 1951 e 1952, fazia referência ao problema da hegemonia do intérprete, inserindo-o contudo na contestação mais abrangente que fazia de todo o processo moderno de lançamento de músicas no mercado. E a inviabilidade histórica de seu projeto de volta às modalidades antigas de organização do mercado musical, bem como o fato de que os dirigentes sbaceanos aderiram a este projeto transcrevendo seus artigos no informativo da sociedade, tornam interessante o detalhamento de sua argumentação.

Chamando os intérpretes de "astros radiodiscográficos", Cruz Cordeiro não mencionava apenas a proeminência destes sobre os autores em termos de fama e poder, mas também a prioridade alcançada pela irradiação e pela gravação sobre a edição gráfica, prioridade esta que ele considerava ser uma das principais razões da "decadência" da música popular, diagnosticada tanto em termos de "mau gosto" quanto em termos de falta de público. Relatando o difícil caminho a ser trilhado modernamente pelos autores para lançar suas obras, Cruz Cordeiro mencionava justamente a nova posição assumida pelos intérpretes: "1 - Para começar, tem de procurar um dos chamados 'artistas de rádio', sobretudo quando este é, também, 'artista de disco'. 2 - Por motivo de gosto pessoal, ou outro qualquer, o artista aceita, ou não, a música oferecida (quando se digna ouvir...). No caso afirmativo, diz que vai lançar no rádio, ou gravar em disco. Ambas estas coisas problemáticas, até o dia das respectivas efetivações, as quais, algumas vezes, jamais ocorrem" (Boletim nº 12, out 1952).

A referência à divulgação vem logo em seguida, e o estranhamento do crítico em relação a procedimentos dessa natureza, expresso pela colocação das aspas, dá bem uma idéia do modo pelo qual a oposição aos novos agentes do mercado musical implicava a concepção de um campo artístico idealmente autônomo em relação aos interesses comerciais constituídos em torno das obras: "3 - Aí o artista, a emissora dele, e a fábrica de disco em que grava, começam o que, na gíria radiodiscográfica, se chama hoje, no Brasil, de 'divulgação' ou 'trabalho'. É aquela chateação que se sabe, quando se quer impingir música de desagrado público, pois, caso contrário, o público radiodiscográfico logo aceita, sem maiores espalhafatos. Fica a 'divulgação', então, simples competição entre fábricas e entre artistas, os quais, nos sucessos musicais inéditos, e como apresentadores em primeira mão, antes mesmo da música impressa, tem a melhor garantia do cartaz deles. Ou então, embora em menor escala, é a competição entre os compositores interessados, seja por si mesmos, seja através de programas de radiobaile e outros, com discotecários simpatizantes, ou camaradas, seja através de tempo pago pelas próprias sociedades de direitos autorais, a que pertencem os compositores, mas nem sempre equitativamente contemplados na respectiva programação. Em qualquer caso, com o público, de gosto próprio e independente, alheio a tais competições" (*idem, ibidem*).

Mas se os caminhos modernos para a colocação das obras no mercado apresentavam-se assim ameaçadores para a autonomia artística, era porque o lançamento radiodiscográfico vinha ocorrendo antes de sua edição gráfica: quando havia a prioridade da edição gráfica, era possível testar a

aceitação da obra pelo público antes de fazê-la chegar ao rádio e ao disco, submetendo-a, além disso, a "uma verdadeira direção artística (sem aspas), inexistente em nossas fábricas de discos e emissoras, mas que antigamente havia nas editoras de música impressa e de discos" (*idem, ibidem*).

Cruz Cordeiro não concebia de fato essa inversão de prioridades como consequência inevitável do progresso, antes pelo contrário. A anterioridade do lançamento radiodiscográfico levava ao "caos" e à "bagunça", alterava a "ordem natural" das coisas e era tão "absurda" que só ocorria em nosso país: "Pretende-se atingir o grande público, esquecendo-se dele próprio, que não é antes consultado! E da própria arte musical, que foi, é, e continua sendo, no mundo, primeiramente, a música impressa, depois os artistas, músicos ou orquestras que a executam, e os quais, em vários lugares, simultaneamente, e não numa só emissora, nem com exclusividade de apresentação para artista de rádio ou de disco, entram logo em contato com público variado e maior, visto que sempre nisso interessado, o que nem sempre se dá no rádio. Esperar, aliás, que um só artista, duma só rádio, e através duma só marca de discos, lance e popularize uma música pelo Brasil a fora, quando sempre há muitos outros tentando fazer o mesmo, com músicas diversas, e todos sem garantia prévia da aceitação pública, é absurdo, irracional até" (*idem, ibidem*).

Era possível, portanto, consertar as coisas, repondo-as em seu lugar, e Cruz Cordeiro esperava que os agentes tradicionais do mercado, autores e editores, unidos nas sociedades arrecadadoras, tomassem a iniciativa de fazer isso. Eles eram de fato culpados pelo "caos" e pela "bagunça", na medida em que haviam capitulado às forças irracionais da modernidade: as sociedades também estavam comprando espaço nas emissoras de rádio para divulgar seus repertórios; os compositores que ocupavam "posições-chave" nas gravadoras e nas emissoras de rádio também estavam se aproveitando disso para coagir os astros radiodiscográficos a aceitar suas músicas; e os próprios editores estavam se apoiando indevidamente no disco e no rádio, "escravizando" a eles a música impressa, em detrimento de sua qualidade e de sua popularidade (*idem, ibidem*). Mas cabia sobretudo às sociedades reagir, o que demonstra a ressonância que a auto-imagem do campo autoral pioneiro encontrava na crítica especializada: ele era visto, de fato, como representante do passado. E, dizendo representar o artístico e o popular contra o comercial manipulado pelos novos agentes do mercado, as sociedades acabavam representando também a modalidade tradicional de organização do empreendimento musical a que Cruz Cordeiro queria retornar: "Tudo porque, até agora, as únicas sociedades que podiam dar a mão para eles, que são as arrecadadoras de direitos autorais, se esquecem de que eles existem também como compositores, e não só como máquinas produtoras de direitos autorais cobráveis até 35%. E se esquecem, sobretudo, da música impressa, que podiam controlar, e através dela editar, em primeira mão, os próprios filiados, novos ou antigos, mediante seleção adequada e devidamente distribuída, evitando, assim, a exploração dos 'apresentadores' radiodiscográficos, e os respectivos fracassos tão freqüentes, causa do descrédito atual da nossa música popular" (*idem, ibidem*).

Os sbaceanos compartilharam de fato por muito tempo os pontos de vista de Cruz Cordeiro sobre o mercado musical, sendo particularmente interessante observar que, mesmo após o rompimento com os editores, continuavam atribuindo a eles o desempenho legítimo do papel de divulgação das obras musicais: do editor Vicente Mangione, por exemplo, continuavam dizendo em 1964 que "saira para a luta do carnaval" daquele ano com bastante "apetite" e que sua editora, "colaborando" com os autores, não tardaria a "poupá-los da humilhação da 'caitituagem' individual" (Boletim nº 64, fev 1964). Os pontos de vista de Cruz Cordeiro sobressaem da própria análise das representações mais antigas relativas ao disco: em 1951, criticando a "quase absoluta mediocridade do repertório gravado para o carnaval", Mario Rossi também sugeria que as fábricas de discos criassem "um departamento artístico" que teria a função não só de selecionar as composições "carnavalescas ou não" que seriam gravadas, mas também a de indicar os intérpretes e as orquestrações mais adequados a elas (Boletim nº 6, jan 1951). Observe-se ainda que o desejo de deslocar os intérpretes da posição de poder que tinham passado a ocupar em razão da anterioridade do lançamento discográfico expressava-se mais uma vez no texto da Sbacem como condenação moral de atitudes individuais, o que indica o mesmo pressuposto da reversibilidade do novo estado de coisas: com a criação do "departamento artistico" e a outorga a ele da incumbência de selecionar as obras, "os próprios cantores sairiam beneficiados da competição. Só lhes seriam entregues números 100%. E a par da vantagem de ordem artística, outra, de incalculável valor moral, lhes seria proporcionada como decorrência da seleção: - o departamento artístico, ao evitar o contato direto entre cantores e compositores, evitaria as constantes acusações, veiculadas através da imprensa, ou insinuadas em cochichos de esquina, contra cantores que, diz-se, levam a 'obra' e a 'gaita' do compositor" (*idem, ibidem*).

Os sbaceanos não tinham qualquer constrangimento em louvar explicitamente as modalidades tradicionais de organização do mercado musical, e isso significava, no caso da produção fonográfica, condenar tanto o excesso de lançamentos quanto o número exagerado de gravadoras instaladas no país nos novos tempos, muito embora a modernidade fonográfica estivesse sempre irremediavelmente associada para efeito das críticas ao caráter estrangeiro desses lançamentos e dessas gravadoras. Em "Legítima defesa", de 1951, há referência ao excesso de músicas gravadas e ao modo pelo qual isso desorganizava o mercado, impedindo que a preferência popular se revelasse (Boletim da Sbacem nº 6, jan 1951). O saudosismo em relação ao tempo em que eram poucas as gravadoras instaladas no Brasil, saudosismo este que evocava de fato o tempo em que essas gravadoras estavam à disposição da geração dos dirigentes da sociedade, transparece por sua vez num artigo publicado no mesmo informativo em 1956: "Até alguns anos atrás, contávamos com três fábricas gravadoras de discos. A princípio a RCA-Victor, a Odeon e a Columbia

(representação da firma Byington & Cia.). Depois, a Columbia passou a ser representada pela Odeon (...). Foi quando a organização Byington resolveu fundar uma nova fábrica, a Continental (...). Coincidiu com essa época um extraordinário aumento nas vendas de discos (...). Foi aí que brotaram gravadoras como cogumelos, todas na ânsia de ganhar dinheiro com o excelente negócio. Hoje temos mais de vinte gravadoras que ocasionam uma espécie de inflação de discos e o negócio já não é tão bom como se afigurava antes" (Boletim nº 26, jun 1956).

Finalmente, a oposição entre o artístico e antigo, de um lado, o comercial e moderno, de outro, é explicitada num artigo de 1959, no qual também se associa o primeiro a uma relação adequada entre autores e público, relação esta na qual o segundo, identificado particularmente com o disco, estaria interferindo: "Antigamente, era relativamente fácil gravar. Os cantores andavam à procura dos compositores para conseguirem bons números, porque o povo era exigente e ainda era quem consagrava as músicas. Hoje com a comercialização da arte musical, surgiram os 'para-quedaistas', os falsos autores, os negociantes da música; os cantores não escolhem mais repertório e o povo não tem direito de eleger as suas melodias favoritas. É tudo impingido à custa de dinheiro ou dos 'falsos' ou dos editores, das fábricas, etc., mas numa base de proteção a determinado grupo de 'comerciantes'. Por isto, há os que gravam...e os que não gravam. Quem não tem um parceiro 'negociante', uma fábrica ou uma editora 'na mão', ou, ainda, quem não dispõe de dinheiro para gastar na 'divulgação'...não grava" (Boletim nº 41, mai 1959).

A referência ao público, ou ao "povo", contudo, remetendo à tradicional identificação entre popularidade e qualidade artística, evoca-nos uma última observação: quando a consciência da perda do público para os manipuladores comerciais falava mais alto que a vã esperança de reverter o processo histórico, o próprio passado era mitificado como um tempo no qual os compositores se bastavam a si mesmos e não precisavam sequer da aprovação popular para a consagração de suas obras. Um tempo no qual a "conversa em família" teria sido efetivamente uma conversa entre criadores desinteressados do mercado e do público, que não estavam no rádio, no disco, ou em qualquer outro lugar de realização sonora de suas obras, mas no verdadeiro reduto dos compositores, no chamado "Q.G. do samba", no ainda hoje saudoso Café Nice.

A morte repentina de Francisco Alves em 1952, por exemplo, que para muitos de seus contemporâneos pode ter antecipado simbólica e afetivamente o fim de uma era na qual haviam reinado soberanos, ensejou evocações mitificadas do famoso Café. E David Nasser, escrevendo para *O Cruzeiro*, evoca sobretudo um campo de relações entre os autores no qual não tinham entrada sequer as diferenças sociais existentes fora dele: "Os tipos humanos do Nice eram estranhos, variados, numa confusão de raças, sentimentos e recalques. Custódio Mesquita puxava a cadeira e se acomodava frente a Kid Pepe e Custódio Mesquita vinha de uma nobre linhagem do Império, com brasões em sua família, enquanto o Kid mal saíra dos ringues e das gafieiras. Mas Custódio apresentava em seu repertório 'Se a lua contasse', 'Nada além', e outras canções magníficas, e Kid

Pepe era o autor de 'Implorar só a Deus', 'O orvalho vem caindo', e outros êxitos" (Boletim nº 12, out 1952).

A autonomia do campo de relações autorais evocado é construída por Nasser por meio de uma estratégia narrativa muito simples. Ele cita nominalmente os antigos frequentadores do Café, retratando-os sempre em situações nas quais conversam uns com os outros, como se não lhes interessasse de fato nada que não fossem eles mesmos e suas relações recíprocas: "Noutra mesa, magro ainda, meio espantado, Herivelto Martins, quase adolescente, bebia as palavras e os versos de um samba que Wilson Batista, veterano, seguro, talentoso, despejava com facilidade (...). Mostrou a namorada ao Wilson: - 'Esta é a Dalva de Oliveira. Quero me casar com ela'. Wilson deu 'parabéns!' entre os dois compassos do samba que cantava e espiou para a mesa do Lamartine (...). Sempre na calçada, o Silvío Caldas contava histórias de pescaria, de faroleiros e de garimpos ao Rubens Soares, ante os ouvidos abertos do Héber de Bôscoli, com aquele rosto de serafim e aquele coração de anjo, a bolsa ainda magra sempre aberta (...). Petra de Barros - o 'Pé na cova' - aparecia às vezes. Dava uma palavrinha ao Carlos Galhardo, ex-alfaiate, ex-aluno do Liceu, senhor de uma voz puríssima e desaparecia (...). E lá vinha o Newton Teixeira, com aquela magreza e aquela lentidão de fio de azeite. Ninguém podia imaginá-lo autor admirável de 'Deusa da minha rua'. Estava sempre com o Bororó, tetranelo da Marquesa de Santos e possuidor de uma qualidade ainda mais nobre: dono de um apartamento na Cinelândia, onde vojavam mariposas noturnas (...)." (*idem, ibidem*).

Falando sobre o homenageado Chico Alves, David Nasser afirmaria sem rodeios a importância maior que a aprovação dos companheiros assumia em detrimento da própria consagração popular para ele: "O Chico era a potência. E ele gostava de sentir-se querido, admirado, mais entre os companheiros que pelo público. Antes de lançar as suas canções, trazia-as para o Nice. Cantava-as. Lia nas fisionomias o julgamento. Foi assim com 'Deus lhe pague' e 'Confete'" (*idem, ibidem*).

Ora, Chico Alves era um intérprete. Mais do que isso: era um verdadeiro "astro radiodiscográfico", que embora atuasse desde os anos 30 permanecia sendo um dos artistas brasileiros de maior popularidade, a ponto de Leopoldo Oberst, em *O Cruzeiro*, haver afirmado que o enterro do cantor fora o mais concorrido e chorado de todos os tempos no Rio de Janeiro (Boletim nº 12, out 1952). Falar do Café Nice, e falar dele como símbolo do feliz isolamento dos velhos compositores e de sua imaginária autonomia nos velhos tempos, a pretexto de homenagear um dos "astros radiodiscográficos" que tinham se tornado àquela altura representantes da modernidade que os deslocava, chegaria a ser um contra-senso, não tivesse Nasser o cuidado de esclarecer que não homenageava exatamente o cantor, mas o grande compositor que se escondia por detrás dele e que os amigos, os parceiros antigos das "conversas em família", conheciam muito bem: "- Se Chico não fosse o grande cantor que é - dizia certa vez o Evaldo Ruy, numa das mesas - teria sido um grande compositor. A voz do intérprete esmaga o talento do criador. Afinal, ele fez 'Dona da minha vontade', 'Mulher que ficou na taça', 'Saudade...Esperança', aquela série maravilhosa de canções com os versos de Orestes. Ele é o compositor de 'A voz do violão'. Por incrível que pareça, nós, seus amigos mais

chegados, sabíamos que Chico tinha mais orgulho, mais carinho, ultimamente, por suas composições que mesmo pelas gravações que fazia. Vibrava, quando ouvia uma gravação como a de Nelson: - 'Oh, minha telefonista, teu nome não está na lista...' Virava para mim e dizia: - 'Ninguém poderia cantar melhor. Nem eu'. Logo o seu orgulho de cantor fazia-o acrescentar: 'Nesse gênero, o Nelson está absoluto'" (*idem, ibidem*).

O desencanto do campo autoral em relação ao presente, que levava a essa idealização do passado, era sobretudo uma confissão da impossibilidade de lidar com as novas forças emergentes no mercado, seja em razão dos constrangimentos morais que limitavam a adaptação dos procedimentos societários às novas estratégias de publicidade, seja em razão do atrelamento aos interesses ligados à edição gráfica, seja ainda em decorrência das dificuldades criadas internamente para a renovação dos quadros societários. Esse desencanto se expressaria mais sistematicamente nas celebrações do Dia do Compositor a partir de 1960, refletindo-se também nas biografias relativas à série de capas com que o informativo da Sbacem passou a homenagear os dirigentes autorais a partir de 1961. Esse desencanto se acirrou ainda mais depois de 1964, quando o Café Nice acabou sendo investido nacionalmente como símbolo da velha-guarda musical brasileira, no contexto de um onda de saudosismo cultural que extrapolou os limites do campo e que expressava sobretudo oposição ao regime político. Esses desenvolvimentos serão analisados na Segunda Parte deste trabalho. Mas duas outras manifestações desse desencanto, ocorridas nos anos 50, merecem ainda registro neste capítulo.

Em 1954, quando da inauguração de seu retrato na sala da presidência da Sbacem, o "presidente de honra" da sociedade, Ary Barroso, que tinha então 51 anos de idade e que sobreviveria ao evento por mais uma década, via sua carreira praticamente encerrada, e culpava a modernidade por isso: "Foi sob uma vibrante salva de palmas que, descoberto o retrato, se aproximou da mesa o maravilhoso criador de 'As três lágrimas' e, visivelmente comovido, agradeceu a homenagem, discorrendo a seguir sobre as atuais circunstâncias que dão um caráter novo à concorrência entre os compositores, lamentando modestamente não poder participar da luta pelo sucesso comercial das músicas, como o fazem os novos, ardorosos e incansáveis produtores de melodias, que iniciam a carreira numa base de maior entusiasmo que propriamente de inspiração ou sinceridade artística. Ary, comovido, várias vezes comoveu o auditório que o interrompia de vez em vez com calorosos aplausos" (Boletim nº 18, dez 1954).

E em 1958, no sepultamento de Benedito Lacerda, Aldo Cabral condenou a modernidade de um modo tão radical que chegou a caricaturá-la na mesma medida em que as lembranças de Nasser idealizavam o passado, construindo frases expressivas do ressentimento experimentado por aqueles que o tempo deslocava rapidamente: "...a tua morte talvez seja motivo de júbilo para os falsos compositores que infestam a nossa seara, pois a tua ausência representa para eles mais um valor de menos contra quem lutar no campo da vaidade mercenária. É que a época em que vivemos pertence a esses tipos aos quais eu chamo de 'João Sabe-tudo' - essas nulidades empoladas que contaminam os postos-

chave da vida atual, ou mais claramente falando: os charlatães da sociedade moderna, já intrometidos, também, ousadamente, na classe dos verdadeiros compositores. Perdoame, Benedito, a irreverência destas expressões! Mas há momentos em que o bisturi da verdade tem que se fazer sentir na área da gangrena moral de certos cérebros (...) principalmente no momento que atravessamos, quando a Audácia supera o Talento, a Cultura e a Honestidade" (Boletim nº 35, 1958).

O passado, tal como o mitificava em contrapartida o autor, representava ao mesmo tempo a popularidade de suas músicas em parceria com o compositor morto e o companheirismo inerente às relações entre os parceiros no campo artístico, e Aldo Cabral evoca as duas coisas por meio da referência final à composição "Amigo leal": "Completando, agora, a relação da músicas que juntos escrevemos e que alcançaram sucesso, rememoro o ano de 1937, e revejo Orlando Silva, o cantor das multidões em pleno apogeu, cantando para os seus reais milhões de ouvintes, o nosso samba-romance a que demos o título de 'Amigo leal'. Pois bem, aqui termina a minha oratória. E termina com os versos iniciais daquele nosso samba: 'Escuta, meu grande amigo,/ presta atenção no que digo:/ vim despedir-me de ti...' - Adeus, Amigo Leal! Adeus, Benedito Lacerda!" (*idem, ibidem*).

## CAPÍTULO 4

### AS RELAÇÕES ENTRE O CAMPO AUTORAL E O ESTADO

Foi por acaso que o nome de Getúlio Vargas ficou associado ao Decreto 5.492, de 16/07/28. Segundo Oswaldo Santiago (1946), o então deputado federal pelo Rio Grande do Sul teria sido apenas o relator do projeto, elaborado na Sbat por Gomes Cardim e apresentado ao Congresso por Armando Vidal Leite Ribeiro. Já Daniel Rocha, antigo advogado da Sbat, na entrevista que me concedeu em 1994 disse que sua sociedade elaborara o projeto e que, por intermédio de Batista Júnior, autor teatral que era também secretário da Câmara, acabou encaminhando-o a "um deputado jovem, moço, aqui do Rio Grande do Sul", que gostou do texto e que o apresentou em plenário. "Nós fomos afortunados", disse-me Daniel Rocha. "Esse deputado chamava-se Getúlio Dornelles Vargas". O projeto ainda tramitava e seu "autor" já se encontrava à frente do governo do grande estado sulino. E, dois anos após a aprovação do mesmo, foi alçado à Presidência da República pela chamada revolução de 1930.

O acaso foi de qualquer forma sábio: a "Lei Getúlio Vargas", regulamentada pelo Decreto 18.527, de 10/11/28 ("Regulamento Gilberto de Andrade"), estabeleceu o que Oswaldo Santiago (*idem*) diria tratar-se de "faculdade inédita em todas as legislações do mundo" e "a melhor garantia jamais oferecida ao autor em qualquer parte": a obrigatoriedade da apresentação do "programa prévio" e da autorização dos autores das obras programadas para a aprovação das "funções públicas" pelas autoridades policiais competentes. Por acaso ou não, isso combinava muito bem com o que viria a ser próprio do futuro chefe da Nação, não só porque evocava os rigores da censura que seria levada a cabo pelo DIP no Estado Novo, mas também porque antecipava a proteção que o campo autoral pioneiro, concebido como instância máxima de representação da própria música popular brasileira, receberia de um presidente para quem tanto o popular quanto o nacional constituíam idéias poderosas.

O bom relacionamento entre os dirigentes autorais e Vargas pode ser igualmente documentado sob os governos ditatorial e democrático do presidente: muitos dos autores pioneiros na organização do campo autoral no Brasil, entre os quais Ary Barroso (Sbat-Sbacem) e Almirante (ABCA-UBC), chegaram a participar, a 4 de janeiro de 1938, do espetáculo de abertura da Exposição do Estado Novo, na Feira de Amostras do Rio de Janeiro (Sérgio Cabral, 1990, p. 141); por outro lado, a decantada admiração pessoal de Marino Pinto por Vargas fez do então vice-secretário e futuro presidente da Sbacem o autor em 1951 da marcha *Retrato do Velho*, comemorativa da volta triunfal do ex-ditador ao poder pelos braços do povo. A censura estadonovista não atingia diretamente o trabalho

artístico dos próprios dirigentes autorais: a modalidade mais conhecida de seu exercício no campo da música popular, por exemplo, que foi a repressão à exaltação da malandragem presente em obras de autores como Ismael Silva e Wilson Batista, entre outros, tinha tudo na verdade para ser apoiada por aqueles dirigentes, uma vez que, como vimos, eles também se colocavam como críticos das obras "vulgares" dos outros e também se diziam preocupados com as funções educativas da música popular; por outro lado, seu próprio trabalho artístico podia vicejar livremente, não só a despeito mas até mesmo em razão do enquadramento ideológico operado pelo Estado Novo, e basta lembrar que Ary Barroso, futuro "presidente de honra" da Sbacem, compôs *Aquarela do Brasil* em 1939 para que se tenha uma vaga ilustração disso. Havia uma coincidência entre o nacionalismo e o populismo de Getúlio Vargas e os valores que orientavam as próprias práticas autorais e artísticas desses dirigentes, coincidência esta que lhes permitiu um diálogo profícuo e que se manifestou na manutenção da proteção estatal às sociedades durante todo o período em que a influência varguista se fez presente no Estado brasileiro.

Sinalizando a continuidade da boa vontade do jovem deputado dos anos 20 para com a causa dos autores nacionais, uma outra lei foi assinada pelo já então presidente da República em 1937: a Lei 385, que obrigava à inclusão de obras de autoria de "brasileiros natos" nos programas musicais executados "em quaisquer salas de espetáculos, de concertos e teatros do País". E, sinalizando o modo como essa boa vontade podia ser livremente cobrada pelos "amigos" autores, Almirante e outros, dois dias após haverem participado do espetáculo de abertura da Exposição do Estado Novo, foram ao Palácio Guanabara pedir o apoio de Vargas à criação da ABCA, que ocorreria justamente naquele ano de 1938 (Sérgio Cabral, 1990, p. 142). O apoio foi dado, com certeza, e manifestar-se-ia ainda mais decisivo no ano seguinte, quando o Decreto 1.949, regulamentando o DIP e transferindo para esse órgão os serviços estaduais de censura, não só manteve o "dispositivo inédito" contido na legislação ordinária mas também abriu o leque dos contribuintes autorais, dirimindo algumas das ambigüidades contidas nos próprios textos daquela legislação e falando pela primeira vez em objetivo de lucro "direto ou indireto" como critério definidor da obrigação de remuneração do autor pelo usuário da obra. Sob o Estado Novo, de fato, a proteção estatal prevista naquele "dispositivo inédito" seria muito mais praticada do que viria a ser depois de 1946, quando a redemocratização devolveu aos estados a responsabilidade pelo exercício da censura aos espetáculos e às diversões públicas e a exigência do programa prévio e da autorização dos autores das obras programadas passou a depender da implantação de procedimentos específicos por parte de autoridades locais.

Isso não quer dizer que o clima de arbitrariedade reinante no Estado Novo não se voltasse às vezes surpreendentemente contra os interesses das sociedades. Em 1943, por exemplo, extrapolando os limites de suas atribuições legais, o diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP baixou uma portaria para "aprovar" a tabela que fora legalmente elaborada pela Sbat e pela UBC, o que, no dizer de Oswaldo Santiago (1946), não causou estranheza aos dirigentes societários: "...vivendo em um regime de exceção, em que portarias revogavam constituições e todos os dias vinham à luz, como pães frescos, novos decretos-leis, as sociedades autorais procuravam estar de acordo com os agentes do poder e sabiam, por experiência própria, quanto custava entrar em luta com estes" (p. 165).

A portaria era inócua em termos legais, mas tinha teoricamente uma utilidade política para os dirigentes societários: a chancela do DIP deveria impor a tabela aos contribuintes sem apelação. Ocorre que a arbitrariedade não parava aí: o advogado do Cassino Atlântico, que "não ia à missa" do autor da portaria arbitrária, instigou o Sindicato das Casas de Diversões do Rio de Janeiro a solicitar ao STF um impensável mandado de segurança contra o DIP e sua tabela; e como o diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP estava "desprestigiado" perante Getúlio Vargas, esse impensável mandado de segurança foi concedido. Para que a tabela legal das sociedades fosse aceita, tornou-se necessário então que Sbat e UBC interpusessem recursos contra a decisão judicial, o que certamente onerou os cofres societários e atrasou a própria arrecadação. De tal maneira que a vitória final das sociedades foi comemorada também por haver-se imposto aos "pruridos intervencionistas de certas autoridades, desejosas de imiscuir-se nos problemas econômicos do direito autoral" (*idem*, p. 167).

Contudo, as vantagens da centralização dos serviços de censura no DIP eram evidentes, e o próprio Oswaldo Santiago, escrevendo no ano da Constituinte de 1946, dizia esperar que o novo chefe do Departamento Federal de Segurança Pública promovesse a "nacionalização das tarefas prescritas nas leis especiais ao Serviço de Censura", nacionalização esta que em sua opinião não fora alcançada plenamente sequer pelo DIP, uma vez que haviam persistido sob sua jurisdição "as anomalias burocráticas e as influências locais de cada unidade da Federação" (*idem*, p. 60). Mesmo sob a jurisdição do DIP, a cobrança dos direitos autorais no interior do país teria encontrado pela frente o poder das "pessoas importantes da região" contra o qual levantara-se a própria revolução de 30, e Oswaldo Santiago relata as dificuldades encontradas em certas localidades para contratar um advogado que se dispusesse a defender os autores contra presidentes de clubes sociais, donos de salas de cinema e empresários de casas de diversões que eram também prefeitos, delegados, juizes de Comarca ou "chefes políticos prestigiados" (*idem*, pp. 132-133). O Decreto 20.493, de 24/01/46, porém, não fazia realistas as esperanças centralizadoras de Santiago: embora subordinasse o novo Serviço de Censura das Diversões

Públicas à Polícia Civil, que era federal, e embora atribuísse a ele as mesmas incumbências contidas no "dispositivo inédito" da legislação ordinária, ampliando ainda mais o leque dos contribuintes e dirimindo outras tantas ambigüidades dos textos legais, o decreto regulamentava apenas o SCDP do Distrito Federal, ficando a extensão de seus efeitos a todo o território nacional na dependência de um novo decreto ou de portarias das autoridades policiais locais que normatizassem em favor dos autores os serviços de censura.

A resistência de muitas dessas autoridades em fazê-lo levaria a UBC de Oswaldo Santiago a ingressar em juízo com ações cominatórias que responsabilizavam as Fazendas Estaduais do Pará, do Maranhão, do Ceará, de Pernambuco, da Bahia, do Espírito Santo, do Rio de Janeiro e de Santa Catarina pelos prejuízos daí advindos aos autores, obtendo uma primeira vitória contra o estado de Pernambuco em 1951 - vitória esta que foi noticiada e festejada pela Sbacem, que ressaltou entretanto ter sido ela a pioneira nesse tipo de iniciativa e ter obtido vitória semelhante contra o estado de São Paulo em 1948 (Boletim nº 9, out 1951). O que se observa, contudo, é que a Sbacem praticou mais sistematicamente a recompensa simbólica às autoridades cumpridoras da lei que o enfrentamento jurídico das que recalcitravam na desobediência aos dispositivos protetores dos direitos autorais, e isso acabou dando ensejo à interpretação segundo a qual as autoridades "amigas" dos autores mereciam-lhes toda a "gratidão", como se lhes prestassem um favor pessoal ao cumprirem as disposições legais: estendia-se, dessa maneira, para as relações estabelecidas com os agentes do poder externamente constituído, os mesmos valores e as mesmas práticas que predominavam no âmbito das relações internas à sociedade e das relações estabelecidas com certos usuários. E em 1952, aproveitando a volta do "amigo nº 1 dos compositores" ao Catete, Ary Barroso entregarlhe-ia em mãos a minuta de um projeto de lei que em seu primeiro artigo estendia "a todo o território nacional, e às repartições dos Estados e territórios com função equivalente às do SCDP todos os dispositivos do regulamento aprovado pelo Decreto 20.493, de 24/01/46" (Boletim nº 13, ago 1952), projeto este que se tornou lei somente dez anos depois, quando o primeiro-ministro Tancredo Neves e o presidente João Goulart assinaram o Decreto 1.023.

De fato, o informativo da Sbacem é pródigo em noticiar portarias, circulares e memorandos de autoridades policiais estaduais e municipais que obrigavam seus subalternos a incluir entre os procedimentos rotineiros de liberação de funções e espetáculos a exigência dos programas prévios e das autorizações autorais. Autoridades estaduais paulistas, pernambucanas, mineiras, gaúchas e paraenses, bem como autoridades municipais de João Pessoa e São Caetano do Sul, tiveram medidas protetoras dos interesses autorais noticiadas entre 1950 e 1954, e ainda em 1960 e em 1961 há

referências a medidas desse tipo tomadas por autoridades estaduais do Paraná e de Minas Gerais, respectivamente. Essas medidas eram obtidas por meio de "entendimento" semelhante àquele que a sociedade praticava em sua relação com os contribuintes modernos, sendo retribuídas mediante modalidades também conhecidas de distribuição de honra. O secretário de Segurança Pública de Pernambuco e o prefeito de João Pessoa, por exemplo, tornaram-se "sócios honorários" da Sbacem (Boletins nº 7, abr 1950, e nº 14, set 1953); o diretor da Divisão de Fiscalização do Serviço de Diversões Públicas do Rio Grande do Sul tornou-se seu "sócio benemérito" (Boletim nº 8, jul 1951); e o informativo da sociedade abria espaço também para outras modalidades de homenagem às autoridades "amigas": sob o título "Portaria que define a estatura moral de um administrador", publicava-se a fotografia do chefe de polícia do estado de Minas Gerais; sob o título "O direito autoral e seus defensores no estado de Minas Gerais", fotografias do delegado de Costumes e Jogos e do diretor-geral do Departamento Estadual de Informações do mesmo estado (Boletim nº 8, jul 1951); e, sob o título "Amigos do direito autoral", a fotografia do delegado de Jogos e Diversões do estado do Paraná, "a quem as sociedades arrecadadoras de direito autoral muito devem pelo que tem feito, como autoridade zelosa e imparcial, em prol do cumprimento da lei que garante ao autor os proventos pela execução de sua obra" (Boletim nº 46, mai 1960). Um simples memorando do delegado de polícia de São Caetano do Sul, que apenas credenciava o agente da Sbacem perante a delegacia e solicitava o "concurso" de todos os policiais do município a ele "quando em exercício de suas funções", foi fotografado e estampado, sob o título "Apoio decisivo das autoridades" e com a legenda "Um exemplo digno de imitação" (Boletim nº 14, set 1953).

São Paulo era o estado de maior arrecadação autoral, e as autoridades paulistas eram as mais elogiadas pela Sbacem, inclusive pelo simples fato de a aceitarem como mandatária dos autores e não se prenderem com exclusividade a "entendimentos" anteriores com a UBC. O "critério imparcial, sereno e absolutamente legal" praticado pelo diretor da Divisão de Diversões Públicas do estado de São Paulo e por seus funcionários foi mencionado por ocasião do carnaval de 1950, tendo sido sua fotografia publicada ao lado da fotografia do diretor do Departamento Jurídico da sociedade sob o título "Consultores da Lei e do Direito" e com a legenda: "Espírito íntegro, justo e imparcial, conquistou as simpatias gerais dos compositores brasileiros, cujos direitos autorais protege enérgica e eficientemente, sem preferências e sem parcialidades" (Boletim nº 4, jul 1950). Mas são sobretudo as palavras dirigidas por Benedito Lacerda ao governador Adhemar de Barros por ocasião da inauguração da sede paulista da entidade as que ilustram a gratidão dos sbaceanos à simples imparcialidade de tais autoridades: "Nunca haveremos de esquecer as primeiras

clarinadas da 'Sbacem' que, num período de três anos, hostilizada na Capital da República, encontrou em São Paulo, neste magnífico Estado, modelo de organização e líder dos grandes empreendimentos, todo amparo das cultas autoridades administrativas, que lhe amparam as suas honestas pretensões, e a consideraram com a mais rigorosa imparcialidade, permitindo-lhe, assim, firmar-se e progredir num ambiente de rigorosa legalidade e justiça. Nós, de todos os recantos deste imenso Brasil, podemos afirmar, conscientemente, por experiência própria, através das comunicações diárias de nossa dedicada representação de São Paulo, que o governo paulista de V. Excia., senhor Governador - é a presença da justiça, numa verdadeira democracia, amparada pela majestade de lei! Honra seja feita, sr. dr. Adhemar de Barros, também aos seus auxiliares de governo e, dentre eles, o eminente diretor da Divisão de Diversões Públicas Dr. Joaquim Buller Souto, pela justiça com que, dentro da lei, veio perfeitamente compreender os autores e compositores nacionais (...)" (Boletim nº 4, jul 1950).

O Boletim da Sbacem nº 4 foi todo dedicado a São Paulo, repercutindo tanto o sucesso da arrecadação carnavalesca quanto a inauguração da sede da entidade no estado. Trazia na capa a reprodução de uma mensagem escrita do próprio punho por Adhemar de Barros, sob o título "Precioso autógrafo de S. Excia. Governador Adhemar de Barros, entregando ao povo paulista a nova sede da Sbacem em São Paulo", e a presença do governador era também valorizada nas páginas internas dessa edição: ele é o destaque de três das quatro fotografias da inauguração aí publicadas. No relacionamento com as autoridades máximas dos estados, os sbaceanos reproduziam o padrão amistoso das relações com o Executivo Nacional, e a importância que deram à "gentil" presença de Adhemar em sua festa pode ser avaliada por um pequeno detalhe. Pretendendo homenagear Benedito Lacerda por ocasião de sua morte, em 1958, o informativo da Sbacem fez uma retrospectiva elogiosa de sua carreira artística e autoral, publicando cinco fotografias suas: ao lado de seu famoso regional, ao lado da diretoria da Sbacem, ao lado de Getúlio Vargas, ao lado de Café Filho e ao lado de Adhemar de Barros, nessa inauguração de 1950 (Boletim nº 35, 1958). É interessante observar que o governador Juscelino Kubitschek foi igualmente o grande destaque da edição do informativo que os sbaceanos acharam por bem dedicar a Minas Gerais ainda em 1951: além das homenagens às autoridades policiais já mencionadas e de outras referências em prosa e em verso ao estado mineiro, essa edição publicou os "Ligeiros traços biográficos do ilustre governador do Estado de Minas Gerais - Dr. Juscelino Kubitschek"; e, na capa, estampou uma fotografia sua, autografada e dedicada à sociedade: "À Sbacem, com os cumprimentos do Governador de Minas, que apresenta aos artistas de todo o Estado, a mensagem de vigilância governamental na defesa dos seus direitos. Juscelino Kubitschek. B. Hte. 4-3-51" (Boletim nº 8, jul 1951).

É claro que a presença de Adhemar na sede paulista da Sbacem ou a dedicatória de Juscelino à sociedade constituíam "gentilezas" em si mesmas, merecedoras de todo o destaque, uma vez que demonstravam o

prestígio de que gozavam os autores sbaceanos perante os poderes constituídos. É preciso ver, contudo, que as homenagens prestadas a eles não se limitavam a retribuir essas "gentilezas" em particular, mas pretendiam retribuir a "gentileza" maior de fazer cumprir em seus estados o dispositivo legal inédito de proteção pública aos direitos autorais. Incluindo a própria proteção entre as "gentilezas" trocadas, a Sbacem reduzia de fato o cumprimento das leis a uma questão de deferência pessoal, buscando assegurar-se de que essa proteção não lhe faltaria enquanto a regularidade das trocas simbólicas não fosse interrompida. E a despeito de o enfrentamento jurídico praticado pela UBC nos parecer politicamente mais correto, a eficácia da estratégia sbaceana de aproximação pessoal com os governadores pode ser constatada em números: se São Paulo foi o estado-líder em arrecadação da sociedade durante todo o período em que seu informativo publicou balancetes (de 1949 a 1954), Minas Gerais, que no primeiro desses documentos aparece em décimo lugar, sobe para a quinta colocação no ano seguinte, terminando 1954 com uma arrecadação que só era inferior às de São Paulo, do Distrito Federal e do Rio Grande do Sul.

De fato, embora o montante arrecadado em cada estado fosse função dos respectivos volumes da atividade econômica e dos negócios que envolviam a utilização de música em particular, o apoio das autoridades executivas estaduais não era desprezível para assegurar que vantagens diferenciais dessa natureza se traduzissem em maiores montantes de arrecadação, quando mais não fosse porque os governadores podiam exercer seu poder sobre as autoridades estaduais de segurança pública. Em 1959, por exemplo, a Divisão de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, por ato de seu diretor, simplesmente deixou de exigir a licença autoral na expedição de alvarás para os clubes sociais realizarem seus bailes, o que levou até mesmo a formal UBC a apelar para o governador Carvalho Pinto; e este, com base em pareceres jurídicos da própria secretaria em questão, baixou uma portaria revogando o ato da autoridade policial e incitando-a ao cumprimento da lei. A Coligação, como era de sua natureza, juntou-se à UBC nas demonstrações de gratidão, e telegramas nesse sentido foram enviados ao governador, ao secretário de Segurança Pública e ao deputado Jânio Quadros. Ary Barroso, Herivelto Martins, Joubert de Carvalho e Marino Pinto são alguns dos dirigentes da Sbacem que assinaram esses telegramas, mas a importância econômica e política do evento fez com que até Tom Jobim e Vinícius de Moraes fizessem o mesmo, justamente um ano antes de ignorarem completamente a inclusão de seus nomes na comissão preparatória dos festejos do Dia do Compositor (Boletim nº 44, jan 1960). A importância do apoio das autoridades estaduais de segurança para a obtenção de grandes arrecadações, por outro lado, pode ser exemplificada pela posição privilegiada do Rio Grande do Sul em 1954:

por mais progressista que fosse o estado sulista, ele não representaria certamente a terceira arrecadação do país se as relações dos autores sbaçeanos gaúchos com as autoridades policiais não fossem tão cordiais a ponto de o Primeiro Congresso de Agentes da Sbacem no estado ter sido realizado em 1951 no próprio salão nobre do Departamento de Fiscalização de Serviço de Diversões Públicas, "gentilmente" cedido por seu diretor, tendo contado com a participação de um "observador" desse departamento que acabou redigindo a ata na qualidade de secretário da mesa de trabalhos (Boletim nº 9, out 1951).

Ansiando por obter a proteção estatal que as leis brasileiras concediam aos interesses de seus representados, os dirigentes autorais não se sentiam constrangidos diante do fato de que essa proteção era efetivamente dispensada por agentes estatais de repressão à própria atividade artística. Ao contrário: o representante geral da Sbacem no estado do Rio de Janeiro, por exemplo, chegou a encaminhar em 1952 ao governador do estado uma solicitação no sentido de que fosse organizado um serviço especializado de censura, uma vez que a Delegacia de Costumes, Jogos e Diversões, a que estava adstrito esse serviço, operava em sua opinião "sem a eficiência requerida", fazendo com que a "aplicação das leis pertinentes ao Direito Autoral" no estado fluminense "deixasse muito a desejar" (Boletim nº 10-11, abr 1952). E no ano seguinte, quando o próprio governo democrático de Vargas, numa proposta de reforma administrativa, sugeriu a transferência da Censura Teatral do Ministério da Justiça para o Ministério da Educação, o presidente da Sbat, Raymundo Magalhães Jr, opôs-se publicamente a isso: a integração da Censura ao Departamento Federal de Segurança Pública, embora fosse condenada por muitos como fator de cerceamento da liberdade de criação artística, constituía a seu ver garantia de respeito aos direitos autorais da qual os titulares desses direitos não podiam abrir mão (Boletim nº 13, jun 1953).

A contradição em que se colocavam como artistas é resolvida inicialmente no texto de Raymundo Magalhães Jr pela apresentação de um "interesse econômico" tão legítimo quanto a aspiração artística à liberdade, interesse este que estava associado ao direito autoral e que cabia às sociedades defender. Não era portanto como artista, mas como dirigente autoral, que ele afirmava: "Pela organização atual, como por fazer parte, a Censura Teatral, do Departamento Federal de Segurança Pública, é ela também um órgão de polícia e tem prestado valiosos serviços na repressão ao furto dos direitos de autor (...). Se todos os empresários se chamassem (...), não haveria necessidade de intervenções policiais para a interdição de espetáculos programados irregularmente. Mas há também os que constituem problemas permanentes; (...) os fraudadores sistemáticos que são verdadeiros casos de polícia (...). É, portanto, do interesse econômico dos autores de teatro e dos compositores musicais que a Censura Teatral continue onde está" (*idem, ibidem*).

Mas Raymundo Magalhães Jr. passa em seguida a defender também como artista o caráter no mínimo inócuo da mudança, e é interessante observar que se faz de qualquer modo porta-voz de um grupo artístico muito restrito, que era justamente o grupo dos dirigentes autorais. De fato, após afirmar que eventuais exageros da Censura podiam ser objeto de recurso ao chefe de polícia, ao ministro da Justiça e ao Poder Judiciário, não sendo portanto "inapeláveis", ele comenta: "São raríssimos esses recursos. Não fazemos teatro político, no sentido verdadeiro do termo. As intervenções do nosso teatro nesse terreno se limitam a inócuas caricaturas nos 'sketches' de revistas" (*idem, ibidem*).

É somente no finalzinho do texto que ele consegue dar uma forma discursiva coerente à situação contraditória em que se encontrava e em que se encontravam na verdade todos os dirigentes autorais, obrigados, por sua própria condição, a conciliar o discurso dos interesses econômicos com o discurso dos interesses artísticos: era a aspiração artística à liberdade o que não se conciliava em hipótese alguma com a dependência autoral em relação ao poder repressivo, e a referência aos limites políticos da prática artística efetiva reiterava apenas os limites que essa dependência impusera àquela liberdade. A saída foi tomar retoricamente o partido artístico da liberdade, para dizer que a mudança não representava um ganho nesse sentido: "O critério dos julgamentos não muda com uma simples transferência de órgão deste para aquele. Se a lei tornasse a obra teatral independente de censura, seria outra coisa. Mas não se trata disto: o crivo será o mesmo. E a liberdade ilusória. Valham-nos, pois, as garantias que ora recebemos e que seríamos injustos se não conhecêssemos" (*idem, ibidem*).

Felizmente para os dirigentes autorais, contudo, o mesmo Estado que punha a polícia a serviço deles e a serviço da censura expressava suas próprias contradições por meio de uma ideologia nacional-populista à qual era possível apelar sem contradizer nenhuma das representações artísticas que sustentavam, uma vez que essa própria ideologia os interpelava como se fossem exatamente aquilo que aspiravam a ser como artistas: intérpretes fiéis da alma do povo brasileiro e representantes da mais pura tradição nacional na música popular. A coerência entre as representações de autonomia em relação aos procedimentos comerciais, fundadas no estabelecimento de uma ligação simbólica direta com o público, de um lado, e os valores dominantes na esfera do Estado brasileiro naquele período, de outro, tornava possível e fácil a tradução recíproca dos discursos artístico e político, proporcionando um consenso com base no qual todas as demandas encaminhadas aos poderes externamente constituídos podiam se tornar moralmente legítimas. Até mesmo a demanda autoral por proteção policial podia assumir nesse contexto um novo significado, na medida em que os mencionados "interesses econômicos" fossem transferidos dos autores para os usuários de música, ficando todos os artistas, inclusive os dirigentes das

sociedades arrecadadoras, unidos ao Estado na luta contra os que exploravam ou desprezavam o povo brasileiro e as suas criações espirituais mais autênticas. O caminho suave que o nacional-populismo abria para o entendimento entre aqueles que o percorressem na direção da arte para a política e aqueles que o percorressem na direção da política para a arte pode ser apreendido da análise comparativa de dois textos: o editorial do artista brasileiro Mario Rossi para a edição do informativo da Sbacem dedicada a São Paulo e o discurso do governador de São Paulo na inauguração da sede da Sbacem.

O editorial intitulava-se "Apelo aos músicos" e nele Mario Rossi comentava um fato que dizia haver presenciado recentemente: numa festa junina de um clube carioca, a orquestra começara executando "um doidíssimo swing" e depois prosseguira com "ritmos que não eram os nossos", totalizando 26 números, dos quais somente dois choros e um samba eram ritmos nacionais. Mario Rossi submetia então o fato a uma crítica em que se misturavam argumentos artísticos e argumentos políticos: "Que adotemos em relação aos nossos amigos das Américas a fraterna política da boa vizinhança é até desejável; que procedamos sem jacobinismo em relação à arte é compreensível, pois, todos sabemos, a arte não tem pátria. Mas que esses sentimentos sejam levados ao exagero e nos transformem em escravos mentais é inadmissível, a menos que tenhamos descido tanto na escala do amor-próprio que não nos importem mais as nossas mais caras tradições" (Boletim nº 4, jul 1950).

Mas se a arte e a política pareciam ainda percorrer caminhos nacionalistas paralelos, encontram-se finalmente entrelaçadas ao cabo do texto, quando os interesses da música popular são identificados com os interesses do Estado, sendo ela vista como a emanção mais autêntica da "personalidade" brasileira: "O Brasil é uma nação em marcha. Tudo que possa individualizá-la perante os outros povos deve ser usado por seus filhos, porque assim estaremos trabalhando para marcar a sua e a nossa personalidades próprias. Sejamons bons vizinhos, porém, antes e acima de tudo, bons brasileiros. O samba é a nossa linguagem musical, não o subestimemos: ao contrário, devemos fazer com que outros povos o aprendam para, por meio dele, nos entenderem. Daí a necessidade deste apelo aos músicos" (*idem, ibidem*).

Mais interessado no Estado que na música popular, Adhemar não alçara vãos tão altos em seu discurso. Mas se Mario Rossi buscava afirmar a importância política da arte, Adhemar buscava por sua vez aproximar a política da atividade artística. Na versão de seu discurso apresentada por *O Dia*, a aproximação entre o fazer político e o fazer artístico se faz com base em imagens simples, quase rudes, nas quais o nacionalismo do estadista se expressava menos que o populismo do administrador: "Respondendo e falando de improviso, democraticamente, em discurso que foi irradiado pela Rádio Bandeirantes, o Governador Adhemar de Barros disse da sua alegria em se achar no meio dos representantes da poesia e da música popular brasileira. Fez o elogio do talento de seus autores, a maioria escondida por trás do anonimato, declarando que se eles criavam coisas bonitas que falavam à alma e ao coração do povo do Brasil, ele, Adhemar, e seu Governo, também realizavam criações, como a Via Anhangüera, como

Hospitais, como Viadutos e novas avenidas. Havia semelhança nas 'criações', todas elas para o povo" (Boletim nº 4, jul 1950).

Na versão do *Jornal de São Paulo*, porém, o artista não se limita a falar "à" alma do povo, mas fala "por" ela, "interpretando-a", da mesma forma como o político não se limita a satisfazer as necessidades materiais de sua gente, com as estradas, os hospitais, os viadutos e as avenidas da outra versão, mas realiza, tanto quanto o artista, as "aspirações de sua alma". Como? Adhemar se perde, e fala em "amor". Fala em "amor ao belo", entretanto, mantendo a linha de aproximação com a arte e acenando ao mesmo tempo com um remoto risco de estetização da política, ingenuamente presente no discurso do administrador populista que tenta alçar vôos mais altos, mas logo afastado pelas referências cristãs e universalistas ao "amor ao próximo" e à união entre todos os povos: "Em rápidas palavras, o Sr. Adhemar de Barros agradeceu as homenagens recebidas, dizendo sentir-se perfeitamente à vontade entre os seus amigos artistas. Traçou o governador um curioso paralelo entre as atividades dos que interpretam o sentir da alma popular, e os que desta realizam as aspirações e satisfazem as necessidades. Há uma grande aproximação entre os governantes e os artistas, porque a verdadeira arte é o ideal do amor ao próximo, ao bom, ao justo e ao belo, amor que edifica, engrandece e unifica os povos" (*idem, ibidem*).

É interessante observar que o discurso dos dirigentes autorais que se voltava para dentro do próprio campo e que condenava a modernidade do mercado desligava-se às vezes da base populista que a referência solene e respeitosa à alma popular brasileira podia lhe proporcionar, tornando-se aparentemente autoritário, como se pretendesse impor o nacionalismo a um povo que não era patriota, mal escondendo o ressentimento experimentado por uma geração artística que se dizia deslocada pela concorrência estrangeira. É de fato muito tênue a linha que separa a crítica nacionalista do mercado musical, como crítica dos grandes e modernos usuários de música e dos procedimentos comerciais por eles adotados para impor a música estrangeira espontaneamente rejeitada pelo povo, e a crítica do próprio povo que não saberia valorizar adequadamente a produção musical nacional. Não é possível distingui-las, por exemplo, no discurso que Ary Barroso proferiu na festa de seus 50 anos de idade em 1953, dadas as referências ao "snobismo", à "mania de macaquear-se" e à "febre de estrangeirismos" (Boletim nº 15, dez 1953). Da mesma forma, noticiando no ano seguinte medidas protecionistas do governo italiano em relação à produção musical do país, que incluíam a substituição das trilhas originais dos filmes estrangeiros e que tinham despertado reações contundentes dos autores espanhóis, o informativo da Sbacem conclui que "todos os povos preferem as suas músicas", mas acrescenta: "com exceção do povo brasileiro que, não se sabe por que, tem uma inexplicável fascinação por tudo quanto é alheio..." (Boletim nº 18, dez 1954).

Como ponte para o entendimento com os homens públicos, contudo, o discurso nacionalista dos dirigentes autorais não podia conter qualquer avaliação negativa do povo, não só em razão da importância que referências retóricas ao povo assumem nas estratégias políticas em geral, mas particularmente porque naqueles tempos fortemente populistas o povo se tornara a categoria central do discurso político brasileiro. Diante dos políticos, de fato, os dirigentes autorais chegavam a se apresentar verdadeiramente indissociados do povo, e se isso se expressou de modo quase inevitável no discurso sbaceano de homenagem ao presidente da República morto em 1954, expressar-se-ia também, e de modo mais eletivo, no discurso de gratidão da Sbacem a um deputado da Guanabara em 1961, por exemplo.

Assinado por Mario Rossi, o discurso sbaceano de homenagem a Vargas aparece inicialmente como mais um exemplo da já citada representação dos autores dirigentes como intérpretes da alma popular brasileira: "Com o trágico desaparecimento do Doutor Getúlio Vargas, nosso GRANDE BENEMÉRITO, chora em funeral a alma sonora do Brasil, e os compositores musicais, que sempre tiveram em S. Excia. um amigo incondicional, ainda traumatizados pela intensidade do inesperado impacto emocional, cobrem de luto os seus violões, que choram em silêncio a perda irreparável" (Boletim nº 17, ago 1954).

Logo em seguida, porém, os autores dirigentes deixam falar sua própria alma, o que significa que passam a falar eles próprios como cidadãos que teriam sido diretamente beneficiados pelas intervenções específicas de Getúlio Vargas em sua área de atuação social: "Modernizando a legislação do direito autoral, na parte referente à execução e à radiodifusão; amparando autores e compositores, sempre que preciso, e estimulando-os com a sua presença, S. Excia. deu à nossa música popular um outro sentido, mais digno e mais nobre, e conferiu aos autores e compositores a autoconsciência de uma personalidade até então desconhecida, pois ser autor ou compositor, antes de Vargas, era ser pária, era ser cafajeste, era ser marginal da sociedade".

Finalmente, a própria especificidade dos cidadãos-autores se desvanece e é como "povo", simplesmente, que o autor do editorial passa a falar. Esse povo fora interpelado como tal pelo próprio presidente morto em sua carta-testamento (publicada, aliás, no mesmo informativo, sob o título "No limiar da eternidade"), e acaba respondendo, por intermédio da evocação quase literal de suas palavras, exatamente como o sujeito que fora interpelado: "Dono de irradiante simpatia; espírito tolerante; coração aberto ao sofrimento alheio; forte com os grandes e humilde com os pequenos, seu sorriso arrastava multidões; sua presença era motivo de festa, e a sua palavra era como um bálsamo penetrando o âmago do povo, que o amava com esta nossa inesgotável capacidade de amar, até hoje jamais despertada por qualquer outro estadista nacional. Também nenhum outro estadista mereceu do povo tratamento mais carinhoso. Era o 'G.G.'... era o 'Pequenino'... era o 'Velhinho'... expressões de ternura popular para com aquele que, sobre ser um grande chefe, era maior amigo. Era a consagração, que tantos buscam e tão poucos alcançam! Era a glória envolvendo o 'Pequenino', que se revelara um gigante ao despertar um outro, que há séculos se apequenara adormecido em berço

esplêndido. 24 de agosto de 1954 marca o fim de uma era e o sacrifício incomensurável de uma vida, ceifada voluntariamente em holocausto ao Brasil, que Getúlio Vargas engrandeceu com a sua inteligência e redimiu com o seu próprio sangue".

E foi como "povo" também que a Sbacem agradeceu em 1961 o apoio do deputado Lopo Coelho, presidente da Assembléia Legislativa da Guanabara e ocupante interino do governo do estado naquele momento, às comemorações do Dia do Compositor: "...ele é sempre solicitado nas horas mais difíceis, nos dias de angústias populares, como uma reserva da confiança inabalável de toda a população. ...esse intemerato defensor do povo, esse admirador sincero de todas as iniciativas e promoções populares, teve o gesto gentil de participar e honrar com o seu apoio a promoção do Dia do Compositor, recebendo a nossa comissão com o maior carinho e comparecendo às nossas comemorações, inclusive à missa que mandamos rezar por alma dos nossos companheiros falecidos. E Sua Excelência não permite que lhe demonstremos a nossa gratidão - a gratidão de uma classe muito numerosa - pelo seu gesto desvanecedor. Afirma-nos, com a sua irresistível simpatia e a sua modéstia incomparável, que tal atitude representa um dever de todo parlamentar: acompanhar os anseios, participar de perto do estado d'alma da população, em todos os setores de sua atividade" (Boletim nº 55, out 1961).

Ora, a "gratidão" sbaceana que Lopo Coelho rejeitava era a mesma que se expressara na concessão do título de "Grande Benemérito da Sbacem" a Vargas: em 1961, eram os pobres representantes da tradição musical brasileira, supostamente preterida em favor de comercialismos e estrangeirismos modernos, os que mandavam rezar missas pelas almas dos companheiros mortos; em 1952 tinham sido também eles os que haviam reivindicado de Vargas o apoio à aquisição da sede própria e à realização de seu desejo secreto de permanência e de imobilidade. Era, portanto, uma "gratidão" diferente daquela que os dirigentes sbaceanos demonstravam às autoridades policiais estaduais que cumpriam o dispositivo legal inédito de proteção aos autores, e Vargas, inclusive, não poderia receber em 1952 uma gratidão semelhante a essa última: como vimos, o projeto de extensão das obrigações do SCDP do DF às autoridades equivalentes nos estados e territórios, apresentado por Ary Barroso, parece não ter sido sequer examinado pelo presidente. Ao reivindicarem a proteção policial do Estado, os dirigentes autorais se mostravam na pujante condição de autores de obras utilizadas pelo mercado, carentes somente, como todo o "povo brasileiro", de uma proteção pública contra os "grandes" que exploravam suas obras sem lhes pagar o que lhes era devido. Ao reivindicarem financiamentos do IAPC para compra de imóveis e ao solicitarem a presença de políticos em cerimônias fúnebres, ao contrário, esses dirigentes se mostravam na frágil condição de autores de obras muito pouco exploradas, carentes, portanto, de uma proteção especial de caráter assistencialista ou previdenciário que os auxiliasse a proclamar simbolicamente sua própria independência em relação ao mercado e a legitimidade de sua permanência à frente das sociedades arrecadadoras. Mas se de alguma maneira o próprio "povo brasileiro" os trocara pelos

estrangeirismos e se não era conveniente queixar-se do povo com os homens públicos, podia-se ao menos ignorá-lo, e foi de fato num discurso antes nacionalista que populista que Benedito Lacerda, por exemplo, expressou as aspirações de independência e de permanência dos dirigentes autorais na audiência no Catete em 1952: "Desse modo, o nome de V. Excia., que já está muito justamente ligado ao Direito Autoral no Brasil, crescerá ainda mais na admiração dos autores, compositores e artistas em geral, e ficará como um marco definitivo na emancipação da nossa maravilhosa, mas abandonada, música popular" (Boletim nº 13, jun 1953).

O "gigante" Getúlio compreendeu de imediato que a música popular representada pelos dirigentes societários estava sendo "abandonada" também pelo povo e que eles pretendiam sobreviver como dirigentes e como artistas apesar disso. Ele talvez já soubesse àquela altura que emancipar-se do mercado, assim como emancipar-se das lutas políticas, implicava perpetuar-se na memória coletiva como símbolo, escapando da efemeridade da vida e perpetuando-se na imobilidade da morte; por isso, embora não fosse ele próprio viver o suficiente para ir às missas em memória dos outros, brincou cinicamente com os sbaceanos que lhe agradeciam a realização do sonho da casa própria: "Isso significa que o compositor já tem onde cair morto, o que nem todos têm, infelizmente" (Boletim nº 13, jun 1953).

O *Diário Oficial* de 30 de dezembro de 1953 ainda publicou um derradeiro gesto de Vargas em favor dos sbaceanos: o Decreto 34.850, que declarava a utilidade pública federal da Sbacem. E nunca mais se repetiria o mesmo grau de entrosamento ideológico com qualquer outro chefe do Executivo Nacional, muito embora os dirigentes das sociedades tenham estabelecido relações cordiais e recíprocas com todos os presidentes do período democrático que se prolongou por 10 anos após a morte de Vargas.

Os problemas dos autores sbaceanos com os editores, por exemplo, que se iniciaram logo após a perda de seu "Grande Benemérito", foram levados sucessivamente a Café Filho e a Juscelino Kubitschek. Café Filho, em sua curta permanência na Presidência da República, recebeu comitiva dos autores rebelados, liderada por Benedito Lacerda (Boletim nº 35, 1958). E JK recebeu no Palácio das Laranjeiras a visita dos autores sbaceanos que, liderados por Ary Barroso, negociariam o fim dos conflitos e a criação da Coligação (Boletim nº 34, 1957/1958). E se Café Filho assinou a Lei Breno da Silveira em 1955, atendendo provavelmente ao apelo dos rebelados, JK enviou seu próprio chefe da Casa Civil ao "churrasco da paz", saudando a Coligação que então se apresentava ao público pela primeira vez (Boletim nº 42, 1959).

Examinando a legislação brasileira, observamos que somente duas leis foram assinadas por Juscelino Kubitschek na área autoral: a Lei 3.126, de 18/04/57, que dilatou o prazo legal para a fruição dos direitos autorais

do maestro Carlos Gomes por seus herdeiros, e o Decreto 48.485, de 04/07/60, que promulgou a Convenção de Genebra de 1952, ratificada pelo Brasil em 1959. E nenhuma dessas leis fora objeto de interesse especial por parte dos dirigentes societários.

Assim é que, ao deixar a Presidência, JK se despediria dos compositores da Sbacem por meio de uma "gentil carta", gentilmente retribuída pelo informativo da sociedade: "O Sr. Juscelino Kubitschek é credor da gratidão de todos os compositores e músicos brasileiros, pelo interesse que sempre revelou pelo cumprimento das leis que protegem os direitos dessas duas classes que, em muitos pontos, se confundem. No que toca aos autores da música popular e, principalmente, aos da Sbacem, S. Excia. sempre se mostrou acolhedor e amável, ouvindo as nossas reivindicações e promovendo a cessação das irregularidades que por acaso vinham entrar as nossas justas aspirações. Agora, na hora em que S. Excia. acaba de deixar o governo, não esqueceu dos seus admiradores, os compositores brasileiros, e enviou-nos uma gentil carta, despedindo-se e reiterando os seus propósitos de continuar servindo à causa nacional, no que acreditamos inteiramente, visto que conhecemos de sobra a fibra patriótica, a inteligência e o valor incontestável deste grande benemérito da causa brasileira, que é o intemerato e vitorioso Juscelino Kubitschek, o grande presidente do Brasil" (Boletim nº 42, 1959).

Entretanto, a "gentil carta" de Juscelino, embora escrita à mão, era de fato uma carta padrão, sobre a qual o presidente dera-se apenas o trabalho de acrescentar o nome do destinatário. E a "gratidão dos compositores brasileiros" a ele, a despeito da retórica semelhante, também não era tão grande quanto sua gratidão a Getúlio, quando mais não fosse porque os "direitos" dos músicos e dos compositores não se confundiam absolutamente, e JK, por haver criado a Ordem dos Músicos do Brasil, seria visto como "amigo dos músicos" e não deles, conforme veremos a seguir.

Instalado em Brasília desde o início de seus sete meses de governo, Jânio Quadros não recebeu nenhuma visita dos sbaceanos nem se fez representar na única cerimônia pública promovida pela sociedade no período: o churrasco comemorativo de seus 15 anos de fundação, ao qual compareceu um representante do primeiro governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda (Boletim nº 52, mai 1961). Examinando as leis por ele assinadas na área autoral e artística, contudo, pode-se observar que sua atuação foi mais inspirada em Getúlio que em Juscelino, o que significa que poderia ter agradado mais aos autores brasileiros, não fossem as ambigüidades presentes em muitas de suas iniciativas. De fato, Jânio regulamentou a Lei 1.565, de 03/03/52, que fora assinada por Vargas e que estendia às obras teatrais a mesma proteção dispensada à música pela Lei 385 de 26/01/37, estabelecendo para as companhias a obrigatoriedade de representar peças de autores nacionais na proporção de no mínimo uma para cada três de autores estrangeiros (Decreto 50.631, de 19/05/61). E promulgou ainda, às vésperas da renúncia, um decreto que definia o que seria considerado filme brasileiro para os efeitos legais (Decreto 51.106, de

01/08/61). Embora tenha se inspirado também no autoritarismo de Vargas para regular a projeção de películas cinematográficas e a propaganda comercial na televisão (Decreto 50.450, de 12/04/61) e para regular os programas de teatro, rádio, televisão e alto-falantes (Decreto 51.134, de 03/08/61), foi particularmente simpático aos autores e aos artistas em razão de outra providência nacionalista semelhante às citadas anteriormente.

O grande feito de Jânio, comemorado na capa do informativo da Sbacem em letras garrafais, foi o Decreto 50.929, publicado no *Diário Oficial* em 08/07/61. Esse decreto "regula a contratação de artistas estrangeiros pelas emissoras de rádio e televisão, teatros, 'boites' e estabelecimentos congêneres e dá outras providências". Mas a manchete da Sbacem destacava seletivamente algumas dessas providências secundárias: "Lei de proteção à arte e ao artista nacional: O presidente da República assinou decreto que regula as atividades artísticas no Brasil - 50% de músicas brasileiras - Fiscalização das matrizes de gravações estrangeiras" (Boletim nº 52, jun 1961). E o texto comemorava o que parecia ser aos sbaceanos a tão esperada intervenção do Estado no mercado moderno de música e a proteção dos autores nacionais em relação à exploração comercial e à concorrência estrangeira, sendo interessante observar como, nesse contexto, esses autores se apresentavam novamente na condição de carentes de assistência pública especial: "O único país, com foros de civilizado, que não possuía legislação de proteção à arte e aos artistas nacionais era o Brasil. Por isto, foi com muita alegria que os meios artísticos de nossa terra ficaram excelentemente impressionados com o ato do Exmo. Sr. Presidente da República que regula as atividades artísticas, ferindo teclas que por sinal estavam esquecidas e causando os mais graves prejuízos aos que vivem da arte e pela arte. Conquanto não se trate ainda de uma legislação completa e que abranja realmente todas as necessidades de disciplinação de que se ressentem os nossos ambientes artísticos, trata-se, em todo caso, da primeira tábua de salvação atirada ao naufrago, no mar tempestuoso da exploração comercial e muitas vezes desonesta das produções e interpretações dos nossos artistas" (*idem, ibidem*).

O decreto janista impunha às gravadoras a obrigatoriedade de lançamento de um disco de música brasileira para cada disco de música estrangeira lançado, impondo a mesma proporção às programações exibidas nos estabelecimentos de diversões públicas de um modo geral e no horário nobre das emissoras de rádio e televisão, às quais reiterava ainda a velha obrigação de declinar os nomes dos autores das músicas executadas. O decreto de Jânio disciplinava também a entrada de matrizes de discos estrangeiros no país, proibindo que fossem importadas como amostras não-tributáveis, e instituiu o controle público sobre os contratos estabelecidos pelas gravadoras com artistas nacionais e estrangeiros e sobre suas transferências de direitos artísticos, autorais e de prensagem ao Exterior. Ocorre, contudo, que o decreto janista não designava um responsável pela

fiscalização do cumprimento dessas medidas, falando apenas em "autoridades competentes em cada Estado", e isso levaria obviamente a seu sistemático descumprimento, como concluiu Hélio Sena, conselheiro regional da Ordem dos Músicos do Brasil e diretor do Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, em relatório de pesquisa feita nos anos 80 sobre a importação de matrizes: "O Decreto número 50.929 de 8-7-61 do Pres. Jânio Quadros, no seu Art. 9 e Parágrafo Único (Anexo 4), disciplina e entrada de matrizes de disco no país e o controle sobre os contratos de 'pressing free', atribuindo o encargo de fiscalização à autoridade competente. Mesmo realizando buscas exaustivas, não foi possível encontrar nos órgãos públicos a 'autoridade competente' que se responsabilizasse pelo assunto. O Decreto nunca foi cumprido" (cópia do autor).

Mas se essa falha frustrava as esperanças sbaceanas no decreto, não deixava de fazer sentido no interior dele mesmo: a par de impor restrições nacionalistas à operação das gravadoras no Brasil, por exemplo, o decreto continha ambigüamente referência pioneiríssima aos direitos dos produtores fonográficos sobre a execução dos discos, que vinham de ser regulamentados internacionalmente pela Convenção de Roma de 1960, e Jânio não se esqueceria de colocar à disposição das gravadoras as mesmas autoridades policiais que Vargas colocara à disposição dos autores: "Para efeito de aprovação dos programas de televisão, rádio ou de emissoras que se utilizem de quaisquer outros sistemas de transmissão, bem assim boates, bares com músicas mecânicas ou outros sistemas em que a música seja emitida através de gravações de qualquer tipo, é obrigatória a apresentação às autoridades competentes, encarregadas do controle, fiscalização e licenciamento das diversões públicas de cada Estado, a prova de pagamento dos 'royalties' às gravadoras pela execução de discos. Parágrafo Único - O 'royaltie' devido, nos casos previstos neste artigo, deve obedecer ao sistema instituído e aprovado nas convenções internacionais sobre a matéria" (Decreto 50.929, Art. 8º).

Observe-se que o Artigo 12 da Convenção de Roma dava aos Estados contratantes a opção de remunerar apenas os artistas e os músicos pela utilização das gravações, dando-lhes ainda a opção, que acabou prevalecendo na legislação brasileira, de remunerar as três partes, e isso significa que Jânio não apenas se antecipou à ratificação brasileira dessa Convenção, ocorrida apenas em 1965, mas deu a ela uma interpretação bastante restrita, que favorecia apenas as gravadoras. Qualquer que tivesse sido a abrangência da proteção dispensada, contudo, a iniciativa de Jânio na área dos direitos conexos ao do autor teria o mesmo condão de favorecer justamente os agentes modernos do mercado musical contra os quais os autores sbaceanos acreditavam estar sendo protegidos com o decreto.

A ambigüidade esteve presente em uma outra providência tomada por Jânio Quadros em relação ao campo autoral, mas serviu aí aos interesses dos autores: decidido a intervir formalmente nesse campo para criar o que foi chamado na época de um *bureau* para unificar a arrecadação dos direitos autorais musicais, Jânio tomou a iniciativa de nomear um grupo de trabalho que em 45 dias deveria apresentar sugestões nesse sentido, mas escolheu para integrá-lo os próprios dirigentes do campo autoral em que

pretendia intervir, muito embora tenha se dado a liberdade de eleger dentre eles alguns nomes de sua provável simpatia ou confiança pessoal. A interferência pessoal de Jânio, evidente no despacho presidencial que criou o grupo, não lhe diminuiu contudo a representatividade: "...O grupo de trabalho integrar-se-á: a) por um representante de s. excia. o ministro do Trabalho; b) por um representante do Sindicato dos Compositores Musicais, que será o presidente da entidade; c) por um representante da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que será o presidente da entidade; d) um representante da União Brasileira de Compositores, que será o sr. Humberto Teixeira; e) um representante da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música, que será o presidente da entidade; f) um representante da Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execução Musical Brasileira, que será o sr. Dadid Nasser; g) um representante da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais, que será o presidente da entidade; h) um representante da União Brasileira de Escritores, que será o sr. Peregrino Júnior; i) pelo advogado Daniel da Silva Rocha; j) pelo sr. Ari Barroso" (Boletim nº 52, jun 1961).

Jânio renunciou antes de examinar as conclusões do trabalho desse grupo, que entregara um memorial ao procurador-geral da República dando conta de que as sociedades haviam chegado a um "acordo básico" e de que partiriam para a elaboração do "pacto social" que deveria regular o funcionamento do futuro *bureau* (Boletim nº 53, jun 1961). A eficácia da estratégia janista de nomear os próprios dirigentes societários para estudar a desapropriação das funções básicas das sociedades pareceria assim ter sido maior que a de todas as demais tentativas anteriores e posteriores do Estado de unificar o campo autoral brasileiro, marcadas que foram pela ausência de diálogo com esses mesmos dirigentes. De fato, um *bureau* criado pelo Estado sem a participação dos representantes dos titulares dos direitos autorais seria e viria a ser considerado ilegal pelos dirigentes autorais de todos os tempos, e os próprios dirigentes convocados por Jânio já usavam virtualmente os mesmos argumentos mais tarde utilizados, por exemplo, contra as interferências do CNDA na constituição do ECAD: "Como se sabe, o direito autoral, propriedade incorpórea, mas real e indiscutível, é garantido pela Constituição e nenhum organismo, oficial ou não, que não tivesse a efetiva procuração do autor, poderia substituí-lo na cobrança. Portanto, qualquer órgão oficial de arrecadação do direito autoral, sem a presença espontânea de todos os autores, só seria possível com a reforma da Constituição Brasileira" (*idem, ibidem*).

Chamados ao diálogo, esses dirigentes tinham podido praticar o velho "entendimento" a que estavam habituados, anunciando satisfeitos que unificariam a arrecadação ainda que o próximo governo se desinteressasse do assunto.

Observe-se, contudo, que a estratégia janista não foi tão eficaz assim: na relação dos participantes do grupo de trabalho publicada no informativo da Sbacem não é mencionado o representante da Sicam, apenas Raymundo Magalhães Jr. (Sbat), Humberto Teixeira (UBC), Marino Pinto (Sbacem) e David Nasser (Sadembra), além de Daniel Rocha (Sbat) e Ary Barroso (Sbacem); e, de fato, assinaram o memorial ao procurador-geral apenas os

representantes das entidades pioneiras cariocas que efetivamente criariam o *bureau* (SDDA) em 1966. A razão da exclusão da Sicam, cujo presidente havia participado efetivamente dos trabalhos, foi-me apresentada por ele mesmo: tanto em uma ocasião quanto em outra, a sociedade paulista foi convidada a fazer parte do *bureau* na condição de "administrada" (Alberto Roy, entrevista à autora, 1993), e isso mostra que a intervenção de Jânio não implicara a modificação dos critérios de distribuição de dinheiro e de poder vigentes no campo autoral, tal como ocorreria com a intervenção autoritária promovida posteriormente, limitando-se a aspirar à unificação da arrecadação. Os critérios de distribuição do "bureau" idealizado pelas sociedades em 1961, de fato, eram os mesmos que sempre haviam sido praticados por elas: tal como ocorria com as distribuições promovidas internamente pelas diversas sociedades, sobre as quais pesavam as posições já conquistadas pelos líderes de arrecadação e de votos, também a participação de cada uma delas no montante angariado pelo *bureau* seria proporcional às conquistas já obtidas em termos de arrecadação, e não à frequência com que os repertórios societários fossem efetivamente executados pelos usuários pagantes. E, por esse critério, uma sociedade "nova" como a Sicam não poderia aspirar a uma participação econômica ou política igualitária no *bureau*, por mais força que tivesse seu repertório no mercado.

A exclusão da Sicam, como sociedade "nova", transparece no texto do memorial por meio da menção aos "longos anos" de divergências que as sociedades haviam tentado superar para atender ao apelo de Jânio; e o desejo de que ela não existisse ou de que pelo menos sua existência fosse ignorada pelos contribuintes transparece por meio da menção à "tranqüilidade" advinda para os que pagavam direito autoral a partir da planejada "instituição de um serviço único de cobrança". E esses são indícios de que o sucesso da estratégia janista decorreu sobretudo do fato de as sociedades pioneiras estarem elas mesmas vivamente interessadas então na unificação de suas respectivas arrecadações para fazer frente à concorrência da "nova" sociedade.

Do ponto de vista dos dirigentes societários pioneiros, Jânio Quadros, ao nomeá-los pessoalmente, estava fazendo o mesmo que todos os governantes tinham feito desde pelo menos 1920, quando Epitácio Pessoa declarou a Sbat de utilidade pública e tornou-a mandatária dos autores pelo simples ato de filiação (Oswaldo Santiago, 1946, p. 101): reconhecia-as como legítimas representantes dos titulares brasileiros de direito autoral. Esse reconhecimento evocava particularmente aquele obtido por esses dirigentes durante o governo democrático de Vargas, embora em pelo menos duas oportunidades este último tivesse extrapolado os limites da própria competência legal dos dirigentes societários: em

1951, quando o deputado Cunha Bueno apresentou ao Congresso um projeto instituindo a cátedra de Direito Autoral nas Faculdades de Direito, pensava neles ao propor que as primeiras nomeações de professores dessem preferência a quem tivesse publicações na área ou provasse haver exercido cargo ou função que implicasse o conhecimento do assunto (Boletim da Sbacem nº 9, out 1951); da mesma forma, foi a eles que o chefe da Divisão Cultural do Itamarati solicitou "a relação dos mais famosos compositores, músicos e intérpretes brasileiros" que lhe fora encomendada pela Embaixada do Brasil na Argentina (Boletim da Sbacem nº 10-11, abr 1952). O reconhecimento de Jânio, contudo, revestia-se, para os dirigentes societários pioneiros, de uma importância maior, na medida em que servia para exorcizar um velho fantasma no exato momento em que ele ameaçava fazer mais uma de suas amedrontantes aparições: o fantasma da estatização, que sempre rondou as boas relações do campo autoral com o Estado no Brasil.

Os dirigentes autorais brasileiros sempre temeram a estatização da arrecadação e da distribuição de direitos autorais e parece que já se sentiam ameaçados por ela muito antes que a proliferação de sociedades exacerbasse o descontentamento dos usuários pagantes e os levasse a demandar providências das autoridades. Em 1946, quando a Sbacem mal fora fundada e a UBC ainda representava a quase totalidade do campo autoral musical brasileiro, Oswaldo Santiago (1946) já se sentiu de fato compelido a discutir essa questão: "É muito comum, entre nós, levantar-se a idéia de ser a cobrança do direito autoral feita por uma repartição do governo. Quase sempre, essa sugestão parte de pessoas que visam combater as sociedades autorais, por motivos que variam entre a ignorância e o interesse próprio. No Chile, entretanto, esse é o sistema usado. E o resultado é que lá quase nada se cobra, a música da terra - la cueca - não é conhecida em parte alguma do mundo e os autores e compositores vivem no amadorismo e no anonimato. A 'SATCHE' (...) assim como o Sindicato dos Compositores (...) nenhuma força têm para fazer tabelas, entabular questões judiciais, constituir patrimônio, etc., sendo simples grêmios decorativos. O fato de o direito autoral ser cobrado pela 'Dirección General de Informaciones y Cultura' (...), além de ter aspecto totalitário, envolvendo o Estado em negócios particulares, dá um atestado de menoridade aos autores e compositores do Chile" (*op. cit.*, p. 149).

Observe-se no texto pioneiro de Santiago a ausência do argumento da ilegalidade da atuação do Estado no exercício de direitos constitucionais dos autores, argumento esse que, como vimos, foi posteriormente enfatizado pelos dirigentes autorais em sua crítica à estatização. Essa ausência se justifica pelo fato de que a Constituição do Estado Novo, sob a qual haviam surgido e se firmado a ABCA e a UBC e que somente naquele ano estava sendo substituída por uma Constituição democrática, fora a única das leis magnas brasileiras a não reconhecer os direitos autorais, juntamente com outros direitos individuais. Por outro lado, os dispositivos da antiga "Lei Getúlio Vargas", subsumidos no Regulamento do DIP, ofereciam aos autores uma proteção policial que seria argumentativamente

indefensável caso se contestasse o direito do Estado de interferir no exercício de seus direitos. Em 1946, portanto, Oswaldo Santiago pôde saudar, como cidadão, a chegada da democracia e o retorno dos direitos individuais à cena pública, e ele realmente menciona esperançoso o término dos trabalhos da Assembléia Nacional Constituinte, mas ele não pode falar, como dirigente autoral, com base na experiência democrática que lhe faltava e que sustentaria posteriormente o argumento legalista antiestatizante. Assim é que, embora faça referência ao totalitarismo do Estado chileno, Santiago centra antes suas críticas na ineficiência do mesmo. Observe-se também que o discurso nacionalista de aproximação com o poder, desenvolvido no contexto do Estado Novo, também ecoa em suas palavras, e ele acaba atribuindo às sociedades autorais a suposta função de fazer a música nacional conhecida no mundo inteiro.

Cinco anos depois, o meio autoral reagiria furiosamente ao que lhe pareceria ser uma tentativa concreta de estatizar a cobrança e a distribuição dos direitos autorais no Brasil: Dario de Barros, deputado trabalhista por São Paulo, tornou pública sua intenção de apresentar à Câmara Federal um projeto criando o que ele próprio chamou de "IDA", Instituto do Direito Autoral (Boletins da Sbacem nº 8, jul 1951, e nº 9, out 1951). E, ao contrário de Santiago, Pedro Vicente Bobbio se utilizaria predominantemente de argumentos legalistas para contestar a medida. Marcado pela hesitação das autoridades estaduais em oferecer aos autores a proteção policial que tornaria contraditória a rejeição da interferência do Estado no exercício dos direitos autorais, o contexto democrático dava à própria demanda por aquela proteção um sentido legalista, na medida em que sempre era possível referir-se a ela como cumprimento da "Lei Getúlio Vargas", e Bobbio contrapõe, de fato, a eventual criação de um órgão público de arrecadação e distribuição de direitos autorais, como modalidade arbitrária de intervenção do Estado, ao cumprimento efetivo da lei em seu "dispositivo inédito" de proteção estatal aos autores (*idem, ibidem*).

É interessante observar, contudo, que embora tivessem assimilado uma argumentação legalista, tanto Bobbio quanto os dirigentes da Sbat que também se manifestaram sobre o projeto em questão construíram discursivamente uma imagem nada lisonjeira do Estado democrático brasileiro que naquele momento os ameaçava. Bobbio refere-se ao suposto empirismo, ao afirmar que os "destruidores de Sociedades" estavam "contando com a sua nomeação para qualquer gostoso 'bico' na nova organização planejada", e insinua corrupção e ineficiência, afirmando que seria fácil para os usuários "'dar um jeito' ao enfrentar exigências burocráticas" e concluindo explicitamente: "É público e notório que o Estado é, e sempre será, o pior dos administradores. Uma estatística publicada, ano passado, em São Paulo, mostrou que sobre mil cruzeiros de arrecadação, a Light gasta menos de 40

cruzeiros; ao passo que a Repartição de Águas despende mais de 800 (...). É possível, e é legal, que o Estado passe a espoliar os Autores e titulares de direito autoral, dessa maneira?" (*idem, ibidem*).

Já os dirigentes da Sbat foram muito mais agressivos em suas críticas e chegaram a ofender pessoalmente o deputado paulista que divulgara o projeto. Ofendem, inclusive, o já então ex-governador Adhemar de Barros, suposto parente do deputado, tomando-o então como símbolo das autoridades estaduais descumpridoras da lei, um ano apenas depois de haver sido ele homenageado pela Sbacem como símbolo das que o faziam. Preservam, contudo, a figura do presidente Getúlio Vargas, "autor" da lei que os outros não cumpriam, mantendo-o na condição de "amigo número um da classe teatral" e considerando sua presença na chefia do Executivo uma garantia de que o projeto de criação do "IDA" não se tornaria realidade.

Raymundo Magalhães Júnior, em "Sem pés, nem cabeça", refere-se efetivamente ao autor do projeto de um modo muito desrespeitoso e com uma soberba que parece mais típica das "pessoas importantes da região" mencionadas por Oswaldo Santiago que de um autor teatral de prestígio que, na condição de dirigente societário, defenderia mais tarde a permanência da Censura no Ministério da Justiça: "Um projeto infeliz de um deputado que não tem mais o que fazer, e que, em vez de resolver problemas, o que quer é criá-los (...) para o aborrecimento dos outros! (...) Vá o senhor Dario de Barros proteger quem quiser, porque nós, autores de teatro, dispensamos a proteção daqueles que sob a aparência de um favor querem mesmo é nos oprimir (...)" (*Diário de Notícias*, 24/06/51).

Mesmo quando argumenta tão pragmaticamente quanto o faria mais tarde em defesa da censura policial, afirmando que a estatização só interessaria aos usuários desejosos de evadir-se do pagamento, Raymundo Magalhães Júnior mantém o mesmo estilo, e acaba criticando "o governo" de uma maneira geral: "Não gostarão dela [da Sbat], é claro, os fraudadores inveterados do direito autoral, os que querem abusar dos escritores de teatro, as rádios que se atrasam no pagamento dos direitos. E, especialmente, certas rádios de São Paulo, de propriedade do sr. Adhemar de Barros, que deram motivo a inúmeras reclamações e estão, neste momento, sendo levadas a Juízo! Se um político forte, por ter passado pelo governo de um Estado, resolve fazer tábula rasa do direito autoral, deixando de pagá-lo, bem se pode ver que espécie de Instituto do Direito Autoral será esse, do sr. Dario de Barros, em mãos do governo! Servirá para eximir essa espécie de devedores das sanções penais, assim como servirá de pretexto à criação de mais uma horda de burocratas, os quais se alapardarão com o fruto da inteligência alheia!" (*idem, ibidem*).

Henrique Pongetti segue a mesma linha em "Direito Autoral": acusa o deputado de querer "arranjar colocação para seus parentes e cabos eleitorais" e de haver proposto a criação do "IDA" em razão de não encontrar espaço para isso nas repartições públicas "superlotadas pela coligação PTB-PSD-PSP" (*O Globo*, 29/06/51). Referindo-se ao caso da emissora de Adhemar de Barros, acaba demonstrando pelo ex-governador

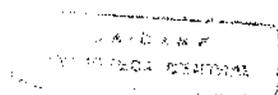
de São Paulo um desrespeito ainda maior: "A Rádio Bandeirantes de São Paulo, pertencente a um genro do Sr. Adhemar de Barros, acha que o autor vive de pastéis de éter e enxota o cobrador da Sbat como se este fosse qualquer coisa de muito parecido com... com... o sogro" (*idem, ibidem*).

E dirige também críticas de conteúdo moral ao "governo" como um todo: "Imaginemos o Governo - que prejudica sempre que pode o autor - cobrando direito autoral. O réu com o cofre, a chave do cofre, a chave da porta da rua, a chave de tudo" (*idem, ibidem*).

Mas se as referências de Raymundo Magalhães Jr. e Henrique Pongetti ao "governo" tinham incluído implicitamente o presidente da República, Luiz Iglézias viria a público com "O Instituto do Direito Autoral" para colocar os pingos nos is, esclarecendo as razões do descontentamento dos sbatianos com as autoridades públicas e quais as autoridades públicas com que estavam descontentes: "Reconhecida de utilidade pública, a SBAT se fundamenta na lei federal que rege a cobrança do direito autoral, criação de Sua Excelência - o Doutor Getúlio Vargas. E se algumas vezes o mecanismo da Sbat falha, devem-se essas falhas ao permanente e teimoso desconhecimento dessa lei que algumas autoridades estaduais jamais puseram em execução" (*O Globo*, 06/07/51).

Da mesma forma se expressaria Geysa Bôscoli em "Esse Instituto do Direito Autoral": "Se não estivesse como chefe-do-governo esse homem que, indiscutivelmente, tem revelado ser o 'amigo número um da classe teatral', esse sonho do deputado Caio de Barros possivelmente se realizaria" (*O Mundo*, 31/07/51).

É verdade que as referências simpáticas a Getúlio não impediram que tanto Iglézias quanto Bôscoli lançassem farpas irônicas e muitas vezes divertidas a seu governo. Iglézias, por exemplo, sugere: se era o caso de criar um novo instituto, que fosse então criado o "Instituto dos Institutos", para administrar os outros e pôr "um pouco de ordem na confusão que por aí vai" (*idem, ibidem*). E Bôscoli pede aos leitores que "fechem os olhos" e imaginem com ele o que seria o "IDA", construindo então uma verdadeira caricatura de um órgão público brasileiro, à qual não faltam referências sexistas a "velhos borocochôs e 'donzelas independentes', espalhadas por todas as mesas das repartições", mas que se torna politicamente menos incorreta ao referir-se às supostamente inusitadas dificuldades que a burocracia tupiniquim criaria aos cidadãos comuns: "No jornal, saiu um aviso: vão ser distribuídos e pagos os direitos autorais das peças que foram representadas há dois anos atrás! Freire Júnior, Paulo Orlando, Henrique Pongetti, Pedro Bloch e Magalhães Jr. todos eles já morreram... Aparecem nos diversos 'guichets' suas respectivas 'viúvas'... Depois de quatro horas de paciente espera em irritante fila, chega finalmente a ordem de pagamento. Surpresa! - Seu processo foi para o DASP... temos que investigar se seu marido morreu mesmo... Volte dentro de nove meses. É coisa rápida... - Tem carteira de identidade? Tem dois retratinhos? - Trouxe selos e estampilhas? - Esse requerimento não está com a firma reconhecida... - Qual é a prova de que seu marido era mesmo o autor dessa comédia? - E os outros herdeiros? A senhora pode garantir que seu marido não deixou 'contrabando' algum fora de casa?" (*idem, ibidem*).



As referências simpáticas a Getúlio, associadas às farpas atiradas contra seu governo democrático, podem ser consideradas portanto como sinais da nostalgia da Sbat em relação à proteção que o Estado Novo dispensara aos titulares de direitos autorais, acirrada no momento em que parecia ser negado aos dirigentes societários o próprio reconhecimento que tradicionalmente lhes fora dispensado pelas autoridades públicas, uma vez que se cogitava da criação de um órgão estatal que substituísse as sociedades em suas tarefas. De fato, o contexto democrático permitia que vários setores da população encaminhassem às autoridades públicas as suas demandas, e isso, no tocante aos direitos autorais, expunha-as aos argumentos contraditórios das sociedades arrecadadoras, dos usuários de música e dos próprios autores que isoladamente expressassem seu descontentamento. E o deputado Dario de Barros deixou entrever essa realidade no discurso que fez na Câmara Federal para justificar seu projeto: "Não pretendo prejudicar quem quer que seja, bem ao contrário, empenho-me em beneficiar algumas coletividades que de qualquer forma se julgam prejudicadas. Tenho conversado a respeito com muita gente, e estou procurando recolher os elementos de que necessito para redigir o projeto em questão. Já concordei até com a realização de uma 'mesa-redonda' congregando aqueles que se interessam pelo Direito Autoral" (*Diário do Congresso Nacional*, 04/07/51).

As dificuldades enfrentadas pelos antigos dirigentes autorais em suas relações com o Estado no contexto democrático podem ser ilustradas exemplarmente por dois episódios ocorridos no governo de Juscelino Kubitschek e já mencionados de passagem anteriormente, episódios estes que revelaram a legitimidade igualitária que as autoridades públicas conferiam a outros interlocutores do poder no campo autoral ou musical. Como vimos, os clubes esportivos e recreativos do Brasil, cansados de submeter-se a tabelas de preços elaboradas unilateralmente pelas sociedades e impostas pela força policial ou judiciária, apelaram para JK, e este, nomeando uma "comissão mista" de representantes dos clubes e das sociedades e incumbindo-a de encontrar uma solução para o problema, não deixou de impor aos dirigentes societários que negociassem com aqueles usuários da mesma forma como o faziam com os outros. É interessante observar, contudo, que a intervenção de Juscelino nessa ocasião não foi criticada pelos dirigentes pioneiros, e não o foi pelas mesmas razões internas ao campo autoral que os levariam mais tarde a responder solícitos à intervenção de Jânio. Se chamara os clubes para negociar, JK, ao que parece, não chamara a nascente Sicam, e isso fez com que o próprio campo autoral pioneiro julgasse ter suas fronteiras tradicionais avalizadas pelo presidente da República que "ratificava" seu acordo com os clubes: "A Coligação SBACEM-SADEMBRA-SBAT, representada na Comissão pelo seu Diretor Conselheiro David Nasser - signatário de um dos dois pactos firmados - solicitou à S. Excia. o Sr. Presidente da República, a ratificação do ajuste realizado, e S. Excia., dando ao caso a merecida atenção, não só aprovou integralmente o trabalho realizado, como concordou em dar à sua sanção o caráter solene a que faz jus um documento que

servirá de base e de norma nas relações futuras, em todo o país, entre as Sociedades de Autores e Compositores e os nossos clubes e associações, dando um final feliz a uma velha pendência" (Boletim nº 50 jan 1961).

O mesmo não ocorreria no segundo dos episódios aqui destacados: a criação da Ordem dos Músicos do Brasil, em razão da pretensão do órgão de filiar os compositores e de submetê-los a normas disciplinadoras do trabalho musical no país, desencadeou nos dirigentes autorais uma reação quase tão furiosa quanto aquela provocada pelo projeto de criação do "IDA" dez anos antes. E é, de fato, a comparação entre os argumentos utilizados pelos dirigentes autorais nessas duas ocasiões o que evidencia as saudades sentidas dos velhos tempos, evidenciando ao mesmo tempo que eles se ressentiam menos da falta da proteção policial que lhes fora dispensada pela Censura do DIP e mais da falta de reconhecimento público de sua condição de "pessoas importantes", que mereciam um tratamento diferenciado por parte do Estado.

Como vimos, foi como "pessoa importante" que Raymundo Magalhães Jr. se dirigiu em 1951 ao deputado Dario de Barros. E mesmo Luiz Iglézias, que vinha a público para defender Getúlio, secundara Raymundo Magalhães Jr. nessa atitude, construindo da própria Sbat a imagem de uma sociedade representativa de "figurões" e gerida por eles, que podia levantar-se de dedo em riste ante um governo propositadamente anônimo e enfraquecido, verdadeira caricatura reacionária da democracia: "Nem o governo pode imaginar o que representaria para aumento de suas preocupações a criação de semelhante instituto! Direito autoral é casa de marimbondos. Está calma e ordeira naquele terceiro andar da Avenida Almirante Barroso. Mas, não lhe mexam! Sabe o governo que é ouvir o acadêmico Viriato Corrêa, nervoso crônico, a dar murros sobre a mesa quando um mambembe qualquer representa sua comédia 'À sombra dos laranjais' com o título de 'Laranjas de Nova Iguaçu' como original de João Carapuças para fugir ao pagamento do direito autoral? Sabe o governo o que seria o esbravejamento do destemido vereador Raymundo Magalhães, quando o Instituto do Direito Autoral autorizasse, por obra do diabo, o ator Jaime Costa a representar 'Carlota Joaquina'? Sabe o governo o que é lidar com dezenas de companhias teatrais a viajar pelo interior defendendo o pão nosso de cada dia, sabe Deus como, a chorar necessidades junto às autoridades locais, com o propósito de não pagar emolumentos municipais, nem taxas, nem impostos, e, na altura do novo instituto, nem direitos autorais? Depois, sabe o governo o que seria entender-se, aqui no Rio, com os autores lesados? Direito autoral é coisa muito mais complicada do que parece à primeira vista (...)" (*O Globo*, 06/07/51).

Observe-se que isso trazia à tona uma aspiração absolutamente contraditória com as outras referências críticas ao "governo" já comentadas: a condenação do apadrinhamento na esfera dos empregos públicos, por exemplo, podia ser lida como expressão de um desejo de modernização do poder pela erradicação do prestígio pessoal como fator influente nas decisões, enquanto o que se revelava em alusões como essas era que os autores não estavam dispostos a abrir mão desse prestígio em suas próprias relações com o Estado e sentiam-se incomodados com o

tratamento igualitário que o Estado democrático deveria dar a todos. O estranhamento em relação à democracia não decorria apenas do fato de que cabia agora ao governo ouvir também os seus detratores, mas principalmente do fato de que lhe cabia tratar a eles próprios, autores famosos, como cidadãos comuns. E Geysa Bôscoli, que vinha a público para defender Getúlio, não deixou de manifestar o quanto lhe parecia inadequado que autores famosos fossem tratados como indivíduos anônimos: "Sonho do legislador: Joracy Camargo, Paulo Magalhães, Oswaldo Santiago, Ary Barroso, Lamartine Babo, Herivelto Martins e toda essa enorme família que tem dado provas inúmeras de atividade e de capacidade administrativa, todos esses autores e compositores seriam transformados em 'viúvas dos veteranos da guerra do Paraguai', enfileirados, todos os meses, no 'guichet' do Tesouro, de pires na mão, recebendo o direito autoral das obras que produziram durante a vida inteira (...)" (*O Mundo*, 31/07/51).

Ora, a circular enviada pela Ordem dos Músicos do Brasil à Sbacem dez anos depois tinha tudo para ferir as mesmas suscetibilidades, uma vez que nenhuma importância era dada em seu texto ao prestígio pessoal dos autores que dirigiam as sociedades arrecadadoras: decididamente a OMB os tratava como cidadãos comuns e se julgava no direito de interferir formalmente no campo autoral por eles organizado. Iniciando com um abrangente e anônimo "aos compositores", a circular comunicava friamente a vigência da Lei 3.857 e citava os artigos da mesma nas quais a OMB se sustentava para interpelá-los naqueles termos: o Artigo 1º, que atribuía à Ordem o direito de "exercer em todo o país a seleção, a disciplina, a defesa da classe e a fiscalização do exercício da profissão de músico"; os Artigos 16 e 18, que condicionavam o trabalho musical ao registro na entidade e sujeitavam o músico não inscrito às penalidades aplicáveis ao exercício ilegal da profissão; e o Artigo 29, que incluía os compositores de música erudita ou popular entre os músicos profissionais enquadrados por ela (Boletim nº 53, jun 1961). E encerrava num estilo tão puramente formal e burocrático que fazia lembrar a própria imagem da fila evocada por Geysa Bôscoli em 1951: "Sua inscrição na Ordem dos Músicos lhe dará direito de imediato: I- a um certificado que o habilita ao exercício da profissão e que terá o mesmo valor do Diploma expedido por Escola Superior; II- a uma carteira profissional que lhe dá fé pública; III- a defesa e a fiscalização do exercício da profissão; IV- a ser eleito para os Conselhos Regionais ou Conselho Federal que é o órgão supremo da Ordem. Procure imediatamente a sede do Conselho Regional da Guanabara à Av. Rio Branco, 185, 13º andar, sala 1.316 e faça sua inscrição. Para isso serão necessários os seguintes documentos: a) prova de quitação com o serviço militar; b) título de eleitor; c) identidade civil; d) 4 retratos 3x4. - Cordialmente. - Antonio Gentil Guedes - Presidente" (*idem, ibidem*).

É interessante observar que a Sbacem não se deu o trabalho de polemizar com a OMB nas páginas de seu informativo, ao contrário do que fizera à época do projeto de criação do "IDA". Uma única entrevista, concedida à imprensa por José Siqueira, fundador e diretor da Ordem dos

Músicos, foi ali transcrita e comentada criticamente: o maestro estaria falando como se ignorasse a existência de um campo autoral organizado e como se não soubesse que os direitos dos autores já estavam sendo devidamente protegidos; além disso, os autores não se incluíam de fato entre os músicos profissionais nem deveriam ser incluídos entre eles de direito, uma vez que não eram "trabalhadores" como os músicos e sim "criadores" (Boletim nº 54, ago 1961). Talvez porque os "músicos trabalhadores" não estivessem à altura de seu verbo, os "autores criadores" preferiram antes exercer seu poder de pressão sobre o governo, no sentido de modificar aquela lei que os obrigava a uma sujeição tão ultrajante. E só voltaram a tratar do assunto nas páginas de seu informativo para anunciar sua própria vitória: um substitutivo do senador Saulo Ramos fora aprovado no Congresso e a inscrição de compositores e cantores na Ordem do Músicos tornara-se "facultativa", tornando-se também restrita àqueles dentre eles que fossem também "trabalhadores", isto é, que mantivessem "relação empregatícia com fábricas de gravação de discos, emissoras ou empresas congêneres" (Boletim nº 60, dez 1962).

As próprias justificativas apresentadas pelo senador para seu substitutivo incluíam a necessidade de isentar criadores consagrados do constrangimento a regras idealizadas para trabalhadores desconhecidos, e Saulo Ramos cita particularmente a exigência de que esses criadores se submetessem a uma banca examinadora para avaliação de sua qualificação profissional, exigência esta da qual seu substitutivo efetivamente liberava os compositores e cantores que optassem por inscrever-se na Ordem. É interessante observar que, para compor seu argumento, Saulo Ramos foi levado a evocar a mesma relação direta entre o artista e o povo que o próprio campo autoral explorava em sua condenação moral dos novos procedimentos comerciais postos em prática na área musical, relação esta que não sustentava em seu texto apenas a pretensa autonomia desse campo em relação ao mercado, mas sua própria autonomia em relação ao Estado, bem como a suposta liberdade dos artistas consagrados em relação às regras formais e universalmente válidas de um e de outro: "A exigência do exame prestado perante banca examinadora, na forma estatuída no item 'g' do artigo, é, a nosso ver, descabida. Muito mais racional será que se faculte o exercício da profissão a músicos de real e autêntico valor, tanto compositores quanto instrumentistas, cantores ou bailarinos, de música erudita ou popular e até regentes que têm cursos realizados em estabelecimentos particulares ou que são hoje legítimas expressões da música reveladas já pelo próprio esforço, já por sua capacidade de trabalho. Podemos, sem grande trabalho de erudição, mencionar verdadeiros expoentes da música em seus diversos ramos e gêneros, como o grande Villa-Lobos, Brasílio Itepere II, Iara Bernete, Pixinguinha, Maestro Chiquinho, Dorival Caymmi, Camargo Guarnieri, Vicente Valle e tantos outros que foram ou são apenas autodidatas. A pior banca examinadora que um artista pode enfrentar é o público. É ele o juiz mais exigente e ao mesmo tempo o mais justiceiro" (*idem, ibidem*).

Noticiando a modificação da lei, bem como os "vários telegramas de aplauso e agradecimento" enviados a Saulo Ramos por "todos os autores musicais do Brasil", a Sbacem finalmente se digna comentar as já então derrotadas pretensões da Ordem, e o faz com base na mesma rejeição da classificação do autor como trabalhador e na atribuição dessa condição aos músicos: "Só uma circunstância proporciona debate, no pressuroso atendimento à lei que regula a profissão do músico no Brasil: a pretensa obrigatoriedade da inscrição do compositor na 'Ordem', sob a alegação de que todo compositor é um músico, pelo menos em potencial. Quanto à parte teórica, sentimental e artística, talvez se possa admiti-lo (...). Mas o compositor musical, praticamente, não é um profissional. E se o considerarmos como tal, só o poderemos classificar como profissional liberal. Liberalíssimo. Ele não trabalha, na verdadeira acepção do termo. Ele produz, sem nenhuma obrigatoriedade quer de horário, quer de prazo, quer de compromissos contratuais. Além de tudo, não tem salário, não tem gratificação e a sua atividade, por mais fecunda que seja, não pode estar sujeita às leis que regulam o trabalho material. Os seus direitos autorais variam, segundo a repercussão maior ou menor de suas obras" (*idem, ibidem*).

Como indicava a referência final à participação do autor nos riscos do investimento musical, os sbaceanos viam-se a si mesmos como opostos aos trabalhadores não apenas em razão de sua atividade estar livre dos constrangimentos materiais citados, mas em razão também de serem eles mesmos os proprietários legais das obras resultantes de sua atividade produtiva: "O músico, propriamente dito, é um profissional assalariado, que está sujeito às leis do trabalho, a contratos de locação de serviços, a horários estabelecidos e, de um modo geral, depende de patrões, contratantes ou empresários. Estes, sim, têm o direito de defender o seu trabalho material, a reivindicar 'cachets', reajustamentos salariais e garantia para o seu trabalho, como estão habilitados a fazê-lo, com o evento da 'Ordem dos Músicos'. Não tendo horários de trabalho, nem salários, nem contratos pessoais (visto que os contratos que assinam referem-se exclusivamente às suas composições), os compositores jamais poderão ser considerados profissionais porque são proprietários. Proprietários das suas obras, de acordo com toda a farta legislação brasileira que reconhece e assegura os direitos da propriedade intelectual" (*idem, ibidem*).

Contudo, o texto só evidencia as suscetibilidades contrariadas das "pessoas importantes" quando enuncia os pressupostos fundamentais das diferenças atribuídas às condições de compositor e de músico, isto é, quando defende a tese segundo a qual somente os compositores seriam "criadores", os músicos não. E é preciso observar agora que essa tese se revestia de um caráter particularmente reacionário naquele contexto: a Convenção de Roma acabara de incluir os músicos participantes das gravações entre os titulares de direitos conexos ao de autor, e José Siqueira, na entrevista comentada pela Sbacem, parecia interessado em lutar à frente da Ordem pelo reconhecimento desses direitos. A tese reforça de fato a pretensão de liberdade dos autores em relação a regras formais, contrastando-os com os músicos que, como simples "executores" das obras criadas pelos outros, teriam que se submeter a regras desse tipo: "Em que

pese o interesse, que não se justifica, de uma grande parte da classe musical, existe, entre o compositor e o músico profissional, uma diferença profunda. Enquanto aquele é, propriamente, um criador de temas melódicos em combinação com a parte poética, com a mais completa independência espiritual e material, o músico profissional é o intérprete cativo a todos os caprichos da obra autoral e ainda mais às regras da técnica musical e instrumental, como executor fiel que é daquilo de que é encarregado. É, realmente, o caso de uma mensagem, de um 'recado' que um cidadão transmite 'bem ou mal'. Mas quem leva o 'recado' não tem a menor responsabilidade pelos conceitos contidos no mesmo" (*idem, ibidem*).

E como se tornar o músico "cativo" dos "caprichos" do autor já não significasse contrariar a intenção que fora expressa de não menosprezar a "brilhante e querida classe dos músicos brasileiros", o texto lança mão de uma comparação evidentemente depreciativa: "Apenas para argumentar, perguntaríamos se estaria certo que os arquitetos fossem obrigados a inscrever-se em uma 'ordem' dos pedreiros, carpinteiros ou mestres de obras; ou que os poetas tivessem que filiar-se à 'ordem' dos declamadores; ou os escritores fossem forçados a fazer parte da 'ordem' dos datilógrafos..." (*idem, ibidem*).

O menosprezo aos músicos, demonstrado nessa ocasião, tinha portanto raízes na própria concepção dos pioneiros do campo autoral acerca da natureza do trabalho desses profissionais, concepção esta que já se manifestara quando, convidados pelo Sindicato dos Músicos para a inauguração de sua nova sede, em 1951, os sbaceanos haviam enviado um fiscal para representá-los na solenidade (Ata da reunião de diretoria de 04/10/51, Boletim nº 10-11, abr 1952). Contudo, o enfrentamento das regras formais emanadas da Ordem mostra que nesse menosprezo, assim como no desacato ao deputado Dario de Barros, havia mais do que preconceitos específicos. À óbvia intenção de continuar controlando politicamente as fronteiras de seu campo, misturava-se nos dois casos o desejo menos evidente de reconhecimento público de seu prestígio pessoal e a convicção de que esse prestígio os fazia merecedores de um tratamento honroso e diferenciado por parte do Estado e das próprias entidades por ele criadas para atender a reivindicações de outros. Veja-se, como manifestação desse desejo e dessa convicção, o próprio "movimento de desagravo a Ary Barroso", que deu continuidade à militância dos dirigentes autorais pioneiros contra a Ordem.

Ocorreu em 1963: representantes das entidades autorais cariocas organizaram uma passeata pelas ruas do Rio de Janeiro e cantaram músicas de autoria de Ary numa praça de Copacabana para "desagravar o grande companheiro do insulto que sofrera publicamente" (Boletim nº 61, mar 1963). E que "insulto" fora esse? Ary Barroso filiara-se à OMB, mas deixara de pagar a anuidade, "por achar que tal organização não estava à altura de cumprir um programa elevado e capaz por si só de proteger os legítimos direitos dos profissionais da execução musical" (*idem, ibidem*); os diretores da OMB declararam publicamente que aplicariam a Lei 3.857, proibindo a execução das músicas de Ary Barroso até que ele acertasse

seus débitos com a entidade; isso desencadeou então "uma vaga de indignação e protestos", que agitou não apenas os compositores seus amigos, mas "todos os setores da opinião pública", segundo o informativo da Sbacem. É interessante observar que o texto recorre novamente à imagem de uma associação íntima entre o artista consagrado e o povo, sustentando nela a defesa de sua suposta autonomia em relação a vicissitudes dessa natureza, de tal modo que os interesses de Ary se confundem com os interesses do povo e a reação indignada do campo autoral assume as proporções de uma revolução popular: "...Ary Barroso teve ocasião de constatar o quanto é querido por seus colegas compositores e pelo povo em geral, quando da verdadeira revolução que houve na cidade, em consequência de ataque pela imprensa dirigido ao seu nome e em prejuízo dos seus interesses pessoais e nos do povo a quem se ameaçava quixotescamente de não ouvir mais as deliciosas composições do autor de 'Aquarela do Brasil' (...). O povo solicitava o desmentido do noticiário, considerando um verdadeiro absurdo tal resolução (...). Quando o povo tomou conhecimento do que se tratava, aderiu totalmente ao movimento e o resultado é que aquele trecho da cidade tomou o aspecto de verdadeira revolução. Grande massa popular se aglomerou na praça e ruas adjacentes, dando vivas a Ary Barroso e fazendo ouvir o seu protesto contra as restrições feitas injustamente ao maior autor popular do Brasil (...). Ary recebeu as maiores e mais numerosas demonstrações de solidariedade de milhares de amigos e admiradores. As suas músicas continuam sendo executadas em todos os lugares públicos e o povo continua a ouvi-las e a aplaudir o seu compositor querido que tantas jóias lhe tem proporcionado e que continua, agora com saúde, a compor e a tocar, para amenizar a vida febriciante que todos vivemos" (*idem, ibidem*).

Ary estava doente e viria a falecer um ano depois, e isso dava evidentemente ao "movimento de desagravo" um sentido especial. Na onda da "revolução" que se levantou para defendê-lo do "ultraje", as placas da rua em que morava foram substituídas por placas que davam seu próprio nome ao logradouro, "Ladeira Ary Barroso", e isso mostra que os dirigentes desejavam perpetuar-se, também nos lugares públicos, tanto quanto o faziam em suas salas e sedes, para afirmar assim, publicamente, sua independência em relação ao processo vital que consumia Ary a olhos vistos. Mas essa afirmação era também uma resposta ao tratamento impessoal que lhes era dispensado pelo Estado democrático e pelas instituições por ele criadas: arrancando as placas e renomeando a rua, os dirigentes autorais reivindicavam a homenagem pública ainda que ao preço da burla às próprias regras impessoais de civilidade.

"O presidente Juscelino, que é e sempre foi amigo do compositor, não poderia assinar uma lei sem antes tê-la estudado. Escudou-se em maus conselheiros. E foi o que ocorreu, lamentavelmente", afirmava Herivelto Martins ao *Diário Carioca* em 1962, enquanto atuava nos bastidores em Brasília para que o substitutivo Saulo Ramos fosse aprovado. O que deve ser observado, contudo, é que atuava justamente na condição de presidente do Sindicato dos Compositores Musicais, isto é, na condição de

representante de uma categoria de supostos trabalhadores, classificação esta que ao mesmo tempo era rejeitada para efeito de eximirem-se os compositores da jurisdição da Ordem. O sindicato em questão fora fundado durante o governo democrático de Vargas e adquirira sob o governo Goulart o auge de seu prestígio, graças à eleição dos mesmos "grandes nomes" que dirigiam as sociedades autorais para a direção do órgão: inversamente ao ocorrido no interregno do governo JK, era portanto como trabalhadores que os dirigentes autorais se apresentavam diante dos governos trabalhistas, e era nessa condição que recebiam desses governos o tratamento diferenciado a que acreditavam fazer jus, e a própria mudança de atitude ocorrida durante o governo JK mostra que não lhes interessaria serem vistos como trabalhadores se isso ao contrário significasse serem tratados formalmente como quaisquer uns.

Os informativos da Sbacem registram inúmeros exemplos do modo pelo qual os autores musicais se investiram da condição de trabalhadores durante o governo democrático de Vargas. E foi sobretudo como trabalhadores que os sbaceanos solicitaram dele o financiamento para a aquisição da sede carioca. O IAPC era o instituto previdenciário dos funcionários da Sbacem, e o sbaceano Silvino Neto comentou o empréstimo nos seguintes termos: "- Este é mais um grande serviço que o IAPC, através do seu digno Presidente, presta a uma classe de trabalhadores brasileiros, seguindo assim a orientação do Presidente Vargas" (Boletim nº 13, jun 1953).

Contudo, quem os tornava trabalhadores nesse momento era o governo com o qual dialogavam, e, mais particularmente, o presidente da República, de quem recebiam na verdade o favor de um tratamento especial, e isso era explicitado nas palavras do próprio presidente do IAPC, Henrique La Rocque, ele mesmo homenageado posteriormente com o título de "sócio benemérito" da Sbacem: "- Tive uma imensa satisfação de, cumprindo determinação do Presidente Vargas, conceder através do IAPC o empréstimo à SBACEM, avaliado em 5 milhões de cruzeiros, numerário este com o qual foi adquirida a sede própria daquela entidade. Hoje é um dia feliz para mim e meus amigos compositores. Por outro lado, o Presidente da República cumpriu o que prometeu" (*idem, ibidem*).

Foi também como trabalhadores que os sbaceanos reagiram em 1952 a uma outra iniciativa parlamentar: um projeto do senador Mozart Lago isentava do pagamento autoral as associações recreativas de pequenos servidores públicos, de trabalhadores e de operários, e, embora pudessem argumentar como proprietários lesados em seus direitos, com o que já demonstrariam alguma coerência com as atitudes tomadas posteriormente em relação à Ordem, os dirigentes da Sbacem preferiram antes repetir as palavras do advogado do Sindicato, ainda Associação Profissional, Milton Sebastião Barbosa. E este não centrou sua crítica nem na inconstitucionalidade do projeto, nem no atentado à propriedade que ele

perpretava, e sim no argumento de que os autores musicais também eram trabalhadores e também mereceriam a proteção do Estado: embora louvável, a medida proposta traria conseqüências imprevistas pelo legislador, uma vez que prejudicaria uma classe de trabalhadores para favorecer a outras (Boletim nº 12, out 1952). De fato, argumentando em favor dessa tese, o advogado construía do autor-trabalhador uma imagem diametralmente oposta àquela que os próprios autores construiriam mais tarde de si mesmos ao se dizerem proprietários e criadores e ao atribuírem a condição de trabalhadores exclusivamente aos músicos: "O projeto, falando em 'operários ou trabalhadores', viria dar margem a que os compositores musicais, que também são, na sua maioria, modestos trabalhadores, viessem a ser prejudicados em mais de 70% dos seus já parcos recursos conseguidos através do direito de execução. É preciso não se esquecer que numa festa dedicada aos associados (e quantas vezes os 'convites' são vendidos): a) os músicos ganham para executar as músicas; b) as sociedades cobram mensalidades e outras contribuições dos associados; c) no recinto das festas há o comércio efetuado através de bares com o fito lucrativo. Ora, como se entender só fique isento de retribuição o direito do autor das músicas executadas quando este tanto necessita do produto do seu trabalho? Advogado da Associação Profissional dos Compositores - e esta é uma profissão tão digna quanto outras o sejam - acompanho de perto o trabalho exaustivo dos nossos compositores no sentido de aperfeiçoamento das suas produções, no sentido de as valorizar. É justo que o Estado venha agora, graciosamente, dispor deste trabalho de outrem? É justo retirar dos que muito ainda precisam o pouco que têm?" (*idem, ibidem*).

E o argumento de Barbosa tinha um interlocutor certo, o presidente Getúlio Vargas, a quem a Associação já "fizera sentir os reclamos da classe" e em quem mais uma vez os autores diziam ver a garantia de que seus direitos não seriam desrespeitados: "Se, quando deputado, o Dr. Getúlio Vargas conceituava no Art. 26, Parágrafo Único do projeto que viria a se transformar no decreto 5.492 de 16-7-28: 'consideram-se realizadas com intuito de lucro quaisquer audições musicais, representações artísticas ou difusões radiofônicas em que os músicos, executantes ou transmitentes tenham retribuição pelo trabalho'. Não é possível venha a ser erigido em lei, no seu governo, tão descabida providência, não pelo que pretende, mas pelos males que acarretará" (*idem, ibidem*).

A expressão máxima da aspiração dos autores à condição de trabalhadores, contudo, bem como do modo pelo qual tal aspiração estava associada ao desejo de um tratamento distinto por parte do Estado, foi de fato a própria fundação da Associação Profissional e sua transformação posterior em Sindicato, e encerraremos este capítulo analisando brevemente a história dos primórdios dessa instituição, não apenas para revelar as diferentes modalidades de sua atuação pública em diferentes contextos políticos, mas também para mostrar que, ainda às vésperas do Golpe Militar de 1964, que poria fim ao longo período de influência do nacionalismo, do populismo e do trabalhismo varguistas no Brasil, a UBC e a Sbacem, unidas, faziam justamente desse órgão o principal canal de expressão de seu pedido de socorro público à "música popular brasileira", supostamente desprezada pelo mercado. E eram ouvidas.

A Associação Profissional dos Compositores Musicais do Rio de Janeiro foi fundada a 8 de julho de 1952, durante o governo democrático de Vargas, e sua primeira diretoria foi composta por Jorge Faraj (Sbacem), Roberto Roberti (UBC) e Bruno Ferreira Gomes. Os representantes das sociedades logo renunciaram, e uma junta presidida por Milton Sebastião Barbosa assumiu a direção da Associação até que fosse eleita uma nova diretoria, presidida por Tito Mendes (que já fora eliminado da Sbacem por falta de pagamento e que seria mais tarde reintegrado a ela). Essa diretoria obteve a Carta Sindical em 1954 e realizou no mesmo ano as primeiras eleições sob o novo estatuto. E essas eleições foram vencidas por uma chapa que incluía novamente representantes das sociedades, ainda que os cargos titulares mais importantes fossem ainda preenchidos por autores menos conhecidos e mais independentes em relação a elas: José Caribé da Rocha na presidência, Bruno Ferreira Gomes na primeira secretaria e Edson Colaço Veras na primeira tesouraria, com René Bitencourt (Sbacem) como segundo-secretário, Herivelto Martins (Sbacem) como segundo-tesoureiro e Haroldo Lobo (Sbacem), Aldo Cabral (UBC) e Bucy Moreira (Sbacem) como suplentes. Outros nomes ligados às sociedades compunham ainda o Conselho Fiscal e sua suplência: Eratóstenes Frazão (UBC), Nestor de Holanda (que a essa altura já deixara a Sbacem), Cícero Nunes (UBC), Fernando Lobo (Sbacem), Grande Otelo (Sbacem) e Geraldo Pereira (UBC) (Boletim da Sbacem nº 17, ago 1954).

Os pormenores da história da concessão da Carta Sindical evidenciam que a imagem dos autores musicais como trabalhadores dependia sobretudo de um investimento estatal nela: "Começou, então, o trabalho de reabilitação da APCMRJ. Com a cooperação de Bruno Ferreira Gomes e do Dr. Doutel de Andrade, o presidente Tito conseguiu um grupo de salas no edifício do IAPC (...) e partiu para a idéia da Sindicalização (...). Consultada a Consolidação das Leis do Trabalho, verificou-se que o 15º Grupo das Profissões Liberais se compunha dos Compositores Artísticos, Plásticos e Musicais, sendo necessário desmembrar desse grupo os Compositores Musicais, o que foi feito por intermédio da Comissão de Enquadramento Sindical, cujo presidente era o Dr. Amado Benigno. Após inúmeras *demarches* e resoluções oficiais foi finalmente autorizada a Carta Sindical ao 'Sindicato dos Compositores Musicais do Rio de Janeiro' a 7 de maio de 1954. Quase todo o desenrolar do pleito pela Carta Sindical verificou-se na gestão do Sr. João Goulart como Ministro do Trabalho; entretanto, a sua concessão já foi dada pelo Sr. Hugo de Faria, que substituíra o atual Presidente da República. Muito deve o Sindicato ao Dr. Doutel de Andrade, de quem teve o maior apoio e até esforço pessoal pela vitória do ideal dos compositores" (Boletim nº 62, jul 1963).

Por outro lado, a presença dos "grandes nomes", ligados em alguns casos à própria direção das sociedades autorais, dava à primeira diretoria do Sindicato um prestígio que a anterior, a despeito de haver obtido a Carta Sindical, não possuía, e o próprio informativo da Sbacem comentava sobre esta última em 1954: "Como se vê, trata-se de compositores pouco

conhecidos, mas que fizeram muito mais que muitos veteranos cartazes..." (Boletim nº 17, ago 1954).

É provável também que tenha sido essa presença a responsável pelo conteúdo do programa divulgado pela chapa vencedora durante a campanha, que em muitos pontos fazia lembrar as idéias e as práticas societárias já analisadas: "a) Prestigiar a música popular brasileira; b) Amparar o compositor por meio de assistência social, médica, jurídica e profissional; c) Colaborar ampla e inteligentemente com as duas sociedades arrecadadoras; d) Unir a classe, para que ela possa reivindicar os seus direitos; e) Trabalhar pela Casa e a Colônia de Férias do Compositor; f) Lutar por uma sede própria, onde possa instalar o restaurante e os serviços de assistência social; g) Prestigiar os nomes e as obras dos compositores do passado, para que suas músicas não caiam no esquecimento, matando dessa forma nossas tradições musicais; h) Facilitar o ensino gratuito de música aos associados e instituir prêmios para que surjam obras literárias a respeito da evolução da música brasileira" (*idem, ibidem*).

Essa diretoria organizou ainda em 1954 o concurso oficial de músicas carnavalescas para o ano seguinte, do qual já se disse que premiava também a qualidade, como algo diferente da popularidade, sinalizando, no ano da morte de Getúlio, a perda do mercado dos "compositores do passado" para os "comerciantes" da música. Mas se até mesmo um concurso assim organizado deixava de interessar às sociedades, o certo é que o próprio sindicato logo deixou de interessar a elas, e particularmente à Sbacem, em razão de seus conflitos internos com os editores. Por acaso ou não, esse período coincidiu com o interregno representado pelo governo JK nas relações mais tradicionais do campo autoral com o Estado brasileiro. De fato, foi só em 1963, sob o governo presidencialista de João Goulart, que o Sindicato foi investido da função de expressar a unidade do campo autoral diante do poder de Estado: uma diretoria toda ela composta por dirigentes autorais pioneiros foi eleita e contou em sua posse com a presença do próprio ministro do Trabalho, a quem o presidente da República incumbira de representá-lo pessoalmente na cerimônia.

É certo que, quando da posse de JK na presidência, os sbaceanos tentaram estabelecer com ele a mesma interlocução que vinham estabelecendo com Getúlio, investindo-se para isso da mesma condição de trabalhadores, mas só o fizeram porque julgaram que o próprio presidente iria interpelá-los, e a toda a nação, dessa maneira. "Falando aos representantes dos Sindicatos de Trabalhadores", JK dissera estar "à disposição das classes laboriosas para todo e qualquer apelo em benefício dos seus interesses", e a Sbacem, nas palavras de seu informativo, explicitamente estava "aproveitando a `deixa'" e dirigindo ao presidente o "apelo dos compositores" (Boletim nº 26, jun 1956). Envolvidos que estavam na luta temporária contra os editores, para o término da qual chegariam a buscar posteriormente o apoio do presidente, os sbaceanos, nesse seu "apelo", reclamavam dos "exploradores da música" que, convencidos de sua "ascendência nos proventos das produções artísticas",

consideravam "intrusos e charlatães" aos autores que pleiteavam o "cumprimento das leis" que os protegiam, e não se esqueciam de reclamar também, e mais uma vez, das autoridades que não cumpriam as "determinações legais". Suas reivindicações eram contudo muito vagas, dando a impressão de que sua única aspiração era na verdade o próprio reconhecimento público como interlocutores privilegiados. E, julgando que esse reconhecimento viria, como antigamente, se assumissem a condição de trabalhadores, os sbaceanos traçavam dos autores musicais a imagem que julgavam conveniente: "Será o momento, portanto, de aproveitar a acessibilidade de S. Excia. o Sr. Presidente da República para um apelo ao seu espírito público, no sentido de que à classe dos autores musicais sejam dadas as garantias administrativas de que necessita, dado que as dificuldades da vida atual a atingem tão profundamente como a qualquer outro trabalhador que retira, do seu esforço pessoal, os proventos para a sua manutenção e a de sua família. Por outro lado, ressentem-se os autores da necessidade de atualização das leis de Direitos Autorais, muitas delas já obsoletas e, portanto, em desacordo com os imperativos do momento. Há muita coisa a fazer pelos autores e compositores do Brasil. E, se S. Excia. se dispusesse a dirigir um olhar para este setor, não teria muito tempo a perder, porque o muito que há por fazer poderá ser executado com uma simples determinação governamental" (*idem, ibidem*).

É interessante observar que o desejo mal contido de estabelecer com o novo governante as mesmas relações práticas e simbólicas que haviam estabelecido com o velho fez com que os sbaceanos buscassem nas próprias relações anteriores com o então governador de Minas um ponto de referência para as relações com o atual presidente. Assim, ao lado do texto do "apelo", o informativo da sociedade publicava a velha foto que o governador gentilmente autografara à Sbacem, e comentava: "O Dr. Juscelino Kubitschek de Oliveira, quando Governador de Minas, em 1951, honrou-nos com a sua mensagem, em autógrafa, na qual assim se expressava: 'À SBACEM COM OS CUMPRIMENTOS DO GOVERNADOR DE MINAS, QUE APRESENTA AOS ARTISTAS DE TODO O ESTADO A MENSAGEM DA VIGILÂNCIA GOVERNAMENTAL NA DEFESA DOS SEUS DIREITOS'. Agora que S. Excia. acaba de assumir o mais alto posto da Nação, cabe-nos a esperança da atualização da sua mensagem, com a ampliação dos seus designios para todos os compositores do Brasil, que muito necessitam da vigilância do governo na garantia do cumprimento das leis que regulam o Direito Autoral" (*idem, ibidem*).

Ora, JK não os interpelaria, nem à nação, como trabalhadores, e de tal maneira se haveriam de frustrar as expectativas sbaceanas em relação ao presidente que não só os dirigentes autorais deixariam de investir nessa imagem mas também a atribuiriam depreciativamente aos supostos interlocutores privilegiados do novo governo, os músicos. E quando voltam a falar como trabalhadores, assumindo a direção do sindicato, fazem-no de fato porque o Estado volta a interpelá-los dessa maneira, ao mesmo tempo em que as relações tradicionais se restabelecem. Herivelto Martins e Marino Pinto, da Sbacem, Braguinha e Lamartine Babo, da UBC, entre outros membros da diretoria eleita em 1963, tomam posse, como vimos, numa cerimônia dirigida pelo próprio ministro do Trabalho, e

este, em seu discurso, chamando-os de "trabalhadores intelectuais", responsáveis pelo "fornecimento das boas emoções e o repouso espiritual da massa popular e das elites", prometeu a "cooperação material dos poderes constituídos ao Sindicato" e a "boa vontade do governo e, principalmente, do Ministério, no que toca aos auxílios oficiais que a lei permite", acenando ainda com a possibilidade de doar-lhes um terreno e financiar-lhes a construção da sede própria na Capital (Boletim nº 61, mar 1963).

A gratidão em relação às autoridades benemerentes e a expectativa em relação à proteção oficial, tradicionais no campo autoral pioneiro, passaram assim a ser expressas por meio do sindicato naquele curto espaço de tempo que separou a posse dos dirigentes autorais na diretoria do mesmo e o golpe militar de 1964. Também internamente o sindicato passou a ser gerido prática e simbolicamente como se fosse uma sociedade autoral pioneira. A primeira preocupação da nova diretoria foi, de fato, "instalar condignamente o órgão representativo da classe" (Boletim nº 63, out 1963). E a descrição da nova sede mostra que eram os velhos valores autorais os que se expressavam nesse novo espaço: "O Sindicato dispõe de magníficas e confortáveis instalações. Além da sala da direção, (onde se acham em caprichadas molduras os retratos dos quatro presidentes que até aquele dia dirigiram o Sindicato), sala de espera e secretaria (tudo muito bem montado), dispõe a sede de consultório médico, gabinete dentário, sala de música e um bar-restaurant de regulares proporções para os compositores e suas exmas. famílias. No corredor, ligando todas estas dependências, há uma galeria de retratos, constituindo uma homenagem de saudade aos compositores mortos, entre os quais vêem-se os de Noel Rosa, Custódio Mesquita, Zequinha de Abreu, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth" (Boletim nº 62, jul 1963).

Chega a haver, quanto a isso, uma coincidência interessante. Ao noticiar, ainda em 1962, a inauguração da "Cantina Herivelto Martins" na sede da Sbacem, o informativo dessa sociedade evocara espaços antigos nos quais se projetava miticamente, como vimos, uma convivência artística que teria sido autônoma em relação ao mercado e livre dos constrangimentos externos de uma maneira geral. A "Cantina Herivelto Martins", da qual o informativo diz que era "aberta a todos os compositores" e não "uma coisa particular da Sbacem" (Boletim nº 58, abr 1962), expressava, de fato, a adesão dos sbaceanos ao projeto que o "compositor desconhecido" esboçara nas páginas de seu informativo no ano anterior: era preciso reaproximar os parceiros antes separados pelas brigas autorais, e não só para que novos sucessos fossem compostos pelos velhos autores, mas também para que os velhos dirigentes se mostrassem unidos perante a "nova" sociedade paulista e para que pudessem representar conjuntamente a música popular brasileira diante do Estado que queria protegê-la. A coincidência está em que a "sala de espera e descanso" da nova sede do sindicato seria apresentada no ano seguinte em termos quase idênticos, o que mostra ter sido o investimento autoral pioneiro no

sindicato motivado pela necessidade de expressão de uma unidade que já se delineava em várias frentes de atuação e que só se consolidaria no próprio campo autoral três anos depois, com a fundação do SDDA.

Assim se expressava o informativo da Sbacem sobre a "Cantina": "Veio preencher uma lacuna, para usarmos o lugar-comum mais freqüente da nossa imprensa. Mas não há outra expressão mais precisa. O compositor, a não ser no Café Nice, que não lhe pertencia, nunca teve um ponto de reunião com seus colegas, onde pudesse comer e beber à sua vontade e gozar o encanto de um 'bate-papo' do qual muitas vezes surgem as mais vigorosas parcerias da música popular. A Sbacem, por seu Conselho Deliberativo sob a presidência de Herivelto Martins (daí a homenagem contida na denominação da Cantina), resolveu proporcionar este conforto aos compositores brasileiros, fazendo construir mais um andar na sua sede (o sétimo) especialmente para o bar-restaurant que está em funcionamento e serve diariamente centenas de compositores que ali comparecem em busca do tradicional 'ragu', como dizia o saudoso Germano Augusto, ao referir-se às não menos saudosas 'meias-porções' do Reis... Não é demais reforçarmos o que foi dito acima: a Cantina Herivelto Martins está aberta a *todos os compositores*, não sendo, portanto, nesse ponto, uma coisa particular da Sbacem. Ali, todos são bem recebidos, bastando para isso que sejam compositores, como prova a freqüência de associados de outras sociedades que se tem verificado em regular escala e sempre com a mais carinhosa recepção" (Boletim nº 58, abr 1962).

E assim se expressaria o mesmo informativo sobre a "sala": "Enfim, há uma sala de espera e descanso, onde se reúne a idêntica turma do 'bate-papo' proporcionando aos compositores o contato amigo que haviam perdido desde o tempo do saudoso Café Nice" (Boletim nº 63, out 1963).

É importante observar que, se Herivelto Martins mandou construir um andar a mais na sede da Sbacem para nele implantar uma pretensa réplica do Café Nice, as sociedades musicais pioneiras se dispuseram de uma maneira geral a investir seus próprios recursos no "soerguimento econômico do sindicato" e em sua transformação em veículo de expressão dos interesses autorais da geração de seus dirigentes: quando da posse destes na direção do sindicato, tanto a Sbacem quanto a UBC se comprometeram a destinar à entidade uma percentagem do valor bruto de suas respectivas arrecadações, e os "amigos editores", representados pelos irmãos Mangione na cerimônia, ofereceram "sua cooperação no que fosse necessário para o complemento dos recursos a que faz jus o órgão de classe" (Boletim nº 61, mar 1963).

A participação dos editores na iniciativa de investir no sindicato mostra que eram os mesmos interesses ligados a modalidades tradicionais de utilização das obras os que se expressavam por seu intermédio naquele momento, tal como haviam se expressado até então por intermédio das próprias sociedades arrecadadoras. Mas sua participação mostra sobretudo que o investimento no sindicato só podia ser visto como um investimento trabalhista da perspectiva do Estado, pois faltava nele a consciência dos interesses classistas. Assim é que termina por fazer sentido o fato aparentemente contraditório de os sbaceanos haverem se desinteressado do

Sindicato justamente no momento em que mais atuaram como classe, isto é, no momento em que se puseram a brigar com os editores. A imagem de trabalhadores que ostentavam diante do Estado faltavam de fato os indícios dessa consciência, e é interessante observar, quanto a isso, que o editor Vicente Vitale chegou a participar da caravana dos sbaceanos ao Catete, quando do pedido de financiamento do IAPC para a sede própria de sua sociedade, em 1952: os limites que a ideologia nacional-populista impunha a essa consciência, bem como os limites que a legislação sindical varguista impunha à sua explicitação, tornavam sem dúvida o "trabalhismo" sem "classismo" dos dirigentes autorais coerente com o poder que os interpelava. Mas é preciso ver que era sobretudo como representantes da própria música popular brasileira, e não como trabalhadores, que os dirigentes autorais podiam se apresentar unidos aos editores perante o Estado, uma vez que esses editores eram os grandes titulares dos direitos autorais sobre o repertório clássico dessa música. Pode-se dizer portanto que a militância sindical, a despeito de seu conteúdo trabalhista, não se distinguia da militância autoral aos olhos dos próprios militantes, e o fato de as homenagens aos dirigentes autorais nas capas do informativo da Sbacem terem sido interrompidas uma única vez, e para homenagear os dirigentes sindicais, é significativo nesse sentido: de fato, a capa do Boletim nº 63, de out 1963, mostra Herivelto Martins, Ataulfo Alves e Dorival Caymmi na inauguração da nova sede do sindicato, posando sob uma placa onde se lê a inscrição "Homem sindicalizado é homem protegido". Era, de fato, a proteção do governo trabalhista à pobre música popular brasileira de que se diziam representantes o que os dirigentes autorais pioneiros pretendiam obter atuando no sindicato.

Constituíam-se, assim, às vésperas do golpe militar de 1964 e no interior do Sindicato dos Compositores Musicais do Rio de Janeiro, um espaço no qual se recriava simbolicamente o convívio desinteressado dos artistas mediante a convivência fraterna de suas entidades e se buscava assegurar, com base no prestígio pessoal de "grandes nomes" da música popular brasileira do passado, um tratamento público respeitoso em relação ao campo autoral. Esse espaço, contudo, a despeito do apoio que recebia dos representantes da era Vargas que ainda ocupavam o poder, era na verdade tão imaginário quanto o fora em algum momento o espaço da antiga disputa ritualizada dos concursos em relação ao modo como se organizava realmente o mercado musical. A unidade do campo, simbolizada pela união em torno do sindicato, excluía efetivamente a Sicam. E o tratamento respeitoso que recebiam do governo Goulart também não refletia adequadamente a perda de prestígio experimentada desde então pelo campo autoral junto à opinião pública.

De fato, entre 1962 e 1964, o próprio informativo da Sbacem deixou entrever essa situação publicando respostas a críticas que tinham sido dirigidas pela imprensa às sociedades arrecadadoras e a seus dirigentes. Em 1962, por exemplo, publicou carta que o então secretário do Conselho Deliberativo da sociedade, Mario Rossi, enviara ao redator-chefe de um tablóide de São Paulo, com o objetivo de retificar-lhe os "equivocos", carta essa que faz referência a pelo menos um dos aspectos negativos da imagem dos dirigentes autorais que já era corrente na época: "Quanto ao sistema de distribuição dos direitos autorais arrecadados, que, no dizer do articulista, beneficia meia dúzia de diretores milionários em detrimento da maioria da classe, estou autorizado pela diretoria a transmitir-lhe um convite oficial, que ora faço, no sentido de que nos honre com a sua visita (ou de qualquer outro redator de `1ª Fila'), quando lhe pareça oportuno, para verificação dos nossos livros de contabilidade, das fichas individuais dos compositores e de tudo o mais que possa servir à elucidação da verdade" (Boletim nº 57, fev 1962).

E em 1964 é o próprio presidente da Diretoria, Marino Pinto, quem escreve a um jornalista da *Tribuna da Imprensa* "em defesa da nossa sociedade, atingida que foi por conceitos que violentam a realidade dos fatos e o bom nome dos compositores que a administram" (Boletim nº 64, fev 1964). É interessante notar que Marino se dirigia então ao jornalista como se fosse um velho amigo, e estranhava que ele não tivesse procurado diretamente os dirigentes da Sbacem para esclarecer suas dúvidas, dúvidas essas que mostravam por outro lado que o amigo jornalista compartilhava de fato alguns dos valores societários: a *Tribuna* condenara particularmente a suposta penúria em que estaria vivendo Ary Barroso no fim de seus dias, quando, em razão de sua doença, dependia das "esmolos" da Sbacem, e Marino, ofendido, apresentava os números relativos aos pagamentos de direitos autorais efetuados ao "presidente de honra" da sociedade nos últimos 4 anos, mencionando inclusive os benefícios oferecidos pela Carteira Social por ocasião da doença do autor de *Aquarela do Brasil* (Boletim nº 64, fev 1964). Contudo, as críticas da *Tribuna*, assim como aquelas do tablóide paulista, tinham por base a mesma desconfiança acerca da honestidade pessoal dos dirigentes das sociedades arrecadadoras, e o amigo jornalista desafiava esses dirigentes a tornar públicas as suas declarações de bens. Marino aceitava o desafio, e publicava nas páginas do informativo de sua sociedade as declarações públicas de seus próprios bens e dos bens de Herivelto Martins, Mario Rossi, Walfrido Silva e Newton Teixeira, não sem incorporar ironicamente a imagem negativa que já acompanhava os dirigentes autorais àquela altura. "Procedida a identificação, passemos ao patrimônio dos indigitados `gangsters'...", diz ele para introduzir as declarações de bens, concluindo ao final delas: "Não citei o patrimônio dos vice-titulares porque os mesmos nunca exerceram funções que pudessem colocá-los no ról dos `gangsters'" (*idem, ibidem*).

O sistema autoral pioneiro arrecadava efetivamente muito pouco para distribuir satisfatoriamente a todos os autores que iam encontrando espaço no mercado musical brasileiro, e os próprios dirigentes societários, no início dos anos 60, tinham começado a se queixar insistentemente dos baixos valores pagos pelos usuários de música a título de direito autoral no Brasil. O relatório da diretoria da Sbacem relativo ao ano de 1961, por exemplo, analisava o problema no contexto da alta incessante do custo de vida e da necessidade imperiosa de reajustar as taxas de cobrança, e demonstrava uma certa insegurança quanto à capacidade política do sistema autoral para resolvê-lo na medida em que apelava mais uma vez às autoridades do país (Boletim nº 58, abr 1962). Seja porque o surgimento da Sicam tivesse desestabilizado a divisão tradicional das contribuições autorais por duas entidades (Sbat e ABCA; Sbat e UBC; UBC e Sbacem; UBC e Coligação), seja porque a insatisfação dos autores novos, cada vez mais numerosos, viesse fazendo eco à tradicional insatisfação dos autores carnavalescos e dos autores politicamente excluídos de um modo geral, diminuindo o prestígio das sociedades perante os usuários, os dirigentes pioneiros não se mostravam mais capazes de impor aos contribuintes tabelas de preço com valores atualizados. Em 1963, por ocasião da passagem de mais um Dia do Compositor, o informativo da Sbacem assumiria que até então nenhum autor brasileiro podia viver exclusivamente de direitos autorais, atribuindo a culpa mais uma vez às tabelas de preços defasadas em relação ao custo de vida: segundo os sbaceanos, em razão do "estado de guerra" as sociedades teriam instituído em 1944 um desconto de 50% nos valores constantes de suas tabelas de preços, e até então os valores integrais não teriam sido restabelecidos (Boletim nº 63, out 1963). Citando a desunião e a concorrência entre as sociedades autorais como a causa principal desse estado de coisas, os sbaceanos acabariam assumindo também a incapacidade do campo autoral pioneiro de impor por conta própria taxas mais elevadas: nada mudaria na situação concreta do compositor brasileiro enquanto não houvesse "uma obrigatoriedade do contribuinte pagar o preço que o compositor cobrar para a utilização de sua obra, de acordo, aliás, com a legislação" (*idem, ibidem*). Seguindo a linha dos informativos da Sbacem que homenageavam os dirigentes autorais pioneiros, esse editorial era relativo à "foto da capa", e esta era justamente a foto do Sindicato. Era do Estado trabalhista, portanto, que os sbaceanos esperavam obter uma medida de proteção de seus interesses em relação aos interesses dos contribuintes, chamados então de "proveitadores" e de "comerciantes da música", e a modalidade de atuação que lhes ocorria para alcançar essa medida era também uma modalidade trabalhista, ainda que tenha sido imediatamente afastada pelos "grandes nomes" da música popular brasileira, ainda confiantes em seu prestígio junto aos governantes: "E já que estamos na época das reivindicações (...). Já

pensaram em um movimento geral dos compositores, proibindo a execução de música em todo o Brasil, numa portentosa greve de silêncio geral? (...) Mas isto nós jamais seríamos capazes de fazer!" (*idem, ibidem*).

Em 1964, respondendo à *Tribuna*, Marino Pinto também se queixaria das baixas arrecadações autorais brasileiras, e faria uma referência inédita à pequena participação das emissoras de rádio e TV nessas arrecadações, referência esta que indicava uma mudança ainda que tardia na representação desses veículos como meros meios de divulgação das obras: "Procure saber quanto as nossas grandes emissoras de rádio e TV pagam mensalmente de direito autoral (...). Indague, também, os seus débitos para com as sociedades arrecadadoras (...). Faça a mesma indagação a respeito dos grandes clubes (...) e V. terá elementos para uma reportagem realmente estarrecedora. Isso sem falar na irrisória taxa paga pelo exibidor cinematográfico. Quando paga! (...) A quem culpar? A quem recorrer? Por que V. na sua coluna e a imprensa, de um modo geral, silenciam em torno do assunto?" (Boletim nº 64, fev 1964).

Grande parte dessa edição do informativo da Sbacem seria de fato destinada à crítica das emissoras de rádio e TV como más pagadoras de direitos autorais: uma nota condena sobretudo o fato de as emissoras de rádio pagarem tão pouco às sociedades e cobrarem tanto pela execução das músicas durante o carnaval (*idem, ibidem*); e três artigos publicados na *Última Hora* sobre o mesmo assunto são transcritos. Comentando os mesmos equívocos da *Tribuna* a que Marino Pinto se reportara, o autor desses artigos defendia as sociedades arrecadadoras e acusava as emissoras de rádio e TV de pagarem uma bagatela de direito autoral, mencionando igualmente o problema da falta de reciprocidade entre as partes: "O mais grave, porém, nas estações de rádio é o chamado período carnavalesco, que vai do mês de outubro até os meses de fevereiro ou março. O compositor que recebe cinco cruzeiros de direitos por sua música tem que pagar de quinhentos a mil cruzeiros por vez, às rádio-emissoras, para que a sua composição seja irradiada. Quando se aproxima o referido período, as próprias estações de rádio fazem a sua tabela de preços e a remetem às várias sociedades dos compositores. Isto importa em dizer que, durante o período carnavalesco, as estações de rádio reembolsam todo o direito autoral pago em um ano (620 mil cruzeiros) e ainda têm polpudo lucro" (*idem, ibidem*).

Fiquemos, porém, com a pergunta final de Marino: "Por que V. na sua coluna e a imprensa, de um modo geral, silenciam em torno do assunto?". Ela expressava certamente um desabafo sincero, e a inversão das participações relativas dos usuários modernos e tradicionais na formação do bolo autoral viria a ser, mesmo posteriormente, um dos objetivos de luta dos autores brasileiros mais difíceis de ser concretizados. A opinião pública desfavorável pode ter interpretado o desabafo de Marino como uma estratégia para desconversar, mas desconversar fora na verdade atribuir a causa da pobreza de Ary à Sbacem, e não à falta de poder político do campo autoral pioneiro para impor-se às emissoras de rádio e televisão, por exemplo: Ary tinha sido também ele dirigente da Sbacem, seria para sempre seu "presidente de honra" e continuou sendo por muito tempo depois de sua morte um dos grandes líderes em arrecadação de sua

sociedade. Mas se até mesmo o grande Sérgio Porto sucumbira certa vez à tradição de maledicência que era tão antiga quanto o próprio campo autoral, e acusara a UBC de roubar Lamartine Babo quando o "Lalá" era na verdade o tesoureiro da sociedade, não se podia esperar atitude diferente dos outros "amigos" cronistas.

Enquanto puderam contar com o respeito dos governantes, contudo, os dirigentes autorais pioneiros foram preservados de sucumbir a atitudes como essas, e, de fato, a despeito dos problemas econômicos de que já se queixavam, os sbaceanos ainda podiam em 1962 planejar a instalação "condigna" de sua sociedade em Brasília, contando para isso com a "colaboração preconizada por lei dos órgãos governamentais competentes" e tendo já recebido a cessão de um terreno no perímetro central da nova capital (Boletim nº 60, dez 1962). Sucumbiram a elas, contudo, quando o governo militar passou a vê-los com a mesma desconfiança com que via os governantes que os respeitavam. A queda de Goulart abriu o dique das críticas públicas às sociedades arrecadadoras, e as novas autoridades deram mais ouvidos a elas que aos dirigentes societários, embora tenham dado ouvidos particularmente a algumas dessas críticas que não eram nem simples expressão da maledicência tradicional, nem mera formulação dos interesses dos grandes e modernos usuários de música, refletindo antes a visão alternativa dos novos "grandes nomes" da música popular brasileira acerca dos direitos autorais. Mas se isso constituirá o tema dos próximos capítulos, é preciso terminar este com uma última observação. A edição do informativo da Sbacem que publicou o desabafo de Marino foi a última a ser publicada antes do golpe militar. Com data de fevereiro de 1964, ela também noticia a morte de Ary Barroso, ocorrida no dia 9 daquele mês. Foi um domingo de carnaval, o último do "meu Brasil brasileiro" e do autor desse verso. O "povo" começou a ficar triste no meio de sua última folia, quando soube da morte do "intérprete de sua alma". Mas a este o carnaval sempre lembrara a morte, pela efemeridade que impunha ao sucesso quando ele, como artista, aspirava à permanência. Ary rendeu-se, triste, à efemeridade da vida, no domingo da efêmera folia brasileira, tal como sua geração hesitava em fazê-lo aos novos tempos e às novas gerações. E o governo federal custeou-lhe os funerais, por determinação pessoal do presidente João Goulart, que também enviou ao velório uma coroa em seu nome e no nome de sua família.

## **SEGUNDA PARTE**

**Os novos tempos ou**

**"Como é bom poder tocar um instrumento"**

## CAPÍTULO 5

### "E ASSIM SE PASSARAM DEZ ANOS..."

1964 ainda não havia terminado e o novo regime já demonstrava que a antiga atitude protetora do Estado brasileiro em relação aos titulares de direitos autorais era coisa do passado: em 14 de novembro, Castelo Branco assinou a Lei 4.480, que tornou rendimentos desse tipo tributáveis pelo Imposto de Renda, pondo fim igualmente às isenções dos magistrados, dos jornalistas e dos professores. E o próprio governo de Castelo Branco não terminaria sem que se iniciasse a pressão autoritária do novo regime pela unificação da arrecadação autoral, informada pelos interesses dos usuários de música.

A pressão do governo Castelo Branco pela unificação do campo autoral pode ser apenas pressentida nas páginas do informativo da Sbacem que em setembro de 1966 anunciou a criação do SDDA: "A paz descerá, finalmente, ao campo do direito autoral", diz a manchete, e o texto enfatiza antes a solução de conflitos com os usuários que a solução das desavenças históricas entre as próprias sociedades, atribuindo aos dirigentes de Sbat, UBC, Sbacem e Sadembra a iniciativa de haverem se reunido para discutir o problema da arrecadação e de haverem decidido criar o SDDA para solucioná-lo (Boletim nº 72, set 1966). A presença do diretor do Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública numa das reuniões realizadas por esses dirigentes chega a ser noticiada, mas o texto não menciona o papel que esse diretor desempenhara na decisão dos autores, afirmando apenas que estes lhe haviam comunicado oficialmente essa decisão naquele momento e que ele se mostrara satisfeito: "Sua Senhoria achou excelente a solução, congratulando-se com os autores pelo bom senso com que agiam, fazendo cessar uma situação de mal-estar que afetava, inclusive, as próprias autoridades encarregadas de zelar pelo cumprimento das leis do Direito Autoral" (*idem, ibidem*).

Mais do que isso, o texto dá à presença desse diretor uma interpretação alternativa, mais condizente com a antiga necessidade de estar "de acordo" com os agentes do poder e com a nova necessidade de sobrepor-se à Sicam por meio do cultivo de uma relação de exclusividade com esses agentes: "A reunião dos organizadores do Serviço de Defesa do Direito Autoral, realizada em São Paulo, teve um cunho de oficialização governamental, uma vez que contou com a presença do Dr. Romero Lago, Diretor da Censura Federal", diz a legenda de uma das fotografias; "O Diretor da Censura do Departamento Federal de Segurança Pública cumprimenta os novos dirigentes do SDDA, desejando-lhes bom êxito na missão de pacificar as relações entre compositores e contribuintes do Direito Autoral, no Brasil", diz a legenda de outra (*idem, ibidem*).

Oito anos depois, comentando a Lei 5.988, Daniel Rocha, advogado da Sbat, não hesitaria em atribuir a criação do SDDA à "inspiração do governo do Presidente Castelo Branco", depois de haver mencionado o "pertinaz trabalho de desmoralização do direito de autor" que os usuários de música haviam iniciado para combater a "anomalia" representada pela multiplicidade de sociedades autorais dessa área (Boletim da Sbacem nº 86, out 1974). E em 1993, Hércules Tecino Sanches, advogado da Sicam à época da criação do SDDA, não hesitaria em revelar o modo como essa "inspiração" governamental se apresentava concretamente aos dirigentes autorais naquele momento: "O chefe da Censura no Brasil era o Romero Lago. Ele era diretor do Serviço de Censura na Polícia Federal. Ele chamou o presidente da Sicam, o Alberto Roy, para ter uma entrevista com ele e eu acompanhei o Alberto Roy. Nós fomos lá. Os policiais ao lado dele, etc e tal. E ele manifestou que era interesse do governo que fosse unificado o sistema de cobrança e que a Sicam aderisse à idéia do SDDA" (entrevista à autora, 1993).

Ora, a nova atitude assumida pelo governo militar em relação ao campo autoral não se evidencia no fato constatado de ter havido pressão: como vimos, Jânio Quadros também pressionara os dirigentes autorais pela unificação da cobrança tão logo a fundação da Sicam acirrara o ânimo dos contribuintes. A nova atitude se evidencia antes na natureza autoritária da pressão havida: se Jânio convocara dirigentes de todas as entidades para integrar um grupo de trabalho, delegando-lhes a incumbência de chegar a uma solução legal e consensual do problema e submetendo-os à orientação do próprio procurador-geral da República, o governo militar relegou o tema à esfera de atuação das próprias autoridades policiais responsáveis pela Censura e pela fiscalização do pagamento dos direitos autorais, permitindo que estas, em sua arbitrariedade, encaminhassem soluções que não eram nem legais nem consensuais. E isso indicava que o grande objetivo do novo governo era de fato proteger os usuários de música dos "desonestos" representantes do passado no campo autoral, e que esse governo estava disposto a fazer isso por bem ou por mal.

De fato, a reiteração dos antigos critérios internos de distribuição, nos quais o novo governo ainda não se mostrava disposto a interferir em favor dos "jovens" titulares, tornava o consenso impossível naquele momento: se não aceitara a condição de "aderente" em 1961, quando dava seus primeiros passos no campo autoral, a Sicam tinha ainda menos razões para fazê-lo em 1966, quando começava a crescer com base no novo repertório de música popular brasileira revelado pelos festivais da televisão paulista. Isso não impediu, contudo, que o diretor de Censura considerasse plenamente vitoriosa sua intervenção em favor dos contribuintes, baixando uma portaria que reconhecia "a Tabela Oficial de Preços aprovada pelo Serviço de Defesa do Direito Autoral (...) como válida e suas autorizações bastantes para atender as formalidades legais junto ao S.C.D.P." (Portaria nº 71/66 do SCDP, de 23/08/66, Boletim da Sbacem nº 72, set 1966). A

portaria ignorava o fato de que o SDDA excluía uma entidade e negava a essa entidade a proteção policial a que ela também tinha direito por lei. Concedia, portanto, um privilégio discricionário ao SDDA, e os dirigentes da Sbacem fizeram uso mercadológico desse privilégio, divulgando a primeira tabela do Serviço de Defesa do Direito de Autor sob o nome de "tabela oficial" e mencionando o fato de ser ela "reconhecida" pelo Serviço de Censura (*idem, ibidem*).

Os dirigentes autorais pioneiros vangloriaram-se de fato da proteção ilegal que o Estado parecia estar dispensando a eles em detrimento da nova sociedade. Viram provavelmente no episódio uma reedição do que ocorrera nos tempos do Estado Novo, quando o diretor de Teatro do DIP baixara portaria "aprovando" os preços estabelecidos pela Sbat e pela UBC, com a vantagem de que agora a portaria do diretor de Censura não servia só para inibir a contestação dos contribuintes, mas também para convencê-los da desobrigação de pagar à entidade rival. O projeto do governo militar para o campo autoral, contudo, só dispensava o consenso entre as sociedades em benefício dos contribuintes. Era, sobretudo, um projeto de modernização, sob cujo ponto de vista tornava-se absurda a concessão de aval público aos preços que as antigas sociedades queriam impor sem negociação ao mercado, e isso explica por que exatos dois anos depois da publicação da portaria em questão, um novo diretor de Censura a tenha revogado, sob o argumento de que não cabia ao SCDP arbitrar quanto aos preços cobrados pelas sociedades, cabendo-lhe apenas exigir que os programas viessem acompanhados da autorização dos autores das obras neles incluídas (Portaria nº 52/68 do SCDP, de 26/08/68, "Sicam" nº 6, 1968). O próprio diretor de Censura que baixara a portaria discricionária foi então desautorizado publicamente: tratava-se de um foragido da Justiça do Rio Grande do Sul, condenado por assassinato, que se apresentava sob identidade falsa e que conseguira enganar até então as autoridades policiais federais entre as quais lograra incluir-se. Esses fatos puseram fim às ilusões dos dirigentes autorais pioneiros: em vez de prestigiados por um governo forte, viram-se de repente protegidos por um criminoso, carregando somente o ônus político, e não as vantagens, de uma aliança com a ditadura que se revelava agora completamente imaginária. E tiveram que enfrentar o regozijo da Sicam, cuja interpretação dos acontecimentos, ainda que partindo do pressuposto equivocado de que se protegera indevidamente o SDDA e não os contribuintes, correspondia melhor às intenções modernizantes dos militares no poder. Terminara o "apadrinhamento" e passara a vigorar a igualdade de todos perante a lei, anunciava o informativo da sociedade paulista, sob a manchete triunfante: "Revogada a Portaria 71/66. Censura extingue abusos!" (*idem, ibidem*).

Os sbaceanos haviam investido bastante na aliança imaginária com a ditadura que aquela portaria ilegal parecera sustentar. Em setembro de

1966, por exemplo, dando prosseguimento à longa série de homenagens aos dirigentes autorais, a capa do informativo da Sbacem estampara a fotografia do compositor Felisberto Martins, chamando atenção para sua suposta semelhança física com Costa e Silva, ministro da Guerra de Castelo Branco e candidato único a sua sucessão, eleito presidente da República pelo Congresso Nacional a 3 de outubro daquele ano: "A nossa fotografia da capa faz lembrar, à primeira vista, o marechal Costa e Silva. E não há um total absurdo na confusão. Em matéria de arte e como compositor, o Martins é, realmente, um marechal; com brilhante fé de ofício retratando os seus quase cinquenta anos de serviço ativo na defesa brilhante da arte musical da nossa Pátria" (Boletim nº 72, set 1966).

Metáforas bélicas e arroubos patrióticos eram tão autênticos na linguagem dos dirigentes autorais pioneiros quanto a dependência em relação às autoridades policiais de Censura o era em sua prática. Por outro lado, fora justamente no período anterior de centralização autoritária dos serviços de segurança que a fiscalização do pagamento dos direitos autorais se mostrara mais efetiva, e isso já os tornara saudosos do Estado Novo nos curtos tempos democráticos. Finalmente, nem o nacional-populismo nem o trabalhismo tinham sido para os dirigentes autorais pioneiros princípios políticos inflexíveis que defendessem como cidadãos, mas sim modalidades discursivas de expressão de suas representações artísticas e de suas carências econômicas, cujo tom fora antes dado pelos homens que estavam no poder. Assim sendo, não é de se estranhar que os sbaceanos tenham procurado manter em suas relações com os governos da "revolução" a mesma cordialidade que era característica das trocas que estabeleciam com os governos populistas derrotados, e comparar um compositor a um "marechal da arte", qualificando-o como "defensor brilhante da arte musical da nossa Pátria", não era mais do que uma tentativa nessa direção. Tal como ocorrera nas trocas comunicativas com Adhemar de Barros em 1950, o caminho do entendimento parecia-lhes agora aplainável por meio de uma aproximação entre o fazer artístico e o próprio fazer militar que substituíra o fazer político naquele momento. E o período de Costa e Silva na presidência foi de fato tranqüilo para os dirigentes autorais pioneiros, não apenas em razão da vigência da portaria que os protegia discricionariamente mas também em razão de que a própria intervenção modernizadora, embora já ensaiada, pareceu então menos autoritária do que se revelaria posteriormente.

De fato, Costa e Silva determinou ao ministro da Justiça Gama e Silva que desse início à elaboração de um Código do Direito de Autor e Conexos que não só reunisse a legislação esparsa vigente mas também a adaptasse aos novos tempos. E, em maio de 1967, o ministro incumbiu os juristas Antonio Chaves, Cândido Mota Filho e Milton Sebastião Barbosa dessa tarefa. É interessante observar que Mem de Sá, ministro da Justiça de Castelo Branco, incumbira antes Milton Sebastião Barbosa de elaborar anteprojeto semelhante, cabendo agora à comissão designada por Gama e

Silva sobretudo revisar o trabalho que o desembargador concluíra. Contudo, essa comissão chegou a abrir-se para a recepção de sugestões de emendas ao anteprojeto que examinava, e os sbaceanos, por exemplo, aproveitaram para enviar as suas no mês de agosto (Boletim nº 73, dez 1967). É interessante observar também que se Castelo Branco abordara os dirigentes autorais por intermédio da polícia, Costa e Silva recebeu pessoalmente uma comissão de autores e intérpretes do SDDA (*idem, ibidem*). A foto desse encontro, publicada no informativo da Sbacem, mostra o presidente ladeado pelos principais representantes do campo autoral pioneiro, entre os quais o editor Emílio Vitale e os compositores João de Barro, Humberto Teixeira, Joubert de Carvalho e Mario Rossi, além de antigos intérpretes da Socinpro, que se incorporara ao SDDA naquele ano, como Carlos Galhardo e João Dias. E o texto dá conta de que essa comissão foi até Costa e Silva para agradecer a "federalização da Censura" que os protegia ilegalmente e para fazer mais duas reivindicações: que essa mesma Censura, ao funcionar nos estados em convênio com as autoridades locais, convocasse obrigatoriamente um representante do SDDA para acompanhar os trabalhos e para fiscalizar o cumprimento, por parte dessas autoridades, dos dispositivos legais que as obrigavam a exigir comprovantes de pagamentos autorais para liberar a realização dos eventos; e que o presidente da República não desse o apoio de seu governo a grupos de trabalho voltados para a modificação da legislação autoral vigente dos quais não participassem representantes das sociedades integrantes do SDDA. Segundo o informativo da Sbacem, Costa e Silva prometera atender às duas reivindicações apresentadas pela comissão.

Em 1968, contudo, o desprestígio dos dirigentes autorais perante o governo atingira tal amplitude que, antes mesmo de a portaria discricionária ser revogada, uma Comissão Parlamentar de Inquérito seria instituída por deputados da situação no Congresso Nacional para investigar a veracidade das "denúncias" que se multiplicavam particularmente na imprensa contra eles. Alguns dos novos compositores e intérpretes da MPB do momento chegaram a engrossar na ocasião o coro dos descontentes e deram a ele o seu próprio tom: Nelson Motta, por exemplo, no depoimento que deu à CPI, além de condenar os contratos de edição com cessão de direitos autorais e a presença de editores na direção das sociedades, fez referência ao fato de que nem todos os compositores tinham direito a voto nas deliberações societárias, lembrando ainda serem essas sociedades dirigidas por "gente que não faz música há mais de dez anos" (*Última Hora*, 22/05/68). E os dirigentes autorais pioneiros, defendendo-se perante os deputados da Arena, não parecem ter sido tão convincentes quanto seus críticos. Humberto Teixeira, por exemplo, foi duramente interpelado acerca de supostos excessos cometidos nas cobranças efetuadas pelo

SDDA, e respondeu a isso com uma referência às dificuldades enfrentadas pelos autores na arrecadação de seus direitos (Informativo Sicam nº 6, 1968): ora, esse argumento só faria sentido no contexto de uma cumplicidade entre os interlocutores contra os contribuintes, quando a pergunta pressupunha ao contrário a cumplicidade dos deputados com estes últimos e contra o compositor. Por outro lado, o próprio Humberto Teixeira não deixou de engrossar o coro dos descontentes, uma vez que criticou a Sicam em seu depoimento à CPI. E Alberto Roy, escrevendo ao presidente da CPI em resposta a essas críticas, acabou dando publicidade inoportuna à troca de farpas inerente ao campo autoral brasileiro, contribuindo para que a imagem desse campo saísse ainda mais arranhada do episódio. A Sicam regozijava de fato com a situação, "louvando" a iniciativa do Congresso Nacional de instituir uma CPI, afirmando que esta investigava "principalmente" o SDDA e usando seu próprio informativo para também denunciar a "concorrência desleal" que este vinha praticando contra ela (*idem, ibidem*).

É certo que, salvos pelo gongo ensurdecedor do AI-5, os dirigentes autorais pioneiros veriam esgotar-se o prazo regimental para a apresentação das conclusões da CPI sem que ela o cumprisse: ao ser publicado no *Diário do Congresso Nacional*, em julho de 1970, o relatório final não tinha sido sequer submetido à apreciação do Plenário da Câmara, e isso evidentemente representou uma pequena vitória para esses dirigentes. Depois de 1968, contudo, o campo autoral pioneiro estava irremediavelmente desmoralizado, e o mesmo AI-5 que aparentemente o livrara da CPI representaria um novo marco de seu distanciamento progressivo em relação ao Estado.

A apenas 11 dias da posse de Garrastazu Médici na Presidência da República, a Junta Militar que governava o país desde o impedimento de Costa e Silva daria uma demonstração do modo pelo qual os governantes "revolucionários" reagiriam a partir de então diante dos "corruptos" representantes do passado: o Decreto-Lei 980, de 20 de outubro de 1969, interferindo diretamente no dissídio existente entre as entidades arrecadadoras e os exibidores cinematográficos, tomava nitidamente o partido destes, não apenas por estabelecer autoritariamente o valor da taxa a ser recolhida, contrariando o direito legal do autor de estabelecer o preço de sua obra, mas também por transferir ao Instituto Nacional do Cinema (INC) a incumbência de recolhê-la no próprio ato de entrega dos ingressos padronizados. Em 1970, no início do governo de Garrastazu Médici, os sbaceanos já sentiam saudades de Costa e Silva e já buscavam propor a cordialidade cultivada sob seu mandato como modelo para as relações do campo autoral com o novo presidente. A edição nº 77 do informativo da Sbacem, publicada em abril, estampou logo na primeira página uma fotografia enorme do ex-presidente apertando a mão de Dorival Caymmi,

sob o olhar sorridente do ex-ministro Mário Andreazza, com uma legenda altamente elogiosa ao governante já falecido: "Não devemos nem podemos, ao ensejo de mais esta edição, esquecer a personalidade encantadora do saudoso Presidente Arthur da Costa e Silva, amigo incondicional dos compositores e propulsor comprovado da arte popular brasileira. Sob o seu Governo, de amparo e estímulo, os compositores ganharam mais alento e os direitos da classe não sofreram arranhões de qualquer espécie. Em todas as ocasiões em que foi solicitado, soube animar e prestigiar. Por isso, agora, ao reproduzirmos a foto de seu encontro com Dorival Caymmi, vice-presidente do Conselho Deliberativo da Sbacem, juntamente com o ministro Mário Andreazza, queremos de público testemunhar a nossa gratidão ao admirável Presidente" (Boletim nº 77, abr 1970).

Ora, o epíteto de "amigo número um dos compositores" fora anteriormente atribuído a Getúlio Vargas, quando a "gratidão" sbaceana decorria de um entendimento que só era possível porque, de um lado, o nacional-populismo constituía linguagem por meio da qual o caminho entre a arte e a política podia ser facilmente trilhado em qualquer direção, e, de outro, porque a assimetria de poder, já relativizada em razão do prestígio pessoal dos artistas que dirigiam as sociedades pioneiras, ocorria entre "amigos", resultando antes no atendimento benevolente das demandas verbalizadas na linguagem comum que em obstáculo à comunicação, daí ter sido Getúlio Vargas também o "Grande Benemérito da Sbacem". Ao atribuírem a Costa e Silva o mesmo epíteto, o que os sbaceanos esperavam era obter de Garrastazu Médici que exercesse seu próprio poder com benevolência sobre o campo autoral, ainda que isto significasse apenas deixar de intervir nele. E foi com essa expectativa que um grupo de dirigentes autorais pioneiros chegou a buscar o apoio pessoal do novo presidente à luta que travavam contra os que, nas palavras do informativo da Sbacem, "empunhando o poder econômico", recusavam-se a pagar o que lhes era devido (Boletim nº 79, abr 1971). Em outubro de 1970, apenas três meses após a publicação do relatório da malograda CPI, foram ter com ele no Palácio das Laranjeiras e ouviram de sua boca palavras enigmáticas, que podem ser tomadas como emblemas do novo modelo de relacionamento entre os governantes e os dirigentes autorais que passara a vigorar sem que estes últimos tivessem se dado conta disso, palavras essas que frustraram-lhes totalmente as expectativas: "Mais uma vez com os senhores farei o jogo da verdade. Mas, se os senhores estiverem com a verdade, serão contemplados". Ora, o jogo da verdade não é o jogo do entendimento, pois pressupõe justamente que se ponha sob suspeita o que é dito e que se busque por algo que não apenas não está nas palavras mas que também é obscurecido por elas. Não é o jogo da amizade, é o jogo do conhecimento, do qual a assimetria de poder é constitutiva, não como base para a benemerência entre pessoas diferenciadas, mas como base para o escrutínio de um que é sujeito sobre outro que é objeto. Jogo de investigadores - e isso significa que, mesmo quando foram recebidos no palácio pelo

presidente Garrastazu Médici, o que os dirigentes autorais pioneiros conheceram sob seu governo foi mais uma vez a face policial do Estado.

O informativo da Sbacem que noticiou essa malfadada visita também fez dela o tema de seu editorial, e, embora o autor se esforçasse por enquadrá-la de modo a torná-la indício de um suposto apoio governamental à causa dos dirigentes pioneiros, seu texto traía uma sujeição inconsciente às novas regras do relacionamento com o Estado, falando a linguagem do objeto que se oferece ao escrutínio alheio por saber-se sob suspeita. O título desse editorial se inspirou na única frase que teria sido pronunciada pelo presidente antes de anunciar o jogo da verdade, frase esta que podia soar como sinal do apoio pretendido: "O direito de propriedade é sagrado". Mas era o jogo da verdade que inspirava o tom de toda a argumentação, baseada no reconhecimento dos erros cometidos no passado, na "certeza absoluta" de que nada poderia advir de mau porque a consciência estava tranqüila e na convicção segundo a qual "a verdade está do nosso lado" (e com ela o "povo", e com ela o presidente Médici). Tudo fazia lembrar o discurso de um réu à espera de um julgamento, um réu que, para provar sua própria inocência, estava disposto a demonstrar apoio incondicional a todos os procedimentos da Justiça: deixando de pedir benevolência, por pressentir agora que não tardava a vir a intervenção estatal autoritária que se anunciava havia muito tempo, o autor do editorial chega a enquadrá-la de modo a insinuar que os dirigentes autorais não somente não temiam essa intervenção como também desejam vê-la logo concretizada. "As cartas estão lançadas", diz ele, e "a palavra do presidente é por demais clara", mente; quase condena essa palavra, afirmando: "não podem existir sofismas e tergiversações..."; mas logo se corrige, referindo-se contudo à atitude de Costa e Silva, e não à do atual presidente: "...quando o próprio Poder Executivo, que encaminha o País para uma solução de grandeza, também baixou os seus olhos para os autores e compositores populares, determinando a elaboração do Código do Direito de Autor e Conexos, sob a responsabilidade do Professor Antonio Chaves, do Ministro Cândido Mota Filho e do Desembargador Milton Sebastião Barbosa, seu relator" (*idem, ibidem*).

A comissão formada no governo Costa e Silva encerraria seus trabalhos sem chegar a um consenso: o ministro Cândido Mota Filho apresentara um anteprojeto, o desembargador Milton Sebastião Barbosa e o jurista Antonio Chaves apresentaram outro. E, resolvendo o impasse a seu próprio modo, o presidente Garrastazu Médici encarregaria o procurador-geral da República, José Carlos Moreira Alves, de elaborar um simples projeto de lei, e não de Código, projeto este que, como tal, teve uma tramitação extremamente rápida no Congresso e veio a transformar-se na Lei 5.988, de 14/12/73. Essa lei foi a grande realização modernizadora dos governos militares no campo autoral: centralizou a arrecadação e a distribuição no Ecad, interferiu nas modalidades societárias internas de distribuição do dinheiro e do poder e criou o CNDA como órgão

normatizador da atividade autoral no Brasil. De tal maneira contrariava as práticas e as concepções pioneiras do campo autoral que chegou a contar com o apoio dos novos "grandes nomes" da música popular brasileira ao ser regulamentada dois anos depois, já nos tempos da "abertura política" geiseliana. Foi, entretanto, uma lei autoritária: muitas das emendas apresentadas por parlamentares não puderam ser apreciadas em razão da tramitação acelerada do projeto, e emendas propostas diretamente pelas entidades arrecadoras parecem ter inexistido. Por outro lado, a própria modernização, louvada nos tempos da "abertura" pelos "jovens" titulares, não deixou de dar-se originariamente em prejuízo deles mesmos: uma das emendas que o Congresso lograra aprovar, de autoria do deputado Franco Montoro, do MDB, obrigava as gravadoras à numeração dos discos, o que implicava controle sobre o pagamento dos direitos fonomecânicos, mas foi vetada pelo presidente, que preferiu atender antes aos apelos da indústria fonográfica encaminhados pela ABPD.

De fato, uma das chaves para a compreensão da natureza da intervenção dos governos militares no campo autoral é justamente a proteção sistemática que concederam aos setores modernos do mercado de música em detrimento daqueles representados pelas entidades pioneiras, proteção esta que se estendeu, nos tempos da "abertura", aos próprios compositores e intérpretes das novas gerações da MPB, mas que se revelaria mais persistentemente como proteção dos interesses dos grandes usuários de suas obras. A sensibilidade demonstrada em 1970 por Garrastazu Médici aos argumentos da ABPD era a mesma que Castelo Branco já demonstrara em 1966 ao assinar a Lei 4.944 e que Costa e Silva já demonstrara em 1967 ao assinar o Decreto 61.123 que a regulamentava, instituindo no Brasil os direitos conexos ao direito de autor nos termos da Convenção de Roma de 1960 e destinando aos produtores fonográficos 50% desses direitos. Era a mesma também que o presidente Figueiredo demonstraria em 1980 ao sancionar a Lei 6.800, reintroduzindo na Lei 5.988 o capítulo relativo à utilização de fonogramas que o veto de 1970 fizera desaparecer, mas fazendo-o não para instituir a numeração de discos, e sim para instituir um selo de proteção dos fonogramas contra a "pirataria". E essa proteção, que não era a proteção dos interesses dos autores contra a exploração indevida de suas obras pelos produtores fonográficos, mas sim a proteção dos interesses de ambos, e principalmente do últimos, contra a cópia ilegal de seus produtos, ampliar-se-ia ainda mais com o Decreto 6.895, de 17/12/80, que alterou artigos do Código Penal para neles incluir a "pirataria" como crime. A mesma sensibilidade demonstraria no ano seguinte seu ministro da Educação, general Ruben Ludwig, aos apelos que as grandes emissoras de rádio e tevê lhe endereçaram por intermédio da Abert para que uma certa tabela de preços não fosse homologada, tabela essa que, instituindo a cobrança

percentual sobre o faturamento das empresas, promovia justamente a inversão das participações relativas dos pequenos e dos grandes usuários na formação do bolo autoral. Foi então que os "jovens" titulares de direito autoral perceberam que a aliança modernizadora celebrada à época da "abertura" tinha seus limites de eficácia e que o governo não estava disposto a modernizar também a arrecadação, na medida em que isso significava prejudicar parceiros mais poderosos. Mas aí já havia se passado quase outra década de história, e essa década só será analisada no capítulo 7 deste trabalho.

Na década que se inicia em 1964, a perda de prestígio do campo autoral pioneiro decorreu também do fato de que muitos dos "grandes nomes" da música popular do passado que o dirigiam foram morrendo sem que novos "grandes nomes" da música popular brasileira os substituíssem. O caso da Sbacem é ilustrativo. Entre 1964 e 1974 morreram Ary Barroso, Marino Pinto, Walfrido Silva e Lupicínio Rodrigues, além de Haroldo Lobo e Pixinguinha, que não eram dirigentes mas que emprestavam seu prestígio à sociedade. A tendência ao continuísmo pessoal nos cargos de direção levava a que os diretores sbaceanos só fossem efetivamente substituídos quando mortos; a reiteração das posições econômicas e políticas conquistadas precocemente, que era consequência de modalidades internas de distribuição de dinheiro e de poder fortemente autônomas em relação ao mercado, levava a que os diretores mortos fossem substituídos sempre que possível por outros integrantes do grupo dirigente da sociedade; e o distanciamento dos "grandes nomes" da nova geração em relação aos valores que motivavam a militância autoral pioneira e às concepções que davam sentido às antigas práticas societárias levava finalmente a que eles se esquivassem até mesmo da participação simbólica na vida da sociedade que lhes era oferecida e por meio da qual muitos dos "grandes nomes" do passado tinham expressado seu prestigioso apoio aos diretores sbaceanos.

A Diretoria-Executiva da Sbacem, constituída por Marino Pinto (presidente), Walfrido Silva (secretário) e Newton Teixeira (tesoureiro), que fora eleita em 1960, só não continuava sendo a mesma em meados dos anos 70 porque se modificara em 1965, em razão da morte de Marino, e em 1972, em razão da morte de Walfrido. E a morte de Marino modificaria também em 1965 a mesa diretora do Conselho Deliberativo, que fora eleita em 1958 e que era formada por Herivelto Martins (presidente) e Mario Rossi (secretário), em razão de Mario Rossi haver assumido o cargo deixado vago por ele na Diretoria-Executiva, assumindo então o seu lugar o primeiro vice-secretário do Conselho, Geraldo Medeiros. É interessante observar, contudo, que em 1966 Herivelto Martins assumiria um cargo na direção do recém-criado SDDA, ele que continuava sendo também o

presidente do Sindicato dos Compositores. E, talvez por isso, nas eleições de 1967 foi substituído por Joubert de Carvalho na presidência do Conselho Deliberativo da Sbacem, sem haver morrido. A situação era inusitada, e o informativo da sociedade simplesmente silencia sobre a mudança: a edição nº 72, de setembro de 1966, mostra ainda Herivelto na presidência do Conselho; a edição nº 73, publicada em dezembro de 1967, já traz um editorial assinado pelo novo presidente Joubert de Carvalho, sem maiores explicações. Da mesma forma, embora Herivelto continuasse a freqüentar as cerimônias da sociedade e a ser notícia nas páginas de seu informativo, este jamais o identificaria como "ex-presidente" do Conselho Deliberativo, apresentando-o antes como presidente do Sindicato. Não havia, de fato, referência histórica para a categoria de ex-presidente na Sbacem: Marino tinha morrido durante seu mandato; Benedito fora substituído por Ary Barroso na presidência da Diretoria mas apenas para se tornar o primeiro presidente do Conselho Deliberativo, vindo a falecer pouco tempo depois disso; Ary Barroso tinha se tornado o "presidente de honra" da Sbacem; e o primeiro presidente da Diretoria, Arlindo Marques Jr., tinha deixado de sê-lo, sem honrarias, por haver-se tornado o "traidor".

Em meados dos anos 70 a mesa diretora do Conselho Deliberativo da Sbacem continuava sendo formada por Joubert de Carvalho e Geraldo Medeiros, da mesma forma como sua Diretoria-Executiva apresentava ainda a formação adquirida depois das mortes de Marino e Walfrido: Mario Rossi (presidente), Raul Sampaio (secretário) e Newton Teixeira (tesoureiro). O nome de Raul Sampaio, que assumira a secretaria da Diretoria em substituição a Walfrido, mostra porém que a capacidade do grupo dirigente da Sbacem de perpetuar-se nos cargos mais importantes da direção da sociedade estava em seus limites. Raul Sampaio era dado como "novo" pelo informativo da sociedade e só ocupara até então cargos de importância mais simbólica que política: tornara-se "conselheiro temporário" no final dos anos 50 e ocupara a segunda vice-secretaria do Conselho Deliberativo entre 1964 e 1966. Mesmo para preencher esses cargos mais simbólicos que políticos, embora prosseguisse a tendência de indicar antigos sócios tradicionalmente alijados da direção efetiva da sociedade, já começava a ser necessário recorrer a "novos": além do conselheiro Luiz Bonfá ter passado por uma segunda vice-presidência do Conselho Deliberativo, Adelino Moreira e Paulo Sérgio Vale também ocuparam cargos de vice do Conselho ao longo da década, sendo que Adelino Moreira ocupou a vice-presidência da Diretoria em 1975. Em 1974, a própria relação dos "conselheiros vitalícios", desfalcada pelas mortes de Ary, Haroldo, Marino, Carvalhinho e Walfrido, teve que ser ampliada, e entre os nomes então incluídos encontravam-se não apenas o "novo" Raul Sampaio, mas também seu parceiro igualmente "novo" Ivo

Santos. Finalmente, entre os "conselheiros temporários" de 1974 aparecem simplesmente Tom Jobim e Billy Blanco.

Ora, Adelino Moreira viria a ser o próximo presidente da Diretoria da entidade e Ivo Santos viria a sucedê-lo no final dos anos 80, enquanto autores como Luiz Bonfá, Tom Jobim e Billy Blanco jamais assumiram sequer os encargos simbólicos que os sbaceanos tentaram atribuir a eles. Se o tivessem feito, ou se tivessem feito como os outros, assumindo o próprio poder político no interior da sociedade, teriam indiscutivelmente contribuído para que o prestígio da Sbacem se mantivesse no nível daquele que possuía anteriormente. Ao contrário disso, porém, e um ano após haver sido eleito "conselheiro temporário" da sociedade, Tom se tornaria o "presidente de honra" da "Sombrás", movimento que reuniu os "grandes nomes" da música popular brasileira da época contra as sociedades arrecadadoras e a favor da intervenção autoritária do Estado no campo autoral.

A última relação dos cotistas da Sbacem a que tive acesso é relativa a 1964 e não pode portanto ser considerada um parâmetro seguro para a análise da situação econômica dos "novos" dirigentes em meados dos anos 70 e dos sócios em geral que durante a década passaram a participar simbólica ou efetivamente da vida política da sociedade. Em todo caso é importante registrar que, com exceção de Ary Barroso e de Armando Cavalcanti, que haviam falecido, os 14 maiores cotistas da Sbacem de 1960 continuavam a tê-lo em 1964, encontrando-se entre eles agora justamente Luiz Bonfá e Tom Jobim. Bonfá, em 4º lugar, tinha 111 cotas e estava bem próximo da consagrada dupla carnavalesca Haroldo Lobo e Milton de Oliveira, com 155 e 154 cotas cada um, e do grande líder Herivelto Martins, que tinha 196, e Tom aparecia na 11ª posição, com 74 cotas (Boletim nº 66, out 1964). Tanto um quanto outro tinham aumentado bastante sua participação no patrimônio social da Sbacem em quatro anos: Bonfá ocupava o 16º lugar e Tom o 24º em número de cotas em 1960. Alguns cotistas de um grupo mais ampliado (30 cotas ou mais) tinham também aumentado sua participação no patrimônio social nesses quatro anos: Vinícius de Moraes, que tinha 4 cotas em 1960, chegava agora a 43; Adelino Moreira, que tinha 5 cotas e meia, chegava a 39; "Risadinha", que tinha 9 cotas e meia, chegava a 38; e Raul Sampaio e Billy Blanco, que tinham 7 cotas e meia, chegavam a 30, juntamente com Ciro de Souza, que tinha 7 cotas em 1960, Ivo Santos, que tinha 5, e Brasinha, que tinha 4. Ora, desses oito compositores, somente três não foram incorporados ainda que simbolicamente ao poder: Vinícius de Moraes, Ciro de Souza e Brasinha, e estes dois últimos, apesar disso, tornaram-se frequentadores assíduos das festas promovidas pela sociedade, ao contrário do primeiro.

É interessante observar, por outro lado, que nem todos os antigos sócios lembrados para a ocupação de cargos de poder simbólico no período

estavam entre os grandes cotistas ou tinham aumentado repentinamente seu número de cotas. Os novos "conselheiros vitalícios" Milton de Oliveira, Paquito e Romeu Gentil sempre tinham sido líderes em arrecadação, mas Cândido Dias da Cruz e Donga, por exemplo, igualmente agraciados com o título, tinham passado de uma média de 4 cotas e meia para uma média de 10 cotas e meia entre 1960 e 1964, enquanto o novo "conselheiro vitalício" Braga Filho tinha permanecido com suas duas únicas cotas durante aqueles quatro anos. Um dos novos "vices" do Conselho, Pixinguinha, já estava entre os grandes cotistas em 1960, mas outros novos "vices" do Conselho e da Diretoria ou tinham ascendido um pouco, mantendo-se contudo no grupo inferior (menos de 30 cotas), como Ayres da Costa Pessoa, ou tinham permanecido em posições bastante baixas (em torno de 10 cotas), como Humberto de Carvalho, ou simplesmente não eram cotistas, como Tito Mendes. Finalmente, entre esses três grupos inferiores de sócios distribuíam-se todos os antigos sócios tornados novos "conselheiros temporários", com exceção de "Risadinha", que ascendera: Arnaud Canegal, Gomes Cardin, "Jararaca" e Waldemar Silva (menos de 30 cotas), Moreira da Silva (em torno de 10), Néelson Barros (2 cotas) e Vicente La Falce (nenhuma).

Isso significa que os "novos", como Luiz Bonfá, Tom Jobim, Adelino Moreira e Ivo Santos, bem menos numerosos, eram chamados a ocupar um papel efetivo ou simbólico na direção da sociedade em razão de sua ascensão econômica, enquanto os antigos sócios eram chamados a ocupar o mesmo papel em razão de afinidades relacionadas aos valores e às concepções que motivavam e davam sentido às práticas societárias pioneiras, afinidades estas que definiam também aqueles dentre os "novos" que respondiam ou não a esse chamado. De fato, o quadro dirigente da sociedade, que se encontrava ainda majoritariamente representado nos cargos titulares do Conselho e da Diretoria e que incluía também os "vices" José Prudente de Carvalho, Francisco Correa da Silva, Dorival Caymmi e José Roy e todos os antigos "conselheiros vitalícios" ainda sobreviventes, chegou a hesitar em determinado momento entre a estratégia de incorporação dos "novos", necessária à sobrevivência do prestígio da sociedade mas limitada em razão da ausência das afinidades referidas, e o esgotamento natural de todas as possibilidades de "renovação" de si mesmo por meio do apelo a velhos companheiros de geração igualmente prestigiosos. O recurso tardio a um Pixinguinha (morto em 1972) e a um Donga (morto em 1975), por exemplo, louvados publicamente no final dos anos 60 e no início dos 70 como símbolos quase sagrados da verdadeira música popular brasileira, permitiu que a Sbacem voltasse a se apresentar durante algum tempo como a verdadeira representante dessa música, elaborando retoricamente uma linha de continuidade em relação aos novos "grandes nomes" da MPB que era meramente musical e que compensava a

descontinuidade evidente em seus quadros dirigentes. Ora, a incorporação tardia de compositores carnavalescos à imagem pública da sociedade também obedeceu de modo oportunista à demanda saudosista externa: as antigas marchinhas de carnaval tinham se tornado elas próprias símbolos públicos de nossa tradição musical e isso fez de Milton de Oliveira, Paquito e Romeu Gentil novos "conselheiros vitalícios", justamente eles que tinham sido relegados em outros tempos, como funcionários contratados da sociedade, a funções tão desprestigiadas. É de se observar, entretanto, que a representação pública da tradição carnavalesca não estabeleceu uma continuidade sequer retórica com os novos "grandes nomes" da MPB, e deu antes ensejo a que os dirigentes sbaceanos expressassem suas diferenças em relação a eles. É de se observar também que, embora a estratégia da Sbacem de fazer-se representante de um passado ocasionalmente prestigioso tenha permitido que ela sobrevivesse durante algum tempo como uma evocação nostálgica de si mesma, a chegada ao poder efetivo dos únicos "novos" que conseguira de fato incorporar à vida societária revelou em meados dos anos 70 o esgotamento natural de suas reservas de prestígio.

Em 1964 a Sbacem ainda tentava trazer ao convívio societário os "novos" de prestígio, muito embora a presença solitária de Bonfá em sua festa de aniversário levasse seu informativo a noticiar antes a integração dos "novos" em geral e não dos "novos" de prestígio à vida societária, por meio de uma referência repetida à já antiga disputa ritual em torno da bebida: "A 'velha-guarda', como sempre, deu as mais inequívocas demonstrações de firmeza e conservação, como portadora de uma juventude eterna e intocável. Waldemar Silva, Felisberto Martins, Haroldo Lobo, Marino, Herivelto, Mario Rossi, René Bittencourt e outros defenderam a velha tradição, de copo em punho, enquanto os novos tentavam, com vãos esforços, se nivelar à extraordinária performance desses sempre jovens coroas da música popular. Luiz Bonfá, Brasinha, Rômulo Paes, Ivo Santos, Adelino Moreira, Roberto Bittencourt e outros 'nouvelle vague' confessaram que não davam 'nem para a saída'" (Boletim nº 65, jun 1964).

As legendas das fotos também deram destaque à oposição entre velhos e novos e à mediação operada pela bebida, sendo interessante observar que, embora a "vitória" nessa disputa ritual fosse sempre atribuída aos velhos, para justificar sua permanência na direção da sociedade e contrabalançar a vitória mais real dos novos no mercado, e embora a vitória de Bonfá no mercado fosse bem mais evidente que a dos outros *nouvelle vague* da Sbacem, as afinidades mencionadas permitiram aos dirigentes sbaceanos conceder a estes a condição simbólica de "vitoriosos" que pertencia aos velhos: na cobertura da posse do "novo" conselheiro Rômulo Paes, ocorrida naquele mesmo ano, noticiou-se a presença do "novo" Luiz Bonfá e dos "novos mas vitoriosos" Brasinha e Raul Sampaio (*idem, ibidem*).

A partir de 1965 até Bonfá deixou de comparecer às solenidades programadas pela Sbacem, e, coincidência ou não, o informativo da sociedade deixou de fazer referência à disputa ritual entre velhos e novos em torno da bebida. Paralelamente, entretanto, esse informativo abriu um espaço para noticiar os eventos externos aos quais os "novos" de prestígio preferiam comparecer e as vitórias reais que obtinham fora da sociedade. Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, por exemplo, "dois valorosos jovens compositores da Sbacem", tiveram uma fotografia publicada nesse ano e receberam uma coluna repleta de elogios: "novos, em verdade, mesmo assim já conseguiram dar demonstrações tais de valor e capacidade artística que chegaram a forçar um lugar de honra que já ninguém lhes nega, como compositores" (Boletim nº 67, mar 1965). E, a partir do nº 73, publicado em dezembro de 1967, novas seções passaram a existir para noticiar o que acontecia "lá fora" aos jovens compositores da sociedade que não a freqüentavam: "O que eles dizem" era uma colagem de citações de imprensa, entre as quais encontravam-se, na estréia, referências a Ronaldo Bôscoli, Tom Jobim, João Gilberto, Astrud Gilberto, Sérgio Mendes e a outros bossa-novistas, bem como à própria bossa nova, "a antiga e a atual"; "Novos ritmos", ainda mais especializada em retratar os "novos" de prestígio da Sbacem onde quer que eles estivessem, trazia em suas duas páginas de estréia o sucesso de Bonfá nos Estados Unidos e o depoimento de Tom Jobim ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Outra seção seria inaugurada no nº 82, de setembro de 1972, intitulando-se "Fatos & Notícias": noticiando na estréia que "nosso querido e festejado compositor e maestro Antonio Carlos Jobim" havia recebido o prêmio "Coruja de Ouro" como autor da melhor "partitura" de filmes brasileiros de 1971, voltava a falar em "Antonio Carlos Jobim, o nosso Tom, associado e conselheiro da Sbacem" algumas edições mais adiante, para noticiar que lhe havia sido outorgado o prêmio "Personalidade Global de 1973", instituído por *O Globo* e *Rede Globo de Televisão* (Boletim nº 86, out 1974). Entretanto, o distanciamento do "nosso Tom" em relação à Sbacem se revelava no próprio fato de que sua fotografia, publicada nessa última oportunidade, não era do informativo, mas da Agência JB; por outro lado, quando a edição seguinte do Boletim da Sbacem estivesse pronta, ele já seria o "presidente de honra" da Sombrás.

Apelos diretos aos compositores de bossa nova para que viessem juntar-se aos dirigentes sbaceanos na militância autoral, retóricos ou não, continuaram a ser lançados pelo presidente Mario Rossi durante algum tempo. Em 1967, por exemplo, num artigo sugestivamente intitulado "Ecos do Dia do Compositor", ele lamentava ter sido enganado por um jornalista que o procurara dizendo fazer uma reportagem em "homenagem" ao transcurso da data mas que utilizara suas palavras para estabelecer "ainda maior confusão" na opinião pública acerca dos problemas do campo

autoral, e fazia referência direta a tais compositores, elogiando sua capacidade e lamentando que não a pusessem a serviço da causa autoral: "Gente moça, capaz, com títulos universitários e com conhecimentos musicais, passando com a maior naturalidade da música erudita para a popular, e vice-versa. Gente que é uma afirmação e não apenas uma esperança, tanto no campo criador como no executor. Gente que nos deixa tranquilos, a nós, os da velha guarda, quanto aos destinos de nossa música. Gente que poderia prestar uma ajuda extraordinária ao direito autoral, se participasse da linha de frente da nossa luta, dosando a prudência e o conhecimento dos mais velhos com a audácia e o entusiasmo próprios da mocidade" (Boletim nº 73, dez 1967).

Certamente, em sua opinião, aquela "gente moça" devia reconhecer que os "velhos" militantes autorais haviam obtido grandes vitórias a seu tempo e devia juntar-se a eles para lhes emprestar o prestígio que lhes escapava agora, com o que evitariam atitudes "desrespeitosas" como a daquele jornalista, mas Mario preferia antes evocar o "desrespeito" mais geral dos usuários em relação às próprias leis autorais: "Gente moça, que herdará dos veteranos uma máquina arrecadadora em plena expansão e uma legislação sobre direito de autor respeitada e elogiada em todas as convenções internacionais. Legislação que está precisando de sangue moço para ser respeitada e acatada em sua fonte original, onde, lamentavelmente, só é cumprida na maioria dos casos debaixo de vara. Este é uma apelo que fazemos aos moços de talento da nossa música, no Dia do Compositor" (*idem, ibidem*).

Já em 1970 Mario Rossi não parecia mais acreditar que o "sangue moço" pudesse correr para as veias da Sbacem. Recordava a atribulada história da sociedade e homenageava ressentido seus dirigentes mortos, afirmando que dirigir uma sociedade autoral era com certeza "o modo mais simples de conseguir um passaporte para a eternidade"; expressava dúvidas quanto ao futuro da entidade que dirigia e chegava a cogitar da união de todas as entidades numa sociedade única, "para o bem de todos e principalmente para o aprimoramento da nossa música popular"; projetava finalmente para essa eventual sociedade única a aliança entre a "experiência dos veteranos" e o "entusiasmo dos jovens" que não se realizara em sua sociedade (Boletim nº 77, abr 1970).

De fato, ao noticiarem em 1972 a eleição de Paulo Sérgio Vale para a segunda vice-presidência do Conselho Deliberativo (cargo este que em 1974 já estaria sendo ocupado pelo veterano José Roy), os sbaceanos pareciam menos interessados em ostentar uma falsa inclusão dos "novos" de prestígio em seu quadro dirigente que em lamentar sua exclusão voluntária: "Autor de respeitável bagagem musical, ao lado de seu irmão Marcos Valle, o jovem autor de 'Viola enluarada' tem demonstrado profundo interesse pelas coisas do Direito Autoral no País, engajando-se dessa maneira na equipe daqueles que, além da produção musical, procuram auxiliar com o cabedal dos seus conhecimentos a luta para a solução dos problemas da numerosa classe dos compositores brasileiros" (Boletim nº 82, set 1972).

Ora, nem a foto de Paulo Sérgio Vale, provavelmente distribuída pelo serviço de divulgação de sua gravadora, nem a seção em que era publicada,

"Fatos & Notícias", demonstravam o mínimo envolvimento do "novo" conselheiro na vida social da Sbacem.

Desprestigiadas pelos "grandes nomes" da nova geração da MPB, as cerimônias organizadas pela Sbacem foram se tornando cada vez mais expressivas de um fato que foi se tornando cada vez mais incontestável: as sociedades autorais pioneiras eram representantes do passado da nossa música popular, o que, como foi dito, não deixou de ser interessante para seus "velhos" dirigentes enquanto durou uma certa onda de saudosismo cultural que emergiu no país em meados dos anos 60 e que expressava sobretudo uma oposição política ao novo regime.

O saudosismo, presente nas comemorações do Dia do Compositor desde 1960, radicalizava-se gradativamente, e se em abril de 1964 "velhos" e "novos" ainda confraternizavam no aniversário da Sbacem, em outubro do mesmo ano, para comemorá-lo, o Sindicato dos Compositores voltou a programar as célebres missas em intenção das almas dos compositores falecidos e as clássicas visitas a seus túmulos, e o informativo da Sbacem publicou as fotografias: "No mausoléu de Noel Rosa", "Flores no túmulo de Luiz Americano", "Visita à sepultura de Armando Cavalcanti" e "Diretores da Sbacem e da UBC, reunidos pelo Sindicato, visitam o túmulo de Benedito Lacerda, em companhia da viúva, Sra. Ondina Lacerda" (Boletim nº 66, out 1964). Pior do que isso: na "sessão solene" e no "coquetel de conagraçamento" que o Sindicato ousou também promover, nenhuma presença ilustre foi registrada, e o que se evidenciou foi a reunião da pequena família autoral fechada sobre si mesma e dependente ainda do prestígio pretérito dos ancestrais mortos dado que o prestígio atual dos descendentes musicais não lhe pertencia: vê-se nas fotos a solidão que os presidentes da Sbat (Joracy Camargo), da UBC (Christóvão de Alencar), da Sbacem (Marino Pinto) e do Sindicato (Herivelto Martins) experimentaram na mesa de trabalhos da "sessão solene"; e vê-se também a busca desesperada por uma continuidade ainda que assumidamente familiar, expressa na presença homenageada de Flávio Barroso, "filho do grande Ary", morto havia oito meses (*idem, ibidem*).

Ora, em 1968 a Sbacem já tinha assumido para si a tarefa de comemorar o "Dia do Compositor", dando início então ao redundante hábito de celebrar as tais missas em memória dos compositores falecidos na própria Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (Boletim nº 76, jan 1969). É certo que programou também um "almoço", mas o que se constata é que a monótona presença dos dirigentes das entidades autorais pioneiras e do Sindicato e dos mesmos sócios de sempre foi quebrada nesse evento por uma única presença ilustre que apenas os confirmou como representantes do passado: Ricardo Cravo Albin, do Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (*idem, ibidem*). Em uma comemoração semelhante organizada pela Sbacem naquele ano em São

Paulo, também acabou predominando a verdade implacável de que o tempo havia passado: a Enciclopédia Brasileira da Imagem e do Som se fez presente por meio de um "painel comemorativo" em que, saudando o Dia do Compositor, dizia sentir-se "na justa e honrosa obrigação de, em sua primeira edição, abrir espaço a um pleito de Saudade aos Compositores Falecidos" (*idem, ibidem*). O saudosismo da Sbacem já extrapolara a essa altura o "Dia do Compositor", alcançando os próprios aniversários da sociedade, e foram justamente as comemorações do "9 de abril" de 1967 as que marcaram o início de um processo específico de investimento exclusivo no passado que não era de todo incompatível com o esforço por incorporar os "novos" de prestígio à imagem pública da sociedade, mas que condenava essa incorporação mais uma vez à retórica, reduzindo-a à conformação discursiva dos jovens à imagem e à semelhança musical dos velhos.

No "jantar dos fundadores", realizado então, cada um dos fundadores presentes foi condecorado com o "escudo de ouro da maioria da Sbacem", que estava completando 21 anos de existência: mais do que comemorar a data festiva, dizia contudo o informativo da sociedade, a intenção fora "reunir (...) os artífices dos primeiros meses da nossa entidade (...) e também (...) lembrar (...) fatos marcantes na vida da entidade e peripécias pitorescas do Nice, do Chave de Ouro e das calçadas do Carlos Gomes e do João Caetano" (Boletim nº 73, dez 1967). A ênfase da homenagem nos "fundadores", substituindo a ênfase tradicional nos "dirigentes", dava de fato às reminiscências promovidas um caráter muito mais musical que autoral, e muito mais apropriado, portanto, ao investimento público no saudosismo cultural de que a geração dos dirigentes se fazia objeto naquele momento: a própria capa desse informativo, que era o primeiro a ser publicado após a eleição de Joubert de Carvalho para a presidência do Conselho Deliberativo e que tinha como editor Braga Filho em lugar de Eratóstenes Frazão, punha fim à longa seqüência de capas homenageantes dos "dirigentes" da entidade para destacar a visita que Joubert, Walfrido, Newton e Braga haviam feito ao MIS, prestigiando a inauguração da exposição que um velho companheiro de geração, Almirante, organizara em homenagem a outro, Noel Rosa, pela passagem do 30º aniversário de sua morte. Noel era ele mesmo símbolo de um passado musical anterior à própria existência das sociedades autorais, mas é em torno de outro símbolo desses tempos remotos que os cinco sobreviventes posavam para a fotografia dessa capa: uma mesinha do Café Nice, guardada por Almirante e transferida com seu famoso arquivo para o MIS, pretexto para o editorial explicitamente saudosista que se intitulava "Mesa do Nice - símbolo de boemia - samba e poesia" (*idem, ibidem*).

A presteza da Sbacem em associar-se aos "grandes nomes" do passado musical brasileiro que eram então cultuados publicamente levaria

naquele mesmo ano uma caravana de diretores e associados a viajar para São Paulo acompanhando o "veteraníssimo" Donga nas homenagens que as rádios *Bandeirantes* e *Record* lhe prestariam em razão do 50º aniversário da gravação de *Pelo Telefone* (*idem, ibidem*). E é curioso observar que naquele mesmo ano as seções "O que eles dizem" e "Novos ritmos" começariam a ser publicadas no informativo da sociedade, pois isso indica que era justamente uma apropriação indireta do prestígio dos "novos" pela sociedade o que esse deslocamento do tema autoral para o tema musical propiciava. Era de fato o estabelecimento de uma continuidade entre o que existia desde antes das sociedades arrecadadoras e o que existiria para sempre além ou acima delas, continuidade esta que seria supostamente inerente à própria música popular brasileira, o que forjava a identidade em lugar da oposição entre "velhos" e "novos" de prestígio. E se Luiz Bonfá contribuía a seu tempo com a estratégia de integração prática e ritual desses "novos", bebendo com os "velhos", era agora Tom Jobim quem dava sua contribuição, formulando, ele mesmo, o discurso da continuidade musical, ainda que o fizesse no Museu da Imagem e do Som e não na sede da Sbacem.

O depoimento de Tom Jobim ao MIS, noticiado e resumido na primeira edição da coluna "Novos ritmos", é na verdade interessante sob vários aspectos. Em primeiro lugar porque, relatando sua vida em Ipanema, seus primeiros empregos como pianista e suas primeiras parcerias musicais, ele evoca o que nos diz José Ramos Tinhorão (1966): tanto quanto os contemporâneos de Noel Rosa, os jovens bossa-novistas eram também eles oriundos das camadas médias e brancas da população carioca; e tanto quanto os "velhos" grandes nomes, também esses "novos" formavam um pequeno grupo de amigos que se conheciam desde muito cedo e que se reuniam com frequência em certos pontos muito determinados da geografia da cidade. Mas o depoimento de Tom revela também a importância que a proximidade física e social entre "velhos" e "novos" cariocas teve na constituição de uma certa continuidade artística entre os dois grupos, a despeito das diferenças de "estilo" enfatizadas por Tinhorão: diz ele que o Clube da Chave, onde conheceu Vinícius em 1952, era freqüentado na mesma época por Ary Barroso, Antonio Maria e Fernando Lobo, e isso nos faz lembrar que Tom estabeleceu parcerias efetivas com Dolores Duran e Marino Pinto, entre outros; por outro lado, em face das novidades baianas vindas de São Paulo Tom se aliava explicitamente à tradição local e social a que pertencia por nascimento e convivência, erguendo em 1967 a mesma bandeira nacionalista que os sbacenos já vinham erguendo havia algum tempo.

Pode-se imaginar com que alegria os sbaceanos publicaram na primeira edição de "Novos Ritmos" coisas como estas: "Antonio Carlos Jobim defendeu, no Museu da Imagem e do Som, o brasileiro da bossa nova (termo, aliás,

que considera já gasto e imprestável) (...). Negou que tivesse ocorrido uma influência demasiada do Jazz, achando mesmo que a nova música tem ligação profunda com as raízes da música e da cultura brasileira em geral. Segundo Tom, pode-se encontrar muito de Noel, Pixinguinha e Ary Barroso nas letras e nos ritmos da bossa nova, sem falar no balanço, 'que já existia no batuque do morro, aproximadamente da mesma forma como foi utilizado por João Gilberto'"(*idem, ibidem*).

Como se não bastasse, Tom se revelava "apreensivo quanto ao futuro da música brasileira", compartilhando da opinião nacionalista de um outro jovem compositor de mesma origem, Chico Buarque de Holanda, que participara como entrevistador do mesmo depoimento: "as novas gerações estão se formando com uma realidade musical importada, que vem, não se incorporando à produção nacional, mas substituindo-a no gosto juvenil" (*idem, ibidem*). Segundo Tom e Chico, era preciso vencer a "cultura secreta brasileira de simplesmente importar e nunca exportar" e garantir assim "a sobrevivência e a expansão do mercado cultural interno": como vimos, Ary Barroso já dissera coisas parecidas em 1953.

Essa identidade, fruto de uma leitura nacionalista da bossa nova, tornava justamente os adeptos desse movimento os alvos preferenciais da nova estratégia de incorporação dos "moços de prestígio" à imagem claudicante do campo autoral pioneiro. Na contracapa da mesinha do Nice, estampou-se a fotografia de Luiz Bonfá, sob a legenda "A nota alta que vem da América. Um brasileiro na corte do Tio Sam" (Boletim nº 73, dez 1967). E até Chico Buarque, que era sócio da UBC, apareceria ao lado de Tom Jobim, Cynara e Cybele na capa da última edição do informativo da Sbacem a ser dirigida por Braga Filho, quando da vitória de *Sabiá* no III Festival Internacional da Canção da *TV Globo*: "Com a vitória do Brasil, terminou mais um Festival Internacional da Canção Popular (...). Mas se galardeou também a Sbacem com a vitória de Tom, integrante de seu quadro de compositores, que desde 1917 com o 'Pelo Telefone' está marcando uma esteira de triunfos na música popular brasileira" (Boletim nº 76, jan 1969).

Ora, o nacionalismo de Tom e Chico era de qualquer maneira tão diferente do nacionalismo dos sbaceanos quanto diferiam o país tristemente invocado em *Sabiá* e aquele alegremente exaltado em *Aquarela do Brasil*. No entanto, o tesoureiro Newton Teixeira, ignorando essas diferenças que eram fundamentais, deu o título de "Onde canta o sabiá" ao editorial em que anunciou triunfante a futura construção de uma sede da Sbacem na Capital da República, "obra que deixaremos como legado aos novos, para incentivá-los à luta por um Brasil melhor para todos os seus filhos" (*idem, ibidem*). Uma sede da Sbacem, em qualquer lugar que fosse, não era exatamente um legado que interessasse aos "novos" de prestígio que os sbaceanos tentavam integrar retoricamente naquele momento, ausentes que estavam da própria sede carioca da entidade. E uma sede em Brasília era algo que particularmente não lhes interessava em 1969.

De qualquer maneira, é bem possível imaginar que a proximidade física e social entre os "grandes nomes" do passado, incrustados na direção das sociedades cariocas, e os "grandes nomes" da bossa nova, associados a elas, tenha impedido que eclodisse no Rio, e nas sociedades efetivamente pioneiras, o conflito autoral que acabou emergindo em São Paulo, no final de 1974, entre os "grandes nomes" emigrantes de várias regiões do país, de um lado, e os dirigentes da Sicam, humildes compositores carnavalescos paulistas, desconhecidos de todos eles, de outro. E é bem possível imaginar também que os dirigentes autorais pioneiros tenham experimentado alguma perplexidade diante da atitude de franca oposição a todo o sistema autoral brasileiro que gente como Tom e Chico assumiu em apoio aos colegas rompidos em São Paulo com a Sicam, uma vez que contra muitos desses colegas é que tinham se voltado as vozes uníssonas do nacionalismo no terreno musical.

A partir de 1969, os aniversários da sociedade, em lugar de ser comemorados com homenagens aos "fundadores" e com referências à continuidade musical entre o passado e o futuro, passaram a sê-lo, também eles, com as célebres missas fúnebres, celebradas na mesma e redundante Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Em 1971, ao comemorar seu "jubileu de prata", a sociedade chegou a quebrar a monotonia e organizou um grande "banquete" numa churrascaria do Rio, distribuindo diplomas "Jubileu de Prata - Vinte e cinco anos a serviço da música popular brasileira" (Boletim nº 79, mai 1971). Distribuiu-os, entretanto, não somente aos "fundadores" mas também aos "dirigentes" da sociedade, bem como a um veterano "dirigente" da Sbat e a um deputado carioca dos velhos tempos, que posteriormente retribuiu a gentileza solicitando na Assembléia Legislativa do Estado da Guanabara a concessão dos títulos de "cidadão benemérito" a Newton Teixeira e Ivo Santos e de "cidadão carioca" a Raul Sampaio e Vicente Mangione. Por uma decisão "unânime" da diretoria, tais diplomas foram concedidos também aos "presidentes falecidos" Ary Barroso, Benedito Lacerda e Marino Pinto, mas o fechamento da sociedade sobre si mesma se evidenciaria por uma outra circunstância ainda mais significativa: a ausência dos "novos" de prestígio foi preenchida na cobertura do "banquete" por referências exaustivas à integração dos próprios funcionários da entidade à pequena "família sbaceana". Aos filhos "de sangue", como os de Ary, Sinhô e Assis Valente, citados entre os presentes a diferentes cerimônias da sociedade desde 1964, vinham juntar-se agora esses filhos "adotivos", com a mesma função de estabelecer uma continuidade que não era musical, mas estritamente autoral, dado que os descendentes musicais dos dirigentes, ainda que também aureolados com diplomas do "jubileu de prata", como era o caso de Bonfá, não tinham comparecido à festa sequer para recebê-los.

Uma das fotografias do "banquete" destaca a presença de funcionários e de filhos de funcionários entre autores e filhos de autores falecidos: "Funcionários e compositores uniram-se nos festejos do nosso jubileu. Na foto: Jovelino e Agnes; Maria do Socorro e sua filha Rita de Cássia confraternizaram na mesma mesa com Adelino Moreira, Wilson (RCA), José Orlando, Denis Lobo [filho de Haroldo Lobo], Jair Gonçalves, Walter Levita, Jorge Corso, Brasinha e Silésio Silva" (*idem, ibidem*).

Mas é o discurso de Mário Rossi na abertura do "banquete" que ilustra melhor o investimento simbólico nos funcionários como expressão da continuidade da Sbacem entre o passado e o futuro: "Não lhes falarei sobre os colegas que partiram nem lhes pedirei um minuto de silêncio em memória deles, porque todos eles estão presentes na memória do povo e na nossa lembrança. Eles não morreram. Por mais pobre que tenha sido a obra de cada um, todos deixaram a herança de um canção para a posteridade. Não lhes traçarei o retrato dos nossos funcionários, muitos dos quais estão conosco desde as nossas primeiras horas. Moças e rapazes que nos procuraram, ainda imaturos, mas já na luta pelo pão de cada dia, jovens que hoje são pais e mães que vibram com as nossas vitórias e sofrem com as nossas dificuldades, porque vêem na Sbacem o prolongamento de seus próprios lares" (Boletim nº 79, mai 1971).

E a evocação da pequena "família sbaceana" é explícita no poema publicado na mesma edição do informativo por René Bittencourt, sob o título "Nosso jubileu", dedicado à "padroeira dos músicos": "Ó minha Santa Cecília,/ Abençoi a família/ Que a Sbacem constituiu!/ Em nossa casa querida,/ Nós musicamos a vida,/ A vida que nos uniu./ Muito obrigado, Rainha!/ Muito obrigado, Madrinha./ Por tudo que já nos deu!/ Inspiração, amizade,/ E a Vossa extrema bondade/ Na graça de um jubileu!/ A confraternização/ De amor de irmão para irmão,/ Perdura, graças a Deus!/ Também por Vossa bondade,/ Dai-nos a felicidade/ De mais alguns jubileus!" (*idem, ibidem*).

Ao fechamento interno progressivo correspondiam dificuldades crescentes nas relações externas com o mercado de música, e é interessante observar que, embora as dificuldades enfrentadas nas relações com o governo fossem também crescentes, os dirigentes pioneiros não hesitaram em continuar reivindicando do Estado uma intervenção nos negócios musicais. Se o "jogo da verdade" destruía sua "amizade" com os governantes, o mercado continuava sendo de qualquer forma seu "inimigo nº 1"; e se a suposta descaracterização a que ele submetia a arte popular e nacional justificara antes as demandas assistencialistas e conservacionistas encaminhadas por eles ao Estado, bem que podia representar agora um fator de reaproximação entre os antigos "amigos". De fato, não foram as dificuldades práticas de arrecadação autoral as que se explicitaram publicamente no período e sim aquelas decorrentes do enfrentamento das forças destrutivas do mercado pela música popular brasileira. Eram artistas, portanto, que se expressavam, e não dirigentes autorais, expressando-se para queixar-se tanto das agentes modernos de divulgação das obras quanto dos artistas das gerações mais novas.

O novo discurso elaborado pelos dirigentes autorais pioneiros acerca do carnaval exemplifica a primeira dessas queixas. Se Mario Rossi pontificava nos anos 50 contra a "vulgaridade" das letras momescas e se a "caitituagem" tradicionalmente praticada no carnaval tinha então, para os dirigentes sbaceanos, os mesmos efeitos nefastos que a divulgação moderna, inviabilizando, a seu ver, a emergência da popularidade espontaneamente conquistada pelas obras que melhor expressassem a "alma" do povo, após 1964 foi justamente essa associação romântica entre a arte e o povo o que alguns brasileiros de oposição buscaram encontrar nas músicas carnavalescas do passado, canalizando para os carnavais antigos sua nostalgia dos velhos tempos. O investimento público saudosista nas marchinhas e nos sambas de antigamente provocou reações dentro da Sbacem, e já mencionamos aqui os aspectos políticos internos dessas reações, bem como a resultante incorporação do carnaval à imagem pública da sociedade. Cabe observar agora, no novo discurso dos sbaceanos sobre o carnaval, a forma pela qual as concepções antigas sobre o mercado, no momento mesmo em que pareciam sofrer modificações para se adaptar aos novos tempos, pesavam fortemente sobre as interpretações elaboradas pelos "velhos" dirigentes acerca das coisas, levando-os a falar sozinhos quando mais pensavam fazer coro à sociedade mais abrangente.

De fato, em 1967, os dirigentes da Sbacem faziam questão de incluir os "campeões do carnaval", ao lado dos "autores da velha-guarda" e dos "compositores da bossa nova", entre os titulares reunidos em sua "agremiação" (Boletim nº 73, dez 1967). Mas o carnaval de que se apropriavam naquele momento não era o mesmo que haviam desprezado antes; era na verdade seu exato oposto, uma vez que um simples deslizamento semântico sobre o eixo da antiga oposição entre arte e comércio bastara para trazê-lo para junto deles, transformando-os agora em defensores públicos do carnaval contra os próprias forças do mercado que ele representara anteriormente a seus olhos.

Mario Rossi dizia-se agora desgostoso com os males que uma divulgação comercial supostamente inédita no período estaria causando à festa carnavalesca: "A barreira contra a divulgação dos nossos ritmos até há bem pouco tempo só se fazia sentir sobre a chamada 'música de meio de ano'. Infelizmente, acabamos de sentir na própria carne que também atingiu o repertório carnavalesco. Emissoras poderosas não o transmitem; outras só o fazem na base do dinheiro. Resultado: - o carnaval de 1971 foi vergonhoso para o compositor profissional. As ruas sem a menor animação e nos bailes, grandes ou pequenos, luxuosos ou populares, a execução atingiu a mais de 70% de músicas antigas. Centenas de obras permaneceram no anonimato porque aos seus autores faltaram meios para divulgá-las" (Boletim nº 79, mai 1971).

E Newton Teixeira idealizava agora os mesmos carnavais que Mario Rossi criticara em outros tempos, justamente por atribuir retrospectivamente a eles a possibilidade de uma relação artística entre o

artista e o povo que os procedimentos modernos de mercado inviabilizavam: "Evidentemente, iniciei a minha carreira numa fase de ouro da música popular brasileira, em relação aos meios de comunicações. As estações de rádio, mensageiras da vontade popular, compravam os discos e tocavam as músicas de acordo com o gosto dos ouvintes. Já existiam os chamados 'caititus', mas o trabalho deles desaparecia diante do volume das execuções das obras que, realmente, eram sucessos espontâneos. E o carnaval era festa de beleza e de alegria, na manifestação do povo. As tristezas ficavam de fora, porque as 'Avenidas Iluminadas' eram passarelas livres, onde somente ao povo cabia fazer a festa. E o povo cantava, cantava nas ruas, cantava nos bondes, nos trens ou automóveis. E as músicas antigas continuam ainda vivas, porque foram nascidas e criadas neste clima de amor e carinho que o brasileiro tem pelo seu verdadeiro carnaval" (Boletim nº 86, out 1974).

Observe-se que as referências de Newton às "passarelas livres" e à soberania popular tinham à primeira vista as mesmas conotações políticas do saudosismo reinante entre os opositores do regime. Observe-se também que a própria pretensão de representar a arte realmente popular, em oposição à arte popularizada pelos grandes meios de comunicação, imprimia ao discurso dos sbaceanos um tom de resistência cultural que era extremamente adaptado às batalhas ideológicas do período. Mas se as vanguardas artísticas de um modo geral, tanto na música popular quanto no teatro ou no cinema, levantavam a bandeira do "povo" contra o "governo", os pobres sbaceanos, enredados que estavam em suas próprias tradições de pensamento, levantavam-na contra o "mercado" e reproduziam extemporaneamente os tradicionais apelos por uma intervenção protecionista do Estado. E se a crítica dos outros aos grandes meios de comunicação expressava princípios políticos, a dos sbaceanos expressava tão-somente suas carências econômicas, estando eles dispostos a elogiar qualquer grande emissora de rádio e televisão que lhes estendesse uma mão protetora.

Assim é que, depois de lastimar o "vergonhoso" carnaval de 1971, que se seguira à conquista do tricampeonato de futebol pelo Brasil, Mario Rossi afirmava: "Mas a Sbacem não vai se entregar pacificamente, e já está procurando interessar as suas co-irmãs na redação de um protocolo, a ser enviado ao Exmo. Sr. Presidente da República, lembrando que a nossa música (assim como o nosso futebol) exerce irresistível atração turística e é uma extraordinária fonte de divisas, como tal merecendo ou devendo merecer as atenções do Governo" (Boletim nº 79, mai 1971).

Ora, a aparente sugestão de que se utilizasse a música popular da mesma forma como se utilizava o futebol, isto é, como símbolo da grandeza da pátria e do sucesso do regime, bastava para tornar o discurso sbaceano absolutamente dissonante em relação ao discurso saudosista de oposição a que às vezes parecia fazer coro. Entretanto, a referência à potencialidade turística da música popular também contradizia um dos pontos fundamentais desse discurso: a crítica à descaracterização sofrida pela tradicional festa carioca justamente ao ser encampada pela Secretaria

Estadual de Turismo. E outra dissonância adviria ainda do patético apelo ao governo modernizante para que estabelecesse por um ato de força as condições ideais de competição que haviam prevalecido anteriormente: "Para princípio de conversa bastaria que o Governo, considerando que todos os canais de rádio e televisão são concedidos a título precário, baixasse uma lei determinando que todas as rádioemissoras e televisões em operação no território nacional reservassem um período diário, de 31/12 até a terça-feira de carnaval, para a divulgação gratuita de todo o repertório carnavalesco aprovado pelo Departamento Federal de Segurança Pública. As músicas seriam executadas em igualdade de condições até 31/01. A partir de 01/02 cada canal de rádio e de televisão teria a liberdade de selecionar as que lhe parecessem mais do agrado popular. Dado esse primeiro passo, a fixação das obras modernas na memória do povo será mera consequência" (*idem, ibidem*).

Ora, as dissonâncias do discurso sbaceano em relação ao discurso saudosista de oposição só fizeram agravar-se quando a *Rede Globo*, que era um dos alvos preferenciais das críticas formuladas pelos outros, estendeu à Sbacem a tão esperada mão protetora. De fato, no final de 1974 a *Globo* enviou uma mensagem às entidades autorais brasileiras e a Sbacem a transcreveu credulamente em seu informativo: "As organizações Globo - O Globo, Rede Globo e Sistema Globo de Rádio - tomam a iniciativa de desenvolver, em escala nacional, um programa de integral apoio à música de carnaval. Essa atitude é decorrente da extrema preocupação que as Organizações Globo têm tido com todas as manifestações de cultura, especialmente as que estão ligadas às tradições e raízes populares. Estimular a criatividade (e a qualidade) da música de carnaval é o nosso objetivo, uma vez que esse gênero de MPB vem sofrendo, há muitos anos, a influência de fatores sobejamente conhecidos, que o debilitam a ponto de temermos pela sua exigível preservação. ...Faça idéia: todo o poderoso complexo de veículos de Comunicação de Massas das Organizações Globo vai ser posto a serviço de sua composição (samba, marchinha, marcha-rancho, você é quem sabe) para o próximo carnaval" (Boletim nº 86, out 1974).

Como se não bastasse transcrevê-la, Newton Teixeira, encerrando suas recordações das "passarelas livres" de outros carnavais, faz justamente uma referência esperançosa a ela: "Este carnaval não poderá jamais morrer e é com renovadas esperanças que transcrevo esta mensagem que a Rede Globo envia aos compositores e autores brasileiros: (...). Não resta dúvida que é um dado positivo que a Globo com a sua audiência espetacular oferece para o maior brilho do carnaval de 1975. Estamos todos de parabéns" (*idem, ibidem*).

O discurso elaborado pelos dirigentes autorais pioneiros acerca da "jovem-guarda" e do "tropicalismo" exemplifica as queixas que dirigiram ao Estado contra os artistas das gerações mais novas. De fato, entre meados dos anos 60 e início dos 70 haviam surgido novos "grandes nomes" da MPB e novos cantores populares às dezenas, vindos de todos os cantos do país, e isso contribuía, tanto quanto as modernas estratégias comerciais dos meios de divulgação e reprodução das obras, para transformar radicalmente o mercado musical brasileiro que os dirigentes pioneiros haviam conhecido, ampliando-o e diversificando-o sobremaneira. E se esses dirigentes incorporavam os "compositores de bossa nova", trazendo-

os para junto da "velha-guarda" e dos "campeões" do carnaval, faziam-no justamente para melhor se oporem aos que tinham surgido depois deles, e em outro espaço, e é interessante observar que tanto os compositores da "jovem-guarda" quanto os "tropicalistas", surgidos em São Paulo nos anos 60, bem como os seguidores e imitadores tardios desses movimentos, responsáveis pela evolução da música jovem e pela continuidade da MPB na década seguinte, ofereciam à crítica dos compositores antigos o "prato cheio" representado pelo uso de instrumentos elétricos e pela influência do rock, o que tornava possível acionar perante o Estado a mesma cantilena nacionalista de outros tempos.

Numa entrevista concedida à revista *Cartaz* na condição de presidente do Sindicato dos Compositores, é, de fato, como defensor da música brasileira que Herivelto se manifesta em 1973. Falando sobre a "crise" e o "contínuo processo de decomposição" pelos quais a nossa música popular estaria passando, o "conselheiro vitalício" da Sbacem critica o fato de no Rio de Janeiro, "decantado como a capital cultural do Brasil", só se ouvir no rádio "essa loucura de estourar os tímpanos", afirmando não ser surpreendente que qualquer dia viesse a ser mais fácil ouvir a verdadeira música brasileira no exterior. E antes mesmo de explicar de que "loucura" está falando, ele não hesita em pedir a repressão para os "loucos", em nome do nacionalismo: "É preciso que o Governo intervenha. Urgentemente, enquanto ainda há tempo. Que mobilize o Ministério da Educação, do Trabalho, da Indústria e do Comércio. As Forças Armadas. Que bote no meio do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não para tombar o samba, que já anda tombando até demais, mas para preservá-lo como o mais autêntico dos acervos brasileiros" (Boletim nº 83, abr 1973).

Os "loucos" eram os novos adeptos do "iê-iê-iê" que insistiam no "erro", ao contrário de Roberto Carlos, que sentira não ser esse "o tipo de música que o povo gosta de cantar" e partira para "a poesia e o lirismo, que mais caracterizam o nosso cancionário popular" (*idem, ibidem*). Sobre os "loucos", diz ainda Herivelto: "As músicas são muitas, quase sempre cantadas em inglês, em meio a uma balbúrdia infernal, para disfarçar a mediocridade e um tremendo mau gosto. De um modo quase generalizado, são compostas por homens que não têm nem competência nem vocação musical, mas que sabem muito bem apelar e enganar" (Boletim da Sbacem nº 83, abr 1973).

A mesma linha nacionalista é adotada por Mario Rossi em 1975, e, embora reedite apenas a velha queixa contra o predomínio da música estrangeira nas programações das emissoras de rádio, eximindo-se de chamar as Forças Armadas para coibi-lo, seu texto invoca criticamente alguns jovens compositores-intérpretes brasileiros, sem mencionar-lhes os nomes, mas fazendo acerca deles um comentário ainda mais repressivo, que remete a diferenças mais sutis, e não propriamente musicais, entre os "velhos" dirigentes e os novos "grandes nomes": "Temos nomes em nossa música popular merecedores do máximo respeito. E já não falamos nessa turma de andróginos (antigamente a designação era outra), turma badalada exaustivamente nas

emissoras e nas colunas da imprensa especializada, e cujas obras são do conhecimento apenas dos iniciados" (Boletim nº 88, out 1975).

Não cabe aqui especular acerca de quem estaria na mira desse comentário, mas sim observar que, falando em "andróginos", seu autor podia estar se referindo de uma maneira geral aos jovens compositores-intérpretes de MPB surgidos a partir do tropicalismo, dadas a postura corporal e a indumentária completamente inovadoras que apresentavam e que os diferenciavam inclusive de seus antecessores imediatos da bossa nova. Temos uma idéia dessa diferença quando vemos as fotografias dos festivais do período, em que as roupas espalhafatosas dos baianos contrastam com o terno-e-gravata de Tom e Chico, assim como contrasta a contenção quase tímida destes dois com a descontração de Caetano deitado no palco com as pernas para o ar. A importância dessas diferenças "visuais" não pode ser de fato subestimada em benefício das diferenças musicais, uma vez que, tanto quanto estas, também serviram para aproximar alguns "jovens" dos "velhos" dirigentes e afastar outros em definitivo de seu convívio e de sua simpatia. De fato, em páginas e páginas dos informativos da Sbacem, publicados desde 1949 até 1975, o que se pode "ver" são homens de expressão séria, vestidos com ternos escuros, camisas claras e gravatas discretas, cheios de tanta pompa e circunstância que chega a ser difícil associá-los às músicas alegres e maliciosas que se "sabe" serem de sua autoria. A monotonia da indumentária é tanta que Klécio Caldas, Rutinaldo Silva, Newton Teixeira e Brasinha chegam a chamar atenção em 1971 ao receberem na TV os prêmios relativos a um concurso carnavalesco: como se tivessem combinado um modo de parecer mais modernos, os quatro vestiram camisas estampadas meio longas sobre calças de tergal (Boletim nº 79, mai 1971). Mas era provavelmente a *performance* de certos "jovens" nos palcos o que mais provocava a repulsa dos "velhos" dirigentes, sendo interessante observar que a desenvoltura apresentada pelos primeiros, mesmo quando não provocava comentários tão repressivos quanto o de Mario Rossi, era condenada com argumentos igualmente inspirados na condenação moralista da sensualidade. Nessa linha destaca-se o discurso de Joubert de Carvalho nos 25 anos da Sbacem, voltado tanto quanto o de Herivelto para a condenação dos novos adeptos do "iê-iê-iê".

Numa conceituação altamente idealista do fazer musical, Joubert opõe a "espiritualidade" do homem, da qual a criação artística constituiria um sinal, à sua "animalidade", condenando os jovens que estariam exaltando a esta última em seu trabalho e que por essa razão sequer mereciam a qualificação de artistas: "Pergunto: Por que não aproveitamos sempre de dons que se acham, mais ou menos, latentes na consciência humana? Para que se desenvolvam é preciso tornarem-se receptivas à sua verdadeira fonte, que é a espiritual. Não é do rebolado dos quadris e trejeitos obscenos que se escoam as águas vitalizantes para o fascínio da música. Talvez para a cristalização e entronização do sexo na

mentalidade do homem que já não se acha na fase animal e que tanto hoje parece com isso vangloriar-se" (Boletim nº 79, mai 1971).

E, jogando com as palavras utilizadas então por alguns desses "jovens" para falar de si mesmos, opõe, à turma "da pesada", o pessoal "da leveza", isto é, os verdadeiros artistas, que seriam os únicos verdadeiramente "pra frente": "O verdadeiro artista é aquele que faz da mais PESADA das suas atividades, maior leveza; as coisas mais difíceis revestem-se de facilidades, tem um sorriso para as coisas austeras (...). Ora, meus senhores, não me parece que uma exibição de arte se faz através de gritos ensurdecedores, figuras desengonçadas, escorregões e baterias desenfreadas. Dizem que isso é legítima manifestação da PESADA. Por que não apresentarmos, humanizando mais a vida, o pessoal da 'leveza', que justificaria, com mais razão, o dito 'pra frente'? Que se diga 'pra frente' eu aceito. Mas para frente, esse comportamento retrógrado, isso, não!" (*idem, ibidem*).

Joubert também menciona Roberto Carlos elogiosamente, e o "rei do iê-iê-iê" chegou a gravar, nos anos 70, composições de "velhos" dirigentes da Sbacem, como Newton Teixeira (*A deusa da minha rua*, parceria com Jorge Faraj) e de "novos" dirigentes, como Raul Sampaio (*Meu pequeno Cachoeiro*). Era, de fato, o novo romantismo de Roberto, ou, nas palavras de Herivelto, "a poesia e o lirismo", característicos, segundo ele, do nosso "cancioneiro popular", o que mais encantava esses dirigentes, por aproximar-se do tipo de música que eles mesmos acreditavam haver feito em seu tempo. Para Mario Rossi, era exatamente o romantismo, e não a espiritualidade, a essência do fazer artístico, e é interessante observar que, lastimando seu desaparecimento no mundo moderno, Mario elaborara uma crítica romântica da modernidade em geral, coerente com sua rejeição aos procedimentos modernos do mercado de música e com seu desprezo artístico pela "mocidade": "Entramos no limiar de uma nova década (...). As artes (...) se expressarão de novas maneiras e a mocidade (...) desempenhará um papel de suma magnitude. A música (...) forçosamente terá de acompanhar a evolução dos tempos. Amor, saudade, esperança, desejo, tudo será macanizado e equacionado eletronicamente. O coração passará a funcionar como uma simples e banal bomba injetora de sangue (...). A inspiração (se conseguir a chance de desabrochar na obra de qualquer artista não enquadrado nos novos padrões) será considerada resíduo saudosista, figurinha de museu" (Boletim nº 77, abr 1970).

Formulando previsões apocalípticas acerca dos destinos da linguagem e da liberdade nos anos 70, Rossi só tem a contrapor a elas o próprio romantismo que afirmara desaparecido, o que o leva à expressão final de uma dúvida em relação ao futuro: "Graças a Deus, resta-nos uma certeza inabalável! E apoiados nela continuaremos trabalhando dia e noite, noite e dia, por um Brasil Grande em um mundo que se torna cada vez menor, porque há algo imutável e divino nas relações entre o Homem e a Mulher, algo insubmisso às máquinas, mas escravo incondicional das normas estabelecidas por Adão e Eva, nos áureos tempos da serpente paradisiaca. Ainda bem que nem tudo está perdido. Ou estará?" (*idem, ibidem*).

Ora, o romantismo da "velha-guarda" estava em refluxo na música popular brasileira desde a fase dos festivais, e até mesmo seguidores tardios

da bossa nova deixavam de lado o lirismo presente na obra de seus predecessores para aderir à canção de protesto. Nenhum dos novos "grandes nomes" da MPB parecia também interessado em tornar-se um novo "campeão do carnaval", muito embora alguns concursos carnavalescos continuassem sendo organizados com intenção de "preservar" essa tradição, obtendo um número de inscrições surpreendentemente considerável. Uma comparação entre os festivais, organizados pelas emissoras de televisão a partir de meados dos anos 60, e os concursos de carnaval, nos quais, como vimos, as sociedades haviam investido a partir de meados dos anos 40 toda a carga simbólica de suas relações recíprocas de camaradagem artística e competição mercantil, pode revelar outros aspectos das relações problemáticas dos dirigentes autorais pioneiros com o mercado na década que antecedeu a criação do CNDA e do Ecad.

De fato, cada uma dessas fórmulas expressou em sua própria constituição interna a realidade mais abrangente do mercado musical em que se inseria. No pequeno mercado produtor carioca das décadas de 20 e 30, ou naquilo que restou dele no imaginário dos dirigentes autorais entre meados dos anos 40 e início dos 50, o concurso constituía uma competição entre pares, isto é, entre autores que se conheciam mutuamente e se reconheciam uns aos outros como praticantes do mesmo ofício. Os concorrentes eram conhecidos dos próprios jurados, aos quais deviam se apresentar sob pseudônimo, e conheciam pessoas do próprio público, às quais recorriam para a obtenção de muitos dos votos populares que eram supostamente anônimos. Organizados, no início, por casas editoras e gravadoras ou por órgãos de imprensa, os concursos passaram a ser promovidos posteriormente pelas prefeituras do Rio e de São Paulo, por intermédio de suas secretarias de Turismo, e isso, com o tempo, implicou uma diferenciação ainda maior dos concursos em relação aos futuros festivais: se, no início, as músicas concorrentes eram inéditas, constituindo o prêmio justamente sua impressão gráfica ou fonomecânica, os concursos posteriores elegiam suas "campeãs" entre aquelas que já haviam sido lançadas comercialmente, o que significa que suas funções na dinâmica do mercado se haviam perdido, tornando-se a iniciativa de promovê-los cada vez mais compreensível dentro do contexto de políticas culturais conservacionistas.

Nos anos 60 e no início dos 70, embora as prefeituras do Rio e de São Paulo continuassem promovendo certames desse tipo, o crescimento e a diferenciação crescentes do mercado produtor já se impunham irremediavelmente, de tal modo que perderam até mesmo as funções simbólicas que haviam assumido nos anos 40 e 50. Tornara-se também comum no período a promoção de concursos carnavalescos em programas populares de televisão, como os programas de Chacrinha e de Sílvio

Santos, por exemplo, caracterizados até hoje (no caso de Sílvio) pelo aproveitamento de fórmulas antigas de animação do auditório e pelo espaço aberto aos artistas envelhecidos. Desde meados dos anos 60, contudo, esses certames tardios e decadentes conviviam na televisão brasileira com os festivais, cujo papel crucial na dinâmica do mercado musical da época pode ser avaliado pelo interesse com que as gravadoras os acompanhavam e pelo grande número de compositores-intérpretes de MPB que foram lançados comercialmente no disco depois de terem despontado neles. Músicas inéditas, compositores desconhecidos uns dos outros, vindos da Bahia, de Minas Gerais, dos vários estados do Nordeste e do próprio Rio de Janeiro para se juntar aos paulistas na capital de seu estado e para se apresentar, iguais em seu anonimato, ao julgamento de especialistas que também não os conheciam, bem como de um público tão amplo e tão impessoal quanto o público telespectador. Indivíduos e não pessoas, isto é, compositores e intérpretes de música popular e não freqüentadores deste ou daquele bar carioca, sócios desta ou daquela sociedade pioneira, concorriam uns com os outros num mercado produtor que se tornara nacional. Mercado moderno, do qual os "velhos" dirigentes autorais estavam excluídos como artistas; mercado moderno que cada vez mais se diferenciava da própria concorrência artística entre pares que praticavam.

Ora, se os "velhos" dirigentes se iludiram inicialmente com o governo militar, julgando-se objetos de uma proteção semelhante à que lhes oferecera o Estado Novo, mais razões ainda tiveram para se iludir com os festivais: o I Festival de Música Popular Brasileira, organizado pela *TV Excelsior* em 1965, podia não ser mais que uma nova oportunidade de praticar a velha concorrência entre pares, uma vez que o responsável pela inscrição das músicas no Rio foi Nestor de Holanda, "fundador" da Sbacem, e Marino Pinto não deixou de procurá-lo pessoalmente para inscrever sua valsa, em parceria com Mario Rossi, sugestivamente intitulada *Minha cidade*. Como se os títulos das músicas tivessem o poder de dizer tudo, o I Festival foi vencido pelo *Arrastão* de Edu Lobo, em parceria com Vinícius. E, da mesma forma como a morte de Ary Barroso no carnaval de 1964 renunciara uma era política que não seria particularmente feliz aos dirigentes pioneiros, a morte de Marino, ocorrida no dia seguinte ao de seu encontro com Nestor, foi um prenúncio de que a nova modalidade de concurso não lhes pertenceria, mas sim aos "doces bárbaros" que em breve organizariam um "arrastão" em sua praia. *Minha cidade* foi premiada *hors concours* no primeiro dos festivais, sendo atribuída postumamente a seu autor uma placa de prata: "A Marino Pinto - Homenagem de saudade do I Festival de Música Popular Brasileira. TV Excelsior. 6-4-65". Em lugar da evocação nostálgica das vitórias simbólicas sobre os pares da sociedade rival, o que o novo concurso propiciou à Sbacem foi mais uma "sessão solene", mais um "preito de saudade", no

qual Mario Rossi, que recebera a placa na tevê, fez a entrega da mesma à viúva de Marino, sob o antigo retrato a óleo do ex-presidente da diretoria (Boletins nº 67, mar 1965, e nº 68, julh 1965). Unidas no SDDA, Sbacem e UBC rivalizavam agora com a Sicam, mas o faziam numa disputa que era explicitamente comercial; e, para cúmulo do distanciamento de seus dirigentes em relação aos festivais, a grande maioria dos "doços bárbaros" neles surgidos iria engrossar as fileiras da sociedade paulista.

A primeira capa do informativo da Sbacem sob a edição de Ivo Santos pode ser vista como sinal de um recuo em relação à estratégia que fora adotada por Braga Filho nos números anteriores. Em lugar da mesinha do Café Nice, que evocava o passado musical, e das vitórias de Bonfá nos EUA e de Tom e Chico no Maracanãzinho, que evocavam sua continuidade no presente, o que temos de volta são os velhos "campeões do carnaval": Klécio Caldas e Rutinaldo Silva (novo parceiro de Klécio após a morte de Armando Cavalcanti), ladeando Dirce Batista no palco do decadente concurso da prefeitura carioca, comemoravam a vitória de sua música (Boletim nº 77, abr 1970). Comentando esse concurso, entretanto, o novo editor do informativo deixava transparecer que a ampliação e a diversificação do mercado produtor já o atingira: após argumentar que o grande número de lançamentos carnavalescos tornava as 32 músicas selecionadas insuficientes para abranger todas as obras "decididamente boas", reivindicava que o secretário de Turismo ampliasse esse número para 60, "aumentando a chance de muito autor categorizado cujas esperanças se desvanecem na seleção inicial", e premiasse 5 sambas e 5 marchas, ao invés de 3, já que era reconhecidamente "um grande amigo da cidade e, sobretudo, do carnaval carioca" (*idem, ibidem*).

As vitórias da Sbacem no concurso carioca do ano seguinte foram igualmente comemoradas no informativo da sociedade: entre as 3.400 concorrentes, 70 tinham sido selecionadas, e, dentre estas, 19 eram de autores sbaceanos, 10 das quais tinham sido classificadas entre as 40 semifinalistas (Boletim nº 79, mai 1971). A finalíssima ocorrera no Maracanãzinho e nela o sbaceano Oswaldo Nunes sagrara-se "campeão", enquanto a dupla Klécio Caldas e Rutinaldo Silva obtinha a segunda colocação. O informativo destacava também o segundo e o terceiro lugares obtidos por sbaceanos no concurso de São Paulo e a "brilhante" conquista do primeiro lugar no concurso do Programa Sílvio Santos. Mas é interessante observar que uma concessão aos novos tempos foi feita então pelo editor: contrariando antiga tendência autoral a queixar-se da popularidade exclusiva obtida pelo intérprete nos modernos meios de comunicação, a relação dos premiados atribuía as obras aos cantores, como faria qualquer disc-jóquei de rádio (*idem, ibidem*).

Não só a modernidade se infiltrava assim sub-repticiamente em seu certame tradicional como também o campo autoral pioneiro tratava de

criar modalidades internas de premiação que lhe assegurassem um controle ainda que simbólico sobre os novos tempos. No carnaval de 1974 o SDDA distribuiu medalhas "Emílio Vitale" e prêmios em dinheiro doados pela Sadembra e pela Editora Mangione & Filhos, e, a despeito do saudosismo reinante na cerimônia, era o sucesso atual o que se buscava revestir de um significado tradicional: as medalhas e o dinheiro dos editores eram destinados aos "campeões de arrecadação do carnaval", escolhidos com base nas apurações realizadas pela Comissão Intersocietária de Distribuição, que, desta vez, contemplou a execução efetiva, premiando dois sucessos indiscutíveis do período, *Boi da cara preta* e *O mundo melhor de Pixinguinha* (Boletim nº 86, out 1974).

Antes de passarmos à análise da sociedade paulista fundada por Alberto Roy em 1960 e das mudanças nas relações internas ao campo autoral que seu surgimento engendrou, cabe-nos ainda examinar as relações do campo autoral pioneiro com os usuários de música no período aqui considerado

O que se pode observar primeiramente é o quase completo desaparecimento de notícias sobre processos judiciais nas páginas do informativo da Sbacem: acuados diante da ofensiva geral, com usuários afirmando que as sociedades cobravam demais, autores afirmando que pagavam de menos, e a imprensa e o governo dando ouvidos a uns e a outros, os dirigentes da sociedade perceberam que dar publicidade às relações hostis que mantinham com certos usuários só comprometeria ainda mais sua imagem pública. De fato, a única menção a um processo desse tipo, entre 1964 e 1974, serviu mais à estratégia de proclamar uma continuidade musical entre os "novos" de prestígio e os "velhos" dirigentes que ao clássico questionamento das autoridades policiais e dos usuários: o SDDA fora obrigado a recorrer à Justiça para receber de O Canecão os direitos autorais de um show intitulado "De samba a samba - de Noel a Chico", no qual tinham sido apresentadas músicas de vários de seus associados sem autorização, e a Sbacem cita nominalmente Ary Barroso, Noel Rosa, Lamartine Babo, Chico Buarque, Tom Jobim e Edu Lobo (Boletim nº 76, jan 1969).

Entre 1964 e 1974, o informativo da Sbacem deixa também de publicar as atas das reuniões de diretoria, deixando portanto de registrar os célebres "acordos" com as emissoras de rádio e televisão, que de qualquer maneira foram fechados diretamente pelo SDDA a partir de 1966: o único "acordo" noticiado nesses dez anos foi a ratificação do convênio da Sbacem com a ABPD, ocorrida em 1964, por meio da qual a remuneração dos direitos fonomecânicos passou a ser de 8,4% do preço unitário pago pelo revendedor ao produtor, 4,2% para os autores das músicas de cada uma das faces dos discos (Boletim nº 66, out 1964). O

informativo deixa ainda de publicar os balancetes de caixa da sociedade e, embora continue publicando os relatórios anuais da diretoria, a classificação das fontes de receita autoral nesses relatórios não permite a distinção entre os usuários tradicionais e os modernos. Há, contudo, sinais de que os usuários tradicionais continuavam a ser penalizados mais duramente que os modernos na tabela de preços do SDDA, publicada no informativo em 1966, juntamente com a malfadada portaria do diretor de Censura que a "reconhecia".

Essa tabela partia do princípio de que os valores cobrados deveriam corresponder percentualmente à arrecadação ou ao faturamento do usuário e que, nos casos em que isso fosse impossível, deveriam basear-se nos salários mínimos regionais da época. Entretanto, diz a tabela, "ao lado do critério percentual, houve o cuidado de se fixar 'garantias mínimas' em 'salários mínimos da região', pois não seria justo que o Autor deixasse de receber ou viesse a receber quantias ínfimas pelo seu trabalho, por não ter a função ou festividade dado os resultados esperados pelos seus organizadores" (Boletim nº 72, set 1966).

Conclui-se daí que às emissoras de rádio e televisão foi dada a opção de pagar apenas as "garantias mínimas" que lhes eram atribuídas em seções específicas da tabela: de fato, os percentuais previstos nessas mesmas seções eram ainda mais inaceitáveis em 1966 do que o seriam em 1981, uma vez que eram em alguns casos mais altos que os próprios 3,5% sobre a metade do faturamento que seriam pretendidos nessa época, embora incidissem sobre o faturamento dos programas musicais e não sobre o faturamento líquido das emissoras.

Para os programas de rádio a tabela previa o pagamento de 5% sobre as faturas dos anunciantes, deduzidas as despesas com agências de publicidade, e estabelecia "garantias mínimas" que variavam de 1 a 30 salários mínimos, de acordo com categorias definidas conforme a proporção de uso de música. Para os programas de televisão, 2,5% sobre a mesma base e com as mesmas deduções, estabelecendo "garantias mínimas" conforme subcategorias de usuários definidas no interior de categorias locais mais amplas: de 15 a 60 salários em São Paulo e na Guanabara, de 10 a 30 em Brasília e nas demais capitais dos estados e de 5 a 15 nas cidades restantes. Conclui-se daí que o pagamento percentual só se tornava interessante para as emissoras de pequeno faturamento, que ficavam por outro lado obrigadas a pagar as "garantias mínimas" sempre que os valores percentuais caíssem abaixo delas, ocorrendo o oposto com as grandes emissoras, que graças a faturamentos mais altos tinham nas mesmas "garantias" uma opção quase sempre vantajosa. E o favorecimento dos grandes usuários ficava evidente também nos percentuais e nas "garantias mínimas" estipulados para os programas de rádio e TV com entrada paga: se tivessem apenas "uma parte" musical, pagariam 5% da bilheteria ou a "garantia mínima" de 5 ingressos, e se fossem "essencialmente" musicais pagariam 10% da bilheteria ou a "garantia

mínima" de 10 ingressos. Ora, as emissoras que contassem com grandes auditórios seriam evidentemente favorecidas, podendo mais uma vez optar pelo pagamento de garantias ínfimas que, ao contrário, pareceriam altas àquelas dotadas de dependências menores. Essa distorção ocorria de fato em todos os demais casos em que as "garantias mínimas" eram estabelecidas em número de ingressos, entre os quais os cinemas e os circos.

Finalmente, as "garantias mínimas" estabelecidas para usuários tradicionais não eram tão "mínimas" quanto as estabelecidas para os modernos: para bailes, clubes esportivos, sociais e recreativos, estabelecimentos comerciais com música ambiente e shows, mesmo que cobrassem entrada, não se estabeleciam "garantias mínimas" em número de ingressos, e sim com base nos salários mínimos regionais; por outro lado, bailes, banquetes, aniversários, casamentos, desfiles e casas de diversões pagavam mais direito autoral se utilizassem música ao vivo que se fizessem uso de "música mecânica".

De fato, de tal maneira as concepções dos dirigentes pioneiros sobre a natureza de suas relações com os contribuintes se mantinham inalteradas até aquele momento que a tabela do SDDA repetia as antigas tabelas da UBC e da Sbacem e concedia um desconto especial de 50% aos usuários que provassem o caráter beneficente de suas "funções" musicais.

## CAPÍTULO 6

### "PORQUE ÉS O AVESSE DO AVESSE DO AVESSE AVESSE..."

Os dois primeiros anos da década de 1960 registraram a fundação de duas novas sociedades autorais no Brasil, a Sicam (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais) e a Socinpro (Sociedade de Intérpretes e Produtores Fonográficos), que representaram não apenas uma nova ampliação do campo autoral brasileiro, mas, pela primeira vez, uma diferenciação efetiva dos interesses nele representados: a Sicam foi a primeira sociedade a ser fundada fora do Rio de Janeiro, e não por "grandes nomes" do passado, mas sim por humildes autores e compositores do carnaval de São Paulo; e a Socinpro foi a primeira sociedade a ser fundada por titulares de direitos conexos no Brasil, mais especificamente por um grupo de gravadoras e de antigos intérpretes cariocas que iniciava então a luta pela implantação de tais direitos no país. Mas foi somente em meados da década de 1960 que essas duas sociedades adquiriram uma posição importante no campo autoral e obrigaram as entidades pioneiras a tomar conhecimento delas: a Sicam, graças à adesão dos tropicalistas e da maioria dos autores que deram continuidade tanto à "linha evolutiva" da MPB quanto à "música jovem" entre 1965 e o início dos anos 70; e a Socinpro, graças à aprovação da Lei 4.944, de 1966, e do Decreto 61.123, de 1967, que a regulamentava, instituindo no país os direitos consignados na Convenção de Roma. Tomando conhecimento de cada uma delas, os dirigentes pioneiros acionaram mecanismos diferentes de acomodação interna: a Sicam tornou-se para o SDDA, criado em 1966, a "outra" que a UBC fora para a Sbacem nos velhos tempos, muito embora essa rivalidade tenha se expressado em termos puramente comerciais, uma vez que não se dava entre supostos parceiros do campo artístico; e a Socinpro, que repetia no campo dos conexos a aliança entre artistas e produtores de suportes materiais que fora constitutiva do campo autoral, reproduzindo o mesmo estilo das sociedades pioneiras nas trocas simbólicas internas e nas relações com o Estado, foi aceita como aliada, ingressando no SDDA e reforçando sua vocação para centralizar a arrecadação e a distribuição de todas as entidades autorais cariocas, inclusive a veterana sociedade dos autores teatrais.

A Sicam se opunha ao campo autoral pioneiro desde que foi fundada em 1960, muito antes que os "velhos" dirigentes se dignassem a falar dela e a constituí-la discursivamente como o oposto complementar de suas entidades. Alberto Roy, o autor carnavalesco paulista que a idealizou e que a presidiu até 1975, era irmão mais novo de José Roy, autor carnavalesco mais antigo, sócio de primeira hora da Sbacem, seu funcionário em São Paulo e um dos que ascenderam no início dos anos 50 a uma posição de

liderança em termos de votos e de arrecadação, tendo-se tornado "conselheiro temporário" e tendo ocupado suplências da Diretoria e da mesa diretora do Conselho Deliberativo da sociedade em várias oportunidades. Iniciando mais tarde sua carreira musical, Alberto seguiu os passos do irmão, filiando-se à Sbacem, mas já a encontrou numa fase diferente de sua história, conturbada pelas desavenças entre autores e editores e marcada pelo fechamento social e político que se seguiu à derrota do projeto emancipatório dos primeiros e à sujeição da sociedade à Coligação. Tornou-se, a exemplo de seu irmão, funcionário da Sbacem, exercendo as funções de fiscal, como outros compositores carnavalescos cariocas mais famosos; em 1960, porém, quando fundou a Sicam, não tinha mais do que uma única cota do patrimônio social da Sbacem, enquanto seu irmão, segundo vice-presidente do Conselho Deliberativo, estava entre os maiores cotistas da sociedade, ocupando entre eles a 12ª posição. Sem dúvida, a experiência pessoal de Alberto como "novo" na Sbacem, iluminada, em seu caso particular, pelo conhecimento da experiência diversa de seu irmão mais velho, trouxe à Sicam características opostas àquelas das sociedades pioneiras, particularmente no que dizia respeito à distribuição interna do dinheiro e do poder. Por outro lado, sua experiência histórica dos conflitos irrompidos na Sbacem entre autores e editores e sua insatisfação com a solução conservadora desses conflitos por meio da Coligação trouxeram para a Sicam uma de suas principais bandeiras, o fim dos contratos de edição com cessão de direitos autorais, bandeira esta que também a opunha por outras vias ao campo autoral pioneiro.

Por outro lado, no esquema classificatório tradicionalmente praticado pelos dirigentes pioneiros, o simples fato de haver sido fundada em São Paulo e por compositores de carnaval já colocava a Sicam no pólo oposto, uma vez que tanto a capital paulista quanto o período carnavalesco eram associados a interesses mais comerciais que artísticos. Se o carnaval era o período do ano em que mais se arrecadava, São Paulo era o estado de maior arrecadação em todo o país, sendo verdade para os compositores paulistas o que era verdade para os carnavalescos: estreitamente associados, pelos dirigentes autorais, aos ganhos pecuniários da sociedade, tanto uns quanto outros obtinham deles um reconhecimento artístico muito restrito e tinham uma participação muito pequena no que podemos chamar a distribuição interna de honra.

A participação majoritária de São Paulo na arrecadação da Sbacem pode ser ilustrada como os dados relativos a 1953: os 8 milhões de cruzeiros aqui arrecadados representaram um montante 50% maior que aquele arrecadado no Distrito Federal, segundo maior arrecadador (Boletim nº 16, mar 1954). E certos balancetes mensais da sociedade indicam uma liderança ainda maior: o mês de julho de 1954, por exemplo, registra uma

arrecadação 100% maior no estado paulista que na então capital da República (Boletim nº 18, dez 1954). Já o modo como São Paulo era visto pelos dirigentes autorais cariocas (como um lugar de ganhar dinheiro e não de fazer música) pode ser ilustrado com a cobertura dada pelo informativo da Sbacem à inauguração da sede paulista da sociedade em 1950: todo o destaque foi dado à presença do governador Adhemar de Barros (que representava o respaldo das autoridades estaduais à cobrança dos usuários pela entidade), e aos aspectos físicos do imóvel inaugurado (que simbolizavam a realização dos abstratos direitos autorais em riqueza material); nenhuma referência especial foi feita aos compositores paulistas que contribuíam com seu repertório para o sucesso da sociedade, particularmente nos limites territoriais de seu próprio estado (Boletim nº 4, jul 1950). Pior: embora *O Dia* informasse que alguns desses compositores haviam discursado na ocasião, entre eles Liz Monteiro, Noel Victor, David Raw e Oswaldo França, e que artistas locais haviam abrilhantado a solenidade com um show, as fotografias publicadas pela Sbacem não guardaram para a posteridade esses momentos, mas somente aqueles nos quais atuara a comitiva de dirigentes e de autores cariocas. O "apagamento" fotográfico dos paulistas só não foi completo porque lograram aparecer sob uma legenda geral ("Outros aspectos da inauguração da sede em São Paulo"), mas o fizeram como um grupo numeroso e anônimo de homens, entre os quais se podem reconhecer alguns dos que haviam discursado e se apresentado no show, mas que a Sbacem não considerava importante identificar (*idem, ibidem*). Compositores paulistas, com nome e sobrenome, só figuram na "sala de música", ela mesma subsumida nos ambientes voltados à consecução dos objetivos pecuniários maiores da Sbacem em São Paulo: "Protocolo, Caixa e Sala de Música, vendo-se, ao piano, o maestro Peruzzi, e os compositores Liz Monteiro e Atanazio C. Lima (ao violão), compondo um novo sucesso" (*idem, ibidem*).

Ora, na relação das quantias distribuídas no carnaval de 1950, publicada no mesmo informativo, os "sócios de São Paulo" chegam a constituir uma categoria à parte no quadro social da Sbacem, do mesmo modo como os "sócios de Pernambuco", embora isso não significasse que tinham menos direitos políticos ou econômicos que os demais sócios. A própria participação dos paulistas nessa distribuição mostra que não se distanciavam dos cariocas sob esse aspecto: os líderes José Roy e Noel Victor, com arrecadações acima de 20 mil cruzeiros, aproximavam-se efetivamente de duplas importantes do carnaval carioca como Klécio Caldas e Armando Cavalcanti ou Paquito e Romeu Gentil, embora recebessem menos do que elas, as quais por sua vez distanciavam-se bastante dos verdadeiros líderes Haroldo Lobo (quase 80 mil), Milton de Oliveira (mais de 40 mil), David Nasser e Benedito Lacerda (na faixa dos 30 mil cada um). Liz Monteiro, com uma arrecadação próxima a 12 mil,

era acompanhado na mesma faixa de ganhos por cariocas importantes como Felisberto Martins, Luiz Soberano, Fernando Martins e Henrique de Almeida, os quais tinham ainda a separá-los do grupo acima mencionado Herivelto Martins, Evaldo Ruy Barbosa e Fernando Lobo, com arrecadações que variavam entre 23 e 19 mil. Os demais paulistas (Denis Brean, Oswaldo Guilherme, David Raw, Nilo Silva, Oswaldo França, Athanzio C. Lima, José Diaféria e Oscar Gomes Cardin) encontravam-se de fato entre os cariocas de menor arrecadação, com pagamentos inferiores a 3 mil. Mas essa relação dizia respeito exclusivamente ao carnaval e até mesmo "velhos" dirigentes como Ary Barroso e Joubert de Carvalho ocupavam nela posição igualmente inferior. Por dizer respeito exclusivamente ao carnaval, essa relação não revela adequadamente a própria arrecadação alcançada pelos paulistas em 1950 e por isso não serve para avaliar a correspondência entre essa arrecadação e os votos que lhes foram atribuídos para o ano de 1951. De qualquer maneira, cabe observar que se aos líderes paulistas Roy e Victor foram atribuídos menos votos que a alguns cariocas que se encontravam abaixo deles na arrecadação do carnaval (Herivelto, Felisberto e Evaldo Ruy), o paulista Denis Brean também os ultrapassou em votos; por outro lado, à dupla carioca Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, que tivera maior arrecadação, foi atribuído um número menor de votos, abaixo até de um outro paulista que não se destacara no carnaval, Oswaldo França. Isso significa que, na hipótese de ter havido alguma discordância entre as arrecadações obtidas em 1950 e os votos que foram atribuídos aos autores para 1951, ela não decorreu de uma discriminação especial contra os compositores de São Paulo.

A despeito disso, os paulistas eram menos lembrados que os cariocas para os cargos de poder mesmo simbólico da sociedade. Entre 1957 e 1958, isto é, imediatamente após o rompimento com os editores, David Raw e Denis Brean chegaram a ser vices-secretários da Diretoria e do Conselho, respectivamente, e Victor Simon foi "conselheiro temporário"; e em 1974, quando o processo de aproveitamento da velha-guarda da sociedade em cargos como esses já estava se esgotando, encontrava-se um único compositor de São Paulo entre os "conselheiros temporários", Gomes Cardin. A exceção nesse sentido parece ter sido justamente José Roy: vice-presidente do Conselho desde o final dos anos 50, continuava no cargo em 1974. Mas José Roy era uma exceção que confirmava a regra e seu caso ilustra exemplarmente o modo pelo qual os paulistas eram discriminados na distribuição interna da honra: a despeito da importância que já adquirira havia muito tempo como cotista da Sbacem, da antiguidade de sua militância nos arredores da direção da sociedade e até mesmo de seus anos de trabalho como funcionário da representação paulista, Roy não foi incluído entre os novos "conselheiros vitalícios" no início dos anos 70, quando outros que eram cotistas menores, conselheiros mais recentes,

compositores carnavalescos e funcionários da sociedade como ele, o foram. Ivo Santos, por exemplo, não só o foi como assumiu posteriormente um cargo de poder efetivo na Diretoria, sua presidência.

O tipo de discriminação que pesava na Sbacem sobre os compositores do estado líder em arrecadação pode ser ilustrado mais uma vez com procedimentos postos em prática pelos editores do informativo da sociedade. No início dos anos 70, editado por Ivo Santos, esse informativo publicava um encarte, a "Revista da Canção Popular do Brasil", cujo objetivo era apresentar os sbaceanos como artistas e suas respectivas obras musicais; reunindo sintomaticamente três autores de fora do Rio (José Roy, Lupicínio Rodrigues e Rômulo Paes), entretanto, o encarte nº 12 dizia de Roy que se projetara sobretudo como "um dos grandes batalhadores da causa do direito autoral no Brasil" e que, por isso, não se dedicara com "mais afinco" à composição musical, embora fosse o autor de cerca de 180 músicas gravadas (Boletim nº 85, mai 1974). O ofuscamento de sua condição artística se dava então em benefício da dimensão autoral de seu trabalho, da mesma forma como a condição artística dos compositores carnavalescos paulistas de uma maneira geral sempre fora ofuscada em benefício dos ganhos econômicos obtidos pela sociedade no carnaval de São Paulo: no longínquo carnaval de 1950, homenageando o repertório "vitorioso" da sociedade, a capa do informativo trazia caricaturas de foliões empunhando estandartes com os títulos dos principais sucessos do período, entre os quais não se encontram aqueles que haviam garantido aos paulistas suas boas arrecadações; da mesma forma, o texto relativo à "Vitória absoluta da Sbacem no Carnaval desse ano" não menciona os nomes dos paulistas entre os "elementos de primeiro plano de nossa música" que assinariam o repertório "vitorioso" da sociedade, embora mencione nomes de cariocas que haviam obtido naquele carnaval uma arrecadação bem inferior à de Roy e Victor (Boletim nº 3, abr 1950). Foto de paulista, só uma, e de intérprete, não de autor: "Isaurinha Garcia, a maioral de São Paulo, que marcou mais um tento com a sua personalíssima interpretação de Tumba Léu". Referência solta aos líderes paulistas em arrecadação e a seus sucessos, só uma, e à música do carnaval anterior: *Bebo*, de Roy e Victor. Mas nem Isaurinha apareceria no "Quadro de honra dos cantores que criaram músicas da Sbacem vitoriosas no Carnaval de 1950", nem Roy e Victor apareceria no "Quadro de honra dos autores da Sbacem vitoriosos no carnaval de 1950", publicados no mesmo informativo, e é interessante observar que neste último apareciam todos os demais líderes em arrecadação do ano, com exceção do também paulista Liz Monteiro, e vários cariocas que não haviam se destacado sob esse aspecto. Finalmente, confirmando que a importância atribuída pela Sbacem a São Paulo era de natureza meramente econômica, o mesmo informativo que despreza os paulistas artisticamente anuncia: a próxima edição seria

dedicada às "atividades de nossa sucursal em São Paulo", mostrando "o monumento que os nossos agentes snrs. Emílio Vitale e Alcides Ortiz, assistidos pelo infatigável dr. Bobbio, estão construindo nas terras de Piratininga" (*idem, ibidem*). Ora, nessa próxima edição o modo sbaceano de ver São Paulo e os paulistas se explicitaria de uma maneira quase caricata.

"Digam o que quiserem: só há um Carnaval no mundo, e é o Carnaval do Brasil. E... só há um Carnaval digno do Brasil, no Brasil: é o do Rio": assim começa o artigo publicado no Boletim da Sbacem nº 4 sobre o carnaval paulista, com o que já o desapropria de antemão de qualquer interesse artístico para a sociedade; refere-se então o artigo à "terra de Piratininga" como uma terra "fria, garoenta, carrancuda" e a seu povo como se tivesse "algo de 'farouche', como diriam os franceses", mas que, "em compensação", tinha "força de vontade e, last not least, dinheiro": "O Carnaval de São Paulo talvez não seja tao ardente, tão folião, mas é um carnaval levado (paradoxalmente) a sério, num sem-número de células que, embora fechadas, criam, em seu conjunto, uma atmosfera de calor gostoso, de alegria um tanto febril, de boa camaradagem... de champagne enfim! Não há delírios, nem estertores, nem licença saturnal. Mas o amor sorri, os brotinhos cotucam, as balzaqueanas provocam e com o vinho, o whisky e os cocktails, o dinheiro corre a rodo" (Boletim nº 4. jul 1950).

São Paulo era apenas um lugar para se ganhar dinheiro com as obras musicais criadas no Rio, e a própria referência aos "brotinhos" e às "balzaqueanas" mostra que se havia algum investimento simbólico no carnaval paulista, isso se dava justamente na medida em que fosse "palco" da disputa ritual entre as sociedades cariocas, disputa esta que expressava suas conquistas econômicas recíprocas nos termos das vitórias artísticas de seus respectivos repertórios. E o artigo sobre o carnaval paulista prossegue, efetivamente, brincando com os títulos das músicas lançadas naquele ano pelos compositores do Rio: "Com essa bagagem, os homens aos quais Sbacem confiou seus destinos em São Paulo desceram, já em janeiro, na arena onde o general da banda andava às tontas com as balzaqueanas. Mandaram a Nega Maluca tomar conta do pobre general, os brotinhos zombar das balzaqueanas, trouxeram ao rei Momo a sua brilhante coroa e... daí não saíram mais" (*idem, ibidem*).

O tema do artigo finalmente obriga a Sbacem a incluir os líderes paulistas em arrecadação carnavalesca na "inesgotável reserva artística" da sociedade, mas o nome de Roy é grafado equivocadamente nesse contexto como "Ruy"; Oswaldo França, por sua vez, é mencionado apenas como divulgador do repertório sbaceano: "... E um esquadrão volante escolhido com apuros e chefiado pelo endiabrado e incansável França levou o pavilhão da Sbacem onde quer que um cordão se puxasse" (*idem, ibidem*).

Ora, os dois equívocos se complementam: os paulistas não se incluíam corriqueiramente na "reserva artística" em que eram naquele momento incluídos, daí o estranhamento de seus nomes; posicionavam-se antes no lado comercial do esquema conceitual sbaceano, daí a omissão da condição de França como autor. Aos criativos "autores" cariocas é que cabia compor as obras que, bem exploradas pelos "funcionários" paulistas

da sociedade, podiam arrancar de São Paulo a única coisa que São Paulo sabia dar e que compensava sua falta de jeito para a criação artística, isto é, o dinheiro: "A representação da Sbacem em São Paulo soube explorar, com inteligência, tenacidade e visão, o maravilhoso tesouro artístico que os autores criaram para o Carnaval de 1950, e que soube garimpar esta terra fria, garoenta, carrancuda, dela fazendo faiscar o ouro com que São Paulo retribuiu, aos autores, as jóias preciosas das suas criações musicais", resume o informativo.

Observe-se que a Sbacem publicou ainda nessa edição de seu informativo a fotografia de um jantar comemorativo da "vitória do repertório carnavalesco da Sbacem" que fora realizado em São Paulo: nela, os rostos anônimos de muitos compositores paulistas, misturados a rostos da "crônica carnavalesca", aparecem enfileirados nas duas laterais de uma longa mesa na cabeceira da qual se encontram os editores Emílio Vitale e Estebam S. Mangione e o intérprete radiodiscográfico Francisco Alves. Se a disputa que se travava em solo paulista era meramente econômica, os editores e os intérpretes, agentes da reprodução e da execução das obras, eram os verdadeiros vencedores, e, dos "maiorais da música popular em São Paulo", somente os líderes em arrecadação mereciam ter seus nomes citados.

Pois foi justamente um "maioral da música popular em São Paulo" qualquer, um rosto anônimo sob a lente de sua sociedade, um simples funcionário da representação paulista, um representante de um carnaval artisticamente inexpressivo, quem, dez anos após a idealização desse jantar, ousou quebrar o monopólio que os "grandes nomes" cariocas exerciam havia mais de 20 anos sobre o campo autoral brasileiro e fundou uma entidade arrecadadora na "fria, garoenta, carrancuda terra de Piratininga". E o mais interessante é que o fez de modo a incorporar positivamente as próprias qualidades que, advindas de sua posição concreta e simbólica no sistema autoral pioneiro, tornavam sua empreitada ilegítima aos olhos dos outros. De fato, o discurso e a prática imprimidos à Sicam por Alberto Roy articulavam-se em torno de uma referência moderna ao mercado, que deixava de ser visto por sua oposição à arte e pelas demandas protecionistas a que podia dar ensejo, tornando-se a base teórica abrangente das distribuições internas de dinheiro e de poder, das posições externas de independência em relação ao Estado e da própria autonomia sicamita em relação ao campo autoral. E se os dirigentes pioneiros associavam pejorativamente o mercado ao carnaval e ao estado paulista, historicamente tanto a localização da Sicam quanto o fato de haver sido fundada e dirigida por compositores carnavalescos acabaram representando vantagens diferenciais importantes, particularmente na disputa pelo rendoso repertório dos novos "grandes nomes". Sendo a Sicam a única paulista, e sendo também a única na qual os interesses pecuniários dos quadros dirigentes

restringiam-se ao período carnavalesco, acabou atraindo esses novos "grandes nomes" justamente em razão das características que a haviam tornado inferior no esquema classificatório pioneiro, na medida em que esses artistas surgiram em sua maioria nos festivais da televisão paulista e encontraram na direção da Sicam, em lugar dos "grandes nomes" que eram também os grandes arrecadadores de suas respectivas sociedades, humildes autores e compositores carnavalescos que estavam dispostos a distribuir os montantes arrecadados no "meio de ano" com base no critério da execução efetiva. Coincidência ou não, muitos desses novos "grandes nomes" também praticavam uma arte que não se pretendia oposta ao mercado, mas sim inserida crítica e "antropofagicamente" nele.

"O que é a Sicam"? Formulada na cartilha "Direito Autoral: respostas a perguntas que os autores devem fazer", publicada pela sociedade em 1970, essa pergunta recebia uma resposta que remetia diretamente à diferença fundamental que uma nova relação com o mercado instituíra entre a sociedade de Roy e suas congêneres cariocas: "É uma sociedade civil. Não tem fins lucrativos. Seus sócios não obtêm resultados financeiros em decorrência das atividades sociais. Cada autor recebe apenas os direitos autorais a que o uso público das suas obras fez jus, deduzidas as despesas administrativas" (Cartilha, 1970).

O que se afirmava assim, logo de início, era justamente a não-intermediação da sociedade na constituição dos direitos autorais. E se essa intermediação costumava manifestar-se no Rio sob a forma de "direitos e deveres" que vinculavam as pessoas dos sócios às entidades, os sócios da Sicam também não estavam sujeitos ao cumprimento de muitos de tais deveres, da mesma forma como não tinham muitos dos direitos correspondentes. Não pagavam mensalidades, por exemplo, contribuindo financeiramente com as despesas administrativas da sociedade mediante descontos efetuados sobre as parcelas que lhes coubessem nas distribuições; em contrapartida, não acumulavam cotas do patrimônio social, que na eventualidade remota de ser a sociedade dissolvida seria partilhado na proporção direta de quanto tivesse sido deduzido de cada um (*idem, ibidem*). A cartilha de 1970 também não exigia dos sócios fidelidade eterna à sociedade: segundo ela, a Sicam dava "plena liberdade de opção" a seus sócios e não lhes dificultava a saída, a não ser por uma circunstância quase prosaica do ponto de vista dos valores que orientavam as antigas práticas societárias e que levavam os dirigentes pioneiros a interpretar a transferência para outra sociedade como "traição", qual seja, se o autor demissionário não quisesse custear as despesas de substituição dos impressos sociais em que constava como sócio, teria que submeter-se a um "período de transição" durante o qual seu repertório continuaria sendo explorado pela sociedade, período esse que se encerraria justamente com o fim do estoque dos impressos antigos (*idem, ibidem*). Mas se não se comprometiam pessoalmente com a Sicam, também não recebiam dela a

assistência pessoal que as entidades cariocas ofereciam a seus leais associados: em 42 páginas de cartilha, nenhuma menção é feita à eventual existência de serviços médicos gratuitos ou subsidiados, pecúlios, empréstimos ou adiantamentos, por exemplo.

A não-intermediação da sociedade na constituição dos direitos autorais refletia-se também nos critérios sicamitas internos de distribuição do poder. Afastando democraticamente o voto plural que era tradição nas sociedades cariocas, a Sicam assegurava o voto unitário a todos os sócios efetivos da sociedade, embora mantivesse a diferenciação entre "efetivos" e "administrados" que era também tradicional nas outras e que ela se esforçava por justificar nos termos de sua própria diferença: a Sicam era sobretudo uma sociedade arrecadadora de direitos autorais, devendo ser integrada unicamente por produtores de direitos autorais; dessa forma, enquanto não colaborasse com a arrecadação da sociedade com um mínimo estipulado, o autor não estava apto a integrá-la efetivamente e a Sicam continuaria apenas administrando sua obra até que essa condição fosse satisfeita (*idem, ibidem*). De qualquer maneira, não havia limites no tocante à quantidade de sócios efetivos, sendo o quadro social da Sicam "aberto e ilimitado", como fazia questão de afirmar a cartilha em 1970: de fato, em 1968 o informativo "Sicam" comemorara a ampliação crescente do quadro social verificada desde a fundação da sociedade, falando em mais de 1.000 associados, e o mesmo ocorreria em 1973, quando se falaria em mais de 1.800.

Os dados publicados em 1973 mostram, por outro lado, que a abertura ilimitada do quadro social implicava antes a aceitação de obras para administração que a incorporação de autores ao conjunto dos sócios efetivos da sociedade: de um total de 1.893 sócios, 1.508 eram administrados naquele momento e 371 eram efetivos (14 pertenciam a um certo "departamento de autores teatrais"), e isso indica que a Sicam já tendia então a tornar-se uma sociedade "de massa", formada por um grupo menor de autores "produtivos" e uma grande quantidade de autores de baixa execução e de baixa retribuição autoral. Essa espécie de "inchaço" da Sicam acabaria por transformá-la mais tarde numa sociedade muito diferente daquela que Roy projetara. O assistencialismo, por exemplo, afastado pelo fundador da Sicam juntamente com os demais direitos e deveres pessoais pressupostos nas sociedades pioneiras, assumiria posteriormente um papel importante dentro da sociedade, embora diferente daquele que assumira antes nas outras: não seriam os sócios efetivos e "produtivos", supostamente concebidos outra vez como pessoas moral e até afetivamente comprometidas com a causa de sua sociedade, os que voltariam a ser objeto de uma série de prestações pessoais por parte dos dirigentes societários, mas sim os sócios de remuneração autoral menor, a quem a direção não se negaria a fornecer pelo menos um prato de comida

na hora do almoço. E há outros sinais de que o "inchaço" que levaria a isso começou a ser preparado inadvertidamente pelos próprios fundadores da sociedade, interessados que estavam em "abri-la" ao novo mercado produtor de música: em 1973, por exemplo, enquanto o SDDA resolvia finalmente premiar de alguma forma o sucesso e distribuía as medalhas "Emílio Vitale" aos associados líderes em arrecadação, os sicamitas agraciavam com o "Troféu Sicam" todo e qualquer autor que vencesse algum festival, "dos mais aparatosos aos mais simples" do Brasil, oferecendo-lhe orientação e auxílio no início da carreira musical ("Sicam" nº 10, 1973). Observe-se que a essa altura a Sicam já completara 13 anos de existência e já possuía um repertório comercialmente invejável para administrar, embora continuasse praticando uma estratégia de ampliação que era típica de entidades principiantes: a Sbacem, como vimos, parou de brigar por novos repertórios cerca de 5 anos após sua fundação.

As diferenças entre a Sicam e as sociedades pioneiras no tocante ao mercado refletiam-se também nos critérios internos de distribuição do dinheiro, entre os quais predominava sobretudo a execução efetiva das obras no período correspondente, muito embora a existência de regras diferenciadas para o carnaval e o "meio de ano", de um sistema de "pontuação" das obras e até mesmo de um critério supostamente original, o "residual", aproximassem a linguagem dos dirigentes sicamitas da linguagem de seus rivais cariocas.

O total arrecadado no carnaval era distribuído às músicas que o Conselho Fiscal e de Distribuição "pontuava" segundo o "grau de sucesso alcançado" e conforme "informações fornecidas por agentes, representantes, fiscais e maestros" (Cartilha, 1970). Mas eram pré-requisitos para participar dessa "pontuação" a gravação e a edição comercial da obra carnavalesca, quer dizer, os "lançamentos particulares", chamados "matérias pagas" em outro contexto da cartilha, estavam fora dela, independentemente de seu sucesso relativo, o que se justificava mais uma vez em nome das exigências do mercado: se a firma não fosse comercialmente organizada, com bom sistema de distribuição e vendagem, o grau de execução seria mínimo, sendo insignificantes os seus resultados autorais (*idem, ibidem*). Às músicas de "meio de ano", bastava um único processo, a gravação ou a edição por firma comercialmente organizada, para participar da "pontuação": o total arrecadado a cada período era dividido em duas partes, correspondentes às obras gravadas e às obras editadas, sendo então distribuído conforme o "sucesso de execução" alcançado, e isso implicava que as obras reproduzidas pelos dois processos receberiam de fato uma dupla "pontuação", o que era compreendido como incentivo à divulgação e ao incremento da utilização efetiva do repertório societário (*idem, ibidem*). Era finalmente com base no mercado que se justificava também a definição prévia do destino a ser dado a uma parte da

arrecadação: nas distribuições carnavalescas, um percentual fixo era atribuído de antemão às músicas lançadas em carnavais anteriores que tivessem sido "pontuadas" no atual; nas distribuições de "meio de ano", um percentual fixo era retido num período para ser distribuído no período subsequente a título de "residual", com o que cada autor voltava a receber então uma parte do que recebera no período anterior, mesmo que suas obras não fossem novamente "pontuadas". Para a Sicam, de fato, esses procedimentos eram sinais inequívocos do respeito societário ao critério soberano da execução: no caso do carnaval, os próprios usuários é que tinham uma óbvia preferência pelas músicas mais antigas; no caso do "meio de ano", era lógico pressupor que uma obra fortemente "pontuada" num período não viesse a ser esquecida pelos próprios usuários no período seguinte, sendo mais justo remunerá-la por uma "execução presumida" que deixar de fazê-lo com base em uma amostragem que tinha suas margens de erro.

A intenção de remunerar adequadamente as obras por sua execução efetiva informava de maneira muito clara outro procedimento da sociedade no tocante à distribuição: segundo a cartilha, a Sicam podia destinar eventualmente uma quarta parcela do montante distribuído no "meio de ano" ao pagamento de um "prêmio" a um "grande sucesso". Para Roy, um "grande sucesso" deveria fazer de uma vez por todas a independência financeira de seu autor em qualquer época do ano, e não apenas no carnaval (entrevista à autora, 1993). E o respeito ao critério da execução efetiva nas distribuições de "meio de ano" teve como consequência a premiação econômica de associados que não militavam na direção da sociedade e que não tinham participado da iniciativa de fundá-la. Ora, os "grandes nomes da música popular brasileira" e os "veteranos autores que ainda seguem juntos, movidos pelo ideal de luta, desde os primeiros dias da Sicam" formavam desde pelo menos 1968 duas categorias conceituais distintas no interior da sociedade ("Sicam" nº 6, 1968), e se era entre os primeiros que se incluía a maior parte dos líderes em arrecadação de "meio de ano", era entre os segundos que se incluía alternativamente a maioria dos dirigentes da sociedade ("Sicam" nº 10, 1973).

Incluídos entre os primeiros, em 1968, estavam Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Toquinho, por exemplo, cujas obras figurariam em 1973 entre "os maiores sucessos da Sicam em suas respectivas épocas": em 1967 *Alegria, Alegria*, em 1968 *São São Paulo*, em 1969 *Aquele Abraço* e em 1971 *Na tonga da mironga do kabuletê* (*idem, ibidem*). *Alegria, Alegria* e *Aquele Abraço* incluir-se-iam também em 1973 na relação das músicas que haviam obtido maior arrecadação em todos os tempos da história societária, ocupando respectivamente o 3º e o 4º lugares nessa relação, e Caetano, Toquinho e Gil figurariam ainda entre os autores de maior arrecadação do ano anterior, em 1º, 7º e 8º lugar, respectivamente.

Por sua vez, os dirigentes da sociedade estavam entre os "veteranos" que estariam juntos "desde os primeiros dias da Sicam", mencionados em 1968: "o presidente" Alberto Roy e "os diretores" Bob Jr., Julio Carlos, Domingos Paulo Mamone, João Franco e José Gonçalves Paschoal ("Sicam" nº 6, 1968). É interessante observar que houve aí uma evidente sobreposição de categorias conceituais à realidade, uma vez que Gilberto Gil e Adilson Godoy, que eram à época vice-presidente da Diretoria e secretário do Conselho Deliberativo, respectivamente, tiveram seus nomes incluídos apenas entre os "grandes nomes" do quadro social, enquanto Júlio Carlos, João Franco e José Gonçalves Paschoal, incluídos entre os "veteranos", não tinham estado efetivamente junto dos demais dirigentes citados na mesma ocasião "desde os primeiros dias da Sicam". De fato, essas categorias conceituais reservavam exclusivamente aos fundadores as funções diretivas da sociedade, reservando à geração que aderiu à Sicam em meados dos anos 60, e que era em grande parte integrante do quadro social economicamente privilegiado, o papel alternativo de reserva de prestígio da sociedade: assim sendo, procurava-se estabelecer a legitimidade de certos diretores atribuindo a eles a condição de "veteranos", do mesmo modo como as presenças de Gil e Godoy em cargos de direção eram consideradas episódicas e indignas de um investimento simbólico mais acentuado. E a separação entre dirigentes e "grandes nomes" se reproduziria historicamente na Sicam a despeito da própria renovação política e administrativa evidenciada ao longo do tempo.

Em 1968 a Diretoria da Sicam era constituída pelo presidente Alberto Roy, o vice Gilberto Gil, o secretário José Waldemar Costa e o tesoureiro Bob Jr., sendo seu Conselho Deliberativo formado pelo presidente Domingos Paulo Mamone, o vice-presidente Julio Carlos, o secretário Adilson Godoy e os conselheiros Paschoal Roy, José Gonçalves Paschoal, João Franco e Celso Flávio. Em 1973, embora o próprio organograma administrativo da Sicam apresentasse novidades, as pessoas ocupantes dos novos cargos eram praticamente as mesmas. Observe-se, entretanto, que se o "grande nome" Gilberto Gil desaparecera, o "grande nome" Adilson Godoy continuava figurando então entre os dirigentes, vindo a tornar-se o novo presidente da Sicam em 1975. Observe-se também que, de qualquer maneira, não apenas a saída de Gil, mas a própria ascensão de Godoy acabaram reforçando a separação entre os dirigentes e os quadros de prestígio da sociedade.

O "grande nome" do quadro social sicamita Adilson Godoy, que não era um grande arrecadador, compunha-se politicamente com os "veteranos" sicamitas, e não com seus colegas de geração, e, com o tempo, foi transferido conceitualmente do quadro de prestígio para o quadro de direção da sociedade, tornando-se, aos olhos de tais colegas, um "velho" dirigente como outro qualquer. Quando presidente, em 1976, fazia-se

acompanhar de antigos integrantes da diretoria de Roy, como José Waldemar Costa e Bob Jr., embora tivesse como vice o grande arrecadador Antonio Marcos, colega de geração que, sem ser "grande nome", repetia então a experiência fugaz de Gilberto Gil na direção da sociedade e já não se encontraria entre seus dirigentes em 1978. Nesse ano a diretoria de Adilson seria reeleita parcialmente e outros "grandes nomes" do quadro social sicamita, Marcus Vinícius e Paulinho Nogueira, que também não eram grandes arrecadadores, viriam a participar dela na condição de "vogais", mas não porque compusessem politicamente com o colega, antes pelo contrário: tinham encabeçado uma chapa de oposição a ele, tinham ficado em 2º lugar, e a Lei 5.988 lhes assegurara por isso o direito de ocupar aqueles cargos. Ora, esse grupo de oposição a Adilson era herdeiro das divergências que haviam surgido anteriormente entre os "grandes nomes" da Sicam e Alberto Roy, bem como do movimento "Sombrás", que se seguira àquelas divergências: tinha portanto suas raízes na antiga separação entre os veteranos dirigentes sicamitas, que eram autores carnavalescos, e os responsáveis pelos grandes sucessos de "meio de ano" da sociedade e por seu prestígio.

As divergências entre os "grandes nomes" da Sicam e Alberto Roy tinham tido como ponto de partida, em 1974, um pedido judicial de "prestação de contas" por parte de um grupo deles e sua conseqüente "expulsão" da sociedade por parte de Roy. E a importância retórica de que foram investidos tais episódios na explicação da cisão radical que se instituíra à época entre os "jovens" titulares e os "velhos" dirigentes obrigou-nos a investigar a separação que existia na Sicam entre os dirigentes e os "grandes nomes" como raiz conceitual dessa própria cisão.

Ora, em comparação com seus colegas cariocas, os dirigentes sicamitas efetivamente partilhavam de representações mais democráticas e menos personalistas acerca do exercício do poder no interior da sociedade, e é por isso que fotografias deles aparecem com pouca freqüência em seu informativo, fazendo-o apenas com legendas especificadoras das durações previstas de seus mandatos e das datas dos pleitos que elegeriam seus sucessores. Isso ajuda a entender a relativa descontinuidade política e administrativa verificada na história da sociedade: embora Roy tenha sido seu presidente por 15 anos, deixou o cargo por razões políticas e não porque tivesse morrido, e, embora tenha tentado retornar à direção da sociedade que fundara, fê-lo disputando democraticamente uma eleição para o cargo de diretor de distribuição em 1980, perdeu e permaneceu sendo um associado dela como outro qualquer; por sua vez, embora tenha permanecido à frente da Sicam por cerca de 10 anos, Adilson Godoy viria a afastar-se definitivamente em meados dos anos 80, deixando-a nas mãos de grupos sucessivos de dirigentes que não guardam mais qualquer vínculo de continuidade em relação ao antigo grupo dos "veteranos". Mas isso não

quer dizer que esses "veteranos" não desenvolvessem a seu tempo humanas fantasias de posse sobre a entidade que haviam fundado, e, em artigo alusivo ao 13º aniversário da Sicam, a citada "família sicamita" parece de fato confundir-se com eles: "Nossa bandeira azul e branca continua - e continuará, enquanto estivermos nós da grande família SICAMITA - tremulando nesse mar imenso" ("Sicam" nº 10, 1973).

Da mesma forma, ao deixar a direção da sociedade em 1975, Roy divulgou a "Mensagem aos amigos da Sicam", na qual manifestava explicitamente seu desejo de voltar em breve a dirigi-la, ainda que "submetendo democraticamente sua candidatura à vontade da maioria", e é interessante observar que não deixou de recordar a todos sua condição de pai fundador da sociedade, responsável por sua própria denominação ("Mensagem", 1975).

Por outro lado, tanto os "grandes nomes", como Gil, quanto os ídolos populares, como Antonio Marcos, eram sistematicamente investidos pelos dirigentes sicamitas da condição de representantes públicos da sociedade, uma vez que lhes interessava reiterar sobretudo o sucesso do repertório societário no mercado. Entretanto, o investimento nos "grandes nomes" angariava também para a Sicam um prestígio artístico semelhante àquele que as entidades cariocas pretendiam ostentar com exclusividade, muito embora esse prestígio não se opusesse ao sucesso nem para os dirigentes sicamitas, nem para os próprios "grandes nomes" da sociedade paulista. Ao fazer publicidade das vitórias obtidas por sócios da entidade nos festivais promovidos pela televisão em meados da década de 60, os diretores da Sicam pareciam estar aproveitando esses certames para tentar estabelecer com o SDDA uma concorrência ritual semelhante àquela à qual Sbacem e UBC se entregavam nos concursos carnavalescos. Valorizando o fato de "a Sicam" haver classificado uma música entre as cinco finalistas do festival da *TV Excelsior* e haver "balançado a roseira" no Festival Internacional da Canção, "colocando quase 60% das dez primeiras classificadas", por exemplo, o informativo da sociedade enviava em 1968 a seus supostos rivais um lembrete provocador: "Vem aí... mais um Festival de Música Popular Brasileira, realização da TV Record Canal 7. Estamos nesse também" ("Sicam" nº 6, 1968).

O prestígio artístico que os "grandes nomes" emprestavam à sociedade na visão de seus dirigentes seria explicitado cinco anos depois, quando, estabelecendo paralelos entre os movimentos que haviam revolucionado a música popular brasileira em meados dos anos 60 e a entidade autoral que havia acolhido os principais representantes desses movimentos, a publicação comemorativa do 13º aniversário da Sicam acabou por atribuir a ela um papel artisticamente relevante: segundo a publicação, teriam passado a integrar a sociedade desde aquele momento "autores que revolucionavam a MPB" e "outros que se evidenciavam nesta fase através

de festivais, shows em teatro e TV", e a associação entre a Sicam e a MPB tivera prosseguimento com a adesão posterior dos "novos compositores que não deixavam parar o movimento, nem se dispersarem os valores adquiridos" e daqueles que nos dois últimos anos haviam "retomado a linha evolutiva" ("Sicam" nº 10, 1973). E o retrospecto deu ensejo à conclusão auto-engrandecedora: "Do clássico Alegria, Alegria de Caetano, à vanguarda inovadora de Cabeça de Walter Franco, ou à Música Livre (e necessária) de Hermeto Paschoal, a Sicam firma-se cada vez mais na história da Música Popular Brasileira, assumindo um posto de destaque em nossa evolução cultural" (*idem, ibidem*).

Observe-se, de qualquer maneira, que, se os "grandes nomes" da música popular brasileira do passado, incrustados na direção das sociedades cariocas, formulavam um discurso artístico de permanência, cultuando valores musicais supostamente eternos, valorizando do presente apenas o que lhes parecia ser uma continuidade direta do passado e rejeitando o resto como expressão de estrangeirismos e sensualismos exacerbados, os dirigentes "carnavalescos" da Sicam posicionavam-se a favor do tempo e das transformações revolucionárias que podia provocar nos valores musicais, na medida mesmo em que pretendiam associar o discurso artístico societário ao discurso dos novos "grandes nomes" da MPB. Isso engendrou uma situação quase paradoxal: enquanto os "grandes nomes" cariocas, como representantes do passado, passavam a investir nos decadentes concursos carnavalescos, os "carnavalescos" paulistas investiam nos modernos festivais, e esse desencontro inviabilizou ainda mais a expressão ritual da disputa entre a Sicam e as entidades pioneiras, uma vez que os dirigentes cariocas, se já não reconheciam os autores carnavalescos paulistas como pares no campo artístico, menos ainda reconheciam os "doces bárbaros" nessa condição.

Além disso, como já foi dito, a Sicam buscava assentar seu prestígio sobretudo na força comercial de seu repertório, e isso pode ser observado na própria inclusão de ídolos populares de nenhum prestígio na relação dos que haviam "se destacado nos festivais" e na relação dos que "não haviam deixado parar o movimento" nos anos subseqüentes, bem como na menção igualmente orgulhosa a "outros que, seguindo a linha jovem, figuravam em todas as paradas de sucessos" e à "aceitação popular pela jet-music" (*idem, ibidem*). Isso ocorria porque interessava principalmente à Sicam aumentar seu prestígio como sociedade arrecadadora perante o mercado produtor e consumidor de música, e não perante o campo artístico do qual esse mercado se desvencilhara modernamente. Era, por exemplo, a inclusão de grandes sucessos comerciais nas relações das obras de maior arrecadação da sociedade o que atestava a lisura administrativa dos dirigentes societários e a correção dos critérios de distribuição por eles praticados, sendo secundário para esses propósitos que alguns desses grandes sucessos fossem obras de "grandes nomes", e é interessante observar que uma

relação das obras de maior arrecadação como a de 1973 tem até hoje o poder de evocar aquela lisura e aquela correção a quem ouvia rádio no período: "1-) *Coruja*, de Deny e Dino; 2-) *Eu te amo, meu Brasil*, de Don; 3-) *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso; 4-) *Aquele Abraço*, de Gilberto Gil; 5-) *Menina de Trança*, de Antonio Marcos; 6-) *Você abusou e Desacato*, de Antonio Carlos e Jofafi; 7-) *Não creio em mais nada*, de Totó; 8-) *Summer Holiday*, de Miriam Conceição e José Gouveia, e *Oração de um jovem triste*, de Alberto Luis; 9-) *Eu quero é botar o meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio, e *Madalena*, de Ivan Lins e Monteiro de Souza; 10-) *Orgulho de um sambista*, de Adolfo Cirino de Souza, e *Balada nº 7*, de Alberto Luis" ("Sicam" nº 10, 1973).

De fato, no contexto de uma referência à disputa inicial da Sicam com as sociedades pioneiras pelos usuários, sintomaticamente transformada em referência às vantagens econômicas oferecidas pela Sicam a seus sócios, Alberto Roy citava, em 1993, apenas os autores de sucesso da sociedade, incluindo entre eles "grandes nomes" e ídolos populares sem nenhuma distinção: "...e isso a gente ouvia muito, nas esquinas e até nos usuários, que antes havia passado um fiscal das outras entidades e havia dito para não pagar a Sicam, que a Sicam era uma sociedade fantasma, que não tinha credibilidade, que não estava registrada, e isso tudo era balela; e nós tínhamos que chegar primeiro para mostrar o nosso repertório, então nós tínhamos Antonio Carlos e Jofafi, o Gil, o Caetano, até logo depois entrou o Benito de Paula, e, assim que eles ingressavam, eles notavam uma grande diferença, no primeiro pagamento chegavam até a assustar, o autor ficava impressionado, falava 'puxa, eu estou há tantos anos nas outras entidades e não recebo nem 10% do que eu estou recebendo hoje', sem ter muito sucesso como tinha nas outras entidades" (entrevista à autora, 1993).

De tal maneira era importante para a Sicam, em sua estratégia de conquista de contribuintes, associar seu repertório ao sucesso comercial, que algumas vezes era melhor associá-lo diretamente aos intérpretes famosos das músicas que o compunham e não aos autores relativamente anônimos das mesmas, embora fossem estes os membros efetivos de seu quadro social: entre os cerca de 160 nomes citados no artigo alusivo ao 13º aniversário da Sicam como associados, por exemplo, encontram-se inúmeros cantores que com certeza nunca chegaram a compor uma canção ("Sicam" nº 10, 1973); e ao recordar os convênios assinados nos anos anteriores com sociedades autorais norte-americanas, a Sicam dava destaque aos "intérpretes famosos" que teriam passado a "figurar" em seu repertório, chegando a citar nominalmente Liza Minelli e Ella Fitzgerald, entre outros (*idem, ibidem*).

Ora, a ideologia igualitária segundo a qual a distribuição do dinheiro deveria se dar conforme a execução efetiva das obras voltava-se ela própria contra os "grandes nomes" que não fizessem sucesso ou, de uma maneira mais abrangente, contra a própria idéia de "grandes nomes" em seus efeitos econômicos internos. No dizer do próprio Roy, havia nas sociedades

pioneiras os "medalhões", também chamados "compositores de nome", que sempre se beneficiavam das distribuições, fizessem ou não fizessem sucesso, e foi criticando essas coisas que Roy acabou condenando também os "grandes nomes" que se indispuseram com ele em 1974: "...não adiantava o fulano ter o nome e a música não ser executada, nós pagávamos, poderia ser João da Silva o autor, se a música estivesse sendo executada com frequência (...). ...porque se é a execução, como eu expliquei antes, não é porque eu me chamo Caetano Veloso e tenho 500 obras de minha autoria que eu devo receber mais do que essa obra que está fazendo sucesso (...). ...eu ganhei por parte até de compositores da própria Sicam algumas críticas, porque eles alegavam que pesquisavam música, que demoravam para compor, mas a realidade era outra, a Sicam arrecadava direito de execução pública, como pagar aquele que pesquisou e preferir aquele que está sendo executado? (...). ...e mesmo assim nós enfrentávamos críticas, porque sempre tem alguém que quer receber sem merecer, agora felizmente a quantidade era mínima, sabe?, um grupo pequeno de autores até se rebelou contra a diretoria da Sicam (...). ...quem liderou esse movimento foi o Victor Martins (...) o pessoal assinava porque a alegação era que eles iam pedir uma prestação de contas na entidade (...) mas acontece que ele usou esse documento e ingressou em juízo contra a Sicam (...). ...e nós afastamos todos esses compositores porque como é que a gente poderia continuar trabalhando para alguém que desconfiava do nosso procedimento?" (entrevista à autora, 1994).

Por sua vez, os autores rebelados contra a Sicam em 1974, que questionavam inicialmente apenas as contas da representação carioca da entidade, quando se dispuseram a questionar o sistema sicamita de distribuição, não mencionaram uma suposta inadequação das distribuições divulgadas pela sociedade ao critério da execução efetiva, mas criticaram o fato de a sociedade não dar publicidade às distribuições que realizava no período carnavalesco e que beneficiavam unicamente seus dirigentes. Conforme diriam alguns deles à imprensa, não consideravam justo que um compositor como Caetano Veloso, autor de inúmeros sucessos de "meio de ano" e líder em arrecadação da sociedade, recebesse em cada distribuição menos do que recebiam os dirigentes sicamitas, autores de músicas "desconhecidas", em cada carnaval (Folha de S. Paulo, 15/01/75). É claro que havia aí mais de um equívoco: a Sicam só poderia distribuir o dinheiro das arrecadações carnavalescas entre os autores do repertório carnavalesco da própria sociedade e não entre os autores das músicas carnavalescas supostamente mais "conhecidas" que não fossem sócios da Sicam; por outro lado, os autores de músicas de "meio de ano", por mais que fossem sócios da Sicam e por mais que suas obras fizessem sucesso no mercado e no campo artístico, não tinham por que participar das distribuições carnavalescas da sociedade. Entretanto, havia aí mais do que isso. Era novamente a oposição conceitual entre os "grandes nomes" e os "veteranos dirigentes" que se sobrepunha à realidade, flexionada agora do ponto de vista dos primeiros: se Gil e Godoy não tinham sido antes reconhecidos como dirigentes, Roy e os demais dirigentes não tinham agora sua condição de grandes arrecadadores legitimada. Por outras vias, era talvez a pioneira

oposição dos "medalhões" do passado aos "humildes" dirigentes da Sicam o que voltava à baila, muito embora a reação intempestiva desses dirigentes tenha servido para confundir as posições recíprocas dos dois grupos em relação à ideologia igualitária e moderna da sociedade.

De fato, os sócios rebelados, levando a modernidade da Sicam às últimas conseqüências, ignoraram o direito interno de pedir prestação de contas como sócios e partiram para uma ação judicial na qual só podiam ingressar como indivíduos e como cidadãos comuns, livres de qualquer dever de lealdade em relação a sua sociedade ou de consideração pessoal por seus dirigentes. Diante disso, é a expectativa de Roy em relação a um comportamento diferente por parte desses sócios que parece oriunda de padrões pioneiros de relacionamento intra-societário, e essa impressão se reforça na continuação de seu depoimento, quando evoca sua "dedicação" pessoal à causa da Sicam, parecendo esperar em troca alguma consideração: "...a partir do momento em que eu percebi que todo o meu empenho, a minha dedicação era desacreditada por alguns, eu percebi que era o momento de eu entregar o bastão para um colega e me afastei (...)" (entrevista à autora, 1993).

Tais padrões podiam certamente ter lhe inspirado o próprio gesto de expulsão dos autores rebelados. Entretanto, a modernidade evidente da sociedade no que se referia às práticas distributivas de dinheiro, aliada aos equívocos evidentes dos "grandes nomes" em suas críticas às arrecadações carnavalescas, permitem pensar que estes também não deixaram de ser de alguma forma "pioneiros" no episódio. Roy, pelo menos, deve ter sentido assim, do contrário não teria dito que "trabalhava para" eles, quando na verdade "trabalhara" efetivamente "para" os pioneiros, como funcionário da Sbacem. E é de fato curioso que o rompimento dos novos "grandes nomes" da MPB com o sistema autoral tenha se iniciado justamente na Sicam, que era a mais moderna de todas as sociedades existentes: talvez tenha sido assim justamente porque os dirigentes sicamitas não eram "grandes nomes" da MPB como eles e como os pioneiros.

Isso não quer dizer que valores típicos do campo autoral pioneiro não possam ser surpreendidos na moderna Sicam quando se enfocam algumas práticas da sociedade e o discurso elaborado sobre essas práticas.

Não faltam, de fato, nos informativos da sociedade, referências míticas aos sacrifícios pretéritos dos fundadores em favor da sociedade, romantizadas em seu caso particular por evocações nostálgicas da geografia boêmia da capital paulista do início dos anos 60 ("Sicam" nº 10, 1973). É entretanto a extrema valorização do patrimônio imobiliário constituído pela sociedade ao longo dos anos o que mais faz lembrar as práticas antigas das entidades cariocas. Na revista comemorativa do 13º aniversário da sociedade, por exemplo, publicam-se mais uma vez indefectíveis fotos de "dependências" da sede própria, destacando-se o

"orgulho" da Sicam diante delas, uma vez que conhecera um "início humilde, em sala emprestada" (*idem, ibidem*). E a mesma idéia de progresso econômico informa duas outras seqüências de fotos publicadas na mesma edição da revista, "Os endereços da Sicam" e "Três tempos da Sicam": na primeira, as mudanças de endereço correspondem às sucessivas etapas de seu progresso constante e acelerado; na segunda, são as sucessivas festas de aniversário da sociedade que documentam o enriquecimento de seu repertório.

É interessante observar que a idéia de "início humilde" é reiterada nas legendas das fotos inaugurais das duas seqüências: "1960 - Numa mesa cedida no escritório de Jacob Rosenblat, o 'Embaixador do tango no Brasil', na Avenida Ipiranga, teve a Sicam seu primeiro teto" e "1963 - o 'pequeno grupo' em festa com seus familiares e amigos, corta o bolo do terceiro aniversário da Sicam".

Essa idéia, reflexo talvez da própria humildade compulsória a que os fundadores da Sicam haviam sido submetidos no campo autoral pioneiro, tornava de fato ainda mais obsessiva a materialização de sua riqueza atual, ao mesmo tempo em que trazia às evocações míticas do passado uma ordem específica de "dificuldades": "Fomos chamados de loucos, aventureiros, mas não esmorecemos (...). Em verdade, comemos o pão que o diabo amassou. Mas nosso líder sabia para onde nos conduzir. Pulso firme, propósitos e fé inquebrantáveis em nosso trabalho, fomos levando nossa Sicam 'mar a dentro' (...). Os que nos tacharam de loucos, começaram a nos observar mais de perto, seguindo nosso trabalho, e mudaram de idéia. O pequeno, humilde grupo de autores que formavam a primeira fase da Sicam foi conseguindo se entrosar nas gravadoras (...). Fomos apoiados por cantores. Apareceram nossos primeiros sucessos. Nossos primeiros contribuintes (...). O primeiro recibo pago (...). Os cinco primeiros anos (1960-5) foram tremendos. Nossos primeiros carnavais começaram a apontar os futuros líderes das folias momísticas. Com raça, conquistamos os grandes clubes, casas noturnas, salões, choperias, etc. levando nossos êxitos de meio de ano e carnaval. Passamos de desacreditados a respeitados" ("Sicam" nº 10, 1973).

Por outro lado, se não ousavam demandar explicitamente a "gratidão" dos associados por seus feitos, os dirigentes sicamitas não deixavam de ecoar os pioneiros nas homenagens e nas demonstrações de "gratidão" que rendiam eles próprios a seus colaboradores internos. Apesar de haver informado várias vezes que os representantes nos estados eram "autônomos", trabalhando com base em comissões proporcionais aos direitos arrecadados, por exemplo, a Sicam lhes prestou "justa homenagem" em 1973, em razão do "zelo" e do "carinho" que devotavam aos interesses dos associados, chegando a publicar suas fotografias na revista comemorativa dos 13 anos e a desculpar-se com aqueles que, "por motivos alheios a nossa vontade", não tinham sido fotografados ("Sicam" nº 10, 1973). Certos agentes externos da realização econômica do repertório societário tinham sido também interpelados como pessoas em 1968: comemorando seu 8º aniversário, a Sicam editou um álbum especial

dos "grandes sucessos dançantes" da sociedade, enviando-o "gratuitamente" aos "amigos maestros"; e os cantores, embora não chegassem a ser chamados de "amigos", recebiam então da entidade gentilezas especiais, sendo convidados a procurar em suas excursões artísticas pelo representante da Sicam em cada cidade, "que receberá a sua visita com bom agrado e poderá lhe ser útil em muita coisa" ("Sicam" n° 6, 1968). Mas era sobretudo em suas relações práticas e simbólicas com outros agentes externos da realização econômica do repertório societário que os dirigentes sicamitas mostravam-se mais distantes da modernidade que ostentavam nas práticas internas de distribuição do dinheiro: os próprios contribuintes.

A atitude dos dirigentes sicamitas em relação aos contribuintes pode ser pressentida no artigo publicado em seu informativo por ocasião dos 8 anos da sociedade: a "luta" da Sicam é dita aí "em prol dos compositores e usuários de músicas" e seu "trabalho" é dito aí "em prol dos autores e contribuintes" ("Sicam" n° 6, 1968). Já a retrospectiva histórica de 1973, publicada por ocasião do 13° aniversário da Sicam, menciona explicitamente o apoio dado à sua fundação por agentes modernos do mercado musical: gravadoras e intérpretes, opostos historicamente aos editores gráficos e aos autores que constituíam o campo autoral pioneiro, tinham se alinhado aos carnavalescos paulistas, e as próprias emissoras de rádio não tinham deixado de emprestar sua solidariedade a eles quando da iniciativa de criar uma sociedade independente ("Sicam" n° 10, 1973). A primeira assembléia-geral da sociedade, por exemplo, foi realizada no auditório da *Rádio Bandeirantes*, "graças à boa vontade dos dirigentes daquela emissora, Clodoaldo José e Henrique Lobo"; e a Sicam contou com a presença de radialistas entre seus próprios fundadores, alguns dos quais tornaram-se inclusive dirigentes da sociedade: "...tendo à frente o compositor Alberto Roy, várias vezes campeão do Carnaval de São Paulo, e mais uma dezena de jovens autores da época (...), alguns autores veteranos, desgostosos com o tratamento recebido em outras entidades (...) apoiados por alguns radialistas de então, como (...) Júlio Rosenberg (grande incentivador dos jovens cantores da época), Nadyr Bertevello (Bob Jr., na época integrante das Rádios Bandeirantes e Piratininga), Archimedes Messina (autor de música de novela da Rádio São Paulo), Domingos Paulo Mamone (Minguinho, titular da boite Minguinho, ponto de encontro dos compositores e cantores de maior expressão na época) (...)" (*idem, ibidem*).

Ora, se a aproximação em relação aos agentes modernos do mercado musical parecia diferenciar a Sicam das sociedades pioneiras, o certo é que obrigava a sociedade paulista a praticar com eles o mesmo padrão de "entendimento" que as cariocas praticavam, inviabilizando que viesse a se responsabilizar por qualquer tentativa de inverter o peso relativo das cobranças dos grandes e dos pequenos usuários. De fato, essa tentativa acabou sendo legada aos "grandes nomes" que se posicionaram nos anos 70 contra todo o campo autoral anteriormente estabelecido.

As poucas publicações obtidas da Sicam não trazem balancetes financeiros, tabelas de preços ou relatórios de diretoria com base nos quais uma análise mais aprofundada das relações práticas da sociedade com usuários modernos e tradicionais possa ser feita. A cartilha de 1970 faz referências tipicamente pioneiras aos usuários em geral e à sua falta de consciência da "propriedade artística, literária e científica", mencionando a necessidade de recorrer muitas vezes à Justiça para fazer respeitar os direitos dos autores e culpando-os a todos por não apresentarem as planilhas fidedignas das execuções efetuadas, e chega a insinuar indiretamente a participação preponderante dos usuários tradicionais na arrecadação da sociedade: "Uma das maiores fontes pagadoras de direitos autorais é constituída pelos bailes, donde a relevância das músicas de ritmos dançantes". Por outro lado, tanto no informativo "Sicam" nº 6, de 1968, quanto na revista "Sicam" nº 10, de 1973, não somente as emissoras de rádio mas as próprias gravadoras de discos, em relação às quais os pioneiros haviam demonstrado uma certa hostilidade, figuram como parceiras preferenciais das trocas simbólicas da sociedade. Mais do que isso: as duas publicações em questão mostram que a Sicam cultivou em relação aos próprios usuários tradicionais a mesma cordialidade que o campo autoral pioneiro reservava às emissoras de rádio.

A modernidade da sociedade paulista é evocada em 1968 pela publicação em seu informativo dos "lançamentos mais recentes das gravadoras contendo obras de autores da Sicam", em lugar dos lançamentos gráficos anunciados nos informativos das entidades cariocas. Mas a atitude sicamita diante das gravadoras, evidenciada nessa própria publicação, não era nem um pouco moderna: o título admirado é indicativo de um excessivo deslumbramento diante daquela modalidade de veiculação comercial do repertório societário ("No mundo do disco e das gravadoras!"), resultado talvez de uma dependência em relação ao disco que era em tudo semelhante à que os pioneiros haviam experimentado em relação à edição gráfica. A posição forte do repertório da Sicam no mercado, entretanto, não permitiu que as trocas simbólicas com as gravadoras deixassem de ser minimamente recíprocas: se a Sicam registrava a passagem de suas datas natalícias em seu informativo, por exemplo, as gravadoras enviavam felicitações à Sicam aniversariante, e o tom com que essas coisas eram noticiadas inviabilizava a expressão da mesma "gratidão" que os pioneiros expressavam em relação aos editores e, posteriormente, às próprias emissoras de rádio. O tom era de fato contido, como se a Sicam estivesse apenas noticiando o que acontecia no campo de atividades em que já se sentia confortavelmente inserida: "Nesta oportunidade queremos parabenizar à Alta direção da Premier, ligada ao grupo Fermata, augurando aos seus proprietários sucesso sempre crescente e felicidades nos seus lançamentos. No dia 21 de setembro completou mais um ano de existência a RGE - que teve em Scatena o seu idealizador, e como seguidor agora, como proprietário, o sr. Henrique Lebendiger,

cabeça-em-chefe também do Grupo Editorial Fermata. Nesta oportunidade, queremos cumprimentar seus dirigentes, funcionários, artistas e colaboradores, na figura do dinâmico Diretor Artístico, sr. Julio Nagib. Parabéns RGE. Completou dez anos de existência a gravadora do galinho, que conta em seu cast com os maiores expoentes da música jovem e romântica. A Sicam nesta oportunidade cumprimenta a Alta Direção da Chantecler, seus artistas e funcionários" ("Sicam" nº 10, 1973).

No mesmo tom, a relação dos cumprimentos recebidos por ocasião de seu próprio aniversário se encerrava sem grandes demonstrações de regozijo, apenas com lacônico "agradecimento da alta direção da Sicam a todos, indistintamente" (*idem, ibidem*).

Quanto à cordialidade praticada nas relações da sociedade com os usuários tradicionais, é preciso observar que nem sempre foi muito evidente. Em 1968, por exemplo, seu informativo publicou na íntegra o Decreto 1.023, de 1962, por meio do qual o governo Goulart estendera aos estados e territórios a proteção policial vigente no Distrito Federal, e isso a despeito de estar no poder um outro governo, com uma outra intenção em relação aos direitos autorais; publicou também um "índice", por meio do qual os usuários podiam consultar a lei e descobrir logo as penalidades que lhes seriam aplicadas caso descumprissem seus dispositivos; e, nesse índice, predominavam justamente os usuários tradicionais entre as vítimas potenciais da lei publicada: "chefes de orquestras", "exibidores cinematográficos", "funções gratuitas", "funções oficiais", "produtores cinematográficos" e "programas radiofônicos" ("Sicam" nº 6, 1968). Os clubes sociais, vítimas preferenciais dos pioneiros, foram também citados pelo informativo da sociedade num anúncio ambíguo: "Em Brasília: Entre os inúmeros contribuintes da Sicam arrolam-se: Clube do Congresso, Clube das Forças Armadas, Minas Brasília Tênis Clube, Emissoras de Rádio e TV filiadas à Abert, Rádio do Ministério da Educação. Eles executam obras da Sicam e reconhecem que o direito autoral deve ser respeitado" (*idem, ibidem*).

Ora, a fria menção do fato parece antes um alerta aos omissos que um elogio aos cumpridores da lei, e os próprios nomes de alguns dos clubes mencionados tornavam evidentemente esse alerta ainda mais contundente que aquele representado pela publicação da lei de Jango, uma vez que se tratava agora dos governantes que estavam no poder: se as "Forças Armadas" e o "Ministério da Educação" se submetiam à Sicam em 1968, quem poderia resistir-lhe? Essas bravatas, entretanto, não refletiam com certeza o padrão corriqueiro de relacionamento com os clubes, uma vez que a Sicam parece ter se diferenciado efetivamente das sociedades pioneiras por mostrar-se disposta a praticar até com eles o velho "entendimento": tendo participado do Primeiro Congresso dos Clubes Sociais, realizado no Rio de Janeiro no mês de abril de 1973, a Sicam foi distinguida por seus organizadores com um troféu de "Honra ao Mérito", conferido exclusivamente a ela e não às demais sociedades autorais brasileiras; justificando a premiação, os organizadores destacaram o "saliente papel

desempenhado pela Sicam no desenrolar dos debates, nos quais, com dignidade e dentro de seus pontos de vista, jamais fugiu ao diálogo" ("Sicam" nº 10, 1973). Ora, a participação da Sicam nesse congresso não fora eventual, uma vez que o presidente Alberto Roy pronunciara o próprio discurso de abertura dos trabalhos; por outro lado, a entrega do troféu não fora o passo inicial da troca de gentilezas entre os parceiros autores e usuários, uma vez que o representante da Sicam no Rio promovera shows para os participantes do congresso, convidando sicamitas de sucesso, como Ivan Lins e Antonio Carlos e Jofafi, por exemplo, para cantar para os diretores de clubes (*idem, ibidem*).

Se as relações práticas com os usuários de música não diferiam fundamentalmente do padrão pioneiro, o lugar específico que o mercado ocupava na mentalidade dos diretores da Sicam implicava uma independência inusitada em relação ao Estado. Fundada somente em 1960 e em São Paulo, a Sicam não foi marcada em sua história e em sua ideologia por visitas de cortesia ao Palácio do Catete e pela proteção de beneméritos todo-poderosos, muito embora não tenha chegado a ser discriminada pelos populistas em seus governos derradeiros em Brasília. Jânio Quadros, por exemplo, incluiu-a entre as entidades chamadas a estudar a unificação dos sistemas de cobrança em 1961, ainda que sua intervenção no campo autoral fosse uma reação direta à fundação da sociedade e à conseqüente multiplicação excessiva de pagamentos por parte dos usuários. Por outro lado, se a Sicam não se incluiu entre as entidades signatárias do protocolo final de intenções do grupo constituído por Jânio, não foi por haver-se furtado ao diálogo com o governo, mas por não haver-se entendido com as demais entidades acerca da posição econômica e política que deveria ocupar no sistema unificado: a Sicam não só participou das discussões promovidas pelo presidente como, ainda em 1973, mostrava-se orgulhosa de tê-lo feito, incluindo o grupo de trabalho entre os "acontecimentos importantes" de que já tomara parte até então ("Sicam" nº 10, 1973). Entretanto, a Sicam não partilhava a saudade pioneira dos velhos tempos que tinha tido pouco tempo para experimentar, identificando-se antes com os novos tempos sob os quais se consolidara, e é por isso que incluía também entre esses "acontecimentos importantes" sua participação na CPI dos direitos autorais da Câmara dos Deputados entre 1967 e 1968 e sua participação no grupo de trabalho organizado pelo Instituto Nacional de Cinema em 1970 para fazer cumprir o já comentado Decreto-lei 980, de 1969. Ao registrar orgulhosamente tais acontecimentos, a Sicam se colocava ao lado do projeto de modernização acalentado pelo novo governo, apoiando particularmente aquilo que implicasse contrariar os resquícios que os velhos tempos haviam deixado na prática autoral brasileira.

De fato, se os governantes populistas em Brasília não discriminavam a nova sociedade, chamando seu presidente para conversar, nos escalões mais baixos do poder a proteção policial do direito de autor facilmente se havia degenerado em protecionismo do Estado em favor das sociedades pioneiras, e isso de alguma maneira aconteceria também sob as barbas do governo militar modernizador, no episódio da portaria da Censura Federal que avalizava a tabela de preços do SDDA, muito embora a intenção fosse então proteger os grandes contribuintes do direito autoral e não "proteger" as entidades pioneiras. Isso obrigou a sociedade paulista a formular desde muito cedo um discurso legalista e igualitário: "Um dos problemas mais sérios, inicialmente enfrentados pela SICAM, foi o reconhecimento de sua existência legal pela Divisão de Diversões Públicas de São Paulo. Pessoas interessadas em impedir o início de atividades da então nova sociedade formularam representação objetivando o não-reconhecimento da SICAM pelas autoridades policiais. Foi graças ao espírito de homem íntegro, imparcial e rigoroso cumpridor da lei, do Dr. J. Pereira, então Diretor daquela Divisão, que a Sicam obteve o seu primeiro credenciamento oficial. A atitude desinteressada e justa do Dr. J. Pereira acarretou-lhe imerecidas críticas e indignas provocações partidas daqueles que se viram frustrados na tentativa de matar a SICAM no nascedouro" ("Mensagem aos Amigos da Sicam", Alberto Roy, 1975).

O mesmíssimo discurso pôde ser repetido pela Sicam em 1968, quando outro "homem íntegro, imparcial e rigoroso cumpridor da lei", assumindo o cargo de diretor da Censura Federal, revogou a portaria arbitrária que fora assinada por seu antecessor: "Revogada a portaria 71/66. Censura extingue abusos!", diz o informativo da entidade, reagindo certamente ao modo autoritário como havia sido conduzido o processo de unificação da cobrança em 1966 e à "proteção" que fora conferida à tabela do SDDA durante dois anos, mas veiculando também uma crítica mais abrangente a toda a "proteção" que as autoridades conferiam às sociedades pioneiras desde muito antes, "proteção" esta que o episódio da portaria só evocara de maneira equívoca. Para a Sicam, de fato, terminara o "apadrinhamento" e passava a valer a igualdade de todos perante a lei ("Sicam" nº 6, 1968).

Se a revogação da portaria sinalizava corretamente o caráter modernizador do projeto governamental para a área, a CPI dos direitos autorais, instalada no mesmo ano por deputados governistas na Câmara, sinalizava na mesma direção, e ia mais longe: não interferia apenas nas relações dos dirigentes autorais com os contribuintes, investigando os "abusos" que as arrecadadoras cometiam contra estes, mas em suas próprias relações com os titulares, investigando os "abusos" cometidos pelas entidades autorais nas distribuições internas dos montantes arrecadados. Os membros da CPI praticamente excluíram a Sicam do raio de ação da Comissão, atribuindo à sua instalação o objetivo de investigar "principalmente" as atividades do SDDA, o que é bastante compreensível: em razão do "entendimento" praticado com todo e qualquer tipo de

contribuinte e da utilização do critério da execução efetiva das obras nas distribuições internas, a Sicam não era de fato, e nem viria a ser até meados dos anos 70, o alvo preferencial dos críticos públicos do sistema autoral brasileiro. Na verdade, a Sicam também formulava críticas públicas a esse sistema, e, portanto, só podia defender, como fez em seu informativo, a necessidade e a oportunidade da CPI em funcionamento. Entretanto, é preciso observar que a afinidade da Sicam com o projeto governamental de modernização tinha seus limites: a sociedade paulista seria de fato a primeira a levantar-se contra o que lhe pareceu ser mais tarde uma tentativa de "estatizar" o setor com vistas à promoção de sua modernização forçada. E o liberalismo sicamita já se evidenciava em 1968 no próprio teor das denúncias que dirigia então ao Estado contra o SDDA.

De fato, ao formular sua dissidência em relação ao SDDA nos termos de uma competição comercial pelos contribuintes, a Sicam defendia a liberdade de mercado, atribuindo à entidade carioca a tentativa de estabelecer uma espécie de monopólio da arrecadação por meio de expedientes eticamente condenáveis. Ao Estado cabia, em sua opinião, fiscalizar e coibir as intervenções monopolistas do SDDA, e era por isso que a Sicam fazia as seguintes denúncias no exato momento em que se realizava a CPI: o SDDA teria distribuído uma circular aos contribuintes oferecendo um desconto de 5% durante seis meses para quem firmasse um contrato de exclusividade e se comprometesse a utilizar apenas seu repertório; o SDDA teria explicado aos contribuintes nessa circular que por meio de tal contrato eles só teriam que pagar à entidade carioca e a ajudariam assim a quebrar a resistência da Sicam à unificação da cobrança; segundo a circular, com a adesão de todos ao contrato sugerido, a sociedade paulista seria obrigada por sua vez a aderir ao SDDA, o que seria bom para os próprios contribuintes, que então só teriam mesmo um pagamento de direitos autorais a fazer, utilizando o repertório que bem entendessem ("Sicam" nº 6, 1968).

A Sicam classificava essa circular do SDDA como "ação nefanda", "o mais criminoso e acintoso ato monopolista do direito autoral" e "abominável urdidura para privar os compositores da Sicam de terem as suas músicas executadas, importando tal prática em cerceamento do trabalho, concorrência desleal e tentativa de domínio exclusivista em campo de atividades privadas" (*idem, ibidem*). Com um argumento igualmente liberal, também tentava convencer os contribuintes de que, ao contrário do que dissera o SDDA, a unificação das cobranças não lhes interessava absolutamente: uma sociedade única, que não enfrentasse concorrência, teria poder para impor-lhes os preços que quisesse. Era de fato sua modernidade distributiva interna o que se manifestava nessa dissidência liberal em relação ao SDDA: comentando um trecho da circular em que este se dizia de "portas abertas" para acolhê-la na forma de suas

"previsões estatutárias", deixava transparecer que a defesa do livre mercado contra o monopólio da arrecadação era consequência da defesa do critério de execução efetiva para a distribuição interna do dinheiro e do poder, critério este com base no qual a Sicam deveria ter uma posição privilegiada dentro do SDDA caso aderisse a ele, e não a posição de "aderente" que lhe reservavam os estatutos da entidade carioca. Mas era também sua modernidade em relação ao Estado o que se manifestava então, uma vez que o mesmo discurso legalista e igualitário formulado contra as autoridades arbitrárias expressava igualmente suas diferenças em relação aos dirigentes pioneiros reunidos no SDDA: "Certamente os homens do SDDA desconhecem os mais rudimentares princípios de direito, pois em toda formação de sociedade ou adesão a uma sociedade o elemento básico é a livre vontade das partes. Ninguém pode ser forçado a entrar para uma sociedade. A arrogância que se evidencia no conceito que o SDDA espousa é brutal porque não apenas querem que a Sicam entre para o SDDA mas exigem que seja na forma de suas previsões estatutárias" (*idem, ibidem*).

Ora, a referência à "arrogância" do SDDA, contraponto da suposta "humildade" da Sicam, é ela mesma indicativa do modo moderno pelo qual a Sicam interpelava os deputados da CPI, a quem dirigia indiretamente suas denúncias, e do modo moderno como gostaria de ser ela mesma interpelada pelo Estado, o que a torna merecedora de uma análise mais demorada.

A "arrogância" do SDDA se expressara nos termos da circular distribuída aos contribuintes como um desprezo pela Sicam que era de natureza meramente autoral: equiparando-a a "outras entidades de igual ou menor porte" que já estariam se preparando "para investir contra os desavisados usuários", o SDDA conclamava os contribuintes a defenderem-se dessas "aventuras" firmando o célebre contrato de exclusividade que representaria um ultimato aos aventureiros ("ou as sociedades autorais que ora pululam por aí independentemente sucumbem à míngua ou aderirão ao nosso pacto social"). Mas a mesma edição do informativo da Sicam publicava também uma carta que a sociedade dirigira diretamente ao presidente da CPI para se defender das "mentiras" contadas por Humberto Teixeira no depoimento que concedera à Comissão, depoimento este cujos termos tinham expressado um desprezo verdadeiramente artístico pelos dirigentes e associados da sociedade paulista.

De fato, o trecho do depoimento do dirigente da UBC reproduzido pela carta da Sicam não apenas repete as acusações de uso indevido do repertório societário alheio que tinham sido comuns nos momentos anteriores de criação de novas sociedades, mas traz uma referência absolutamente inédita ao caráter "inexpressibilíssimo" do repertório e do quadro social da Sicam: "Referentemente à Sociedade paulista SICAM, tachou como 'caso de cinismo mais ou menos crônico' o fato de vir tal Sociedade inexpressiva atacar entidades do porte da SBAT, UBC, SBACEM, SADEMBRA ou SDDA. Frisou

que era bastante lembrar o que recentemente aconteceu em São Paulo, quando as verdadeiras entidades autorais lograram obter na Justiça ganho de causa contra 700 usuários recalcitrantes que se vinham deixando envolver nas manobras da referida pequena Sociedade. Salientou o sr. Humberto Teixeira que reconhece como líquido e constitucional o direito de existência da 'Sicam', mas advertiu que para bem dela será conveniente que adstrinja a sua arrecadação ao uso do seu próprio e inexpressibilíssimo repertório, de onde se salvam apenas 2 ou 3 bons autores inocentes úteis" (*idem, ibidem*).

Ora, defendendo-se da "mentira assacada na palavra fácil e mistificada daqueles que procuram defender suas posições sem escrúpulos nem pejo", a Sicam apenas reproduzia por sua vez acusações de desonestidade pessoal que tinham sido marcantes nos momentos anteriores de dissidência. Segundo a carta, Humberto Teixeira teria "mentido" duas vezes em seu depoimento à CPI: ao afirmar que a Sicam incluía em seu repertório obras que não lhe pertenciam e ao afirmar que o SDDA obtivera ganho de causa na ação que movera contra os contribuintes da sociedade paulista; pior ainda, o SDDA "mentira" na própria ação mencionada, cujos mandados citatórios nem sequer tinham sido cumpridos em sua totalidade e que Humberto Teixeira já dissera ganha: entre as obras citadas como pertencentes a seu repertório, incluía duas que pertenciam de fato à Sicam (*idem, ibidem*). Entretanto, se a antiga troca de acusações pessoais mesclava-se a seu tempo com a troca artística ritualizada nos concursos carnavalescos, a nova, ao contrário, graças à "arrogância" do SDDA e à "humildade" da Sicam, tornava-se uma troca desigual, e a superioridade das entidades cariocas, supostamente advinda de sua posse exclusiva sobre o repertório artisticamente significativo, era de fato reiterada pelo discurso ressentido dos dirigentes paulistas. Em lugar do orgulho diante da própria honestidade "humilde" que pretendia expressar, o que a carta da Sicam ao presidente da CPI expressava era a superioridade dos adversários desonestos: "Certamente fomos tomados da mais justa e humana reação de quem, sendo pequeno e não afiliado de poderosos, sente-se atacado na sua humildade e num trabalho de moralização de um campo de atividades o qual o próprio depoente declarou, com eufemismo, estar eivado de erros (...). Não nos cabe, evidentemente, reagir sob impulsos emocionais, acrescentando ofensas a vitupérios. Nunca nos declaramos excelsos e aureolados senhores do direito autoral no Brasil. Somos pequenos, mas existimos, legal e constitucionalmente, e legal e constitucionalmente agimos (...). Encarecemos a Vª Excia., Sr. Presidente, sejam os termos da presente levados ao conhecimento dos demais e também Nobres integrantes dessa Digna Comissão Parlamentar, a fim de que todos possam ouvir o modesto tilintar da campanha da 'Sicam' ao lado da altissonante campana das 'entidades do porte da SBAT, UBC, SBACEM, SADEMBRA ou SDDA, como se auto-intitula o porta-voz das mesmas" (*idem, ibidem*).

Entretanto, é preciso perguntar: que superioridade era essa? A superioridade artística dos "grandes nomes" da MPB sobre os "humildes" compositores carnavalescos de São Paulo, com certeza, e também a superioridade dos "excelsos e aureolados senhores do direito autoral no

Brasil", que, do ponto de vista dos dirigentes pioneiros, constituíam uma mesma e única superioridade. Mas também a superioridade dos "afilhados de poderosos", e é então que a reiteração da própria modéstia torna-se denúncia sutil do caráter patético e extemporâneo da arrogância dos outros: de tal modo os dirigentes pioneiros haviam perdido a posição privilegiada que haviam ocupado no espaço público em outros tempos que se tornavam agora alvos de uma CPI, e, no "jogo da verdade" que essa CPI instituía dois anos antes que Garrastazu Médici o nomeasse, não havia espaço para as deferências especiais que esses dirigentes pareciam reivindicar a seus "repertórios significativos" e a suas "entidades de porte". Nesse sentido, a reiteração sicamita da superioridade alheia torna-se irônica e revela sobretudo a adesão dos dirigentes paulistas a padrões modernos de relacionamento com Estado: os "humildes" da Sicam eram sobretudo os cidadãos comuns que pleiteavam mais uma vez um tratamento legal e igualitário por parte das autoridades públicas e que não traziam para o campo autoral os direitos pessoais que os outros julgavam ter conquistado no campo artístico, e sim os direitos individuais que julgavam ter no mercado.

Voltemos então ao liberalismo da Sicam: se combatera o monopólio privado em 1968, na cartilha de 1970 a sociedade se oporia também a um eventual monopólio público, muito embora os "riscos de abusos" e a necessidade de um "sistema de fiscalização oficial muito perfeito e oneroso para evitá-los" fossem aventados apenas para o primeiro. Nessa cartilha, a Sicam enfatizava a falta de opção a que estariam sujeitos os próprios titulares de direitos autorais em caso de monopólio, e não a subjugação dos contribuintes aos preços monopolistas: "Todos teriam que se sujeitar a uma única orientação, sem possibilidade para os descontentes optarem por outra organização cujos métodos de trabalho lhes parecessem mais eficientes", diz o texto, demonstrando que a defesa da livre concorrência entre as sociedades estava também relacionada com a liberdade individual de deixar a sociedade a qualquer momento. Essa concorrência, entretanto, devia se dar unicamente em torno da excelência relativa dos produtos que cada uma oferecia ao mercado, isto é, de suas respectivas competências para gerir os repertórios de seus associados e para lhes proporcionar a remuneração adequada a seu sucesso: a Sicam condenava de fato os "adiantamentos" oferecidos pelas outras na disputa por sócios como uma interferência indevida nessa concorrência, e, segundo Roy, recusava-se terminantemente a pagá-los (entrevista à autora, 1993).

Tanto a identificação da Sicam com o projeto governamental de modernização do campo autoral quanto sua oposição liberal à estatização desse campo manifestaram-se ainda uma vez no informativo da sociedade em 1973, às vésperas da promulgação da Lei 5.988. De fato, comentando o projeto de lei que estava sendo elaborado pelo governo, a Sicam não

abandonava o tom de apoio às iniciativas modernizadoras, afirmando que o direito autoral se encontrava efetivamente em "fase de aperfeiçoamento" em nosso país, que carecia de aprimoramentos para acompanhar a "evolução" que se verificava em todos os setores da vida nacional, e que o governo federal devia ser louvado por dar sua contribuição a "um ordenamento atualizado da matéria" ("Sicam" nº 10, 1973). Contudo, o temor da sociedade em relação à possibilidade de constituição de um monopólio público na área transparece na referência sutil aos direitos constitucionais dos autores que estariam sendo desrespeitados nessa hipótese: "O Parlamento Nacional e o Ministério da Justiça deverão oferecer os frutos de um trabalho sereno e livre de injunções inadmissíveis por parte de grupos interessados. Fórmulas equilibradas hão de ser introduzidas, com absoluto respeito à Constituição e sem que transformem o próprio governo em arrecadador e pagador de direitos autorais" (*idem, ibidem*).

Dizendo-se favorável à "fiscalização" das sociedades autorais por um órgão do governo federal, a Sicam pensava provavelmente em coibir as interferências indevidas das outras no livre jogo do mercado, tornando-o aberto ao predomínio natural de seu repertório atualizado entre os contribuintes e de seu jeito moderno de distribuir entre os autores. Contudo, quando "minorias de contribuintes", desejosos de escapar à "justa retribuição aos criadores de obras lítero-musicais", lançavam "críticas infundadas e escandalosas visando tumultuar e desacreditar o direito do autor", nem críticas liberais, nem críticas igualitárias foram feitas diretamente ao SDDA, aliado potencial da Sicam contra a estatização.

Finalizando a análise das relações da Sicam com o Estado, é preciso observar que a posição de independência liberal em relação à proteção pública, fundada sobretudo na importância comercial do repertório da sociedade, não a impediu de estabelecer algumas trocas simbólicas de sabor pioneiro com certos governantes, particularmente deputados da Assembléia Legislativa de São Paulo, que chegaram a requerer em 1968 um "voto de júbilo e congratulações" no *Diário Oficial* por ocasião da passagem do 8º aniversário da entidade ("Sicam" nº 6, 1968). Contudo, o gesto antigo dos deputados paulistas homenageava na verdade "os maiores nomes da música popular brasileira" que a sociedade abrigava, homenageando-a somente na medida em que possuía "um dos repertórios mais expressivos do país". Os "grandes nomes" da Sicam, citados um a um pelos deputados paulistas, eram compositores-intérpretes da nova geração da MPB, que estavam surgindo para o estrelato naquele momento e que nisso se diferenciavam dos "grandes nomes" das sociedades cariocas que a Assembléia Legislativa da Guanabara continuaria homenageando até ser extinta. O tempo presente lhes pertencia: o que Brasília representava para a Guanabara, eles mesmos, em São Paulo, representavam para os "grandes nomes" do passado que os deputados cariocas homenageavam, e não tanto em termos artísticos como em termos de mercado, ou, o que era ainda mais

importante, em termos de uma diferenciação moderna entre as duas coisas. Entretanto, não deixavam de ser "grandes nomes" por portarem essa modernidade mercantil e, nesse sentido, não deixavam de ser eles mesmos o lado pioneiro da Sicam que os deputados paulistas homenageavam com seu gesto antigo. Os dirigentes sicamitas não eram "grandes nomes" e não mereciam homenagens desse tipo, e é por isso mesmo que expressavam mais adequadamente a diferenciação moderna entre o campo artístico e o mercado.

Voltamos, dessa forma, à oposição entre os "veteranos dirigentes" e os "grandes nomes" da Sicam, ao pedido judicial de prestação de contas e à expulsão dos rebelados. Vendo nos dirigentes sicamitas muito mais a antiguidade dos gestos que a modernidade das intenções, os "grandes nomes" haveriam de deixar em breve a sociedade. Mas haveriam de deixar também o "novo quilombo de Zumbi" pela velha "cidade maravilhosa", tornando-se eles mesmos os interlocutores privilegiados do Estado que os "grandes nomes", "excelsos e aureolados senhores do direito autoral", haviam sido no tempo passado. E isso pode significar mais uma vez que a seu gesto moderno correspondeu uma intenção antiga.

De fato, os governantes da modernização não prescindiram eles mesmos da deferência especial aos "grandes nomes" para implementar seu projeto na área autoral, e os "grandes nomes" não se furtaram a emprestar seu apoio a esse projeto, aplaudindo-o inclusive quando se revelou estatizante. Contrária à estatização em razão de sua própria modernidade, a Sicam aliou-se ao pioneiro SDDA contra o qual se posicionara antes em seu apoio ao projeto governamental de modernização. Ora, a própria modernidade da Sicam poderia ter servido aos "grandes nomes" como inspiração das posições modernizadoras em relação ao sistema autoral que defendiam perante os governantes, e o maior paradoxo da década é que não o tenham reconhecido, rompendo publicamente com ela antes mesmo de romper com o resto do sistema. E cabe-nos perguntar aqui, mais uma vez, se não rejeitaram, como "grandes nomes", alguns dos aspectos da própria modernidade que a Sicam representava.

Refiro-me particularmente ao lugar central que o mercado ocupava no pensamento e na linguagem dos dirigentes paulistas e ao modo como a rejeição disso por parte dos novos "grandes nomes" parecia estabelecer uma identidade entre eles e os "grandes nomes" do passado que haviam constituído o campo autoral pioneiro. Ora, essa não era uma identidade artística: os novos "grandes nomes" da MPB, ao contrário dos velhos, caracterizavam-se por uma atitude aberta em relação a influências musicais as mais diversas, inclusive as que os outros consideravam "comerciais", apresentando abertura semelhante em relação aos próprios procedimentos de "divulgação" que os outros rejeitavam, e isso chegou a lhes render algumas críticas da imprensa especializada, que via em sua

atitude um interesse econômico que não era adequado à carreira artística. Essa não era também uma identidade política: se os velhos "grandes nomes" se haviam aliado aos editores e praticavam o cordial "entendimento" com os grandes e modernos usuários das obras, os novos condenavam a cessão de direitos e a participação dos editores na gestão autoral, condenando também a participação minoritária dos grandes e modernos usuários das obras na arrecadação das sociedades. Ora, a maioria dos novos "grandes nomes" fazia coro de fato ao discurso de esquerda que era corrente entre as elites intelectuais brasileiras do período, e esse discurso, incluindo a crítica à indústria cultural, à transformação da arte em mercadoria e ao predomínio de critérios mercadológicos de apreciação das obras, parecia ecoar os lamentos pioneiros contra os procedimentos modernos de mercado. E se não os ecoava adequadamente, por ser politicamente informado, bastava para informar uma nova modalidade de rejeição à Sicam: as boas relações com os modernos usuários de música, como vimos, só haviam facilitado o cordial "entendimento" da Sicam com os contribuintes; por outro lado, como categoria fundante do pensamento e do discurso dos dirigentes sicamitas, o "mercado" fundava a própria oposição da sociedade paulista aos editores, esvaziando de seu conteúdo político o combate travado contra a cessão de direitos e inviabilizando a identificação dos novos "grandes nomes" com esse combate.

De fato, a Sicam se julgava responsável por uma evolução crucial nas relações entre autores e editores no Brasil: "Antes da fundação da Sicam (7-7-1960) todos os compositores assinavam 'contratos de edição' que não eram contratos de edição. Por tais contratos os autores *cedem e transferem* todos os seus direitos sobre a obra a um editor, mediante uma quantia geralmente simbólica (NCR\$ 1,00). A Sicam introduziu o 'contrato de edição e mandato'. Os editores conscientes aceitaram o novo padrão" ("Cartilha", 1970).

Contudo, a Sicam não tirava daí nenhuma consequência política, enfatizando antes os benefícios econômicos advindos do novo padrão de contrato aceito pelos editores: "A participação da editora nos direitos autorais auferidos pela execução pública passou de 33% para 25%, beneficiando os autores" (*idem, ibidem*). Pior do que isso, a Sicam apresentava para a própria rejeição da cessão um argumento de mercado: "Nunca assine contrato de cessão e transferência de seus direitos autorais, salvo se receber um justo pagamento para deixar de ser o titular da obra, fruto do seu espírito criador" (*idem, ibidem*).

Mas se eram as idéias políticas dos novos "grandes nomes" as que não encontravam adequada ressonância no discurso da Sicam, é preciso ver, por outro lado, que suas atitudes acabaram se opondo àquilo que a Sicam tinha efetivamente de mais moderno em termos políticos, que era sua completa independência em relação ao Estado: recorrendo aos ministros da "abertura" geiseliana em busca de uma intervenção no campo autoral que os favorecesse, esses "grandes nomes" assemelharam-se

efetivamente aos dirigentes pioneiros, e isso se torna ainda mais paradoxal quando se observa que nem tais ministros, nem o governo que representavam mostravam-se sequer aparentemente dispostos a apoiá-los em suas lutas políticas contra editores, gravadoras e emissoras de rádio e televisão, mas somente em suas lutas "modernizadoras" contra as entidades de direito autoral. Ora, era por suas idéias políticas que os novos "grandes nomes" se opunham de fato ao próprio governo a que recorriam na área autoral, o que expressa um outro paradoxo: ao mesmo tempo em que condenavam a ditadura militar, lutando pela volta ao estado de direito e pela consolidação das liberdades democráticas no país, aspiravam a uma modalidade autoritária de intervenção naquela área, que pusesse fim às entidades atribuindo aos órgãos públicos suas tarefas de arrecadação e distribuição de direitos. Os "grandes nomes" do passado também tinham sido contraditórios em sua relação com o Estado, uma vez que aspiravam à proteção policial de seus direitos e à benemerência pública em favor de suas entidades, ao mesmo tempo em que condenavam qualquer modalidade de intervenção estatal no campo que lhes tirasse o direito constitucional de geri-lo do modo como bem entendessem. Somente a "humilde" Sicam parece ter escapado de tais contradições, e há de fato uma coerência inusitada entre a atitude tradicional de independência da sociedade paulista em relação ao Estado e sua luta posterior contra a estatização da arrecadação e da distribuição dos direitos autorais. Talvez porque somente a "humilde" Sicam fosse puro mercado; talvez porque seus dirigentes, não sendo "grandes nomes", não trouxessem para o campo autoral nem os direitos pessoais do campo artístico nem os deveres políticos da esfera pública. O modo como os novos "grandes nomes" trouxeram para o campo autoral esses deveres, bem como o modo pelo qual articularam suas próprias contradições no sistema de concepções e valores que orientou sua atuação pública nos anos 70 serão vistos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 7

### "E ASSIM SE PASSARAM MAIS DEZ ANOS..."

Se os anos 60 registraram a ampliação do campo autoral brasileiro e a diversificação dos interesses nele representados, os anos 70 foram marcados pela emergência de um movimento de transformação que partiu de fora para dentro do sistema de sociedades, uniu temporariamente os novos "grandes nomes" da música popular e o governo militar numa estratégia que previa o próprio desaparecimento desse sistema e terminou por resolver-se mais uma vez em sua ampliação e diversificação, graças à fundação de sociedades representativas dos músicos executantes, não sem antes ensejar, como mudança mais significativa, a centralização da arrecadação e da distribuição das direitos autorais e conexos da área musical num "escritório central" de estatuto privado.

A promulgação da Lei 5.988, de 14/12/73, dada a rapidez com que seu projeto foi elaborado pelo procurador-geral da República e votado pelo Congresso Nacional, e dado o modo como foi vetada em um de seus artigos pelo presidente Médici, prenunciava a natureza e a direção desse processo: por prescindir de sugestões das entidades autorais, em contraste com o que ocorrera no governo Costa e Silva, e por prescindir também de uma longa tramitação no Legislativo, antecipava o engajamento do governo numa estratégia autoritária de modernização do campo autoral que passava pelo confronto direto com as sociedades, e que contava por isso com o apoio dos novos "grandes nomes" da música popular que também estavam em confronto com elas; por meio do veto ao único artigo que regulamentava as relações de autores e intérpretes com empresas gravadoras, instituindo a numeração de discos e o conseqüente controle sobre o pagamento dos direitos gerados pela vendagem, e por ter sido esse veto obtido graças às pressões da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) sobre o Executivo, antecipava os limites políticos da aliança dos novos "grandes nomes" com o governo, mostrando que seu confronto paralelo com os reprodutores modernos de seu trabalho só poderia se dar mediante a aliança alternativa com os músicos executantes e a participação em sua luta pela efetiva remuneração dos direitos conexos que lhes cabiam.

O confronto dos novos "grandes nomes" da música popular com as antigas sociedades autorais não deixava de relacionar-se à contestação das relações historicamente estabelecidas entre os autores pioneiros e os reprodutores gráficos de seu trabalho, com base nas quais os contratos de edição com cessão de direitos haviam sido assinados e a participação conjunta na fundação e na direção daquelas sociedades havia se tornado legítima. Embora pertencessem a um mercado dominado alternativamente pela reprodução fonomecânica das obras musicais, tinham eles mesmos que

se defrontar com o problema dos contratos de edição, dado que as gravadoras haviam criado a essa altura suas próprias editoras; por outro lado, as gravadoras tinham fundando o campo dos direitos conexos no Brasil com base numa aliança com os intérpretes que era em tudo semelhante à aliança que os editores gráficos haviam estabelecido com os autores para a constituição do campo autoral propriamente dito e que excluía os músicos executantes justamente em razão da assinatura de recibos de cachê com cessão total de direitos. Entretanto, ao rejeitarem todo o campo autoral brasileiro e não apenas as sociedades nas quais as gravadoras, suas editoras e os editores tradicionais estavam incrustados, os novos "grandes nomes" mostraram que de seu ponto de vista havia uma luta específica contra os dirigentes autorais a ser travada e que não reconheciam como aliados potenciais sequer os dirigentes das entidades que antes tinham contestado as pretensões autorais dos editores gráficos e que ainda não tinham se tornado reduto das editoras das gravadoras. Sbacem e Sicam, por exemplo, que preenchiam esses requisitos à época, não foram poupadas por eles.

Ora, a luta específica que esses "grandes nomes" moveram contra o campo autoral tinha por alvo explícito os sistemas de distribuição do dinheiro e do poder praticados pelas sociedades; desse ponto de vista, Sbacem e Sicam deveriam ser distintas uma da outra, dado que esta última era quanto a isso inegavelmente mais moderna que a primeira; se mesmo a Sicam, e principalmente ela, foi rejeitada, então a luta dos "grandes nomes" contra o campo autoral tem que ser compreendida com base em um conjunto mais abrangente de concepções e valores que nem sempre foi invocado diretamente para justificá-la, mas que se evidenciou fartamente em seu discurso.

Conforme foi visto, a própria rejeição à Sicam não deixava de relacionar-se à contestação da cessão de direitos: se os dirigentes também a contestavam, faziam-no com base em argumentos econômicos e não políticos, e isso não permitia a identificação dos novos "grandes nomes" com eles. Por outro lado, e como também foi visto, os dirigentes sicamitas mantinham relações cordiais com os grandes e modernos usuários das obras, adotando em relação a eles o mesmo padrão de "entendimento" que os pioneiros haviam adotado, e isso contrastava vivamente com o discurso crítico dos novos "grandes nomes" acerca da indústria cultural e com sua intenção de impor às contribuições do rádio e da televisão taxas mais realistas. Entretanto, foi visto também que a oposição desses "grandes nomes" aos dirigentes sicamitas tinha raízes na organização interna da sociedade paulista, baseada ela própria numa distinção categórica entre os "grandes nomes" do quadro social e os "veteranos" dirigentes; essa distinção, atribuindo a uns o prestígio e a outros o poder, não prevalecia no tocante ao dinheiro, distribuído com base no critério igualitário do

mercado; e esse critério, favorecendo a uns no "meio de ano" e a outros no carnaval, parecia "injusto" aos "grandes nomes", que viam nisso sinais evidentes da desonestidade dos "veteranos" dirigentes.

Ora, as oposições vivenciadas pelos novos "grandes nomes" no interior da Sicam reforçaram neles o desprezo que nutriam pela própria atividade de arrecadação e de distribuição de direitos autorais e pelos homens que a ela se dedicavam, desprezo este que era o mesmo que os "grandes nomes" do passado haviam nutrido pelos "humildes" autores carnavalescos que dirigiam a sociedade paulista. De fato, para os novos "grandes nomes", os dirigentes societários em geral eram meros burocratas preocupados com dinheiro, enquanto eles mesmos eram artistas desligados dos interesses materiais que moviam os outros; para os "grandes nomes" do passado, que eram eles mesmos dirigentes societários, o campo autoral defendia justamente os interesses artísticos num mundo cada vez mais dominado por interesses comerciais; para estes, portanto, era a Sicam que representava a invasão do campo autoral pelos interesses inimigos; para aqueles, ao contrário, a Sicam corporificava exemplarmente a mediocridade artística de todo o campo autoral. Da mesma forma, o desprezo artístico dos jovens pela militância autoral tinha por corolário a desconfiança generalizada em relação à honestidade pessoal dos dirigentes societários: se eles eram artistas medíocres, só podiam satisfazer seus interesses materiais mesquinhos na área autoral apropriando-se indevidamente do dinheiro que era devido aos "verdadeiros" artistas, e isso invertia o esquema que informara as antigas trocas de farpas entre os pioneiros, para quem os desonestos e os mesquinhos deixavam antes de ser "verdadeiros" dirigentes autorais.

São esse desprezo e essa desconfiança que explicam em última instância a atuação pública dos novos "grandes nomes" no período: de fato, por estarem insatisfeitos com os critérios internos de distribuição das sociedades e com o "entendimento" por elas praticado com os usuários modernos das obras, defenderam a unificação da arrecadação e da partilha, bem como a adoção do lucro relativo do contribuinte com a utilização de música como critério da primeira e da execução efetiva como critério da segunda; entretanto, sua aspiração a que o sistema unificado fosse gerido pelo Estado e a que as sociedades deixassem simplesmente de existir, bem como sua hesitação em constituir uma sociedade própria, só é compreensível por referência a suas atitudes básicas em relação à militância autoral e aos dirigentes societários.

O ponto de partida para a atuação pública mais decisiva dos novos "grandes nomes" da MPB rumo à transformação radical do campo autoral brasileiro foi a criação da "Sombrás" (Sociedade Musical Brasileira), no Rio de Janeiro, no finalzinho de 1974. Mas desde meados dos anos 60 podiam-se ouvir suas vozes dissonantes criticando as arrecadadoras e os

editores nas páginas dos jornais. Os bossa-novistas de primeira e de segunda hora preocupavam-se sobretudo com os direitos gerados pela utilização de suas obras no Exterior, e os jornais noticiavam as estratégias que punham em prática para driblar os editores nacionais e ter acesso direto ao que lhes era devido lá fora: seguindo os passos dos pioneiros Tom e Vinícius, um grande número de deles havia constituído um procurador para assinar os contratos de subedição de suas obras com reserva do *copyright* ao autor (*Jornal do Brasil*, 04/12/66); outros haviam fundado suas próprias editoras e filiado as mesmas diretamente às sociedades autorais norte-americanas (*Jornal do Brasil*, 22/06/69). A preocupação com os direitos autorais gerados no exterior levava-os também a formular denúncias públicas contra as entidades arrecadoras brasileiras, denúncias essas que punham em dúvida a honestidade pessoal de seus dirigentes: segundo Carlos Lira, por exemplo, as sociedades norte-americanas havia muito não recebiam das brasileiras os direitos gerados por seu repertório no Brasil e em represália a isso deixariam em breve de enviar para cá os direitos dos autores brasileiros, enquanto a sociedade francesa, enviando-nos religiosamente o dinheiro dos nossos autores, não entendia por que esse dinheiro nunca chegava às suas mãos (*Última Hora*, 22/11/71). É interessante observar que tais denúncias já se faziam acompanhar desde então de expressões de desprezo artístico pela prosaica atividade de arrecadar e distribuir direito autoral. Tom Jobim, um dos que "realmente não quebram a cabeça com o assunto porque, senão, deixariam de fazer música", segundo a imprensa, teria declarado: "Eu teria de colocar paletó e gravata e passar o dia inteiro na cidade, à cata de dinheiro" (*idem, ibidem*). De fato, em 1967 Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli haviam resumido exemplarmente a opinião desses novos "grandes nomes" acerca dos dirigentes autorais, opinião esta sobre a qual se fundaria a luta específica que viriam a mover contra as sociedades em paralelo à luta que moviam contra os editores gráficos ou fonográficos de suas obras: "Quando o compositor está no auge, mais preocupado com a evolução do seu processo, o direito autoral fica em segundo plano. Os mediocres, porém, ligam-se às sociedades arrecadoras, que editam a obra, tornam-se proprietários dela, não fornecem comprovantes e deixam o compositor ao desamparo. Nas sociedades, portanto, coexistem dois inimigos do autor: o editor, sem o qual o autor não pode arrecadar (...) e o dono da sociedade" (*Jornal do Brasil*, 06/10/67).

A tese da estatização dos serviços de arrecadação e distribuição dos direitos autorais só começou a ser defendida convictamente pelos novos "grandes nomes" da MPB em meados dos anos 70, mas a opinião que tinham sobre o campo autoral os levava a acalentar esse sonho desde muito antes. Depois de haver entrevistado Carlos Lira e Tom Jobim em 1971, por exemplo, o autor da reportagem já citada ouvira ainda Dori Caymmi e concluía: "A melhor solução, na opinião de todos, seria a encampação, pelo governo, da máquina de arrecadação e distribuição (...). Nesse caso, seria mais fácil reclamar, já

que um responsável central - no caso, o Governo - facilitaria as coisas. Isso porque, por enquanto, mesmo reclamar é difícil: os compositores não sabem a quem se dirigir" (*Última Hora*, 22/11/71).

De qualquer maneira, em 1972 Victor Martins e Sérgio Ricardo ainda preferiam ostentar uma posição moderada em relação às arrecadoras, direcionando a eventual atuação dos jovens compositores que "não sabiam a quem se dirigir" para o interior delas mesmas e não para as páginas dos jornais e, por seu intermédio, para o governo: as "pressões" não deveriam voltar-se contra as sociedades autorais, mas contra os usuários de música que se recusavam a pagar o que lhes era cobrado, e, particularmente, contra as emissoras de rádio e televisão; se as "falhas" das sociedades eram várias, decorriam de um "sistema arcaico", apoiado em "legislação e comportamentos arcaicos também", e não da "desonestidade" de seus dirigentes; o "grande problema" mesmo era a desunião dos próprios compositores: "Se houvesse união e a turma se definisse e participasse das reuniões e assembléias, poderíamos conseguir muitas coisas. Do lado de fora do sistema não adianta nada e o compositor não procura mudar a realidade, ajudando a mantê-la" (*Jornal do Brasil*, 29/10/72).

Era contudo o contexto político o que tornava a tese da estatização indefensável naquele momento: o incipiente diálogo com o governo, já iniciado então por Victor Martins no interior do MEC, não dava aos novos "grandes nomes" qualquer garantia de que esse governo estivesse disposto a estatizar o direito autoral, ao mesmo tempo em que não dirimia suas próprias dúvidas acerca das "boas intenções" do interlocutor bissexto para com eles. E como o contexto político mudou logo em seguida, os novos "grandes nomes" continuaram efetivamente "do lado de fora do sistema", tentando modificá-lo "de fora para dentro", por meio de uma intervenção estatal. De fato, a partir de 1974, a "abertura" política tornou possível a expressão do sonho havia muito tempo acalentado: reforçando as expectativas dos novos "grandes nomes" em torno de uma intervenção estatal adequada no campo autoral, o próprio ministro da Educação interpelou alguns deles como interlocutores privilegiados nessa área, enviando assessores para conversar com Eduardo Gudim e Tereza Souza em São Paulo (*Última Hora*, 30/01/75) e chamando Sérgio Ricardo, Chico Buarque, Hermínio Bello de Carvalho, Jards Macalé, Gutemberg Guarabira e outros para conversar com ele em Brasília (*Jornal da Tarde*, 06/02/75); e foi justamente no contexto desse diálogo com o governo que surgiu a "Sombrás".

Ora, o pedido judicial de prestação de contas por parte de alguns dos "grandes nomes" da Sicam, no final de 1974, e sua conseqüente "expulsão" da sociedade ocuparam de tal forma a prática e o discurso da "Sombrás" em seus primórdios que alguns anos depois Victor Martins chegaria a dizer que a "indignação" dos músicos cariocas com o ocorrido a seus colegas em São Paulo é que fora o ponto de partida para sua fundação (*Diário Popular*,

09/01/78). De fato, tal como interpretados pela "Sombrás", os episódios ocorridos em São Paulo podiam tornar-se emblemáticos de tudo o que ela rejeitava no campo autoral: artistas de sucesso e prestígio submetidos à autoridade de anônimos e medíocres dirigentes, manipulação supostamente desonesta do dinheiro, uso supostamente discricionário do poder. E é interessante observar que esses episódios forneceram também aos militantes da "Sombrás" que se aliavam ao governo autoritário o alibi que precisavam para, a despeito disso, representar sua luta contra o campo autoral como parte de sua luta maior contra o regime político: não bastasse a expulsão "arbitrária", a diretoria da Sicam, em edital que fez publicar nos jornais, "tentou acusar alguns compositores de subversivos", nas palavras de Gilberto Gil (*Jornal da Tarde*, 06/02/75).

A simples menção dos nomes dos 13 compositores que processaram a Sicam basta para evocar o sucesso e o prestígio que os fortaleciam publicamente diante dos dirigentes paulistas: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gutemberg Guarabira, Ivan Lins, Moraes Moreira, João Bosco, Jards Macalé, Geraldo Carneiro, Sueli Costa, Victor Martins, Jorge Amiden, José Rodrix e Ruy Maurity (*Folha de S.Paulo*, 01/04/78). O mesmo sucesso e o mesmo prestígio eram compartilhados pelos membros da "Sombrás", entre os quais se incluíam de fato esses 13 compositores: anunciando a criação da sociedade, a *Folha de S.Paulo* fazia menção aos "muitos compositores de renome da MPB, como Chico Buarque de Holanda, Sérgio Ricardo, Macalé e outros" que estavam entre seus idealizadores (01/01/75); mais tarde o *Jornal do Brasil* a qualificaria como a sociedade representativa dos "maiores nomes da nossa música popular" (14/11/75). A própria "Sombrás", a despeito de sempre se haver pretendido representativa da "classe musical" brasileira como um todo (*Folha de S.Paulo*, 01/01/75), buscou sustentar sua oposição à Sicam no prestígio artístico e na popularidade de seus idealizadores e primeiros associados. Reagindo a uma "matéria paga" que a Sicam publicara nos jornais para apresentar sua própria versão da "expulsão" de João Bosco, a "Sombrás" dos novos "grandes nomes" repetiria o "desagravo" que os velhos "grandes nomes" haviam feito a Ary Barroso após o "ultraje" a que os também "humildes" músicos o haviam submetido: divulgou um "manifesto de apoio" ao compositor (*Última Hora*, 24/10/75), assinado individualmente por cada um dos seus ilustres associados (na seguinte ordem: Antonio Carlos Jobim, Hermínio Bello de Carvalho, Luiz Gonzaga Jr., Victor Martins, Aldir Blanc, Jards Macalé, Gutemberg Guarabira, Maurício Tapajós, Caetano Veloso, Cláudio Guimarães, Ivan Lins, Paulinho da Viola, Milton Nascimento, Joyce, Antonio Carlos Moraes, Geraldo Carneiro, Sueli Costa, Ruy Maurity, Jorge Amiden, Sérgio Ricardo, Vital Farias, José Carlos Capinan, Gilberto Gil e Chico Buarque de Holanda).

Ora, a simples menção desses nomes basta para evocar o papel que representaram como símbolos da resistência à ditadura militar, marcados muitos deles pela prisão, pelo exílio, pela censura a suas obras ou pelo simples estigma de "subversivo" ou "comunista". E foi justamente na contradição entre esse papel e a condição de interlocutores privilegiados do governo nas questões autorais que os sicamitas fundaram sua estratégia de reação aos ataques que sofriam da parte deles. Qualificando-os como "subversivos", a Sicam mais uma vez desqualificava os "grandes nomes" como interlocutores do governo, assim como fizera antes ao qualificar os dirigentes do SDDA como "arrogantes": tanto a subversão dos novos quanto a arrogância dos velhos denotavam modelos alternativos ao legalismo e ao igualitarismo a que a Sicam se conformava em suas relações com o Estado. Ao mesmo tempo, qualificando-os como "subversivos", a Sicam forçava os novos "grandes nomes" a uma definição extremamente delicada, e Gilberto Gil, por exemplo, caindo na armadilha, não encontrou um meio de sair dela senão assumindo que os "subversivos" do passado haviam se transformado em "cidadãos confiáveis" no presente. São suas palavras: "O que estamos fazendo nada tem a ver com fatos de alguns anos atrás. Hoje somos todos homens maduros, com 30 anos, eu, Chico, Jorge Ben, Jair Rodrigues, Elis, Caetano, Tom. Todos adultos, pais de filhos, responsáveis, cidadãos que se relacionam em vários níveis com a sociedade, com as instituições, que pagam imposto de renda, têm seus documentos em dia, têm passaporte. Está tudo certo" (*Jornal da Tarde*, 06/02/75).

De qualquer maneira, qualificando-os como "subversivos", a Sicam não deixava de aliar-se à repressão política que os outros combatiam, e o episódio rendeu respostas politicamente mais lucrativas para a "Sombrás" que a resposta de Gil: Sérgio Cabral, por exemplo, fazendo posteriormente uma retrospectiva da história da sociedade, diria que fora mesmo a expulsão dos autores da Sicam o que apressara a criação da entidade, referindo-se ao "edital calunioso" como sinal inequívoco da afinidade da sociedade paulista com o velho obscurantismo contra o qual se levantava "toda a classe dos autênticos criadores brasileiros" (*Jornal de Música*, 1975).

Centrado na condenação política das atitudes autoritárias tomadas pela diretoria da Sicam, de fato, o discurso da "Sombrás" contra o campo autoral tornava-se coerente com o discurso de oposição democrática ao regime que seus membros formulavam individualmente como cidadãos, e a isso deve creditar-se que os episódios de São Paulo tenham sido tomados como a causa do surgimento da entidade. É interessante observar, contudo, que mesmo quando a intenção de diálogo com o governo era explicitada como básica para a criação da "Sombrás", muitos compositores conseguiram ainda assim inserir discursivamente a iniciativa de criá-la na mesma luta que sempre haviam empreendido contra o regime político. "A Sombrás não vai apenas preservar os interesses de músicos e compositores: será o

poderoso catalisador de uma ação comum de resistência, cuja via vinha sendo laboriosamente obstruída nos últimos anos", disse, por exemplo, Geraldo Carneiro ao *Jornal do Brasil*, ao mesmo tempo em que Sérgio Ricardo remontava a idealização da sociedade a 1968, relacionando-a indiretamente ao combate à repressão política: "A idéia é antiga e já teve o nome de Mutirão. Foi em 68, quando o Sérgio Ricardo sentiu 'que o negócio estava começando a degingolar para o lado da música', que o projeto nasceu. Mas ainda não era a hora e ele explica por quê: - Era exatamente a novidade do próprio caos. Uma coisa nova e recente e talvez qualquer medida naquele momento fosse superficial, pois não se tinha uma vivência do problema" (*Jornal do Brasil*, 19/03/75).

De qualquer maneira, no relato de Sérgio Ricardo acerca da criação da "Sombrás", a repressão política era evocada apenas para imediatamente ceder lugar a problemas de outra natureza, cuja solução podia estar numa espécie de "parceria econômica" entre os músicos brasileiros e o próprio governo: "Mas a música continuou a existir e seus problemas se avolumaram, principalmente os materiais (direito autoral, sistema de gravadoras, divulgação, aproveitamento cultural dos verdadeiros valores, etc.). Coincidentemente, estando no Festival de Cannes no ano passado, Sérgio Ricardo encontrou-se com Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos e os consultou a respeito da idéia: 'Que tal se fazer uma espécie de Embrafilme dentro da música?'. - Os dois acharam ótimo e o Glauber sugeriu que o nome desta entidade fosse Sombrasa. E aí pintou na hora Sombrás" (*idem, ibidem*).

No relato de Sérgio Ricardo, ele, Chico Buarque e Jards Macalé teriam transformado essa idéia em realidade, depois de se reunirem no Rio com outros cineastas que lhes "emprestaram *know-how*"; Gilberto Gil e José Carlos Capinan teriam participado dessas conversas desde o início; e um número maior de músicos teria aprovado a criação da entidade e eleito sua primeira diretoria, com ele mesmo na presidência e Hermínio Bello de Carvalho como vice (*idem, ibidem*). E se nesse relato a "Sombrás" surgira de qualquer maneira por iniciativa espontânea desses criadores brasileiros, tanto Sérgio Ricardo quanto outros membros da "Sombrás", em outros depoimentos dados à época, reconheciam que o governo é que os chamara ao diálogo e que a "Sombrás" surgira principalmente para propiciar uma resposta organizada a essa demanda, o que ainda uma vez não os impedia de defender politicamente sua iniciativa. São palavras dele: "O Governo está praticamente propondo um diálogo. Precisáramos nos organizar para dialogar no mesmo nível e para sabermos exatamente, concretamente, com a maior representatividade possível, o que é que nós realmente queremos. Ou será desta vez ou então sabe-se lá quando. Talvez nossos filhos, com outra visão, outra cultura, rindo da nossa burrice" (*Folha de S.Paulo*, 01/01/75).

O discurso de Sérgio Ricardo pressupunha de fato a interpretação segundo a qual era o governo quem se havia modificado, e não os "subversivos": mais democrático, dispunha-se até a ouvir-lhes as queixas e a providenciar sua pretendida emancipação em relação aos exploradores de seu trabalho. Segundo ele, a "Sombrás" teria sido criada para reivindicar

em nome de toda a "classe musical" a proteção do governo contra o "intermediário entre o povo e o artista", definido como "aquele que possui as rádios, as televisões, as gravadoras, os clubes, etc., cuja fortuna tem sido feita, total ou em grande parte, utilizando uma das matérias-primas mais importantes do país - a música" (*Folha de S.Paulo*, 01/01/75), e é interessante observar desde já a semelhança existente entre suas próprias concepções acerca da relação entre o povo e o artista e da mediação inoportuna do mercado nessa relação e as concepções que informavam a própria atitude dos antigos "grandes nomes" diante da "divulgação comercial", a despeito das diferenças políticas também evidentes. Contra os "intermediários", Sérgio dirigia de fato um apelo a toda a "classe" que pretendia representar, da qual não parecia excluir nesse momento sequer os dirigentes autorais: "Músicos, compositores, autores, intérpretes, arranjadores, novos e velhos, etc., poderiam pertencer a uma única entidade. Sem fins lucrativos. Só plataforma legal para discutir o assunto dos direitos de sua música e reivindicar posições ideais, como se faz em qualquer parte do mundo, onde a classe sabe se fazer representar" (*idem, ibidem*).

O jornalista que o entrevistou dois meses depois chegou efetivamente a concluir que "ninguém pretendia brigar com ninguém", mas "congregar" a música brasileira (*Jornal do Brasil*, 19/03/75). Ora, a entidade única idealizada por Sérgio Ricardo não era exatamente igual às que existiam "em qualquer parte do mundo", na medida em que não se propunha a arrecadar e distribuir direitos autorais. Por outro lado, "brigar" com os dirigentes autorais podia não ser o oposto de "congregar a música brasileira", desde que eles não fossem classificados entre os membros da "classe" que se pretendia unir, mas entre os "intermediários" contra quem se pretendia que ela se levantasse, e isso era feito no próprio preâmbulo dos estatutos da sociedade: "A Sombrás é o compositor, o autor, o instrumentista de qualquer região desse país, privilegiado por diversas geografias musicais. A Sombrás é o coração comum desses criadores, que deverá continuar pulsando apesar da imensa diversidade de tentativas de calá-lo. De agora em diante, à realidade danosa das entidades arrecadadoras se opõe a realidade da Sombrás. Resta então ao criador saber optar, não desconhecendo que seu silêncio implica uma posição contrária à classe" (*Última Hora*, 24/10/75).

Ora, no transcorrer do diálogo com o governo a idéia de uma "Embrafilme da música" acabou sendo sepultada, embora em fevereiro de 1975, ao comparecerem diante do ministro da Educação, os membros da entidade ainda pensassem nisso: a "Sombrás" era então "Empresa Som Brasileiro" e eles se fizeram acompanhar de cineastas, assistindo no MEC a uma sessão especial do *Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos (*Jornal da Tarde*, 06/02/75). No transcorrer daquele diálogo, a "Sombrás" tornou-se muito mais o que os governantes queriam que ela fosse do que aquilo que Sérgio e Glauber sonharam que ela poderia ser: na definição de Hermínio, uma "union", forma de organização inédita no Brasil, com papel

exclusivo de representar os músicos e de pressionar o Governo para a solução de seus problemas (*Jornal do Brasil*, 14/11/75). Por meio dela, sem dúvida, os novos "grandes nomes" da MPB chamados por Ney Braga puderam apresentar-se como representantes da "classe musical brasileira", resguardando-se individualmente do eventual comprometimento político daquele diálogo inusitado, como fica claro no depoimento de Hermínio Bello de Carvalho sobre a ida de Chico Buarque ao MEC: "O Chico, já pulsando a Sombrás, não foi como compositor para fazer suas colocações individuais. Levou duas pessoas de sua confiança: eu e Sérgio Ricardo, para que fôssemos uma representatividade de classe. A Sombrás já foi falar com o Ministro como uma entidade" (*O Pasquim*, 21-27/11/75).

Entretanto, contando desde sua fundação com a "assessoria" do MEC (*Jornal da Tarde*, 06/02/75), a "Sombrás" acabou por confundir-se algumas vezes com o próprio governo com quem dialogava, sendo outras vezes confundida por ele; conforme veremos a seguir, curvou-se em alguns momentos a uma agenda política que não era exatamente a sua, e muito freqüentemente decepcionou-se com seus aliados da esfera pública. E, embora tenha havido desacordo em torno do próprio encaminhamento das questões relativas ao campo societário, foi sobretudo o sonhado apoio do governo à "classe musical" como um todo em sua projetada luta contra os "intermediários entre o artista e o povo" o que não se concretizou, em razão de uma aliança muito mais poderosa do Estado com os modernos meios de comunicação em operação no país.

É interessante observar que o adversário autoral foi desde o início atacado pela "Sombrás" com argumentos diferentes daqueles que utilizava para atacar os "intermediários": contra os dirigentes os argumentos não eram propriamente políticos, mas morais. Sérgio Ricardo, por exemplo, defendeu a união da "classe musical" para a solução de um "problema autoral" muito determinado: "Se uma entidade rouba ou é escusa na prestação de contas, que interesse terá em transformar sua estrutura se só dois ou três gatos pingados berram no jornal a sua desgraça? Ela prefere chamar os gatos num canto, mudar a sua arrecadação e está resolvido. Ninguém mais fala nisso" (*Folha de S.Paulo*, 01/01/75).

E Gilberto Gil, na mesma ocasião, completou a caracterização dos dirigentes autorais como adversários, expressando a desconfiança generalizada de sua geração na lisura de seus procedimentos: "Em relação ao problema dos direitos autorais, o negócio é de eficácia operacional das instituições e de desonestidade: de os fiscais serem desonestos, os diretores enfiarem o dinheiro no bolso" (*idem, ibidem*).

O próprio apoio dado pela entidade ao pedido de "prestação de contas" à Sicam contribuiu para que a luta inicial da "Sombrás" contra o sistema autoral se apresentasse simplesmente como uma cruzada moralizadora, obscurecendo tanto as discordâncias políticas relacionadas às editoras, às gravadoras e aos grandes usuários quanto os aspectos econômicos relacionados aos critérios de distribuição de dinheiro

praticados internamente. O processo contra a Sicam assentara-se em provas de irregularidades cometidas pelo representante carioca da entidade, obtidas pelo compositor Victor Martins, funcionário da mesma no Rio de Janeiro, e acobertadas, segundo ele, pela diretoria paulista (*O Pasquim*, 21-27/11/75). Entretanto, a "Sombrás" dava publicidade a irregularidades supostamente cometidas por essa própria diretoria, exibindo, por exemplo, um recibo relativo ao recolhimento pela Sbat dos direitos autorais do show "Cena Muda", de Maria Bethânia, dos quais a Sicam descontara 15%, como se os tivesse recolhido ela mesma, e não 5%, como deveria ser no caso de os direitos terem sido recolhidos por outra entidade (*Folha de S.Paulo*, 15/01/75). E, nesse contexto, até mesmo referências diretas a distribuições efetuadas pela Sicam não expressavam mais que suspeitas acerca da desonestidade pessoal dos dirigentes da entidade: "Os autores em questão 'estranharam' a lista dos maiores arrecadadores de 1974, por não constar dela o nome de diretores da Sicam, que recebem muito no Carnaval. Citam José Costa, que teria recebido 100 mil no carnaval de 74 e que, tanto quanto os demais diretores, só teve músicas 'desconhecidas do grande público'. Dizem que Caetano, 'com músicas de sucesso comprovado', devia receber mais que José Costa, mas não recebe, mesmo sendo o autor de maior arrecadação da lista divulgada" (*idem, ibidem*).

As críticas de caráter moral à Sicam prosseguiram durante todo o ano de 1975, sendo a tônica do discurso da "Sombrás" contra o campo autoral no período. De fato, a "Sombrás" ignorou a saída de Roy em abril e a conseqüente ascensão de um colega de geração à presidência da entidade e continuou dirigindo a ela denúncias públicas do mesmo tipo. Em outubro de 1975, por exemplo, no episódio que já comparamos aqui ao "desagravo" a Ary Barroso, Adilson Godoy fez publicar na imprensa um "esclarecimento": João Bosco não fora "expulso" do quadro social da Sicam, apenas tivera seu repertório "liberado", e isso significava que podia filiar-se livremente a qualquer outra sociedade autoral e que movera uma ação contra a Sicam para receber seus direitos unicamente com "propósitos sensacionalistas" (*Jornal do Brasil*, 26/10/75). E em seu "manifesto de apoio" a Bosco, a "Sombrás" deu publicidade a mais uma irregularidade da Sicam: embora tivesse "liberado" o repertório do compositor, a sociedade continuava recolhendo indevidamente os seus direitos e não os repassava a ele (*Última Hora*, 24/10/75). Segundo a "Sombrás", com seu "esclarecimento" a Sicam pretendia "ostentar publicamente uma idoneidade que estava longe de possuir", e o fizera justamente quando se vislumbravam no horizonte a implantação do CNDA e a "moralização" do processo de arrecadação do direito autoral no Brasil (*idem, ibidem*).

Adilson Godoy assumira a Sicam disposto a solucionar a crise gerada pela expulsão promovida por Alberto Roy, mas a "Sombrás" não vira nisso um gesto de boa vontade de um "grande nome" para com outros, e sim um sinal do "alarme" que sua própria "força de representatividade" gerava nos

"setores comprometidos com o sistema que se quer moralizar", criticando particularmente a "fórmula 'honrosa' de readmissão dos 'liberados'" que o novo dirigente sicamita apresentara, ainda que a tivesse apresentado pessoalmente, como "grande nome", aos "grandes nomes" da "Sombrás", reunidos na casa de Herminio (*idem, ibidem*). Segundo a "fórmula honrosa", os expulsos poderiam retornar ao quadro social "desde que escrevessem cartas individuais à Sicam, declarando-se isentos de qualquer intenção de denegrir a Sociedade", e isso certamente expressava o alinhamento político de Adilson com os "veteranos" dirigentes da sociedade paulista, parecendo expressar os próprios valores pioneiros que inspiravam o dever de lealdade do sócio à sociedade. De tal modo deveres como esse eram estranhos aos demais "grandes nomes" que Nelson Motta, por exemplo, informava a leitores supostamente incrédulos a própria existência de normas internas de comportamento: "As Sociedades têm regulamentos, estatutos, regimentos internos, disposições, normas de trabalho. Você tem que cumprir as tais supracitadas normas senão você pode ser expulso da sociedade e isto quer dizer que você sai dos quadros de tão maravilhosa entidade protetora... Se você reclamar que recebe pouco, pode ser expulso. Basta que a diretoria o enquadre numa vaga quebra de regulamento interno e vote a sua expulsão" (*O Globo*, 09/03/75).

E Sérgio Cabral, atribuindo retrospectivamente a expulsão dos "grandes nomes" à expectativa de lealdade dos sócios por parte dos dirigentes sicamitas, deixava transparecer o que os "grandes nomes" da "Sombrás" pensavam de expectativas como essa: "Ofendida em brios que não tinham sido colocados em discussão, tal e qual velha matrona que, do alto de seus totalitários tamancos, não admite desobediência de seus amados filhos (...). A histeria da Sicam, semelhante à de descontrolada e caquética madrasta de bobs nos cabelos brandindo uma vassoura em quintal de casa de cômodos (...)" (*Jornal de Música*, 1975).

É interessante observar, contudo, que os "grandes nomes" da "Sombrás" também cobravam de seus pares lealdade a padrões específicos de comportamento político, e se Adilson Godoy deixou de ser visto como "grande nome" por haver se tornado dirigente autoral foi porque isso representou sobretudo uma forma de "traição". Relembrando que expulsar autores das sociedades não era novidade e que até Torquato Neto já passara por isso em São Paulo, Sérgio Cabral, por exemplo, faz referência ao "exemplo magnífico de lealdade aos seus colegas de classe" deixado pelo poeta falecido, acrescentando que esse exemplo "infelizmente não inspirou ainda vários músicos da mesma geração, como o sr. Adilson Godoy, atual presidente da Sicam" (*Jornal de Música*, 1975).

A partir do momento em que Adilson Godoy optara pela militância autoral tradicional, a identificação com ele tornara-se dessa forma impossível para os "grandes nomes" da "Sombrás", e sua chegada à presidência da Sicam apenas tornou ainda mais significativo para eles o confronto com a sociedade paulista. Contudo, o conteúdo político de tais divergências também não chegou a ter destaque no período, dado o

predomínio das denúncias de caráter moral, e é interessante registrar que estas, atingindo em certa oportunidade de maneira equívoca o novo presidente da Sicam em lugar do velho, revelaram a má vontade da "Sombrás" para com Adilson e o modo como sua militância autoral, destituindo-o da condição de "grande nome", canalizava para ele a desconfiança generalizada dos outros em relação aos dirigentes: referindo-se às distribuições carnavalescas da Sicam, Victor Martins citou um disco de carnaval que teria sido editado havia alguns anos pela RCA-Victor sob a garantia expressa dos diretores da Sicam de que renderia muito em direitos autorais, embora contivesse somente músicas "desconhecidas" de autoria exclusiva desses mesmos dirigentes; o disco teria efetivamente rendido muito mais do que o prometido, e, ao declinar os nomes dos diretores favorecidos pela "transação", Victor Martins incluiu Adilson Godoy, que nem era compositor carnavalesco, nem era presidente da entidade à época da edição do disco (*O Pasquim*, 21-27/11/75).

Aos poucos, as denúncias de caráter moral foram generalizadas da Sicam para o conjunto das sociedades arrecadadoras, e de tal modo proliferaram numa entrevista de militantes da entidade a *O Pasquim* que o entrevistador Ziraldo concluiu a certa altura que os dirigentes autorais eram realmente "sujos", encerrando mais tarde a conversa com o seguinte comentário: "Chega. Assim a gente não vai acabar nunca. O negócio é mais feio do que eu pensava. Peço CPI pras arrecadadoras! CPI!!! CPI!!!" (*O Pasquim*, 21-27/11/75). Ora, se os dirigentes de sociedades eram "sujos" e se "o negócio" era ainda mais "feio" do que parecia, não restava outra alternativa senão apelar para o governo, esperando dele que não se dispusesse a conversar com desonestos e que interviesse autoritariamente no campo autoral. Essa expectativa era particularmente realista naquele momento, uma vez que o regime de exceção só se abria suficientemente para ouvir os "grandes nomes", sendo ainda suficientemente forte para impor a moralização aos outros. E Ziraldo levou as denúncias morais da "Sombrás" a suas últimas conseqüências políticas: "Acho fundamental mandar essa entrevista pro Ney Braga ler. Poucos governos têm a possibilidade que esse tem de dar um jeito nessas coisas. Se o governo estiver realmente interessado, resolve isso num mês" (*idem, ibidem*).

Observe-se que essas palavras ecoam aquelas que os velhos "grandes nomes" formularam em seu apelo a JK, e que a crença na possibilidade de uma solução rápida por parte do Estado para os problemas da área já expressava àquela época uma cultura política autoritária, forjada na experiência histórica do Estado Novo. Entretanto, o apelo da "Sombrás" ao governo pretendia ser também um apelo pela modernização.

De fato, os novos "grandes nomes" aspiravam a que a intervenção do Estado no campo autoral resultasse em critérios mais "objetivos" de

arrecadação e distribuição de direitos e representasse uma modernização "técnica" do sistema, e é interessante observar que ignoravam a alternativa de organizar uma sociedade própria mesmo quando deixavam de lado as denúncias morais que pareciam justificar sua rejeição da militância societária. Gilberto Gil, por exemplo, após afirmar que a "Sombrás" não seria como as demais sociedades existentes, cujo fim específico era a arrecadação de direitos, atribui a ela o objetivo de "aprimorar o sistema de arrecadação e distribuição desses direitos", de aprimorá-lo de fora para dentro, portanto, e também de cima para baixo, dada a pretendida intervenção estatal (*Jornal da Tarde*, 06/02/75). E o "aprimoramento" a que se refere Gil reflete a identificação comumente feita pelos novos "grandes nomes" entre o emprego de equipamentos e métodos de computação eletrônica e a aplicação dos critérios "objetivos" de arrecadação e distribuição a que aspiravam: "O mecanismo de arrecadação exige um equipamento muito grande em termos técnicos e humanos. Já existe toda uma tecnologia que é muito custosa e difícil de ser implantada, e as sociedades menores são uma coisa muito precária, com um sistema ainda artesanal. Então, é tudo isto que estamos querendo que melhore" (*idem, ibidem*).

Observe-se que a ênfase no aspecto "técnico" das mudanças pretendidas reduzia-lhes por outras vias o impacto político, transformando as demandas por maior taxaçoão autoral dos grandes usuários e por uma distribuição que contemplasse sobretudo os autores de sucesso em simples apelos pela modernização e por uma racionalização dos procedimentos que supostamente interessariam a todos. Assim é que, na entrevista de *O Pasquim*, Victor Martins reportou-se à tecnologia para esclarecer a Ziraldo o que a "Sombrás" pretendia como "solução" e que "meta" afinal desejava alcançar: "O ideal seria estabelecer, primeiro, um sistema de arrecadação racional. É inconcebível que na era dos computadores ainda estejam fazendo contas na ponta do lápis, em reuniões fechadas, para saber quanto vai caber a cada compositor" (*O Pasquim*, 21-27/11/75).

E, complementando com uma referência à arrecadação a resposta do colega que se ativera à distribuição, Aldir Blanc manteve o mesmo tom "técnico" e pressupôs tacitamente uma modernização neutra em termos políticos: "É atualizar a legislação vigente, que é ultrapassada. Para se ter um exemplo: é uma legislação que não prevê o direito em televisão. É anterior à televisão" (*idem, ibidem*).

De fato, ao apresentar-se como entidade representativa de toda a "classe musical", transformando as sociedades arrecadadoras em redutos de métodos e técnicas obsoletos, a "Sombrás" omitia o conteúdo político de seu próprio projeto de modernização e os interesses concorrentes no interior da própria "classe" que aquelas sociedades representavam; por outro lado, ao reduzir a própria luta política que travava contra os "intermediários entre o artista e o povo" a uma questão de "modernização" da legislação, esvaziava as referências à "classe musical" de qualquer

conteúdo, inviabilizando a explicitação das contradições que opunham realmente todos os titulares de direitos autorais aos usuários de suas obras. O discurso "subversivo" de Sérgio Ricardo recuava, dando lugar à tecnologia cultuada pelos "cidadãos confiáveis".

De fato, a "Sombrás" não apenas reivindicava uma intervenção tecnicamente modernizadora do governo no campo autoral, mas se preparava tecnicamente para assessorá-lo nessa intervenção: segundo Hermínio, a primeira providência da entidade, após a definição dos estatutos e a eleição da diretoria, fora a criação de oito "grupos de trabalho", a maioria dos quais ocupava-se de "pesquisas e estudos" que pudessem oferecer subsídios para a regulamentação das atividades artísticas (*O Pasquim*, 21-27/11/75). O grupo "Zero Um", por exemplo, "estudava" o problema autoral com vistas a subsidiar a ação do governo nesse campo, e isso transparece na carta que a "Sombrás" enviaria no ano seguinte ao CNDA, quando da posse dos primeiros conselheiros: sugerindo as metas que deveriam ser consideradas prioritárias pelo Conselho, a primeira das quais era justamente a "correção" do sistema de arrecadação e distribuição por meio de "computação eletrônica confiada a um órgão especializado", a entidade informava que esse grupo, assessorado por um técnico da Caixa Econômica Federal, elaborava um "anteprojeto de partilha e distribuição do direito autoral por computação eletrônica, com um cadastramento total das músicas, autores e editores, gravadoras e usuários" (*Jornal da Tarde*, 19/02/76).

A ênfase nos aspectos "técnicos" das mudanças reivindicadas e o próprio empenho demonstrado no sentido de contribuir "tecnicamente" com elas davam aos conflitos de interesse entre os novos "grandes nomes" e os segmentos da "classe musical" representados pelas entidades o aspecto de uma disputa entre "jovens" titulares e "velhos" dirigentes pela apropriação exclusiva do saber autoral e pela representatividade de classe que esse saber podia assegurar alternativamente à "Sombrás" ou às entidades perante o governo. Já era comum, na época, que titulares de direito autoral, para criticar as entidades, assumissem sua completa ignorância acerca dos procedimentos internos de arrecadação e distribuição, atribuindo-a à falta de transparência das administrações societárias ou à impossibilidade lógica de compreender sistemas calcados na fraude e na mentira, e os novos "grandes nomes" não deixaram de tomar atitude semelhante. Era certamente uma atitude ambígua, ao mesmo tempo confissão da própria ignorância e negação do saber articulado ao outro, como se observa em Luiz Gonzaga Jr.: "Há algum tempo atrás tive lé dentro da Sbacem, conversando com o tesoureiro. Depois conversei com meu procurador, que é quem vai receber meu dinheiro. Porque realmente perdi todo estímulo de ir receber meu dinheiro na Sbacem. Não dá mais (...). Eu queria que me explicassem como era: cláusula a, 145 pontos, o valor do ponto é não sei o quê. De onde é que tiram esses 145? Baseado em que, em termos de realidade, ele aparecia? Que coeficiente usavam? Como é que sabiam o que eu arrecadava? Como sabiam se a minha música fazia sucesso? (...) Mas quando você

procura o que é, pra que é, como é, o sujeito não tem resposta. Das duas uma: ou você esgota, porque não dão condições mesmo, ou é obrigado a partir pro pau" (*O Pasquim*, 21-27/11/75).

Entretanto, a constituição do grupo "Zero Um" da "Sombrás", de que fazia parte o próprio Gonzaguinha, representava uma atitude alternativa, cujo pressuposto era o de que os dirigentes das sociedades autorais possuíam sim um saber específico, sobre o qual se assentava grande parte do poder que eram capazes de exercer sobre os titulares dos direitos que arrecadavam e distribuían, sendo portanto necessário apropriar-se daquele saber para de alguma forma desbancá-los. Segundo Hermínio, uma das primeiras atividades do grupo "Zero Um" fora a elaboração de um "glossário" com os termos técnicos mais freqüentemente utilizados por dirigentes autorais e diretores de gravadoras e emissoras de rádio e tevê "como fórmula infalível para lesar o artista com as suas explicações incompreensíveis" (*Jornal da Tarde*, 27/02/76). Por outro lado, é preciso observar que os novos "grandes nomes" da "Sombrás" viam-se a si mesmos como artistas pioneiros nesse esforço por adquirir conhecimento na área autoral, uma vez que não identificavam os dirigentes societários com velhos "grandes nomes" que os haviam precedido nisso, vendo-os antes como burocratas alheios à arte musical. São palavras de Hermínio: "A Sombrás não tem se furtado à sua meta principal, que é a de não se colocar em termos de sonho e ter, pela primeira vez, uma atitude conseqüente partindo dos compositores. Imagine o que é reunir numa sala Victor Martins, Gonzaguinha, Ivan Lins, Cláudio Guimarães, em torno de papéis e gráficos, armando um trabalho inédito sobre direito autoral. Pela primeira vez um compositor se senta na mesa e ele mesmo, preocupado com a sua situação e com a sobrevivência da classe, se coloca numa situação de técnico e vem computar dados que não consegue tirar das sociedades. Elas se furtam a fornecer esses dados. Fazem uma nuvem de fumaça para conseguir confundir a opinião pública, a opinião dos compositores e a opinião do governo também" (*O Pasquim*, 21-27/11/75).

A caracterização dos dirigentes autorais como burocratas solapava evidentemente a legitimidade de sua pretensão a representar a "classe musical" perante o governo, e essa caracterização era de tal maneira pressuposta no discurso da "Sombrás" que Ziraldo chegou a indagar quando da entrevista de *O Pasquim*: "Os presidentes (sic) da Sicam são compositores?". E a resposta de Paulo Albuquerque na ocasião não se limitou ao contrariado "sim", mas tentou manter as coisas em seus lugares apesar dele: "Essas sociedades são criadas por dissidências, por insatisfações. 'Vamos fazer a nossa porque essa não é honesta'. Então as sociedades geralmente são criadas com boas intenções. Pra consertar. De repente, esses compositores, fundando a sociedade, param de compor e se burocratizam. O que aconteceu com as outras aconteceu com a Sicam. Os diretores são todos compositores" (*O Pasquim*, 21-27/11/75).

Essa caracterização dos dirigentes autorais encontrava ressonância na imprensa. O comparecimento do ministro do Trabalho à cerimônia de posse

de Humberto Teixeira na presidência do SDDA em 1976, por exemplo, foi tomado por muitos como sinal de prestígio das sociedades perante o governo, o que desencadeou uma onda de contestação pública ao suposto reconhecimento oficial dos dirigentes autorais como legítimos representantes da "classe musical", e o jornalista Roberto Moura apegou-se justamente a essa caracterização para fazer isso, repetindo quase textualmente as palavras da "Sombrás" a *O Pasquim*: "Há 58 anos foi criado no Brasil o primeiro órgão que se propunha a cobrar esse direito: a Sbat. Por uma inadaptidão natural, os compositores, especialmente os maiores, jamais conseguiram que coexistissem pacificamente o trabalho intelectual de compor com os encargos burocráticos exigíveis para o funcionamento de uma arrecadadora. E, como é fácil verificar, quase todos os compositores que se burocratizaram em entidades como o SDDA, a UBC, Sbacem, Sadembra, etc., viram muito diminuída a sua possibilidade de criação" (*Diário de Notícias*, 10/01/76).

É interessante observar que esse jornalista chegou a citar nominalmente os "grandes nomes" do passado que continuavam à frente das entidades autorais para dizer deles, sem o menor escrúpulo, que tinham deixado de ser artistas para virar burocratas: "Humberto Teixeira não foge à regra: é hoje muito mais um homem preocupado com os encontros oficiais, com a Revista do Direito Autoral, com as ações jurídicas ainda não homologadas, do que com um bate-papo com o velho Lua, de onde poderia surgir (ou não poderia mais) uma outra 'Asa Branca'. Em compensação, é hoje muito mais estável. Humberto Teixeira é só um nome: onde estão as novas músicas de Herivelto Martins, de Joubert de Carvalho, Oswaldo Santiago, Mario Rossi?" (*idem, ibidem*).

Ora, os "grandes nomes" da "Sombrás", caracterizando os dirigentes societários como burocratas, evitavam referir-se diretamente a esses "grandes nomes" do passado que continuavam no comando do campo autoral, e não só porque os respeitassem artisticamente como pares de outra geração, mas porque sua presença ali onde estavam testemunhava o envolvimento de verdadeiros artistas na militância autoral, revelando assim que a "Sombrás" não falava em nome da "classe musical" como um todo quando se opunha às entidades. Na entrevista de *O Pasquim*, por exemplo, Sérgio Ricardo chega a elogiar Herivelto Martins como uma liderança de classe com a qual seria possível estabelecer uma "aliança", tomando-o contudo unicamente por presidente do Sindicato dos Compositores, que se mostrara inclusive consciente da mecânica inteiramente "esclerosada" do órgão que presidia, e não como ex-presidente do Conselho Deliberativo da Sbacem e "conselheiro vitalício" da entidade (*O Pasquim*, 21-27/11/75). Por outro lado, os sbaceanos de carteirinha Dorival Caymmi e Lupicínio Rodrigues, por exemplo, foram homenageados como artistas no primeiro dos shows organizados pela "Sombrás" para angariar fundos, o "Ensaio Geral" (*Jornal do Brasil*, 19/03/75). Reconhecer Herivelto, Caymmi ou Lupicínio como militantes autorais, contudo, era impossível aos novos "grandes nomes" que antes se expressavam como Aldir Blanc: "Nós estamos querendo criar a representatividade através de pessoas que não exercem atividades

meramente burocráticas (...). Exatamente por não sermos burocratas, por termos uma série de batalhas concomitantes e fazer delas uma só, o que não é o ponto de vista dos falsos compositores, dos empresários, das pessoas que trabalham na arrecadadora, exatamente por isso a gente espera fazer da Sombrás um órgão realmente representativo da classe. Nós somos criadores, quer dizer, você faz uma entrevista comigo antes de eu entrar numa gravação (...). O que a Sombrás está tentando alterar é uma perspectiva" (*Jornal do Brasil*, 03/05/76).

Aldir Blanc respondia então a Daniel Rocha, veterano advogado da Sbat, que justamente provocara a "Sombrás" com uma referência ao fato de que ela não reconhecia o passado de luta autoral de vários compositores "de verdade". Mas se o próprio Daniel remetia essa luta ao passado, bastava a Aldir retomar o argumento segundo o qual o tempo afastara das sociedades a verdadeira "perspectiva artística", tornando-as meros redutos de burocracia: "Não é isso não. O que a Sombrás contesta não é o passado, é o presente. É a acomodação dessa estrutura. Existe uma diferença muito grande de perspectiva em relação a essa luta de classe. Nós somos uma sociedade de românticos, está certo, essa crítica é feita pelo SDDA. Concordamos. Visionários. Nós concordamos. Então vamos perguntar o que eles são. Ricos? Organizados? Eles são realistas? Contra isso tudo, a gente opõe exatamente nosso romantismo. Porque nós como compositores novos temos esperanças. Eles têm interesses. E é por isso que eles vão perder" (*idem, ibidem*).

Era, de fato, um conflito de "interesses" o que cortava a solidariedade entre os novos e os velhos "grandes nomes" da MPB naquele momento, e Aldir quase nomeou esse conflito, ao referir-se aos militantes da "Sombrás" como "compositores novos": os sistemas de distribuição praticados pelas sociedades beneficiavam os velhos e o que os novos queriam era que beneficiassem a eles mesmos, como autores de sucesso no mercado atual. Entretanto, reiterando a oposição entre "burocratas" e "artistas", Aldir propunha uma caracterização altamente idealista da "perspectiva" que atribuía a estes últimos: apenas os dirigentes autorais teriam "interesses" a defender, e não importava muito que fossem interesses dos velhos "grandes nomes" da MPB diante do fato de que aos novos era atribuída uma relação absolutamente "desinteressada" com as coisas, que fazia deles os únicos artistas verdadeiros.

Tais pressupostos estavam de tal maneira presentes no modo como os novos "grandes nomes" representavam sua própria atuação na "Sombrás" que chegavam a obliterar o fato de estarem lutando pelos seus próprios direitos autorais, fazendo-os crer que lutavam pelos direitos de uma coletividade maior: se excluía deliberadamente os autores beneficiados pelos planos de distribuição das sociedades e os "falsos" autores dirigentes das mesmas, reportavam-se altruisticamente aos autores, intérpretes e instrumentistas ainda desconhecidos, que buscavam afirmar-se "como artistas" em meio a alheios e desencontrados "interesses" econômicos, e que contavam por isso com sua solidariedade. E essa representação da "Sombrás" sobre si mesma era tão fortemente compartilhada que até mesmo Gilberto Gil, que tinha uma postura

explicitamente "interessada" no contexto de sua carreira "artística" individual, assim se expressaria à época da criação da entidade: "As pessoas podem pensar, e elas são praticamente levadas a pensar isto, que a nossa intenção imediata está ligada a uma perspectiva de aumento a curto prazo da nossa renda. Talvez em muitos casos a intenção seja realmente esta. Mas, do meu ponto de vista e de alguns colegas, o que está havendo é apenas uma necessidade de saber como é que as coisas estão e aperfeiçoar tudo. Não estamos sequer nos queixando de que a Sicam nos paga mal" (*Jornal da Tarde*, 06/02/75).

Segundo Gil, os militantes da "Sombrás" seriam "privilegiados" em termos de direitos autorais, e não teriam que fazer nada "por si mesmos" a não ser calar-se e continuar recebendo seu "ótimo" dinheiro (*idem, ibidem*). Ora, assim liberados dos interesses materiais que constituíam a burocrata preocupação dos dirigentes, ainda que em razão das arrecadações "privilegiadas" que a burocracia dos outros lhes assegurava, esses militantes teriam uma única preocupação: usar sua própria popularidade, e o prestígio de que gozavam como artistas, em favor dos músicos menos favorecidos, atuando como poderosos representantes de uma classe sem poder. E Gil não se furtava a dizê-lo: "Acontece que são milhares de compositores no Brasil e nós, com a projeção que temos, nossa obrigação é usá-la exatamente no sentido de reivindicar em termos dessa comunidade" (*idem, ibidem*).

Por outro lado, se os dirigentes representavam os interesses dos "grandes nomes" do passado, os militantes da "Sombrás" aspiravam a representar os interesses dos "grandes nomes" do futuro, e é novamente Gil quem dizia: "O pessoal que está começando agora precisa encontrar situações mais interessantes do que eu encontrei. Nossa comunidade é hoje muito grande, forte e importante. Quem tem mais reconhecimento público no Brasil do que os jogadores de futebol e os artistas da música? Ninguém. Então nós somos representantes verdadeiros do sonho da comunidade" (*idem, ibidem*).

Assim, o propalado "desinteresse" material fundava uma espécie de interesse no futuro, as "esperanças" de que falava Aldir; interesse político, num sentido mais amplo do que aquele ao qual os conflitos no interior do campo autoral podiam remeter, uma vez que se enfatizavam algumas vezes as contradições de interesses entre todos os titulares, de um lado, e os grandes usuários das obras, de outro, como em Sérgio Ricardo; interesse que em Gilberto Gil melhor se diria emancipatório, num sentido iluminista, uma vez que a consciência e a ação transformadoras eram para ele atributos específicos de sujeitos descomprometidos até mesmo com tais interesses políticos maiores, para quem a própria intervenção prática na realidade decorreria de mero imperativo de vontade: "Eu poderia ficar aristocraticamente em casa, furtando-me a todas estas coisas, dando-me ao luxo de uma vida monástica qualquer, fora do mundo. Mas estou no Ocidente e aqui é assim mesmo. Tenho de estar em paz com a minha consciência diante dessa responsabilidade com os outros. E estou" (*Jornal da Tarde*, 06/02/75).

É interessante observar que o predomínio do ponto de vista segundo o qual os novos "grandes nomes" militavam na "Sombrás" pelos outros e pelo futuro, e não por si mesmos e pelo presente, acabou por modificar o significado dos shows promovidos pela entidade ao longo do tempo, bem como por direcionar sua atuação para a defesa dos direitos conexos dos instrumentistas.

A primeira das séries de shows organizadas pela "Sombrás" aconteceu entre os dias 19 e 30 de março de 1975, no Teatro Casa Grande, sob o nome de "Ensaio Geral", e teve como objetivo explícito arrecadar dinheiro para "montar a infra-estrutura" da sociedade, reunindo "um time dos nossos melhores músicos" (*Jornal do Brasil*, 19/03/75). Atuando de graça, para aumentar os rendimentos obtidos pela "Sombrás" com a promoção, apresentaram-se nesses shows quase todos os "grandes nomes" comumente arrolados como militantes da entidade. Sérgio Ricardo, Chico Buarque, Jards Macalé, Ivan Lins, Luiz Gonzaga Jr., Gutemberg Guarabira e Paulinho da Viola estavam entre eles, e a aparente ausência de Gilberto Gil foi compensada pela presença de outros membros da "Sombrás" menos assíduos mas igualmente ilustres, entre os quais Caetano Veloso, Gal Costa, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Luís Melodia, MPB-4 e Francis Hime, por exemplo. Muitos artistas que naquele momento estavam apenas despontando para a fama também participaram, uma vez que, no dizer dos próprios organizadores, a adesão aos shows era livre: "...se até o último dia acontecer de algum músico se apresentar, seu nome será imediatamente colocado na lista das presenças confirmadas, pois a Sombrás é o compositor, o autor, o instrumentista e o intérprete de qualquer região desse país, privilegiado por diversas geografias musicais" (*idem, ibidem*).

A abertura da "Sombrás" à adesão de novos artistas aos shows podia ser vista como expressão direta do altruísmo de seus militantes e de sua preocupação política ou emancipatória com o futuro. Entretanto essa abertura tinha também uma razão muito prática: a "montagem da infra-estrutura" da "Sombrás" custaria dinheiro e uma das maneiras imaginadas para financiá-la, bem como às próprias despesas posteriores de manutenção da sociedade, fora a cobrança de "mensalidades" aos sócios, aventando-se mesmo a possibilidade de cobrar deles 0,1% de tudo o que ganhassem profissionalmente ao ano (*Veja*, 26/03/75); interessava, portanto, à "Sombrás", a filiação do maior número possível de sócios, e a participação livre nos espetáculos não deixava de ser um caminho para essa filiação, sendo por isso que a inscrição de novos sócios incluía-se, ao lado da organização dos próprios shows, entre as principais atividades do grupo "Zero Dois" da entidade (*Jornal do Brasil*, 19/03/75). Contudo, razões práticas como essas incomodavam os "grandes nomes" da "Sombrás", assim como os incomodava o próprio expediente de organizar shows com o objetivo de angariar fundos para a sociedade e de, portanto, não remunerar os músicos participantes, principalmente os mais novos, como confessaria

Aldir Blanc (*Jornal do Brasil*, 02/01/76). Assim sendo, na divulgação do show seguinte ("O Pulo do Gato", apresentado no Teatro João Caetano no dia 15 de novembro de 1975), o objetivo pecuniário e a participação gratuita dos artistas tornaram-se objeto de um discurso racionalizador que buscava falar sobretudo à consciência "desinteressada" de seus próprios formuladores: "Filosoficamente 'O Pulo do Gato' não é em benefício da Sombrás mas do criador. Ele precisa se habituar a ver na associação a defensora legítima de seus interesses e a formuladora legal de suas queixas e insatisfações (...). O músico precisa entender que ajudando a manter as portas da Sombrás abertas está agindo em favor de si mesmo" (*Jornal do Brasil*, 14/11/75).

Falava aqui uma vanguarda política, preocupada com a "conscientização do músico e do intérprete sobre a estrutura falha que o empobrece dia a dia", conclamando os "menos conscientizados" à luta: "Precisamos que você dê conosco o pulo do gato. Rato é mato" (*idem, ibidem*). Mas falava também uma espécie de vanguarda moral, preocupada em estender suas mãos aos "menos favorecidos", conclamando a própria "Sombrás" a tornar-se antes sujeito que objeto da benemerência corporificada na gratuidade. Assim é que, mal formulavam as necessidades econômicas da "Sombrás" e as lutas políticas a que conclamavam a todos ("Se não temos dinheiro e, ao mesmo tempo, precisamos ser independentes, só vamos nos transformar numa iniciativa viável se a grande maioria dos músicos acreditar em nós"), os dirigentes da entidade prometiam retribuir em breve os que atendessem a essa conclamação, e retribuí-los com a mesma moeda: "Este show ainda tem por objetivo o levantamento de fundos para que futuramente possamos tentar uma abertura do mercado com a promoção de acontecimentos musicais sistemáticos. Pensamos ainda em remunerar dignamente os participantes dentro de um sistema de cooperativa" (*Jornal do Brasil*, 14/11/75).

De fato, na divulgação do show "O Pulo do Gato" deu-se publicidade a um aspecto novo das atividades da "Sombrás": a idéia de criar a entidade, segundo Sérgio e Hermínio, teria surgido da necessidade de "botar a boca no trombone, reagindo a uma política de fechamento para a música brasileira" (*idem, ibidem*). É interessante observar que a maioria dos problemas elencados para caracterizar esse "fechamento" já tinham sido vistos como problemas pelos "grandes nomes" do passado que haviam organizado o campo autoral. Eram sobretudo problemas de mercado, cuja solução dependia em qualquer caso de uma intervenção nacionalista do Estado na livre concorrência musical: "Há muito tempo os corredores vinham se estreitando. As fitas invadiam as boates, terminando com os pequenos conjuntos. As estações de rádio, desrespeitando as leis, começaram a transmitir um número maior de música estrangeira. O disco de música internacional passava sornateiramente pela Alfândega, desde a matriz até o fotolito da capa. Os compositores se queixavam da Censura que podava a criatividade. O mercado do disco, dominado por quatro multinacionais, dava grande apoio à matéria-prima estrangeira de maior rentabilidade e colocação no mercado. Desestimulados, os criadores nacionais decidiram criar um

instrumento que, pelo menos, estivesse voltado para a proteção dos seus direitos" (*idem, ibidem*).

A diferença estava em que os novos "grandes nomes" não reivindicavam em proveito próprio a intervenção estatal nacionalista, mas em proveito dos "grandes nomes" que ainda não haviam surgido e dos intérpretes e instrumentistas que lutavam para sair do anonimato. Por outro lado, embora apresentassem ao governo reivindicações que expressavam sua expectativa em torno de uma intervenção nacionalista no mercado de música (*O Pasquim*, 21-27/11/75), os novos "grandes nomes" não esperaram pelas providências públicas e organizaram por meio da "Sombrás" uma outra série de shows, com o objetivo explícito de "abrir" o mercado para os novos e os desconhecidos músicos brasileiros.

As séries denominadas "Boca no Trombone" e "Haja Gato", apresentadas respectivamente na Sala Corpo/Som do MAM e no Teatro Casa Grande durante os meses de janeiro e fevereiro de 1976, foram constituídas por 42 espetáculos que reuniram aproximadamente 100 artistas e que tiveram a renda dividida igualmente entre todos os participantes, uma vez que, segundo o *Jornal de Música*, o "time" da "Sombrás" não tinha "estrelas" (1976). À "Sombrás", desta vez, coube apenas uma porcentagem "empresarial" variável de 5% a 10%, porcentagem essa que era um protesto contra as taxas médias de 30% cobradas pelos verdadeiros empresários no mercado: o novo objetivo da entidade, segundo os organizadores dos shows, era a luta contra um outro "esquadrão" que, não sendo o autoral, também costumava "minar as forças econômicas dos músicos nacionais", qual seja, "o incorreto pagamento das porcentagens dos espetáculos" (*idem, ibidem*). Aldir Blanc explicava: "Nosso primeiro pensamento foi buscar uma alternativa para a inexistência de um trabalho regular para a maioria dos músicos, compositores e intérpretes. Procuramos incluir em cada programa um artista desconhecido e um instrumentista que são os que enfrentam maiores problemas de sobrevivência (...). Nesse momento vimos que havia uma possibilidade de penetrar na selva, chamando um bom público para espetáculos de qualidade" (*Jornal do Brasil*, 02/01/76).

E é interessante observar que a disposição da "Sombrás" em ajudar o "futuro" incluía a mesma violação das leis do mercado que os dirigentes autorais pioneiros estavam dispostos a cometer para ajudar o "passado": "Pensamos inicialmente numa porcentagem de 10% e mais tarde concluímos que a taxa não pode ser fixa. Chegaremos a um máximo de 10%, mas sabemos que em alguns casos pode acontecer de não recebermos nada. Isso não é o mais importante. Como não existe a figura do empresário que precisa ter lucro, podemos nos dar ao luxo de não receber nada, e isto já é um golpe na estrutura empresarial que nos cerca" (*idem, ibidem*).

A organização desses shows beneficentes, que pretendiam ajudar artistas desconhecidos e instrumentistas, aplacava a consciência moral dos novos "grandes nomes", incomodada com os próprios "interesses" econômicos da "Sombrás" que se haviam evidenciado nos shows anteriores. Tinha, obviamente, objetivos políticos, e a referência de Aldir

ao suposto "golpe na estrutura empresarial" remetia a eles. Entretanto, era a "responsabilidade" de Gil para com "os outros" o que mais se evidenciava aí, e é interessante observar que, por meio de Elis Regina, a própria iniciativa posterior da "Sombrás" de fundar uma sociedade de direitos conexos corroboraria antes essa "responsabilidade" que quaisquer "golpes" políticos.

Ao fundar a Assim (Associação de Intérpretes e Músicos), em 1978, a "Sombrás" perpetrava sem dúvida um duro golpe nos produtores fonográficos, fornecendo aos músicos acompanhantes um espaço institucional de luta pelo reconhecimento de seus próprios direitos conexos: se as gravadoras os haviam excluído, fundando a Socinpro numa aliança exclusiva com os intérpretes, a Assim excluía as gravadoras, fundando-se numa aliança política alternativa dos intérpretes com os músicos. A fundação da Assim pode ser vista de fato como expressão direta das diferenças políticas que existiam entre os velhos e os novos "grandes nomes" da MPB: se aqueles se haviam aliado ao "capital" dos editores ao constituírem o campo autoral, estes se aliavam aos chamados "trabalhadores da música" para adentrar esse campo, e é interessante observar que o faziam justamente para afirmar a pertinência desses "trabalhadores" à classe dos "criadores", em sua condição de titulares de direitos conexos aos do autor, com o que mexiam também nas representações que os outros haviam expressado sobre eles no episódio da criação da Ordem dos Músicos do Brasil, muito embora as reproduzissem agora contra os outros, classificando-se a si mesmos como artistas e aos dirigentes autorais como burocratas.

Entretanto, a primeira presidente da Assim, Elis Regina, expressava pelos "anônimos" instrumentistas um interesse que era sobretudo humanitário, como se pode observar no conjunto de entrevistas que concedeu à imprensa à época da fundação da sociedade. "A criação da Assim visa exclusivamente ajudar a quem precisa, no caso, o músico nacional", disse, por exemplo, ao *Jornal da Tarde* (27/01/78); e, pouco tempo depois, diria a *O Estado de S. Paulo*: "A situação do músico é gritante. Existem 80 mil músicos inscritos na Ordem dos Músicos de São Paulo, 70 mil dos quais estão desempregados... Nós temos que dar a mão para essa turma que sequer aparece na contracapa do disco, porque dá trabalho fazer a lista. Por isto nós fundamos a Assim. O músico não tinha uma entidade que o representasse e a Sombrás forçou a formação dessa entidade e me elegeu presidente" (10/03/78).

É interessante observar aqui o modo como a consciência moral dos militantes da "Sombrás", quando assim separada de sua consciência política, não se diferenciava daquela que o próprio Antonio Marcos evidenciava ao tempo em que era o vice-presidente da Sicam: "Eu sou um artista agradecido à minha carreira e achei que havia chegado a hora de tomar uma posição. Precisava definir essa posição a partir dos privilégios que recebi da própria

carreira que escolhi e que tenho de usar com a maior dignidade. Tenho oito anos de carreira e sei que só uma ínfima parte dos 180 mil compositores chegou onde cheguei. Por isso, tenho de trabalhar fundamentalmente pelo pequeno autor" (Revista da Sicam nº 10, 1976).

Havia talvez aí uma identidade geracional, que se expressava também na conceituação "técnica" dos problemas autorais e na defesa da computação eletrônica e de outros meios modernos de registro das utilizações econômicas das obras como caminho necessário e suficiente para o aperfeiçoamento do sistema e para a justa remuneração dos "pequenos" (*idem, ibidem*). Dessa mesma identidade partilhava o então novo presidente da Sicam, Adilson Godoy, que tentava efetivamente nessa época estabelecer sua própria juventude como categoria política capaz de viabilizar algum acordo com a "Sombrás". Na mesma publicação da Sicam, muitos sócios "jovens" faziam referência à "juventude" do novo presidente, sendo interessante observar que para a maioria deles essa juventude representava justamente uma garantia moral: Adilson era jovem, e por isso "honesto", isto é, diferente dos "veteranos" dirigentes a que se aliara ("Sicam" nº 10, 1976). A "Sombrás", entretanto, jamais reconheceu essa identidade geracional, e nem é preciso recorrer à sua consciência política para compreender que tenha sido assim: para os novos "grandes nomes" que nela militavam, como vimos, não havia dirigente autoral altruísta ou honesto, não importa qual fosse sua idade.

Adilson tentava mostrar que a juventude fazia a diferença: esquecendo a "fórmula honrosa" anteriormente aventada para o retorno dos expulsos, levava à Assembléia-Geral da sociedade a proposta de que se concedesse uma "oportunidade de retorno ao quadro associativo a todos os autores que, por qualquer razão, estivessem afastados da entidade desde sua fundação". Os "jovens" sócios da Sicam, como Jocaí, criticavam os que se recusavam à militância autoral: "O que não é justo é criticar os autores que estão trabalhando pela classe. Nossa participação deve ser no sentido de contribuir e de ajustar a máquina para corrigir as falhas. Roupa suja a gente lava em casa". E a Sicam defendia a militância autoral como alternativa digna de atuação para os jovens, afirmando que "um bom número de autores da nova geração" já procurava entender melhor a "sistemática de arrecadação e distribuição" dos direitos autorais e que todos concordavam num ponto: "o autor deve acompanhar de perto o trabalho da entidade arrecadadora, saber o que recebe e como recebe" (*idem, ibidem*). A militância autoral não constituía entretanto uma alternativa digna de atuação para os militantes da "Sombrás", e a solução dada por Adilson para o caso dos "expulsos" foi interpretada antes por eles como uma vitória de sua própria maneira de atuar e como uma capitulação da "velha e matreira" esquadria dos direitos autorais" (*Jornal de Música*, 1976).

A oposição entre a militância autoral de uns e a recusa de outros a essa militância tornava-se politicamente intransponível no contexto das relações com o Estado, uma vez que levava os dirigentes societários a rejeitar em uníssono a mesma intervenção autoritária que a "Sombrás" reivindicava. E a expectativa estatizante dos novos "grandes nomes" da MPB, bem como o caráter irreconciliável da divergência política que essa expectativa instituía no campo autoral brasileiro, evidenciou-se mais claramente no processo de instalação do CNDA e do Ecad.

Foi, em primeiro lugar, em torno do próprio significado desse processo que se produziram as polêmicas que mais bem explicitaram o antagonismo existente entre os artistas da "Sombrás" e os burocratas das sociedades, e foi justamente no contexto da disputa pela representatividade da "classe musical", travada às vésperas da nomeação dos primeiros conselheiros do CNDA, que os termos dessas polêmicas ganharam maior publicidade. As notícias relativas à intenção governamental de indicar o nome de Daniel Rocha para o CNDA, e ao "veto" imposto a esse nome pela "Sombrás", publicadas no início de 1976, veicularam uma disputa entre os militantes das sociedades e os novos "grandes nomes" da MPB acerca da natureza do Conselho que se nomeava e pela prerrogativa de haver influenciado o governo para sua criação.

As pretensões daqueles militantes fundavam-se no argumento segundo o qual a instalação do CNDA constituía resultado direto da promulgação da Lei 5.988, lei esta que existiria graças à própria luta pregressa dos dirigentes autorais e de cuja elaboração eles mesmos teriam participado, o que não correspondia exatamente aos fatos históricos. Assim se manifestava Daniel Rocha antes da nomeação dos conselheiros: "Se a lei existe, é porque lutamos por ela. Levamos nossa experiência ao Ministério da Justiça, onde ela nasceu. Inicialmente tinha caráter punitivo em relação às sociedades. O projeto inicial até estatizava o direito de autor. Mas o Governo reconheceu que isso seria um absurdo. Como está agora, o Governo apenas fiscalizará, através do Conselho" (*Jornal do Brasil*, 17/02/76).

Isto posto, não havia qualquer problema em que os próprios dirigentes das sociedades participassem do CNDA: "Mas o Conselho deveria ser um órgão misto, com representantes legítimos da classe. E as sociedades são os melhores representantes, porque se os compositores vivem em boa situação é graças a elas" (*idem, ibidem*).

Jair Amorim, da UBC, também argumentava em favor da representatividade das sociedades, mas o fazia com base no próprio "saber autoral" que a "Sombrás" vinha tentando mostrar que possuía: "Todo mundo fala sobre o direito autoral e pouquíssimos conhecem o assunto (...). Todos nós vivemos um clima de expectativa. Queremos saber se vai ser bom ou ruim, queremos que sejam escolhidos nomes que entendam do assunto. As sociedades arrecadadoras devem participar do Conselho para dizer o que é direito autoral e como tudo é feito. Certos jornalistas e compositores dizem que 'a máfia vai ficar lá'. Não, esses homens precisam estar lá para mostrar como tudo se faz" (*idem, ibidem*).

Ora, o argumento com que a "Sombrás" aspirava a ser reconhecida como a única representante legítima dos autores era justamente esse: as sociedades seriam mesmo os antros de desonestidade que a palavra "máfia" evocava, além de espaços de atuação exclusiva de "burocratas". Assim se expressava Aldir Blanc naquele momento: "A disputa dos cargos no Conselho Nacional do Direito Autoral vem sendo feita em termos aleatórios, cada entidade tentando se provar imprescindível na formação daquele órgão. O que a Sombrás quer evidenciar é que existe um passado nebulosamente comprometido, que o Governo se propõe a resolver. É importante frisar o novo posicionamento do criador nacional diante de seus problemas. Porque ele, sendo o fornecedor de toda essa matéria-prima que gera o direito autoral, recebe apenas as migalhas desse próprio direito. As arrecadadoras soltam nuvens de fumaça, divulgando cifras de compositores que estariam sendo regamente pagos pelo que produzem, mas essa é um elite: o que se gostaria de saber também é quanto se distribui por sob as cortinas" (*idem, ibidem*).

Para a "Sombrás", portanto, o governo estava se propondo a resolver o problema da corrupção no meio autoral, e a criação do CNDA e do Ecad tinha de alguma forma o objetivo de "punir" os dirigentes societários, sendo resultado de suas próprias pressões no sentido de que fosse agilizada a regulamentação da Lei 5.988. E, desse ponto de vista, tornava-se inconcebível a participação daqueles dirigentes nesse colegiado, que deveria ser antes de tudo um órgão estatal.

O desenrolar dos acontecimentos demonstrou que o governo comungava com o ponto de vista da "Sombrás", ou que, pelo menos, estava interessado em que se acreditasse nisso. Senão, vejamos: em meados de fevereiro, o CNDA se instalaria em Brasília sob a presidência de Carlos Alberto Direito (Ministério de Educação e Cultura), contando com representantes do Ministério da Justiça (Ary Sant'Anna) e do Ministério do Trabalho (Adonias Filho), e tendo Fernando Lobo e Roberto Carlos como "representantes de compositores e intérpretes de música popular" (*O Globo*, 19/02/76). O ministro Ney Braga anunciara a composição do CNDA no início daquele mês (*O Estado de S.Paulo*, 04/02/76), mas outros nomes além de Daniel Rocha haviam sido divulgados "nos meios políticos" da Capital Federal em janeiro sem que sua nomeação fosse confirmada. E somente o nome de Daniel Rocha, cogitado por uma área muito específica do governo, sofrera restrições oficiais imediatas: "O nome de Daniel Rocha, indicado pelo Ministério do Trabalho, além de diretor-administrativo do Serviço de Defesa do Direito Autoral (SDDA), integra os quadros diretivos da Sbat (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), evidencia a tendência de representação classista no futuro Conselho de Direito Autoral, que não estava nas cogitações do Governo Federal" (*Diário de S.Paulo*, 13/01/76).

Nos dias que se seguiram, a "Sombrás" enviou um abaixo-assinado ao governo "protestando contra a idéia de incluir Daniel Rocha no CNDA", e, segundo diria Aldir Blanc depois da posse do Conselho, foi "autorizada" pelo deputado Norton Macedo (Arena-PR), assessor do ministro Ney Braga, a "dizer publicamente" que o nome do advogado da Sbat fora

"afastado" em consideração àquele protesto (*O Globo*, 19/02/76). De fato, desde o anúncio oficial dos nomes definitivos pelo MEC, a tônica da imprensa recaía sobre aquilo que no dizer de Victor Martins constituía a "primeira vitória" da "Sombrás": "o veto à indicação de Daniel Rocha" (*O Estado de S. Paulo*, 05/02/76). Nem o fato de haver outros preteridos nem a informação concomitante de que entre eles encontrava-se Hermínio Bello de Carvalho, que a entidade indicara ao MEC em lugar do advogado da Sbat, puderam então obscurecer a versão da "vitória" da "Sombrás" ou de sua participação efetiva nas decisões, uma vez que, no dizer de Sérgio Ricardo, fora preciso promover "uma conciliação para atender aos interesses de todos os setores ligados aos direitos autorais" (*idem, ibidem*).

A comunhão de pontos de vista entre a "Sombrás" e o governo era o pressuposto básico da carta enviada pela entidade ao Conselho no dia da posse de seus membros em Brasília: à guisa de oferecer "subsídios", apontavam-se efetivamente as "metas prioritárias" daquele órgão, anunciando-se a posse exclusiva do conhecimento técnico necessário a seu encaminhamento (*Jornal da Tarde*, 19/02/76). E essa comunhão seria confirmada logo em seguida pela encampação oficial de uma das "metas" traçadas nessa carta, "corrigir" o sistema de arrecadação e distribuição de direitos autorais por meio de "computação eletrônica", e pela contratação pelo CNDA do próprio técnico da CEF que assessorava a "Sombrás" para efetivar o "anteprojeto de arrecadação, partilha e distribuição do direito autoral por computação eletrônica" que terminara de elaborar para a entidade (*Jornal do Brasil*, 03/05/76). Mais do que isso: a mesma Resolução do CNDA que consagrava em seu Artigo 13 os princípios defendidos pela "Sombrás" no tocante a arrecadação e distribuição de direitos autorais instituiu também normas gerais para a constituição e o funcionamento do Ecad que satisfaziam suas expectativas, o que expressava a aceitação pelo governo de seus próprios pontos de vista sobre a natureza estatizante da Lei 5.988 e sobre seu caráter punitivo em relação às sociedades. O Artigo 5º da Resolução nº 1 do CNDA prescrevia: "O Ecad será administrado por uma comissão executiva composta de 5 (cinco) membros, sendo um superintendente, um secretário-administrativo e três vogais". O Parágrafo 1º desse mesmo artigo completava: "O superintendente, o secretário-administrativo e um vogal serão designados pelo presidente do CNDA, ouvido o plenário do Conselho, e os dois outros vogais serão indicados pelas associações integrantes do Ecad, na forma fixada nesta resolução". Entretanto, de acordo com o Artigo 8º e com seu Parágrafo 1º, as associações integrariam o Ecad unicamente na forma de uma "comissão consultiva" cuja função, além da indicação dos dois vogais acima citados, seria apenas a de "assessorar a comissão executiva nas matérias que lhe forem encaminhadas" (Resolução nº 1 do CNDA, de 20 de abril de 1976). E como se não bastasse a participação majoritária do Estado

na administração do Ecad, a própria existência das sociedades pareceu ameaçada por ele: no mesmo dia, o CNDA baixou também a Resolução nº 3 que regulamentava os "pedidos de autorização de funcionamento" das sociedades e que as obrigava a apresentar estatutos em conformidade com os dispositivos da Lei 5.988, bem como cópias de relatórios e balancetes referentes aos três últimos exercícios contábeis.

Com base nisso, a "Sombrás" efetivamente superestimou sua vitória. Aldir Blanc chegou a declarar que a aprovação do projeto "técnico" da "Sombrás" pelo CNDA representava algo parecido com a "discreta sentença de morte das arrecadoras" anunciada por Tárík de Souza no título da entrevista feita com ele, e convocou os interessados para uma reunião na sede da entidade com o objetivo de "esclarecer melhor a situação" (*Jornal do Brasil*, 03/05/76). O comparecimento, "na base da camaradagem", de um representante ainda que não-oficial do CNDA a essa reunião da "Sombrás" deu de fato à idéia de uma parceria vitoriosa dessas duas entidades contra as arrecadoras uma base ainda mais realista, da mesma forma como o fizeram o expediente de solicitar aos compositores presentes que preparassem desde então o cadastro de suas músicas e a informação segundo a qual até o futuro mês de novembro todas as obras já estariam "codificadas para serem computadas" (*Folha de S.Paulo*, 06/05/76). E Aldir Blanc não deixou de se referir à composição majoritariamente estatal do quadro dirigente do Ecad sem a qual a execução da proposta "técnica" da "Sombrás" e do CNDA se tornaria improvável: "O Ecad ficou com a tarefa de arrecadar e distribuir em todo o território nacional, com exclusividade, os direitos relativos à execução pública de músicas. O Ecad só pode ser dissolvido por lei, e subordina-se às normas do CNDA que tem poder de legislar, é bom frisar isso. É administrado por cinco membros, três dos quais diretamente escolhidos pelo presidente do CNDA, que é o Carlos Alberto Direito, que tem tido até o momento uma conduta impecável" (*Jornal do Brasil*, 03/05/76).

Ora, as sociedades se insurgiram contra o que alegaram ser uma ingerência inconstitucional do Estado nas coisas autorais, interpondo uma série de recursos judiciais a vários artigos das Resoluções nº 1 e nº 3 do CNDA, o que fez arrastar-se o processo de constituição do Ecad até o final de 1976, quando uma nova resolução do CNDA revogou os únicos dispositivos das resoluções anteriores sobre os quais a Justiça dera ganho de causa às sociedades e que eram justamente os artigos da Resolução nº 1 que definiam a participação majoritária do Estado na administração do Ecad (*O Estado de S.Paulo*, 28/11/76). Tanto a "Sombrás" quanto o governo haviam interpretado autoritariamente a Lei 5.988: se coubera ao CNDA "fixar normas para a unificação dos preços e dos sistemas de cobrança e distribuição de direitos autorais" (Inciso IV do Artigo 117), e se este o fizera sob a influência predominante dos novos "grandes nomes" da MPB que a entidade representava, caberia exclusivamente aos dirigentes societários organizar o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

(Artigo 115), e isso significa que caberia a eles a tarefa de pôr em execução as próprias normas "técnicas" emanadas do Conselho.

Para a "Sombrás", o tradicional zelo privatista das sociedades não passava entretanto de uma reação à modernização "técnica" imposta pelo CNDA. São palavras de Hermínio: "...as sociedades não querem a implantação do novo sistema porque ele as impede de continuar a distribuir o dinheiro arrecadado como vêm fazendo até o momento: sem nenhum critério com respeito à real execução das músicas ou então com base em diversos critérios aleatórios que as permitem canalizar a maior parte do dinheiro de acordo com seus interesses, beneficiando muitas vezes compositores que não estão mais sendo executados. ...impede que elas continuem a manipular o dinheiro bruto e a fazer uma série de descontos administrativos e de prestação de serviços que (...) lhes proporciona lucro'. Por esses dois motivos básicos - parar de manipular o dinheiro bruto e ter de distribuí-lo de forma justa - as cinco (...) se organizaram contra o CNDA através de uma série de mandados de segurança" (*O Estado de S.Paulo*, 12/09/76).

Corroborando a opinião da "Sombrás" e tentando minimizar a conquista judicial das sociedades no tocante à composição do Ecad, o próprio presidente do CNDA afirmaria que a participação do Estado na gestão do Escritório era secundária em comparação com a obrigatoriedade que se impunha a este de pôr em execução o sistema moderno: "O que importa é que o tribunal considerou legal o que é fundamental da Resolução nº 1, o novo sistema de arrecadação e distribuição por processamento eletrônico que elimina completamente os critérios subjetivos destas atividades" (*O Estado de S.Paulo*, 28/11/76).

De fato, a vitória judicial das sociedades nada mais fez do que colocá-las na difícil posição de executoras do projeto que a "Sombrás" elaborara contra elas. Contudo, essa vitória representou também uma "discreta sentença de morte" das expectativas estatizantes dessa entidade, bem como a reafirmação pública da condição das arrecadadoras como mandatárias legais dos titulares de direitos autorais. Daquele momento em diante, se os militantes da "Sombrás" desejassem continuar interferindo nos acontecimentos, só lhes restaria militar alternativamente numa das sociedades disponíveis ou fazer-se representar no Ecad por meio de uma sociedade autoral própria. Empenhada em fazer cumprir seu projeto "técnico" de arrecadação e distribuição por meio de um ato de força do "impecável" presidente do CNDA sobre o Ecad dos dirigentes autorais, entretanto, a "Sombrás" demorou bastante para dar-se conta disso, o que, mais do que quaisquer palavras, expressou a força viva de sua rejeição à militância societária: até o final de 1977, os novos "grandes nomes" da MPB mantiveram o mesmo estilo de atuação pública que vinham mantendo desde a fundação da entidade, isto é, continuaram esperando por medidas "saneadoras" do CNDA e continuaram tentando impor ao campo autoral, de fora para dentro, que contemplasse seus interesses específicos, em nome da modernização.

À interlocução direta com Carlos Alberto Direito opunham-se as polêmicas travadas por intermédio da imprensa com os antigos dirigentes das sociedades, polêmicas estas que, tanto antes quanto depois da instalação do Ecad, continuaram girando em torno do mesmo tema, o projeto de arrecadação e distribuição por computação eletrônica, e é interessante observar que, embora uns o defendessem e outros o atacassem, e embora os diferentes interesses em jogo fossem explicitados, todos se diziam preocupados com a "justiça autoral". Em setembro de 1976, ouvindo Mario Rossi na Sbacem e Aldir Blanc na "Sombrás", *O Estado de S.Paulo* os pôs em diálogo e reproduziu suas discordâncias da seguinte forma: "Mario Rossi alega que o novo sistema de computação do Serpro poderá detectar o número de vezes que as músicas são tocadas em televisões, rádios e casas de diversões da cidade, mas não poderá saber as músicas que são tocadas nos forrós, bailes e clubes pelo interior do país, onde, ele garante, suas composições e as de outros antigos autores têm muito sucesso. Este argumento é rebatido por Aldir Blanc, membro da Sombrás, da seguinte forma: "se ele afirma empiricamente que suas músicas são tocadas pelo interior, os compositores que estão fazendo sucesso nos grandes meios de comunicação de massa têm muito mais base para afirmar que suas músicas também são tocadas pelo interior e com muito mais frequência" (*O Estado de S.Paulo*, 12/09/76).

Em maio de 1977, noticiando que 80% do total da primeira distribuição do Ecad dera-se com base nos chamados "critérios de sociedades" e somente 20% com base em dados de execução em rádio e televisão fornecidos pela firma especializada Informasom, o *Jornal do Brasil* proporcionou a construção de pequenos diálogos entre autores e advogados de ambos os lados, entrevistando-os mais uma vez separadamente. Falando sobre os critérios pioneiros de distribuição, Luiz Antonio, da UBC, teria dito: "Essa é a melhor maneira de premiar aquele compositor que, mesmo não sendo mais sucesso, já contribuiu muito para a música do país" (*Jornal do Brasil*, 14/05/77).

E Aldir Blanc, sabendo disso, teria contra-argumentado: "O compositor que realmente contribuiu para a cultura brasileira é sempre executado. Veja o caso de Noel Rosa (...). O sistema ainda não começou e mesmo assim D. Lindaura já está recebendo mais, só porque as sociedades não podem mais cobrar as altas taxas de administração de antigamente (...). E quando o Serpro puder realmente fazer seu trabalho, receberá muito mais" (*idem, ibidem*).

Defendendo os critérios mistos praticados pelo ECAD em sua primeira distribuição, e não os critérios pioneiros, Claudio Amaral, do SDDA, não encontrou contudo argumento melhor que o de Luiz Antonio para a manutenção dos "critérios de sociedade": "O melhor sistema é a mistura da amostragem com a pontuação. A amostragem sozinha não é justa com os antigos compositores, que já tiveram sucesso, contribuíram para a nossa cultura e, da noite para o dia, se vêem abandonados" (*idem, ibidem*).

Já Hermínio Bello de Carvalho, para responder ao mesmo argumento, encontrou um caminho alternativo em relação àquele trilhado por Aldir, e, em lugar de referir-se aos "grandes" como Noel, preferiu referir-se aos "pequenos" que, se até então haviam recebido indevidamente, deveriam deixar de fazê-lo o quanto antes: "O direito autoral não pode ser visto como fundo previdenciário. O Governo terá que achar soluções para atender àqueles que, por desonestidade do sistema antigo, ficam à mercê de critérios duvidosos e vivendo à sombra dos direitos gerados por obras alheias" (*idem, ibidem*).

Observe-se que, postas as coisas da maneira como Hermínio as punha, construía-se uma oposição entre o sistema "antigo", como pura desonestidade, e o sistema "moderno", como pura objetividade, na qual mantinham-se efetivamente ocultos os interesses autorais concorrentes. E, de fato, Pedrylvio Guimarães, advogado da "Sombrás", descrevia os critérios praticados pelas sociedades pioneiras como basicamente desonestos: "De acordo com a partilha feita através da pontuação, não são os autores de maior sucesso que ganham mais dinheiro, mas sim os premiados com mais pontos. E é aí, nesta distribuição de pontos, que reside toda a desonestidade: os diretores ou compositores ligados às direções das sociedades são os que mais recebem pontos e assim ganham o grosso do dinheiro. Outros compositores, menos comprometidos ou simplesmente novos no mercado, têm suas músicas graduadas lá embaixo" (*Jornal do Brasil*, 14/05/77).

E Hermínio, por sua vez, descrevia o novo sistema como absolutamente objetivo, aparentando portar uma crença quase ingênua na eficácia automática da tecnologia contra "vícios" que, tal como ele mesmo os definia, eram sobretudo de caráter moral: "Os computadores consignarão a execução verdadeira de obras musicais, através de dados que serão registrados em formulários cientificamente elaborados pelo Serpro. ...não interessa a muitos ex-dirigentes de arrecadoras que venha à tona uma verdade irrefutável: a de que o processo de arrecadação por computadores é viável, ao contrário do que vinham alardeando há longos anos. Adotado o processo, cairão muitas arrecadações mirabolantes, fictícias, fraudulentas" (*idem, ibidem*).

O Ecad continuou praticando seus critérios mistos e a "Sombrás" continuou cobrando do CNDA que fizesse valer os critérios "técnicos" consagrados na Resolução nº 1, fazendo denúncias públicas do "boicote" imposto pelo Ecad à implantação do sistema eletrônico de arrecadação e distribuição e caracterizando como "até ilegal" a distorção existente entre a norma emanada do CNDA e a prática do Escritório (*Jornal do Brasil*, 13/09/77). As denúncias da "Sombrás" quase deixavam transparecer seu inconformismo com a vitória judicial das sociedades: a causa do "boicote" estava, segundo ela, na continuidade das mesmas pessoas à frente das coisas, continuidade esta que a entidade parecia ainda acreditar que fosse passível de coibição por parte do governo. O Conselho Diretor do ECAD fora legalmente constituído pelas sociedades e tinha como presidente Henrique Gonçalves da Silva (Sbacem), como vice José Loureiro (Socinpro) e como secretário Adilson Godoy (Sicam), além de Waldir

Azevedo (UBC) e Haroldo Bastos (Sadembra) como conselheiros efetivos. Centralizando as atividades de arrecadação e distribuição anteriormente desenvolvidas pelo SDDA e pela Sicam, o Ecad instalara sua sede carioca no mesmo imóvel em que funcionara aquele, instalando sua sede paulista nas dependências desta, contratando para o desempenho de funções administrativas e de atendimento ao público os mesmos funcionários que antes haviam trabalhado para essas mesmas entidades. Ora, seria por sua vez "até ilegal" revoltar-se contra a decisão judicial que garantira às sociedades a composição do Ecad, e por isso as denúncias da "Sombrás" deslocavam-se para as conseqüências práticas daquela decisão e o que se reivindicava eram providências do CNDA no tocante às sedes e aos funcionários. São palavras de Victor Martins: "Quanto ao fato de as sociedades arrecadoras constituírem o Ecad, é uma medida legal que não pode ser discutida. Elas ganharam o direito de 'representar a classe', coisa que até o momento não fizeram. Agora está havendo um problema muito sério que nós estamos tentando contornar junto ao Carlos Alberto Direito, presidente do Conselho, que é o fato de as sociedades que finalmente fizeram o Ecad estarem arrematando para o novo trabalho exatamente as mesmas pessoas que pertenciam às sociedades, que faziam parte daquele sistema viciado que motivou a própria criação do Conselho. E com uma agravante: agora vai ser a reunião de todos eles. Se o compositor quiser sair de uma sociedade, vai estar brigando com todos juntos" (*Jornal da Tarde*, 12/04/77).

Quem constituía o "sistema viciado" eram os dirigentes, e não os funcionários; e o que era inaceitável para a "Sombrás" era que esses dirigentes se houvessem fortalecido ainda mais, e justamente por cumprirem uma lei que de seu ponto de vista viera para puni-los. O deslocamento dos dirigentes para os funcionários permitia, contudo, que Victor Martins exibisse um humor "até democrático", ainda que estivesse reivindicando do governo uma intervenção arbitrária: "A representação do Ecad em São Paulo está funcionando na sede da Sicam, o que motiva inclusive algumas brincadeiras dos compositores: se ele não estiver satisfeito com a prestação de contas e quiser se dirigir ao Ecad para as eventuais reclamações, possivelmente deverá tratar com a mesma pessoa com quem acabou de discutir" (*idem, ibidem*).

De qualquer maneira, revelando as verdadeiras expectativas da "Sombrás", Victor terminaria por fazer inconscientemente o mesmo deslocamento em sentido contrário, passando da rejeição às pessoas que "trabalhavam" no ECAD para a rejeição às pessoas que o "dirigiam" sem dar-se conta disso: "O Conselho precisa ficar sabendo que determinadas pessoas não podem trabalhar no Ecad; elas estão lutando desesperadamente para fazer parte do novo sistema. E, se elas estavam envolvidas com o anterior, como é que nós podemos ter esperanças? Essas pessoas precisam sair deste setor e cuidar das suas vidas. Não podem encarar a direção de sociedade como uma carreira. Em lugar de compor, de fazer músicas, estão se transformando em simples carreiristas" (*idem, ibidem*).

Após a derrota judicial, contudo, o CNDA não parecia mais disposto a corresponder a expectativas arbitrárias. Em abril de 1977, por exemplo, quando o Ecad instituiu um "depósito antecipado" a ser pago pelos promotores de shows musicais e a "Sombrás" posicionou-se publicamente

contrária à medida, que atingia sobretudo os interesses de compositores-intérpretes, o CNDA acabou revogando-o mas Carlos Alberto Direito aproveitou a oportunidade para dar um basta na insistência da sociedade na estatização. O próprio "depósito", como fez questão de esclarecer, parecia-lhe pessoalmente "aceitável", e ele só o revogara "por causa das reclamações" (*Jornal do Brasil*, 01/05/77), mas a tese da extinção das sociedades arrecadoras, defendida abertamente pelos dirigentes da "Sombrás" presentes ao encontro de Direito com a imprensa, foi o principal alvo da argumentação contrária do presidente do CNDA, que chegou a condenar a resistência dos "grandes nomes" da MPB em ingressar na militância societária. São palavras do *Jornal do Brasil*: o presidente do CNDA "recusa-se a admitir a tese da extinção das sociedades arrecadoras. Para ele não é boa a idéia de tornar também o Ecad uma máquina governamental. 'As sociedades é que devem ser transformadas, com os próprios compositores decididos a mudá-las se infiltrando nelas e com o fortalecimento do Sindicato dos Compositores" (*idem, ibidem*).

O problema do direito autoral já estava "equacionado", e o presidente do CNDA preferia "mudar de assunto", propondo à "Sombrás" uma nova agenda política: "O Ministro Ney Braga está preocupado com o desemprego dos músicos (...). É preciso encontrar soluções criativas nessa área: estava esperando idéias (...). A meta agora é reduzir o desemprego dos músicos. O direito autoral já está equacionado, concluiu" (*idem, ibidem*).

Mesmo quando julgara precipitadamente resolvido o problema do direito autoral, com a aprovação de seus critérios "técnicos" pelo CNDA, a "Sombrás" vislumbrara ainda uma necessidade premente, a inversão das porcentagens pagas pelos grandes e pelos pequenos usuários no Brasil, e é interessante lembrar que seus dirigentes privilegiaram, de fato, no início, a luta contra a exploração a que era submetida toda a "classe musical" por tais "intermediários entre o povo e o artista". Na própria carta enviada ao CNDA quando da posse dos conselheiros, a "Sombrás" sugerira a "correção" do sistema de arrecadação, além de tocar no ponto crucial das relações da "classe musical" com esses "intermediários", a "cessão de direitos de autor e conexos a emissoras de rádio e tevê e a produtores fonográficos". Essa segunda etapa da solução do problema autoral era evidentemente muito mais difícil que a primeira, dado que importava confrontar os interesses dos poderosos usuários de música que a Abert (Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão) e a ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Discos) representavam, e não os desacreditados dirigentes autorais e suas enfraquecidas sociedades arrecadoras. Contudo, encaminhando a "Sombrás" para outras praias e para outras lides, Carlos Alberto Direito afirmava que também essa etapa já fora vencida pelo CNDA, devendo portanto tornar-se página virada na agenda política da própria "Sombrás". Segundo ele, as emissoras de rádio e televisão já haviam se comprometido a fornecer progressivamente a maior

fatia do bolo autoral: "Num encontro com os dirigentes da Abert... fiz ver a eles que devemos chegar a uns 70% do arrecadado na rubrica 'diversos', que, no momento, ainda rende mais do que as fontes principais" (*Jornal do Brasil*, 01/05/77).

Deixar o confronto com os interesses da Abert e da ABPD nas mãos do governo era certamente resignar-se ao fato de que ele não aconteceria. Perseguir a nova meta proposta pelo ministro da Educação, o combate ao desemprego dos músicos, também constituía um recuo em relação às metas anunciadas na carta, representando uma alternativa politicamente conservadora ao combate à cessão dos direitos conexos da categoria, alternativa essa que reforçava sobretudo o caráter não-autoral da inserção dessa categoria no mercado. Não era apenas sua expectativa estatizante em relação ao campo societário a que se frustrava, mas seu próprio sonho de emancipação política em relação aos produtores dos suportes das obras e aos grandes usuários delas. Entretanto, a "Sombrás" nunca expressou nas páginas dos jornais essa frustração mais profunda e nunca criticou abertamente o CNDA por isso, embora criticasse sutilmente sua "timidez" diante do Ecad, em meio às críticas explícitas que continuou dirigindo ao Escritório. Mais do que isso: nascida para viabilizar uma interlocução organizada com o governo, de tal forma dependia da manutenção dessa interlocução para viabilizar-se ela própria como alternativa de atuação pública diferenciada da militância societária, que, a despeito dessa própria frustração, mostrou-se disposta a curvar-se à agenda política que ele propunha. Na primeira entrevista concedida após haver participado daquele encontro de Direito com a imprensa, Hermínio dizia: "A Sombrás, independente dessa luta, tem agora uma igualmente importante: fazer-se porta-voz dos músicos que reclamam a abertura de um mercado real de trabalho, mas através de medidas institucionalizadas. Está formando grupos de trabalho que apresentarão, a exemplo do que fez há dois anos, estudos pormenorizados da real situação da música brasileira às áreas do Governo" (*Jornal do Brasil*, 14/05/77).

Isso não quer dizer que a "Sombrás" tenha desistido de suas próprias metas. Entretanto, quer dizer sim que procurou persegui-las dentro dos estreitos limites que lhe eram impostos por seu interlocutor essencial. Assim é que, assimilando a crítica que fora dirigida à resistência dos novos "grandes nomes" da MPB à militância societária, e compreendendo sobretudo que o governo não estava disposto a cometer a arbitrariedade de extinguir as sociedades, a "Sombrás" finalmente decidiu-se a fundar uma entidade autoral. Fundou, entretanto, uma sociedade de direitos conexos, disposta a lutar pelos direitos autorais dos músicos.

Na noite de 9 de janeiro de 1978, no Teatro Ruth Escobar, foi oficializada a "Sombrás de São Paulo", dirigida por Victor Martins, Marcus Vinícius, César Camargo Mariano e Elis Regina, e é interessante observar o modo pelo qual, ao mesmo tempo em que fizeram inúmeras referências ao poder de influência da "Sombrás" sobre o governo, demonstrando que a mudança ensaiada em seu modo de atuação pública tinha por motivação a

continuidade daquela interlocução privilegiada, esses artistas deixaram escapar ainda uma vez seu sonho renitente de estatização: "Hoje, a Sombrás já é uma realidade. O próprio governo a consulta a respeito de novas leis sobre assuntos ligados à música, como é o caso de um projeto substitutivo de lei que visa proteger a música brasileira da avalanche de músicas estrangeiras que invade nosso País, que está no Congresso. Ou mesmo a lei nº 5.988, que criou o Ecad - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, que aos poucos deve centralizar a arrecadação do direito autoral, acabando com as várias sociedades. Foi a ação da Sombrás que contribuiu para o apressamento da aplicação da lei, que já existia desde 1973" (*Diário Popular*, 09/01/78).

Na mesma noite a "Sombrás de São Paulo" fundava a Assim, que uma semana depois teria os estatutos aprovados e a diretoria e o conselho fiscal eleitos, dos quais fariam parte Elis Regina, Théo de Barros, Marcus Vinícius, Eduardo Gudín, Paulinho Nogueira, César Camargo Mariano, Demétrio Santos Lima e Marília Medalha (*O Estado de S.Paulo*, 10/03/78). O CNDA autorizou seu funcionamento em 20 de abril de 1978, com base em parecer favorável exarado pelo próprio técnico da Caixa Econômica Federal que assessorara a "Sombrás" e que fora contratado pelo Conselho (*O Estado de S.Paulo*, 22/04/78), e desde janeiro tanto o presidente do Conselho quanto o ministro da Educação demonstraram aprovar os novos caminhos trilhados pela "Sombrás", aprovação esta que a Assim por sua vez não deixou de alardear, uma vez que sua diferença em relação às demais sociedades autorais estava justamente em sua identificação com o projeto governamental "modernizador" combatido por elas (*Jornal da Tarde*, 26/01/78; *O Estado de S.Paulo*, 10/03/78). Mas se a fundação de uma entidade própria resultava do consenso e representava uma parte do esforço da "Sombrás" por mantê-lo, a fundação de uma entidade representativa de titulares de direitos conexos, que excluía os produtores fonográficos e que incluía os músicos executantes, não deixava de ser uma maneira de perseguir suas próprias metas, por meio da qual se revelava o esforço da "Sombrás" por ampliar os limites daquele consenso: se tanto o presidente do CNDA quanto o ministro da Educação reconheciam "o direito do músico" (*O Estado de S.Paulo*, 10/03/78), era porque a Assim o defendia, e não ao "direito do autor" propriamente dito.

De fato, no tocante ao "direito do autor" propriamente dito, a "Sombrás" preferiu iniciar sua militância societária no interior da própria Sicam, lançando uma chapa para a diretoria nas eleições de 3 de abril de 1978. Com Paulinho Nogueira como presidente, Marcus Vinícius como vice e Eduardo Gudín como secretário, a chapa da "Sombrás" contava ainda com Jorge Mello, Théo de Barros, Valdir Santos, Rolando Boldrin, Voltaire e, "representando a música sertaneja", Lourival dos Santos. Essa última e inesperada participação se explica pelo fato de que a "Sombrás" não concorria apenas com a chapa da situação, encabeçada por Adilson

Godoy, candidato à reeleição, e com outra chapa apoiada por ele, encabeçada por um colega de seu irmão Hamilton Godoy no Zimbo Trio (Luís Chaves), mas também com uma chapa alternativa de oposição, presidida por Miguel Ângelo e representativa dos autores sertanejos (*Folha de S.Paulo*, 01/04/78, *O Estado de S.Paulo*, 02/04/78, e *Jornal da Tarde*, 03/04/78). O discurso do candidato Paulinho Nogueira repetia a fórmula empregada desde o início pela "Sombrás" contra a Sicam, baseando-se agora em denúncias de caráter moral contra o Ecad, do qual o presidente da entidade paulista e candidato à reeleição era secretário-executivo (*Folha de S.Paulo*, 01/04/78). Era, contudo, a todo o sistema de arrecadação e distribuição implantado pelas sociedades no Ecad e representado por Adilson que se atribuía agora o caráter de desonesto: "Criou-se uma engrenagem complexa para regular a arrecadação e a distribuição dos direitos autorais, e, ainda assim, nós, os compositores, estamos sendo enganados (...). Nunca recebemos o número exato de execuções de nossas músicas" (*Jornal da Tarde*, 03/04/78).

E a "Sombrás" não deixava de referir-se também às supostas irregularidades do próprio processo eleitoral no qual se engajara, encaminhando ao presidente do CNDA uma "denúncia" e uma "solicitação" que não deixavam de representar uma crítica velada à estratégia de militância societária que este lhe sugerira: segundo memorial encaminhado pela "Sombrás" ao Conselho, a Sicam estaria "utilizando meios extravagantes para amealhar votos para a chapa da situação" e eram necessárias medidas saneadoras urgentes daquele colegiado, ao qual a "Sombrás" reiterava seu apoio (*Folha de S.Paulo*, 01/04/78).

De qualquer maneira, se a militância societária decorria dos limites consensuais de sua interlocução com o governo, a opção por militar na Sicam resultava agora coerente com os ideais de "modernização" do sistema autoral acalentados pela própria "Sombrás": a modernidade relativa que caracterizava a sociedade paulista em termos de distribuição interna de dinheiro e de poder e que a tornava o alvo menos lógico das críticas da "Sombrás" ao sistema em 1975 perdera sentido com a centralização e a unificação da cobrança e da partilha promovidas pelo Ecad e com a adaptação geral dos estatutos societários à Lei 5.988 imposta pelo CNDA; por outro lado, a Sicam se tornara a essa altura a maior defensora da manutenção dos "critérios de sociedade" nas distribuições do Escritório, identificando-os com o chamado "velho residual da Sicam", critério este que pretendia contemplar a "execução presumida", mas que não deixava de se opor ao critério da execução efetivamente evidenciada nas amostragens de cada período, sobre o qual se sustentava exclusivamente o sistema proposto pela "Sombrás" (Circulativa Sicam nº 1, 1977).

Observe-se que as novas divergências da "Sombrás" com Adilson não decorriam mais de uma oposição entre estatismo e militância que bem ou mal fora superada historicamente, mas relacionavam-se ao próprio sistema

de distribuição a ser implantado pelo Ecad, e é interessante observar que a defesa veemente dos "critérios das sociedades" pelo presidente da Sicam nesse contexto, embora reforçasse a posição das sociedades pioneiras que também os defendiam, não expressava os mesmos interesses autorais. Por opor-se, como sociedade aberta, a essas sociedades, a Sicam já se tornara a essa altura representativa dos mesmos "pequenos autores" a que Antonio Marcos se referira antes, e mesmo quando aprovava a ampliação da amostragem do Ecad, fazia-o em nome deles e não dos velhos "grandes autores" que também se diziam prejudicados por uma amostragem muito restrita: "O aprimoramento da amostragem está conduzindo fatalmente a uma maior diversificação nos resultados, alcançando sempre com maior precisão aqueles que são executados menos maciçamente, como compositores menos populares, eruditos, sertanejos, locais e até os estrangeiros de menor volume de execuções em nosso país" (Circulativa Sicam nº 2, 1978).

Mais uma vez, portanto, a discussão dos critérios de distribuição levava as sociedades a evidenciar os conflitos de interesse que a "Sombrás" tendia a substituir em seu discurso por uma modernização "técnica" que supostamente interessaria a toda a "classe musical". E os "pequenos" da Sicam, mal representados pela "Sombrás", reelegeram efetivamente Adilson Godoy presidente da sociedade.

A chegada do jovem advogado e professor de Direito José Carlos Costa Netto à presidência do CNDA reforçou as expectativas dos novos "grandes nomes" da MPB em relação a uma intervenção modernizadora menos "tímida" no campo autoral e proporcionou-lhes o estabelecimento de uma aliança pública na persecução de seus objetivos políticos mais abrangentes em relação aos "intermediários entre o povo e o artista", aliança esta que entretanto não alcançaria os escalões mais altos do poder de Estado.

A demissão voluntária de todos os membros do CNDA ao final do governo Geisel tinha deixado a "Sombrás" temporariamente sem interlocutor oficial, e o novo governo não tinha apresentado de imediato uma posição clara de continuidade nas questões autorais. Em junho de 1979, o ministro da Educação, Eduardo Portela, chegara a nomear um grupo de trabalho "para decidir em 30 dias os destinos do CNDA", chamando para constituí-lo alguns dos dirigentes societários que a "Sombrás" condenava: Daniel Rocha (Sbat), Djalma Bettencourt (Sbat), Jair Amorim (UBC) e Cláudio Amaral (Socinpro), além de Clóvis Ramallete, que defendera judicialmente as sociedades no caso da composição do Ecad (*O Estado de S.Paulo*, 08/07/79). E, por intermédio de Marcus Vinícius, diretor da Assim, a "classe artística" chegara a mostrar-se "agitada", reivindicando participar das decisões (*idem, ibidem*).

Observe-se que o discurso de Marcus Vinícius evidenciara então uma clivagem nova entre a "classe atuante", a quem era atribuído o mérito das

mudanças positivas ocorridas recentemente no sistema autoral brasileiro, e a classe dos que estavam "se aposentando em música", os "velhos dirigentes" das sociedades, a quem era atribuída a intenção de fazer esse sistema retroceder ao que era antes, evidenciando ao mesmo tempo as diferenças políticas que davam conteúdo à idéia de "classe atuante", na medida em que rejeitava as alianças feitas pelos "velhos dirigentes" no campo autoral e antecipava as novas batalhas que os remanescentes da "Sombrás" ainda travariam em torno dos direitos conexos. Com base nessas diferenças políticas e em algum nacionalismo, pela primeira vez na história da "Sombrás" a especificidade de cada uma das sociedades do campo autoral musical fora evidenciada: das chamadas por Portela, a UBC era "comprometida com o repertório estrangeiro" e "quase não tinha autores nacionais em seus quadros", e a Socinpro "reunía intérpretes e produtores de discos, ou seja, patrões e empregados juntos" (*idem, ibidem*).

Embora o diretor da Assim não o explicitasse, isto permitia observar que Portela não chamara para compor o seu grupo as sociedades que historicamente haviam evocado nacionalismo ou independência (Sbacem e Sicam), da mesma forma como não chamara aquela que representava os obsoletos editores gráficos (Sadembra). Era, ainda, portanto, um projeto governamental de "modernização" o que se expressava na seleção de alguns dos "velhos dirigentes" em detrimento de outros, embora fosse também a opção política do governo pelos "modernos" usuários de música em detrimento da "classe atuante", e o discurso de Marcus Vinícius permitia vislumbrar isso.

Já a carta aberta que a "Sombrás" enviou em seguida ao ministro baseou-se nas mesmas dicotomias de sempre, opondo os verdadeiros "profissionais da música", como classe, ao "arcaico e desastroso sistema autoral" como um todo, e reivindicando que os primeiros, na qualidade de "legítimos interessados", fossem ouvidos (*O Estado de S.Paulo*, 02/08/79). Isso evidentemente despolitizava seu discurso, ocultando os diferentes interesses autorais que estavam em jogo e inviabilizando a explicitação das contradições maiores com os "intermediários" que o discurso de Marcus Vinícius evidenciava.

Portela, por sua vez, ao dar posse ao novo presidente do CNDA em outubro, foi capaz de defender a maior "representatividade" do órgão, criticando sua transformação em "extensão fria dos domínios do Estado", sem evidenciar a quem elegeria como "representativos", se aos "velhos dirigentes", como parece ter compreendido *O Globo* ("O Conselho terá de ser, necessariamente, uma representação autêntica de todos aqueles que estão envolvidos no direito autoral, de todos aqueles que formam essa ampla família, para o fortalecimento da própria cultura nacional", 02/10/79), ou se à "classe atuante", como parece ter compreendido o *Jornal do Brasil* ("O CNDA deve ter dois pontos básicos de ação: a defesa

dinâmica do direito autoral e a representação autêntica de todos aqueles que estão, de uma ou outra forma, envolvidos no processo de criação", 02/10/79).

Entretanto, o jovem presidente do Conselho, José Carlos Costa Netto, compositor, parceiro de Eduardo Gudín e Paulinho Nogueira, entre outros, apresentaria desde então um discurso afinado com a "Sombrás", e com a "Sombrás atuante", para quem o "arcaico e desastroso sistema autoral" podia ser esquecido se fosse para iniciar a difícil segunda etapa da luta. De fato, na cerimônia de posse, Costa Netto anunciou como metas do Conselho as metas da sociedade acerca das quais Direito desconversara: aumento da arrecadação e implantação de um sistema de distribuição de direitos conexos musicais e não-musicais (*O Globo*, 02/10/79).

O decreto de reorganização do CNDA, assinado em novembro pelo presidente Figueiredo, traía sua origem no grupo de trabalho composto por Portela, ampliando para onze o número de conselheiros e incluindo entre eles alguns "especialistas na matéria", três dos quais indicados pelas próprias associações de direitos autorais (*O Globo*, 21/11/79). Ao mesmo tempo, não deixava de contemplar as metas do novo presidente do órgão, uma vez que, entre as "câmaras especializadas" que criava, uma destinava-se especialmente aos direitos conexos não-musicais (*idem, ibidem*). Em março do ano seguinte, o ministro Eduardo Portela daria mostras de estar ele mesmo empenhado em atingir as novas metas do CNDA, assinando uma portaria absolutamente inovadora, que estabelecia normas para o pagamento dos direitos conexos não-musicais pelas emissoras da rede de radiodifusão educativa do MEC (*O Estado de S.Paulo*, 05/03/80). Em abril, daria mostras de que mais uma vez o confronto com os "intermediários" deveria ser deixado nas mãos dos próprios governantes para não acontecer, deixando de nomear para a "câmara" dos direitos conexos não-musicais um representante da associação de atores que fora criada em 1978 para defender justamente seu pagamento pelas emissoras das grandes redes privadas de televisão, a ASA. E mais do que isso: nas demais "câmaras" do CNDA que então tomava posse, havia "especialistas na matéria" indicados pelas mesmas sociedades autorais que tinham sido chamadas a compor seu grupo de trabalho, e que, pelas razões evidenciadas por Marcus Vinícius, não poderiam jamais apoiar as metas anunciadas pelo presidente do órgão (*O Globo*, 17/04/80).

Costa Netto contava com o apoio de seu vice, professor Antonio Chaves, de quem era discípulo na Faculdade de Direito, e, apoiados ambos por outros autorais modernos que compunham as "câmaras especializadas", conseguiram de fato imprimir ao CNDA uma conduta que recebeu quase sempre o apoio incondicional dos remanescentes da "Sombrás" e a oposição ferrenha dos dirigentes societários, inclusive daqueles que eram também conselheiros. Uma das primeiras decisões do

órgão, consubstanciada na Resolução nº 19, de 14 de maio de 1980, já causou reações desse tipo: alterando as normas de organização do Ecad, de tal forma que viesse a centralizar também a cobrança e a distribuição dos direitos autorais e conexos não-musicais, essa resolução provocou a ira da Sbat, que era representada no Conselho por Daniel Rocha (*O Estado de S.Paulo*, 01/06/80), e o entusiasmo da ASA, que não fora nele representada (*Folha de S.Paulo*, 23/06/80), e se esta última sociedade deu entrada imediata ao processo de ingresso no Escritório, a resistência da primeira resultou na criação de uma comissão para analisar seu caso (Portaria nº 21, 22/09/80). A sociedade dos autores teatrais, defendendo a especificidade de seus procedimentos de coleta e de distribuição de direitos, conseguiu permanecer fora do Ecad e permanece fora dele até os dias de hoje; a sociedade dos atores foi obrigada a deixar o Ecad pouco tempo depois, dada a derrota do projeto de centralização das arrecadações do CNDA; entretanto, o representante da Assim no Ecad, Marcus Vinícius, posicionou-se até o fim em defesa desse projeto derrotado, solidarizando-se totalmente com a ASA no episódio.

É interessante observar aqui que, embora Marcus Vinícius ainda fosse o representante da Assim no Ecad, os remanescentes da "Sombrás" não estavam mais sozinhos na direção daquela sociedade em 1980, uma vez que seus adversários preferenciais em São Paulo haviam assumido o poder logo após extinguir-se o mandato da primeira diretoria: o novo presidente da Assim era Amilson Godoy, irmão de Adilson Godoy, presidente da Sicam, e isso terminou por inviabilizar a aliança do representante da sociedade no Ecad com Costa Netto, mesmo que essa aliança se desse então mais em torno do enfrentamento político dos "intermediários" que em torno da modernização "técnica" do campo autoral.

De fato, a Assim de Amilson chegou a compartilhar inicialmente a posição da ASA sobre a centralização das arrecadações, assinando em conjunto com ela um manifesto de "estranhamento" em relação à atitude da Sbat (*Folha de S.Paulo*, 19/06/80). Entretanto, nas discussões estatutárias do Ecad que se seguiram à Resolução nº 19, acabou posicionando-se contrária à ASA e a seu próprio representante no Ecad, chegando a registrar na imprensa um "repúdio" a ele: além de haver sido indicado por Costa Netto e não pela sociedade, Marcus Vinícius teria "prejudicado toda a categoria" nessas votações, sem "comunicar suas posições" à diretoria (*Folha de S.Paulo*, 04/09/80). A justificativa dada pelo grupo de Amilson para isso apenas reproduzia o zelo privatista tradicional no campo autoral pioneiro: o projeto de estatuto apresentado pelo CNDA e apoiado pelo representante da entidade no Ecad "possibilitaria uma verdadeira ditadura do MEC sobre os detentores de direitos autorais" (*Movimento*, 08-14/09/80).

Ora, o grupo de Amilson vinha atuando em São Paulo havia algum tempo e àquela altura já ocupara espaço na União Brasileira dos Músicos, entidade que fora criada em novembro de 1979 e que em janeiro do ano seguinte ainda se encontrava sob a presidência de um de seus fundadores, Demétrio Santos Lima, membro do Conselho Deliberativo da Assim na gestão de Elis Regina (*Jornal do Brasil*, 19/01/80). Esse grupo herdara o discurso dos "pequenos" contra os "grandes" que se tornara típico da Sicam, e nesse sentido se apresentava publicamente à esquerda do espectro autoral, razão por que seu "repúdio" a Marcus Vinícius mereceu destaque no jornal *Movimento*, que elogiou seus esforços por organizar a UBM em vários estados da Federação e mencionou o apoio que os deputados Aurélio Peres e Eduardo Suplicy estavam dando à entidade na realização de "um levantamento sobre a situação de trabalho dos músicos de todo o país" (*idem, ibidem*). Entretanto, ao formular uma justificativa política para seu "repúdio", que não fosse a reiteração do zelo privatista que a Sicam compartilhava com as sociedades pioneiras, a Assim não podia mencionar os conflitos de interesse entre "pequenos" e "grandes", uma vez que estes perdiam sentido diante da contradição maior que estava presente no confronto entre os titulares de direitos conexos não-musicais e os usuários de suas interpretações. Reproduzia então o discurso pretensioso da "Sombrás", usurpando dela a representação de toda a "classe musical" e atribuindo ao remanescente daquela entidade a representação dos interesses dos próprios usuários contra os quais ele se levantava ao apoiar a ASA e ao apoiar-se em Costa Netto: a Assim tentara substituir Marcus Vinícius como seu representante no Ecad mas fora impedida pelo presidente do CNDA, o que, para o grupo de Amilson, evidenciava "o quanto os órgãos estatais estão comprometidos com os interesses das empresas multinacionais, e também o quanto ainda é preciso lutar para garantir os direitos dos músicos" (*idem, ibidem*).

Quiproquós dessa envergadura vinham afastando da Assim o remanescente da "Sombrás". Aproximando-se do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, que estava discutindo o problema dos direitos conexos desde março, Marcus Vinícius, juntamente com outro antigo militante da "Sombrás", Maurício Tapajós, participaria naquele mesmo mês de setembro da fundação da Amar (Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes): sob a presidência de Nelson de Macêdo, presidente do sindicato que dera início àquela discussão, eles ocuparam respectivamente a vice-presidência e a secretaria da nova entidade autoral, ao lado de músicos cariocas que eram ao mesmo tempo militantes sindicais e profissionais bem-sucedidos, entre os quais Nelson Martins dos Santos, João Daltro de Almeida e Godofredo Gonzaga da Trindade, por exemplo.

Costa Netto lamentou o "racha" havido na Assim, defendendo a tese de que a separação entre os grupos de Amilson e de Marcus Vinícius só iria

enfraquecer a defesa dos direitos conexos dos músicos (*O Estado de S.Paulo*, 16/10/80). Contudo, o aparecimento da nova sociedade viabilizou a continuidade do apoio dos remanescentes da "Sombrás" ao CNDA: no Ecad, a Amar continuou sustentando ao lado da ASA todas as principais medidas tomadas por Costa Netto no Conselho. Por outro lado, o apoio da Amar ao CNDA contribuiu para firmar publicamente sua identidade com a "Sombrás", de tal maneira que provocou a adesão em massa dos antigos militantes dessa entidade a ela, em maio de 1982 (*O Estado de S.Paulo*, 06/05/82). E um breve relato de alguns acontecimentos basta para elucidar o modo pelo qual a atuação conjunta do CNDA e da Amar, durante o tempo em que Costa Netto permaneceu à frente do órgão, reinstituiu, contra o próprio campo autoral que os dirigentes pioneiros haviam instituído no Brasil, a pioneira comunhão entre os "grandes nomes" da música popular brasileira e o Estado, muito embora a opção mais fundamental do governo pelos grandes usuários, expressa geralmente no nível ministerial, tenha impedido que fossem alcançadas as metas políticas dos novos "grandes nomes", com exceção dos próprios direitos conexos dos músicos.

No dia 10 de fevereiro de 1981, por meio da Portaria nº 6, o presidente do CNDA decretava intervenção no Ecad pelo prazo de 180 dias. O objetivo era ao mesmo tempo moral e técnico: "apuração e saneamento" de irregularidades, "aperfeiçoamento da estrutura e do mecanismo operacional" do Escritório. Para assessorá-lo, o interventor contaria com uma "comissão consultiva", composta por "especialistas nas diferentes áreas de produção intelectual", da qual fariam parte dirigentes societários, muito embora fosse possível observar agora a inclusão daqueles que Portela excluía, com exceção da Sadembra, a exclusão da UBC, e a designação de um intérprete e não de um produtor fonográfico para a representação da Socinpro: na área de "direitos de autor em obras musicais" foram chamados Henrique Gonçalves da Silva (Sbacem) e Hércules Tecino Sanches (Sicam); na área de "direitos de interpretação musical e produção de fonogramas", João Dias (Socinpro); na área de "direitos de músicos, arranjadores e regentes", Paulo Maranhão (Assim) e Marcus Vinícius (Amar); e na área de "direitos de interpretação não-musical", Jorge Ramos (ASA).

A ASA e a Amar tinham feito "denúncias" contra o Ecad, o CNDA instituíra uma auditoria e a intervenção no órgão fora decretada com base nas "irregularidades" constatadas (*Jornal do Brasil*, 13/02/81). Satisfazendo a velha expectativa da "Sombrás", o ato de força do poder público, moralizante e "tecnicamente" modernizador, constituía sobretudo uma oportunidade concreta de impor aquela sistemática de distribuição que o CNDA endossara em 1976 e que até então as sociedades ainda não haviam implantado no Escritório. Para Marcus Vinícius, agora representante da

Amar no Ecad, as "irregularidades" constatadas eram antes desvios técnico-administrativos que deslizes morais: "Toda a sistemática de arrecadação e distribuição de direitos autorais, que prevê a computadorização do processo, estava sendo manipulada. Acho que daqui para a frente as pessoas que se opunham à modernização do Ecad não mais terão poder como tinham antes" (*O Estado de S.Paulo*, 13/02/81).

Costa Netto também tendia a explicar a intervenção dessa maneira: "Trata-se apenas de dar ao Ecad um procedimento técnico que agilize as suas atividades de arrecadação e distribuição" (*Folha de S.Paulo*, 20/07/81).

Havia, entretanto, a questão dos novos estatutos, e o presidente do CNDA não deixava de mencioná-la: elaborados nos termos da Resolução nº 19, esses estatutos não estavam sendo cumpridos pelo Escritório, dada a resistência das sociedades que o dirigiam ao ingresso da ASA. O ministro da Educação, corroborando essa resistência em benefício dos grandes usuários a quem caberia pagar os direitos conexos dos intérpretes, chegara a revogar a Resolução nº 19 em novembro do ano anterior, mas o CNDA a reeditara no mês seguinte como Resolução nº 21. Apoiar a intervenção era, portanto, para os remanescentes da "Sombrás" na direção da Amar, perseguir também as metas políticas que os diferenciavam dos demais dirigentes autorais.

Havia, finalmente, uma disputa eleitoral em curso no Ecad, à qual se reportaria a Assim para condenar a intervenção, recusar-se a fazer parte da "comissão consultiva", impetrar mandado de segurança contra o CNDA e recorrer ao ministro da Educação na esperança de reverter o processo: para ela, o ato de força de Costa Netto tinha "objetivos políticos" escusos, evidenciados na nomeação de Marcus Vinícius e Jorge Ramos para aquela comissão, eles que haviam sido os candidatos derrotados do presidente do Conselho para a direção do Escritório (*Jornal da Tarde*, 13/02/81). Envolvida de fato nessa disputa eleitoral, a Assim chegava a defender a essa altura a própria exclusão da ASA do Ecad, embora tivesse antes assinado com ela o mencionado manifesto de "estranhamento" em relação à recusa da Sbat em integrar-se a ele: "A ASA não deveria pertencer ao Ecad, por lei criado para arrecadar o direito autoral da música" (*idem, ibidem*).

Para Costa Netto, entretanto, disputas como aquela eram absolutamente supérfluas, informadas apenas por interesses políticos menores dos próprios dirigentes societários. Uma gestão "racional" dos direitos autorais só poderia advir, em sua opinião, da criação de uma sociedade única, como fazia questão de divulgar durante a intervenção: "...o próximo passo de sua gestão no Conselho será no sentido de conseguir a unificação das sociedades que congregam autores de uma mesma área (...). ...para que as sociedades de autores, em vez de se fragmentar, fortaleçam-se, porque são elas que controlarão o Ecad. Assim, as decisões em relação ao direito autoral em determinada área serão discutidas em

assembléias gerais da entidade e não em brigas entre uma sociedade e outra" (*Folha de S.Paulo*, 20/07/81).

Observe-se que Costa Netto planejava efetivamente promover, por meio do Estado, o que no resto do mundo se impusera historicamente: queria pôr fim à idiossincrática multiplicidade de entidades autorais do país, sem atentar no entanto para a diversidade de interesses autorais de que as sociedades brasileiras bem ou mal tinham se feito representantes. Para ele, os múltiplos e indesejáveis interesses societários sobrepunham-se aos "interesses autorais" superiores, que eram homogêneos e legítimos, e é interessante observar que se isso obscurecia a seus olhos os interesses autorais prejudicados pela modernização "técnica" do sistema, os próprios interesses autorais favorecidos por ela também não eram vistos por ele como tais: o presidente do CNDA não se posicionava a favor de sociedades específicas nas disputas menores nem pretendia defender os interesses menores de um grupo particular de titulares, o que ficou evidente quando das primeiras distribuições promovidas pelo Ecad sob intervenção. Observe-se, por outro lado, que planejava a instituição de uma sociedade única para fortalecer sobretudo a posição dos autores como um todo numa luta política que era de fato mais abrangente e à qual ele, como representante do Estado, estava surpreendentemente disposto a dar seu apoio. De fato, durante a intervenção no Ecad, o CNDA homologara uma tabela de preços que taxava as emissoras de rádio e televisão em 3,5% da metade de seu faturamento bruto e que destinava 1% aos titulares de direitos conexos não-musicais. E, de fato, a "fragmentação" por ele condenada levaria os autores à derrota nessa luta.

As primeiras distribuições promovidas pelo Ecad sob intervenção revelaram de fato os efeitos da gestão "racional" e politicamente neutra do presidente do CNDA: as "obras não identificadas" tiveram seus créditos retidos, fazendo diminuir os montantes distribuídos aos autores das demais obras, que antes se apropriavam indevidamente daqueles créditos; e, em razão do caráter ainda restrito da amostragem, 30% do total foi distribuído em outra base, mas, em lugar dos "critérios de sociedades" anteriormente praticados, adotou-se a divisão igualitária desses 30% entre todos os titulares apontados pelo menos uma vez no período. Ora, essas providências "técnicas" feriram ao mesmo tempo os interesses autorais de dois grupos diversos de titulares: houve reações violentas dos "grandes nomes", que eram muito executados e que não estavam dispostos a aceitar nem a queda de suas arrecadações, nem a partilha de parte delas com os "pequenos" porventura captados pela amostragem; houve reações violentas dos quase anônimos autores carnavalescos, que viam seus créditos retidos e que não se conformavam nem com as quantias que lhes eram pagas, nem com a ignorância demonstrada pelo Ecad no tocante ao repertório típico daquele período do ano. Alguns dos "grandes nomes", entre os quais Tom

Jobim, Luiz Gonzaga Jr. e Paulo César Pinheiro, seguindo o exemplo de Roberto Carlos, simplesmente se recusaram a receber ou descontar seus cheques (*Jornal do Brasil*, 30/05/81), enquanto outros, como Chico Buarque, receberam o seu "sob protesto" (*O Globo*, 01/06/81). E um grupo quase anônimo de autores paulistas organizou por sua vez o "enterro simbólico" do presidente do CNDA pelas ruas de São Paulo, uma semana depois da divulgação do rol dos créditos retidos (*Jornal do Brasil*, 21/06/81).

Embora todos se colocassem contra o Ecad naquele momento, era possível discernir em suas falas o conflito de interesses que ao mesmo tempo os colocava uns contra os outros. Paulo César Pinheiro, por exemplo, declara, em nome da "justiça autoral": "É um processo que eles devem ter pensado ser socializante. Mas não é. Dos 11 mil autores, apenas 1 mil vivem de direito autoral, não têm outras profissões, são autores atuantes. Não é justo que nós, os atuantes, recebamos Cr\$ 10 mil, com mais de 30 execuções por dia, e o autor que é executado só uma vez, em todo o trimestre, receba também Cr\$ 10 mil" (*Jornal do Brasil*, 30/05/81).

A mesma coisa dizia Tom Jobim, de um modo politicamente menos correto: "O sujeito do Ecad pode distribuir seu dinheiro com os pobres que quiser, mas o meu dinheiro não, pois tenho meus pobres" (*O Globo*, 03/06/81).

Enquanto isso, em São Paulo, um dos quase anônimos participantes do "enterro simbólico", dizendo-se chamar "Major" e ser autor de obra gravada por Agnaldo Timóteo, aproveitava a presença da imprensa para desabafar: "A chance é boa para dizer também da desunião da categoria dos compositores, principalmente daqueles que não têm problema de receber direitos autorais errados, como Chico Buarque, Gonzaguinha, Roberto Carlos. Eles não estão nem aí para a questão, pois ganham muitos milhões enquanto a gente passa fome" (*Folha de S.Paulo*, 27/06/81).

Entretanto, assim como os interventores tinham recebido em audiência um grupo liderado por Paulo César Pinheiro, do qual participavam o ex-vice-presidente da "Sombrás", Hermínio Bello de Carvalho, e o secretário da Amar, Maurício Tapajós, e tinham se comprometido a reexaminar a questão do rateio igualitário (*Jornal do Brasil*, 30/05/81), Costa Netto também receberia, no saguão do hotel em que estava presidindo um seminário sobre direitos autorais, uma comissão formada pelo grupo que na calçada em frente promovia seu "enterro simbólico", deixando claro que os recebia na condição genérica de autores, "os principais interessados", opostos unicamente aos dirigentes das sociedades que apoiavam aquela manifestação (Sicam e Assim), e não como autores pobres, opostos aos autores ricos representados por outras sociedades: "Temos que ouvir as reivindicações de autores ligados à Sicam e outras associações, de São Paulo, Rio e outros lugares, para podermos nos orientar, ver o que está certo e errado" (*Folha de S.Paulo*, 27/06/81).

Costa Netto pretendia de fato definir tecnicamente o que era certo e o que era errado em termos de distribuição, chegando a soluções que supostamente pudessem ser vistas como adequadas por todos os compositores. Por razões técnicas é que acabava favorecendo a uns em detrimento dos outros, e, de fato, enquanto o rateio igualitário foi extinto rapidamente (*O Globo*, 03/06/81), a retenção dos créditos das "obras não identificadas" foi mantida: se a necessidade de ampliar a amostragem não justificava "racionalmente" que a mesma fosse simplesmente ignorada na distribuição de 30% do total, a necessidade de ampliar o cadastramento das obras também não justificava "racionalmente" que aquelas constantes da amostragem tivessem seus créditos destinados a outros titulares. Contudo, sua neutralidade política não podia ser endossada pelos diversos grupos de autores prejudicados com a modernização "técnica" do sistema, muito menos pelos dirigentes autorais envolvidos nas disputas políticas intersocietárias. Por verem na atuação do presidente do CNDA "objetivos políticos" menores, e por não serem vistos por ele de outra maneira, esses dirigentes deixaram de dar apoio ao objetivo político "maior" de Costa Netto, e recuaram da defesa da tabela de preços que o CNDA homologara.

Essa tabela havia sido elaborada pelas próprias sociedades antes da intervenção no Ecad e era, como vimos, duplamente inovadora: fixava a taxa a ser paga pelas emissoras de rádio e televisão em termos percentuais com base em seu faturamento e destinava uma parte dessa arrecadação aos atores participantes das produções veiculadas pelas emissoras (*O Estado de S.Paulo*, 13/03/81). Ao ser posteriormente homologada pelo CNDA, despertou reações imediatas dos donos dessas emissoras, organizados na poderosa Abert: o presidente da entidade, Paulo Machado de Carvalho F<sup>o</sup>, lamentando que o "entendimento" não tivesse sido alcançado desta vez e que sua associação não tivesse sido sequer ouvida sobre o assunto, convocou uma reunião de emergência dos associados para definir a melhor forma de contrapor-se à tabela (*Jornal da Tarde*, 13/03/81). À despeito da intervenção, havia até esse momento unanimidade entre as sociedades na defesa dessa tabela, e mesmo a Assim pronunciava-se favoravelmente à correção do "injusto" e irrisório pagamento a que as emissoras estavam submetidas anteriormente (*idem, ibidem*).

Segundo a Resolução n<sup>o</sup> 25 do CNDA que a homologara, essa tabela deveria entrar em vigor em 1<sup>o</sup> de julho, e os conselheiros do órgão chegaram a examinar um pedido de reconsideração apresentado pela Abert, mas o indeferiram, ainda que com os votos contrários do representante do ministério da Justiça e de Daniel Rocha (*O Estado de S.Paulo*, 13/06/81). Entretanto, a Abert recorrera também ao ministro Ruben Ludwig, que decidiu favoravelmente a ela e baixou portaria suspendendo por 30 dias os efeitos da Resolução n<sup>o</sup> 25 para que houvesse uma tentativa de acordo (*O Estado de S.Paulo*, 02/07/81). Findo esse prazo, a Abert persistia na

rejeição radical à tabela, discordando do próprio princípio da proporcionalidade sobre o faturamento, e enquanto um "convênio" e um "aditamento à tabela" eram celebrados pela "comissão consultiva" do interventor do Ecad com outras associações reclamantes, o ministro Ludwig baixava nova portaria suspendendo por mais 30 dias os efeitos da Resolução nº 25 (*O Estado de S.Paulo*, 31/07/81). Findo esse novo prazo, as sociedades anunciavam o acordo que haviam celebrado diretamente com a Abert, sem a mediação da "comissão" do Ecad (*Jornal do Brasil*, 02/09/81). E, da tabela "negociada", não constavam nem a proporcionalidade sobre o faturamento, nem a cobrança dos direitos conexos não-musicais: conforme os termos do despacho com que o próprio ministro Ludwig homologou essa tabela, a cobrança que beneficiaria a ASA ficou "em suspenso, no aguardo de estudos complementares" (*Diário Oficial da União*, 01/10/81).

Ao mesmo tempo em que anunciavam o acordo com a Abert, recuando da luta política mais abrangente a que o CNDA se propunha, as sociedades autorais pediam a cabeça de Costa Netto ao ministro da Educação, reeditando contudo o tradicional zelo privatista do campo autoral brasileiro, e não as denúncias mais recentes dos "objetivos políticos" menores que supostamente orientariam sua atuação. O prazo da intervenção se esgotara e como o CNDA tivesse nomeado ainda um "supervisor-geral" para o Escritório, as mesmas sociedades que negociavam com a Abert haviam impetrado um mandado de segurança contra ele, obtendo o apoio do próprio representante do ministério da Justiça no Conselho, que chegou a se afastar do cargo, declarando-se pessoalmente favorável à devolução da direção do Ecad às arrecadoras e ao retorno à legalidade (*O Globo*, 13/08/81 e 14/08/81). Assim é que, alegando que Costa Netto estava "administrando indireta e ditatorialmente" o Ecad por intermédio do "supervisor-geral", "em flagrante desrespeito à ordem jurídica", os representantes dessas mesmas sociedades solicitaram ao ministro Ludwig o afastamento do presidente do CNDA (*O Globo*, 01/09/81), ao mesmo tempo em que alguns conselheiros convocavam por conta própria uma reunião na sede do MEC em São Paulo para discutir os "atos ilegais" praticados pelo "supervisor-geral" no Ecad (*O Estado de S.Paulo*, 01/09/81).

Em contrapartida, um grupo de "compositores de expressão nacional" enviou um memorial ao ministro Ludwig dizendo-se "frontalmente contra a campanha desencadeada pelas sociedades arrecadoras com a finalidade de substituir o presidente do CNDA" (*O Estado de S.Paulo*, 18/11/81). Assinado por muitos remanescentes da "Sombrás", esse memorial reiterava a neutralidade técnica das iniciativas tomadas pelo presidente do Conselho, ressaltando os benefícios que traziam à "classe" e lamentando que "pessoas

comprometidas com o antigo e injusto sistema autoral no Brasil" estivessem tentando representá-la junto ao ministro (*idem, ibidem*).

Os dirigentes autorais acabaram reassumindo à força a direção do Escritório (*Jornal do Brasil*, 24/11/81) e Costa Netto, analisando tudo o que tinham feito, concluía, reiterando ainda uma vez sua defesa de uma sociedade única: "A divisão é bastante clara. Existem aqueles que estão procurando defender os direitos autorais no Brasil, que querem fazer cumprir a lei e, portanto, buscam o fortalecimento do Ecad e a unificação das associações arrecadoras. E, em contrapartida, aqueles que querem mais é ver o Ecad enfraquecido e a manutenção das diversas associações existentes, para que tudo fique como está e que a distribuição dos direitos autorais continue de maneira precária e equivocada" (*O Estado de S.Paulo*, 12/12/81).

Embora mencionasse a distribuição, era a arrecadação que continuaria "precária" e "equivocada" por força da "fragmentação" societária que ele condenava. Após o acordo com a Abert, de fato, as sociedades vieram a público para destacar o que poderia ser visto como uma vitória de todos os compositores brasileiros: as taxas, ainda que fixas, haviam sido majoradas em 400% (*Jornal do Brasil*, 02/09/81). Mas as emissoras comemoraram com mais razão a mesma vitória: segundo Renato Borgeth, de sua associação, o acordo significava "o término de uma luta de seis meses entre a Abert e - parodiando Jânio Quadros - as forças ocultas que pretendiam tumultuar o campo do direito autoral e as relações entre as emissoras de rádio e televisão e os autores e intérpretes de música" (*idem, ibidem*).

As "forças ocultas" sobre as quais a Abert tripudiava eram sobretudo as forças da ASA, grande derrotada em toda essa história. A Amar pôde ver o CNDA constituir posteriormente uma comissão para elaborar o primeiro plano brasileiro de distribuição dos direitos conexos dos músicos, regentes e orquestradores (*O Estado de S.Paulo*, 04/02/82) e pôde ver finalmente o Ecad aprovar esse plano e dar início à efetiva participação de seus representados no bolo autoral. Já a ASA, embora tenha logrado obter posteriormente o aval do CNDA ao "regulamento geral de um departamento de direitos de autor e conexos não-musicais a ser criado no Ecad" (Resolução nº 28, 08/06/82), e embora tenha logrado fazê-lo aprovar pelo próprio Escritório (*Jornal do Brasil*, 18/06/82), viu em pouquíssimo tempo esse departamento ser extinto: a Portaria nº 11, de 14/07/82, suspendeu definitivamente os efeitos da Resolução nº 21 no tocante à competência do Ecad para arrecadar e distribuir direitos autorais e conexos não-musicais. Contudo, em certo sentido, pode-se dizer que a Abert tinha ainda mais razões para tripudiar sobre a classe dos músicos que sobre a classe dos atores, uma vez que o acordo expressara justamente a inviabilidade política de uma ação conjunta e expusera os conflitos de interesse de toda ordem que cortavam naquele momento sua solidariedade no Brasil. No mesmo sentido, razões sobravam à Abert para tripudiar sobre

o próprio presidente do CNDA, que ainda sonhava com a "unificação" das sociedades: a inviabilidade política da união parecia denunciar a ingenuidade técnica do sonho, exorcizando o perigo de que as sempre temidas "forças ocultas" se revelassem afinal historicamente eficazes e de que os artistas brasileiros de todas as áreas se levantassem em uníssono contra os principais exploradores de seu talento. Finalmente, a Abert podia tripudiar sobre todos eles juntos, uma vez que o desfecho do episódio revelava justamente os limites que a opção política fundamental do governo pelos "intermediários entre o artista e o povo" impunham à interlocução entre o Estado e os "grandes nomes" da MPB que aqueles atores encenavam publicamente.

Ingênuo ou não, técnico ou político, o sonho de criar no Brasil a sociedade única que existira desde sempre no resto do mundo continuou sustentando a atuação de Costa Netto à frente do CNDA e orientou a própria transferência em massa dos remanescentes da "Sombrás" para a sociedade que o Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro fundara: se a Amar fora a única sociedade da área musical a não aderir ao acordo com a Abert, podia vir a ser a sociedade única projetada, e Costa Netto tomou ele mesmo a iniciativa de convencer os "grandes nomes" da MPB disso. Numa reunião em casa de Ivan Lins, Costa Netto argumentou que cabia a eles dar início ao processo de "esvaziamento" das demais sociedades, processo esse que teria como seqüência o ingresso paulatino de todos os "verdadeiros titulares" na mesma Amar (entrevista à autora, 1993).

Do ponto de vista desses "grandes nomes", que anunciaram sua transferência para a Amar durante o espetáculo "Canta Brasil", realizado a 1º de maio de 1982, em Porto Alegre, as sociedades arrecadoras continuavam sendo os "principais adversários" dos compositores (*O Estado de S.Paulo*, 09/05/82). Iam para a Amar porque não tinham como concretizar suas expectativas estatizantes, e iam sobretudo para sintonizar-se mais uma vez com seu interlocutor privilegiado: "Ronaldo Bastos, que passou 10 anos à margem das sociedades arrecadoras e mais três sem se filiar ao Ecad, sentencia: - O artista brasileiro pode ser de oposição, lutar, dentro ou fora de seu trabalho, pela mudança do regime, mas não pode fugir dessa fria constatação: sem a atuação decisiva do governo no controle da arrecadação de direitos autorais e direitos conexos, não há saída. E indaga: - Por que, até hoje, o governo não tomou para si essa tarefa? Muito dinheiro de impostos está sendo desviado, sem que, até agora, tenha sido tomada uma atitude mais drástica. Esperar pela iniciativa oficial, porém, músicos e compositores não podem. Resta, assim, a única entidade que, segundo a opinião da maioria expressiva, tem condições de lutar por seus direitos. Ou seja, arrecadar, via Ecad, seus direitos de compositores e executantes (*idem, ibidem*).

Ora, o ingresso dos "grandes nomes" na Amar fortaleceu sobremaneira a sociedade, ampliando-lhe a arrecadação e a influência política nas decisões do Ecad, mas fortaleceu-a sobretudo como sociedade representativa dos interesses autorais específicos do grupo de titulares que

a ela se agregava. E é Costa Netto quem resume o ocorrido, embora substituindo mais uma vez o reconhecimento do caráter diferenciado dos interesses autorais por uma referência a supostos interesses menores dos próprios dirigentes societários: "Qual era a idéia da Amar? A Amar começaria a canalizar todos os associados, através do poder, da credibilidade desses grandes autores, e aí esvaziaria as outras sociedades, e aí sim se criaria um sociedade única. Essa era a idéia. Só que, a partir da instalação da nova diretoria da Amar, essa coisa de se tornar uma sociedade única para eles não foi mais importante. O importante seria dar um tratamento profissional aos que estavam. E, se abrissem as comportas da sociedade para todos que estavam querendo entrar depois que entraram os grandes, não ia ser possível atender a todo mundo, ou seja, houve uma total distorção da idéia que inclusive motivou os autores a irem para a Amar. E aí o que aconteceu? A Amar se tornou simplesmente mais uma das dez, e isso é uma coisa com a qual eu não me conformo até hoje" (entrevista à autora, 1993).

Se resistira às dificuldades criadas pelos próprios ministros de Estado à execução de seu projeto de "modernização" da arrecadação, interpretando-as como consequência da interlocução do governo com outros setores de opinião e interesse, e se pudera conviver com a incompreensão dos dirigentes autorais no tocante a seu projeto de "modernização" da distribuição, interpretando-a como consequência do jogo político menor que as sociedades praticavam entre si, era porque se apoiara teoricamente na "classe atuante" a que Marcus Vinícius fazia referência. E se essa classe não lhe faltara no enfrentamento da Abert, faltava-lhe agora, aninhando-se ela mesma sob uma das múltiplas sociedades e sob seus interesses políticos mesquinhos. Com isso, Costa Netto "desencantou-se totalmente", e foi com grande sacrifício pessoal que cumpriu seu mandato até o último dia, permanecendo à frente do CNDA por mais seis meses, a pedido da ministra Ester de Figueiredo Ferraz, e demitindo-se irrevogavelmente após esse prazo (entrevista à autora, 1993).

*O Estado de S.Paulo* noticiou o pedido de demissão de Costa Netto na edição de 07/04/83, registrando que o professor Antonio Chaves ocuparia provisoriamente seu lugar. O CNDA continuou existindo até 1990, quando foi extinto pelo presidente Collor de Mello. E o Ecad continua existindo até hoje, prosseguindo dentro dele tanto os conflitos entre as diversas sociedades quanto os conflitos de interesse entre os diversos titulares de direitos autorais. Fiquemos entretanto por aqui: tomando a demissão de Costa Netto como ponto final, queremos destacar justamente o fim da sintonia rediviva entre o discurso dos governantes brasileiros e o discurso dos "grandes nomes" da música popular, sintonia esta que, no período anterior, teve seu fim assinalado simbolicamente pela morte de Ary Barroso. O marco se justifica, ao mesmo tempo a despeito e por causa de sua aparente insignificância relativa: era preciso que fosse o interlocutor público a tombar, uma vez que desta vez foram os "grandes nomes" que o deixaram falando sozinho; por outro lado,

um período de sintonia tão curto quanto uma década não podia ser encerrado com um acontecimento tão dramático quanto aquele que marcou o fim de um consenso que se produzira ainda sob o Estado Novo e que só seria quebrado com a derrota do nacional-populismo em 1964. De qualquer maneira, se a história se interrompe aqui, é apenas para que ceda lugar à Amar e para que se saiba o que fizeram e como se expressaram na direção de uma das múltiplas sociedades autorais brasileiras alguns dos "grandes nomes" da MPB que atuaram contra elas nessa década de sintonia fina com os governantes.

## CAPÍTULO 8

### "AMAR: VERBO INTRANSITIVO"

O fato de a Amar haver sido fundada por iniciativa de um sindicato de músicos, que usou para financiá-la o próprio dinheiro correspondente aos direitos conexos de executantes antes repassados pela Socinpro à Ordem, deu a ela uma posição original no campo autoral brasileiro, pioneiramente financiado, no caso das sociedades de direito de autor, com capital de editores gráficos, e, no caso da sociedade de direitos conexos, com capital de produtores fonográficos, ao mesmo tempo em que a diferenciou das duas sociedades paulistas que em circunstâncias diferentes haviam sido criadas por iniciativa direta de autores, intérpretes e músicos, a Sicam e a Assim. Essa originalidade da Amar tornava-a uma opção societária atraente para os remanescentes da "Sombrás", que se opunham justamente à participação de editores e produtores na direção das sociedades e que contestavam os autores, intérpretes e músicos que se haviam tornado militantes societários, particularmente os de sua própria geração que então se encontravam à frente daquelas duas sociedades paulistas. Entretanto, a adesão em massa dos remanescentes da "Sombrás" à Amar só ocorreu cerca de dois anos depois da fundação desta sociedade, apesar das presenças de Maurício Tapajós e de Marcus Vinícius entre seus fundadores e entre seus primeiros dirigentes. E mais quatro anos se passaram até que Maurício Tapajós assumisse a presidência da entidade em lugar do ex-presidente do sindicato que a idealizara e que a presidira desde sua fundação, o maestro Nelson de Macêdo. Os primeiros seis anos da história da Amar transcorreram portanto sob a hegemonia de seus fundadores músicos, que a moldaram em conformidade com os parâmetros sindicais de sua atividade anterior. De fato, a posterior hegemonia dos compositores levou a um deslocamento do referencial sindical, que, projetado miticamente para o passado da Amar, resultou no ocultamento do próprio papel precursor do Sindicato e no aparecimento progressivo da "Sombrás" nesse papel.

Os primeiros números do jornal "Amar em notícias", publicados entre 1981 e 1984, bem como os boletins "Amar com a boca no trombone", da mesma época, documentam o estilo adotado pelos músicos na direção da entidade. Voltados sobretudo para a atuação externa da Amar, a favor do CNDA dentro do Ecad e ao lado do sindicato nas lutas mais amplas da categoria, estes documentos contrastam com os publicados pelas sociedades pioneiras justamente porque não abrem grande espaço para a vida social interna e porque não a revestem de um significado importante. Mesmo quando noticiam eventos internos potencialmente significativos em termos políticos ou simbólicos, tais como a aquisição da sede própria

("Boca" nº 13, 1982), as eleições da diretoria ("Boca" nº 15, set 1982) ou o crescimento numérico do quadro social ("Amar" nº 1, nº 2-3 e nº 4-5, março, abril/maio e junho/julho 1981), por exemplo, fazem-no numa linguagem direta, com poucas palavras, como se o objetivo fosse única e exclusivamente a informação dos leitores e como se os eventos pudessem ser apresentados em si mesmos, livres de quaisquer interpretações, e não apenas daquelas que mesmo os dirigentes da Sicam certamente veiculariam em circunstâncias semelhantes. Isto é particularmente interessante quando se observa que sequer as práticas assistencialistas, adotadas da tradição sindical - tais como, por exemplo, um convênio com a Unimed para a realização de exames de laboratório ("Boca" nº 16, out 1982) e um convênio com advogados para prestação de assistência jurídica nas áreas cível e trabalhista aos associados ("Amar" nº 8, nov 1984) -, tornam-se motivo para a auto-exaltação das virtudes da diretoria ou para a reivindicação da gratidão e da lealdade do quadro social, o que certamente ocorreria nas publicações das entidades pioneiras; entretanto, a pureza da linguagem com que essas coisas são noticiadas não é também quebrada para justificá-las em termos diferentes daqueles com que os dirigentes pioneiros as justificariam, o que acaba conferindo aos textos a aparência de uma certa ingenuidade em relação às críticas que os compositores rebelados contra o antigo sistema autoral poderiam dirigir à própria Amar em razão de iniciativas como essas.

As referências constantes à atuação externa da Amar a favor da tabela de cobrança de 3,5% sobre o faturamento das emissoras de rádio e televisão e contra a cessão de direitos dos músicos às gravadoras, por exemplo, constituíam provas das diferenças políticas pronunciadas que existiam entre os dirigentes-músicos da entidade e os dirigentes autorais pioneiros, muito embora outros contatos externos noticiados seguissem o velho padrão de troca de gentilezas, uma vez que a moderna Amar, tal como a Sicam, não deixava de ser alvo de homenagens antigas, às quais retribuía publicando notícias sobre elas. Foi assim, por exemplo, com o "voto de congratulações" da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro pelo lançamento do primeiro número do "Amar em Notícias", bem como com os "cumprimentos" enviados pelo CNDA na mesma ocasião ("Amar" nº 2-3, abril/maio 1981); e por ocasião do terceiro aniversário da sociedade, o "Boca" publicou uma relação de telegramas e cartas de congratulações recebidos ("Boca" nº 21, out 1983). Por outro lado, embora não se tenha notícia de qualquer cerimônia interna comemorativa do aniversário da sociedade, o que é coerente com a já observada ausência de investimento político e simbólico na vida social, em pelo menos duas oportunidades a Amar não deixou de marcar a data tomando ela própria a iniciativa de um gesto de "gentileza" para com a comunidade externa: em 1983, promoveu um concerto musical ("Boca" nº 21, out 1983); em 1984, a edição de uma

sonata de Carlos Gomes ("Amar" nº 8, nov 1984). Observe-se, contudo, que a despeito de invocarem o padrão pioneiro de trocas simbólicas, essas modalidades comemorativas contrastam brutalmente com aquelas que eram pioneiramente praticadas em ocasiões natalícias: nelas, os sócios da Amar aparecem na mesma posição em que apareciam os militantes da "Sombrás", isto é, como privilegiados que doam generosamente, enquanto os sócios das sociedades pioneiras só faziam expor sua fragilidade quando endossavam as reivindicações de atenção pública contidas em romarias a cemitérios e missas em memória dos companheiros mortos, cerimônias estas que expressavam antes uma generosidade compensatória consigo mesmos.

Essa generosidade externa se opunha efetivamente ao assistencialismo interno e veio a ser marca importante do estilo dos compositores egressos da "Sombrás" na direção da sociedade. Os dirigentes-músicos a praticavam sobretudo sob a forma de iniciativas culturais: o relatório da diretoria de 1983 faz referência ao projeto societário de "resgate da memória musical brasileira", graças ao qual já haviam sido editados e distribuídos vários jogos de partituras, mencionando os "agradecimentos" recebidos de Embaixadas e Consulados para os quais tais jogos haviam sido enviados ("Amar" nº 8, nov 1984); e, segundo o mesmo informativo, cerca de dois anos antes a sociedade já publicara e distribuía duas obras inéditas do Pe. José Maurício e uma obra inédita de Carlos Gomes, fazendo-o com recursos próprios, muito embora em 1984 viesse a estabelecer convênio com a Cooperativa do Sindicato dos Músicos para a edição comemorativa de seus quatro anos. Iniciativas como essas constituíam evidentemente um desvio em relação à função precípua da sociedade semelhante aos desvios assistencialistas das sociedades pioneiras, mas representavam o exercício de funções superlativas que eram antes culturais e políticas que econômicas, funções estas que, sob a hegemonia dos compositores, seriam exercidas por meio de práticas externas diretamente assistencialistas: a Amar financeira, por exemplo, bolsas de estudo para alunos carentes na escola de música dirigida por Nelson de Macêdo, pagando também em outra ocasião os estudos musicais de um aluno angolano no Brasil.

Até o final do período de hegemonia dos músicos na direção da sociedade, essa generosidade externa tinha por corolário a abertura total da Amar à adesão de novos sócios. As primeiras publicações da entidade documentam uma campanha de ampliação do quadro social, com distribuição de fichas de inscrição e repetição insistente de um texto que informava os músicos sobre seus direitos e que os convidava para ingressar na sociedade, texto este que ilustra a linguagem direta dos dirigentes-músicos: "Você tem direitos conexos a receber: toda vez que uma música que você gravou estiver sendo executada, você tem direitos conexos a receber. Não é muito, mas

é seu. E você só recebe se estiver associado a uma sociedade que seja reconhecida pelo CNDA com essa finalidade e que participe do Ecad. A Amar está aqui para isso. E espera que você preencha o formulário e entregue em sua sede - à Rua Evaristo da Veiga, 41 - sala/802. É o que é preciso para você se associar. Não custa nada e você só tem a lucrar. E seus herdeiros também. Procure colocar pelo menos duas obras com os dados corretos: o número do fonograma é o mais complicado mas é só ver nos discos, ao lado dos nomes das músicas. Quanto mais informações você nos der, menos trabalho teremos para saber quais as músicas que você gravou até hoje. E mais justa será sua distribuição. Estamos também providenciando junto às Gravadoras para o seu nome ser incluído daqui para frente na ficha que cadastra a música e os autores gravados em cada faixa. Procure fazer um levantamento e nos entregue quando estiver satisfatório. Mas associe-se logo, mesmo com poucas obras declaradas" ("Amar" nº 1, nº 2-3 e nº 4-5, março, abril-maio e junho-julho 1981).

A Amar era até então uma sociedade voltada exclusivamente para os direitos conexos dos executantes e a própria "relação de obras" da ficha de inscrição deixava claro que se excluía do público-alvo da campanha de filiação até mesmo os intérpretes principais, também titulares de direitos conexos, uma vez que continha campos separados de preenchimento para "título da música", "número do fonograma (GRA)", "número do disco", "nome do intérprete principal", "forma de participação: instrumento que tocou, coralista, regente, arranjador, etc." e "gravadora". A mesma ficha indagava do futuro associado se era ou não sindicalizado, solicitando os números de sua inscrição no sindicato e de sua carteira da Ordem dos Músicos do Brasil, e é interessante observar que, paralelamente à campanha de filiação à sociedade, a Amar veiculava uma campanha específica de sindicalização: "Sindicalize-se. Faça do seu Sindicato um Sindicato forte. O Presidente do Sindicato dos Músicos é o Aquiles do MPB-4. Telefone 240-5159" ("Boca" nº 13, 1982); "Sindicalize-se. Faça do seu Sindicato uma arma. Sindicato dos Músicos: Rua Álvaro Alvim, 24/401. Tel.: 240-5159. Você paga Imposto Sindical mas não é sindicalizado", ("Boca" nº 15, 1982).

Os remanescentes da "Sombrás" que se filiaram à Amar antes da adesão em massa de maio de 1982 e da abertura da sociedade aos titulares autores e intérpretes fizeram-no portanto na condição exclusiva de músicos sindicalizados, e foram poucos: além dos fundadores Maurício Tapajós e Marcus Vinícius, podem ser encontrados na relação de sócios de 30-07-81 João Bosco, Joyce, Sérgio Ricardo, Eduardo Gudín, Jards Macalé, Paulinho da Viola, Tom Jobim e Toninho Horta, minoria absoluta entre os cerca de 200 associados da época.

Se a campanha de filiação fazia da Amar uma sociedade moderna, o "Plano de distribuição de direitos conexos de músicos executantes e regentes", aprovado pela Assembléia-Geral de 31-03-81 e pioneiro na história da concretização dos direitos conexos dos executantes no Brasil, traía os limites práticos que a militância societária efetiva impunha aos planos ideais de modernização "técnica" formulados anteriormente pela "Sombrás": dada a inexistência de um cadastro adequado dos titulares dos

direitos que a sociedade se propunha distribuir, uma vez que os produtores fonográficos não registravam os nomes dos músicos participantes das gravações nas fichas de titularidade de direitos conexos que enviavam ao Ecad, esse plano acabou incluindo critérios diversos da execução efetiva. Tal como publicado no informativo da entidade ("Amar" nº 2-3, abril-maio 1981), destinava apenas 40% do total arrecadado ao rateio entre os músicos participantes das gravações mais executadas no período correspondente, destinando 30% a uma "reserva residual a ser repassada na distribuição seguinte" e 30% à "pontuação pelo número de obras de cada titular" ("Plano...", Parte II, item 1, subitem 1.1.). Cerca de um ano depois, ao participar da Comissão criada pelo CNDA para estudar o assunto, o representante da Amar Marcus Vinícius qualificava como "transitórias" e "casuísticas" as propostas que ele mesmo fazia "à guisa de contribuição", expressando adequadamente os limites que as circunstâncias práticas impunham aos ideais que sua geração acalentara quando do lado de fora do sistema societário: "I. Devido à insuficiência de dados cadastrais, só seriam distribuídos, em cada período, 50% dos valores arrecadados referentes aos Direitos dos Executantes. Os 50% restantes seriam aplicados, com supervisão das associações, e, posteriormente (quando houvesse dados suficientes para a identificação dos titulares, por período), distribuídos juntamente com os proventos das aplicações. II. Os 50% a serem distribuídos, em cada período, seriam rateados de acordo com o seguinte critério: - 30% para contemplar Músicos titulares das obras mais executadas no período (em proporção estabelecida pelas associações e pelo Ecad), solicitando-se aos Produtores Fonográficos o fornecimento da relação dos executantes apenas nas obras listadas e não na totalidade dos fonogramas produzidos; - 20% a serem distribuídos aos associados das entidades existentes, de acordo com os repertórios registrados no CNDA e no Ecad por cada entidade, e na sua proporção; as associações seriam aquinhoadas de acordo com o volume de obras sob sua administração e fariam a distribuição, entre os seus associados, levando em conta a proporcionalidade da participação de cada um deles, ou segundo outros critérios fixados internamente" (Carta de Marcus Vinícius à Secretária-Executiva do CNDA, datada de 23 de julho de 1982, "Boca" nº 12).

As circunstâncias práticas da institucionalização de direitos novos levaram portanto a própria Amar a evocar inicialmente padrões de distribuição do dinheiro semelhantes aos postos em prática pelos dirigentes autorais pioneiros em circunstâncias parecidas, padrões esses que no caso dessas sociedades acabaram se cristalizando sem que muito esforço fosse despendido para superá-los em favor do critério da execução efetiva, o que não foi o caso da Amar. Entretanto, outra característica encontrada nas sociedades pioneiras era compartilhada pela Amar em sua primeira fase e não foi superada posteriormente: a relativa falta de renovação do quadro dirigente, surpreendente no contexto da Lei 5.988, que impunha critérios igualitários de distribuição de poder, tais como o voto unitário, e mecanismos inibidores do continuísmo administrativo, tais como a proibição de reeleição por mais de dois mandatos consecutivos. A primeira diretoria da Amar, eleita logo após a fundação da sociedade em 1980, foi

toda ela reeleita em setembro de 1982, e, em setembro de 1984, ao ser mais uma vez reeleita, contava, a despeito dos remanejamentos internos, com apenas três nomes diferentes: Paulo César Pinheiro, Ana Terra e Fernando Brandt apareciam em lugar de Marcus Vinicius, Maurício Tapajós e Godofredo Gonzaga da Trindade, que de qualquer forma continuavam ligados à direção da sociedade, respectivamente como representante no Ecad, responsável pelo departamento de compositores, intérpretes, executantes e editoras, e advogado com quem se estabelecia convênio para assistência jurídica aos associados ("Amar" nº 8, nov 1984). Ao ser eleita em março de 1986, a própria diretoria presidida por Maurício Tapajós não representou a chegada de muitos nomes novos ao poder: dentre seus 13 membros, somente Sirlan e Ney Lopes ainda não haviam participado do quadro dirigente da sociedade até aquele momento. Reeleita em março de 1988, essa diretoria apresentaria um número maior de nomes novos (Maria Christina Holanda Ferreira, Antonio José Waghabi Filho, Cláudia Fiani Braga, Gentil Dias e Luiz Otávio Rendeiro Correa Braga), mas traria de volta nomes antes afastados, com o próprio Nelson de Macêdo na tesouraria e Godofredo Gonzaga da Trindade, João Daltro de Almeida e Nelson Martins dos Santos no Conselho Fiscal. Eleita mais uma vez em março de 1992, após o interregno representado pela presidência de Ana Terra, a diretoria presidida por Maurício Tapajós incluiria mais uma vez apenas dois nomes que até então ainda não haviam ocupado cargos na direção da sociedade (Sérgio Ricardo e Aldir Blanc).

As razões dessa relativa falta de renovação do quadro dirigente da Amar podem ser encontradas no desinteresse da maioria de seus filiados pela militância societária, desinteresse este que era clássico entre os militantes da extinta "Sombrás" que haviam engrossado as fileiras da sociedade a partir de 1982. De fato, ainda sob a hegemonia dos músicos, já predominava nas relações entre os dirigentes e o quadro social um padrão de separação que não deixava de evocar o que ocorria nas demais sociedades, embora não se fundasse em hierarquias estatutárias ou morais, mas no próprio papel de vanguarda inevitavelmente assumido pela diretoria como agente do incitamento à participação política mais efetiva dos associados. Nas primeiras publicações da sociedade, a diretoria com frequência se dirigia a um quadro social ausente, que desconhecía as discussões levadas a efeito pela Amar dentro e fora do Ecad e que precisava ser informado delas. Foi o que ocorreu, por exemplo, quando da aprovação do plano societário de distribuição já mencionado: "O Plano já foi encaminhado ao CNDA e Ecad para aprovação e homologação. E para conhecimento de nossos associados transcrevemos na íntegra o 'Plano (...)'. E foi a Amar quem fez o Plano, discutiu com os músicos e se houver erros são nossos e nós os corrigiremos com a discussão constante com nossos associados. Esperamos sua contribuição" ("Amar" nº 2-3, abril-maio 1981).

Foi o que ocorreu também por ocasião da apresentação pela ABPD de um modelo alternativo de recibo de cachê de músico, no contexto das conversações com o Sindicato para pôr fim à cessão de direitos: "Fizemos a consulta a diversos associados que se manifestaram descontentes com a forma do novo recibo (...). Atendendo às reivindicações dos associados, estamos pressionando o Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro para que seja adotada uma solução que atenda aos interesses dos músicos. Pedimos que você nos mande sua sugestão" ("Amar" nº 4-5, junho-julho 1981).

A falta de receptividade do quadro social a iniciativas como essas pode ser por outro lado documentada com uma nota publicada no informativo da sociedade três anos depois: "Realizamos em 7.5.84. uma reunião com compositores e intérpretes da qual participaram somente os companheiros Sérgio Natureza, Carlos Augusto Mastrodomênico, Arnaldo Paixão, Humberto Assunção e Abbel Silva (além dos diretores da Amar). Foram discutidas as modificações no Ecad, a intervenção e a linha de atuação da Amar no Conselho de Representantes. Faremos nova reunião com todos os sócios, no dia 22.5.84. às 14 hs e esperamos que você compareça para dar suas opiniões" ("Boca" nº 25, mai 1984).

A separação entre os dirigentes, verdadeiros militantes da causa autoral, e o quadro social mais amplo, interessado apenas nos resultados econômicos do empreendimento societário, expressava-se às vezes num estilo paternalista: os dirigentes informavam, em sua linguagem despojada de sempre, o que a sociedade podia fazer pelos associados, que funcionários estes deveriam procurar para solucionar seus problemas e em que horários deveriam fazê-lo ("Boca" nº 13 e nº 24, 1982 e 1984). Esse estilo atingiu seu ponto máximo quando da convocação para a segunda eleição da diretoria: "Preocupados porque, talvez, você não tenha tomado conhecimento, através da imprensa, da realização da Assembléia para a eleição da Diretoria da Amar, estamos solicitando sua presença em nossa sede à Av. Rio Branco, 257/704 no dia 24 de setembro de 1982 às 11 horas, para nos dar o seu apoio e assim permitir que continuemos o trabalho recém-iniciado. Contamos com sua presença sexta-feira, 11 horas" ("Boca" nº 15, set 1982).

Mesmo nos informativos publicados à época da hegemonia dos compositores ainda é possível encontrar alguns exemplos desse estilo paternalista. No jornal "Direitos Já" nº 6 (março-abril 1988), por exemplo, noticiando para breve a distribuição de direitos relativos a músicas incluídas em filmes, os diretores sugerem: "Se você é autor de músicas incluídas em filmes exibidos no Brasil entre 1982 e 1987, procure a Zenaide na recepção da Amar para preencher os cue-sheet (folhas de produção) das trilhas sonoras que você compôs. A Amar está entrando firme nessa briga (feia mas gostosa). Mas tem que estar fundamentada".

Informando posteriormente que o Ecad divulgara uma lista de músicos com créditos retidos por não serem filiados como executantes em nenhuma sociedade, alertam: "Seu nome pode estar aí. Ou o nome de um seu colega. Dê uma olhada e entre em contato com a Amar que o seu Valdir corre atrás" ("Direitos Já" nº 14, julho-agosto 1989).

Contudo, no mais das vezes o estilo adotado pelos compositores na direção da Amar foi muito diferente desse: em lugar da disponibilidade paternalista dos músicos, a cobrança incisiva de uma maior participação, ora com base em argumentação política, ora com base na própria ironia que passou a predominar no discurso da sociedade sob a hegemonia dos compositores.

Data de dezembro de 1985, e, portanto, do final da gestão de Nelson de Macêdo na presidência da Amar, o primeiro número do jornal "Direitos Já", cujo título refletia o envolvimento anterior da entidade nas campanhas das eleições diretas para a presidência da República e da eleição de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral, envolvimento este que se expressara pela inclusão sistemática dos *slogans* "Diretas Já" e "Mudança Já" nos "Bocas..." publicados em 1984. Duas das matérias publicadas nesse primeiro número, assinadas por Marcus Vinícius e por Fernando Brant respectivamente, mostravam contudo que o novo informativo surgia para abrigar um novo discurso, o que de fato acabou acontecendo, uma vez que o nº 2 só foi publicado em dezembro de 1986, quando Maurício Tapajós já assumira a presidência da entidade: no texto de Marcus Vinícius aparece a primeira referência à extinta "Sombrás" em páginas da Amar; no texto de Fernando Brant, busca-se inserir a "luta autoral" no contexto das lutas políticas mais abrangentes da nação, e é interessante observar que, por meio do recurso à mesma autodefinição idealista que fora típica da "Sombrás", esse autor afasta dessa "luta" quaisquer objetivos econômicos particulares que dariam à sua argumentação um conteúdo político mais especificamente autoral, o que significa que mais uma vez falava em nome de toda a "classe musical": "Tachados de românticos, os criadores da música popular brasileira sempre foram engolidos em sua ingenuidade pelas gravadoras, meios de comunicação e sociedades autorais. Continuamos românticos - mais do que isso, utópicos - mas, se os autores, intérpretes e músicos de hoje podem ter seus devaneios e alucinagens, muitos deles estão com os pés e a consciência na terra. Quem discordou da ditadura e encontrou forças para enfrentá-la com músicas e palavras que alimentaram a resistência da Nação; quem saiu pelo País se expondo em campanhas eleitorais em nome da esperança; quem, ao lado do povo, reinventou, na emoção dos comícios das diretas, o verdadeiro caminho da Pátria; quem, enfim, sabe das angústias do País, tem a obrigação moral de conhecer seus próprios problemas e partir para resolvê-los".

E o emprego de argumentos políticos assim abrangentes permitia que o quadro social fosse convocado a participar de uma "luta autoral" que mais uma vez se identificava com a transformação do Ecad num órgão "técnico", "moderno" e "administrado profissionalmente". São palavras de Sirlan: "O Ecad precisa sobreviver, e para isso ele precisa das vozes que sempre se levantaram, no meio artístico, contra todo tipo de opressão, aqui e no exterior. Das vozes que gritaram pela Anistia, pelas Diretas, pela Redemocratização. As vozes que ajudaram o povo deste triste país a pensar que as coisas estavam mudando, precisam se autodefender. Precisam deixar de levantar apenas a bandeira geral, esquecendo-se de sua luta particular" ("Direitos Já" nº 5, janeiro-fevereiro 1988).

Algumas vezes, porém, sob a hegemonia dos compositores, mesmo a força relativa de tais argumentos políticos abrangentes foi substituída pela força da ironia. Quando do reconhecimento dos direitos dos arranjadores pelo CNDA, por exemplo, os diretores cobraram ironicamente dos próprios interessados que se mobilizassem para concretizá-los em práticas efetivas de arrecadação e distribuição: "Então senhores arranjadores?! Reúnam-se! Articulem-se! Que a Amar está aqui para dar uma mãozinha!" ("Direitos Já" nº 2, dez 1986); e, retomando posteriormente o assunto e o tom ("Arranjadores: cadê o toque de reunir?"), publicariam no informativo da sociedade uma matéria intitulada "Arranjadores e orquestradores: cumequíé?", que se encerrava com a conclusão: "Cabe, então, agora, aos companheiros beneficiados pela Resolução se organizarem para começar a cobrar seus direitos. A Amar, repetimos, está aqui para ajudar. Procurem-nos!" ("Direitos Já" nº 4, jul 1987).

Ora, a organização dos arranjadores para cobrar seus direitos seria vista com certeza como uma tarefa dos dirigentes da sociedade pelos músicos anteriormente hegemônicos. Mas se os compositores acabaram delegando a tarefa aos próprios interessados, e se o fizeram por meio da ironia, não foi por discordarem em princípio de atitudes paternalistas em relação aos sócios. Conforme veremos adiante, no contexto posterior da campanha pela aprovação do chamado "projeto Genoíno", não apenas a convocação do quadro social voltaria a ganhar argumentos políticos ("Autor, a nova lei autoral vai ser a nossa grande conquista. Vamos defendê-la!" e "Autor, defender o anteprojeto da nova lei autoral é fundamental para sua sobrevivência enquanto trabalhador intelectual!", "Direitos Já" nº 11, janeiro-fevereiro 1989), mas os próprios dirigentes-compositores não deixariam de praticar o mesmo paternalismo a que se furtavam no caso dos arranjadores: "Mandávamos inclusive uma carta já redigida e datilografada, bastando apenas o associado endereçá-la ao Correio. Você, sócio da Amar, certamente recebeu a Circular e enviou a carta. A omissão é a maior inimiga da coesão, da unidade e do espírito de luta que têm marcado as vitórias da Amar" ("Direitos Já" nº 14, julho-agosto 1989).

Ao que tudo indica, portanto, sob a hegemonia dos compositores, passou a vigorar na Amar uma espécie de divisão do trabalho societário por meio da qual cabia aos funcionários continuar "socorrendo" paternalistamente os sócios em seus problemas corriqueiros, cabendo aos diretores, mais que a iniciativa de organizar politicamente os diversos grupos de interesses que compunham as categorias musicais integrantes da Amar, justamente uma iniciativa política mais ampla, exemplificada não apenas pela campanha pela modificação da legislação autoral brasileira, mas também pelo incitamento à participação dos sócios nos grandes debates nacionais do momento.

Isso não significa que os sócios respondessem a convocações dessa natureza mais prontamente que os arranjadores responderam na ocasião à convocação para organizar-se por conta própria. Depois de haver publicado a íntegra do projeto de lei sobre censura elaborado pelo Conselho Superior

de Defesa da Liberdade de Criação e Expressão, solicitando sugestões dos associados no sentido de seu aperfeiçoamento, a diretoria confessava: "A Amar não recebeu nenhuma manifestação sobre o Projeto de Lei publicado no último Direitos Já. Pedimos aos sócios que se manifestem já que o assunto é da maior gravidade e a omissão neste caso é extremamente perigosa. Vamos lá! Escrevam! Telefonem! Falem! Censura? Nunca mais!!!" ("Direitos Já" nº 13, maio-junho 1989).

Poucos anos depois, o descontentamento da diretoria com a falta de receptividade do quadro social a suas campanhas políticas mais amplas foi expresso pelo presidente Maurício Tapajós por meio da letra de uma canção composta em parceria com o tesoureiro Paulo César Pinheiro: "Só reclamação que se escuta/ No bar todo dia/ Mas se eu chamo pra luta/ Ninguém me auxilia/ É rombo, suborno, seqüestro/ Inflação, carestia/ Mas se eu armo um protesto/ Ninguém me auxilia/ Quem faz formação de quadrilha/ Não é maioria/ O povo é que escreve a cartilha/ Da democracia/ Quem briga pelo seu direito/ Contra o desrespeito/ É que pode mudar/ Só quem pensa do mesmo jeito/ Vai se organizar/ Quem luta por princípios/ Não trai nem negocia/ Senão não merece o exercício/ Da cidadania" ("Direitos Já" nº 26, setembro-outubro 1993).

A expressão da insatisfação dos dirigentes por meio de uma letra de música foi de fato o ponto culminante do processo de transformação da linguagem da sociedade sob a hegemonia dos compositores. O manejo cultivado das palavras, a abundância delas, particularmente dos adjetivos, os trocadilhos irônicos e o humor inteligente opunham-se à pureza e à objetividade dos músicos, ao mesmo tempo em que diferenciavam os "grandes nomes" da Amar dos "grandes nomes" que haviam militado a seu tempo nas sociedades pioneiras, uma vez que estes, igualmente prolixos, expressavam-se numa linguagem romântica e empolada, que conotava sensibilidade artística e superioridade cultural, enquanto os primeiros adotavam abertamente a retórica da esquerda intelectualizada, por meio da qual apresentavam sua inegável superioridade cultural como vanguarda política. Ora, o manejo diferenciado das palavras permitiu aos compositores o que a pureza da linguagem dos músicos tornara a estes impossível: a construção retórica de um passado mítico, sintomaticamente identificado com os tempos pretéritos das lutas da "Sombrás", tempos heróicos nos quais os dirigentes-compositores da Amar haviam sido investidos no papel político que buscavam desempenhar no presente.

Duas novas referências à "Sombrás" no informativo da sociedade inauguram em 1988 esse investimento. Atacando a Lei 4.944 por destinar 50% dos direitos conexos aos produtores fonográficos, Marcus Vinícius antecipava a defesa posterior dos princípios consignados no "projeto Genoíno", evocando contudo o passado do grupo dirigente para mostrar a continuidade entre as batalhas pretéritas e as batalhas futuras: "Nos tempos da Sombrás, Aldir Blanc inventou uma expressão perfeita para mostrar como andava o direito autoral em nosso país: 'o errado autoral'. Jamais se poderia chamar de 'direito' aquilo que ocorria na época (...). De lá para cá, a coisa mudou - principalmente com a

criação do Ecad, uma ótima idéia que ainda não deu certo quanto a gente esperava. Mas o 'errado autoral' continua acontecendo (...)" ("Direitos Já" nº 7, maio-junho 1988).

Já Maurício Tapajós publica todo um artigo dedicado a reminiscências bem-humoradas dos velhos tempos da "Sombrás", no qual constrói da entidade extinta uma imagem combativa que obscurece completamente sua incômoda condição de interlocutora preferencial do Governo na área autoral: "E pra quem não sabe o que é Sombrás, vamos decifrar logo esse mistério: durante a ditadura, os compositores, músicos, intérpretes decidiram se organizar numa entidade que não fosse sindicato (porque era cana na certa) e na qual os militares não pudessem intervir. Fizemos a Sombrás, que era uma entidade civil, sem fins lucrativos, para estudar, divulgar, pesquisar, etc. e tal, a música brasileira. E começou o nosso 'terrorismo', assombrando os manipuladores do direito autoral, atuando contra a ditadura, fazendo movimentos dentro da classe, no mercado, em tudo que fosse necessário" (*idem, ibidem*).

Era na condição de herdeiros dessa tradição combativa da "Sombrás" que os dirigentes da Amar se sentiam no direito de cobrar um comportamento politicamente coerente do quadro social mais amplo e até da classe musical ou da classe artística como um todo. Entretanto, a tradição da "Sombrás" se construía também como uma tradição de irreverência, na qual não deixavam de ter espaço as mesmas auto-representações do músico ou do artista em geral que haviam informado por tanto tempo o desprezo moral daquela geração pela militância societária. Recordando uma reunião realizada pela "Sombrás" em 1976 no mesmo artigo, por exemplo, Maurício evocava antes o completo desconhecimento das coisas autorais por parte dos militantes da sociedade que seu heroísmo combativo, o que não deixava de reforçar o estereótipo do artista que não tinha vocação para os números e para os aspectos quantitativos da vida diária por eles representados. Mas é em outra história bem-humorada de Maurício sobre os velhos tempos da "Sombrás" que o estereótipo da desorganização prática do artista se reproduziu mais abertamente: "A chamada 'Diretoria' da Sombrás não dirigia nada. Nós queríamos mudar o mundo mas não tínhamos a menor idéia de como funcionava internamente (?) a Sombrás. Ela não tinha fins lucrativos mas tinha que pagar o aluguel, o telefone, os funcionários, milhões de impostos louquíssimos em cima de uma entidade que visava preservar, estudar, eticeterar a música brasileira. E nós tínhamos mil planos: vamos atacar (no mau sentido) a Rede Boba, a Pornogram, a Phodeon, os editores, isso e aquilo. E aí vinha a conta do aluguel, do telefone, tudo sempre atrasado dois ou três meses. E a gente juntava um pessoal, fazia uma semana de show num teatro, no MAM, e pagava. E esquecia. Os funcionários não funcionavam. O boy era um old (...). A secretária era gênio: (...). Então já deu pra ver a 'organização interna' da Sombrás. Pois é. Aí o Hermínio resolveu fazer um organograma, um sei lá o quê, e mostrou pra 'Diretoria': (...). Ficou bonito! Não era nada do que acontecia na prática e que nem ia nunca acontecer: O presidente era o Tom Jobim, que não presidia mas dava força e tem um papo mágico. Com ele a gente só falava de poesia, música, passarinho, mar, amor, luar. Viva o organograma! Bota no quadro de avisos pra gente ver como é que é a Sombrás" ("Direitos Já" nº 11, janeiro-fevereiro 1989).

Os dirigentes da Amar tinham certamente uma consciência crítica em relação a esses estereótipos. Noticiando a promulgação de um decreto que pusera fim às pretensões da ASA em relação à fiscalização pela Censura do pagamento dos direitos conexos dos atores e a apresentação na Constituinte de emendas que simplesmente suprimiam alguns desses mesmos direitos, o informativo da sociedade concluía ironicamente: "Aprovadas essas emendas, a Rede Globo, Brossard, ACM e Sarney vão todos pra praia. E os artistas... ora, os artistas... esses louquinhos adoráveis!" ("Direitos Já" nº 8, julho-agosto 1988).

Contudo, para marcar suas diferenças em relação aos "burocratas" do direito autoral, que em sua mediocridade artística seriam talvez incapazes de um distanciamento irônico em relação ao que faziam, e para marcá-las de um modo simpático à maioria do quadro de associados da Amar, composto de artistas de uma geração que valorizava sobretudo o desinteresse pelas coisas práticas e materiais, muitas vezes o presidente da sociedade se expressava justamente como um "louquinho adorável", reforçando antes a tradição de irreverência que a tradição de combatividade da "Sombrás".

De fato, ainda em 1988, Maurício publicaria no informativo da sociedade outra de suas histórias humorísticas sobre os velhos tempos, desta vez sobre o "imprevisível" Macalé. Em resumo, por intermédio de companheiros que o convidavam para "dar força" ao pessoal que assumia então o Sindicato dos Músicos, Macalé ficara sabendo dos verdadeiros absurdos que o presidente anterior daquele órgão cometia, inclusive das "meninas" que subiam à sede após o expediente e dos "escoceses" que eram consumidos nessas ocasiões, e reagira indignadamente: "Uísque? Mulheres? E nem me convidaram!!!" ("Direitos Já" nº 10, novembro-dezembro 1988).

A irreverência era aqui projetada em Macalé e o autor do texto ocupava antes a posição combativa oposta, ainda que o distanciamento propiciado pela auto-ironia não estivesse ausente, como no trecho inicial: "Rolava uma conversa sobre o Sindicato dos Músicos, sobre a importância da sindicalização, e aquele blá-blá-blá todo sobre consciência pública, consciência de classe, essas 'caretices'. E o Macalé: - Mas o Sindicato dos Músicos existe? Quem é que tá lá? - Existe..." (*idem, ibidem*).

Ora, exatamente a mesma atitude aqui atribuída a Macalé seria incorporada à tradição da própria "Sombrás" no artigo já citado sobre o pretenso "organograma" da entidade, do ano seguinte. Prosseguindo em suas reminiscências da desorganização interna da "Sombrás", Maurício recordaria o dia em que uma pessoa entendida em administração de empresas tinha vindo para dar um jeito naquela "zona", dia este em que o interesse maior dos militantes da entidade pelos "uísques" e pelas "mulheres" de Macalé se evidenciara: "Dia e hora marcados, toda diretoria lá, na hora, sentados em volta da mesa (...). Durante o 'atraso artístico' (até 20 minutos), o papo sobre as belas pernas da Diretora do MAM, a garrafinha de 'remédio' da bolsa de

primeiros socorros do Dr. Aldir Blanc passando de boca em boca. Então chegou o Sérgio: - Tudo bem! A pessoa, que é da maior competência, tá embaixo estacionando o carro. Um tempinho. Ela chegou. Era uma mulher lindíssima que provocou uma rodada de 'remédio' durante a apresentação. Enquanto o Sérgio falava sobre sua qualificação profissional, ela, disciplinadamente, botou o joelho numa cadeira, o cotovelo na mesa, o dedinho da outra mão acompanhando o 'organograma' do Hermínio no quadro de avisos. Silêncio total diante da visão que vocês imaginam - a maior paisagem - ela se vira pra nós e dá o laudo técnico: 'Tá tudo errado!'. Aí, arrancando a barba com as duas mãos, o poeta Aldir Blanc, admirado, mete lá: - 'Que competência!!!' ("Direitos Já" n° 11, janeiro-fevereiro 1989).

Há, evidentemente, uma conotação sexista nessas duas histórias, conotação esta que se reforça na segunda pela publicação na mesma página de uma poesia assinada por Cláudio Jorge: embora o texto dessa poesia pretendesse superar o suposto machismo das letras de duas canções evocadas em seu título (*Emília e Amélia*), substituindo a figura da mulher dona de casa pela figura da mulher companheira e amante ("Eu quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar. Uma mulher que saiba lavar minha alma e meu coração das dores e frustrações passadas. Uma mulher que saiba cozinhar em fogo brando e lento o novo amor, alimento fantásticamente delicioso sem o qual morreremos de fome de amar"), as ilustrações que a acompanham, retiradas provavelmente de revistas de pornografia ou de "calendários de mecânico", falam mais que quaisquer palavras. Ora, tanto quanto as demais sociedades autorais brasileiras, a Amar também era uma sociedade predominantemente masculina, sendo portanto masculino o público-alvo de suas publicações. Mas enquanto na Sbacem dos anos 50 e 60 a predominância dos homens se refletia numa idealização da própria entidade como mulher, comparada a uma jovem debutante ao completar 15 anos, por exemplo, ou no elogio cortês da graça e da beleza que floresciam em ocasiões festivas, quando um grupo inusitado e colorido de senhoras e senhoritas aparecia na sede em companhia dos sócios que eram seus maridos e seus pais, na Amar dos anos 80-90, como parte da irreverência cultivada (e provavelmente como consequência das dificuldades experimentadas pelos homens dessa geração diante das rápidas mudanças verificadas no padrão tradicional de relacionamento entre os sexos nas últimas décadas), o discurso sobre a mulher, como um discurso sobre a outra do leitor, assume abertamente o tom displicente que se viu acima. A conotação sexista dessas histórias torna-se ainda mais marcante quando se observa que em relação a outras categorias sociais emancipadas, e principalmente em relação aos negros, as publicações da Amar não são apenas politicamente corretas, mas favoravelmente militantes, veiculando um discurso que se identifica com a tradição combativa da "Sombrás" e não com sua tradição de irreverência. De fato, graças à assinatura do secretário Nei Lopes, o discurso de militância negra da Amar, por exemplo, chegava a formular-se na primeira pessoa, e de tal maneira predominavam no final dos anos 80 artigos relativos a expressões culturais negras do Brasil e do mundo nas páginas do

informativo da sociedade que um leitor chegou a reclamar: "As matérias de assuntos gerais relacionados com a cultura têm sido de grande importância para mim. Só acho que elas têm se prendido a aspectos da cultura negra, quando há outras coisas da cultura brasileira que também são importantes e merecem ser mostradas", "Direitos Já" nº 16, novembro/dezembro 1989).

Ora, o predomínio de tais matérias decorria do fato de que Nei Lopes, como "coordenador editorial" de "Direitos Já", publicava mais frequentemente que os demais dirigentes. Mas no grande espaço dedicado pelo informativo à cultura, cabiam também as homenagens de Nelson de Macêdo a grandes músicos cariocas do passado e as primeiras versões das historietas verídicas que lançaria em livro em 1989, sob o título de *Divertimento para orquestra*. Cabiam também os artigos de Hermínio Bello de Carvalho, muitas vezes homenageantes de compositores consagrados como Radamés Gnattali, mas na maior parte das vezes expressivos do verdadeiro fascínio de sua geração por músicos de extração mais popular, como Clementina de Jesus, Cartola e Nelson Cavaquinho, por exemplo. E os artigos de Hermínio veiculavam também um sistemático apelo ao Estado, que de alguma maneira reatualizava as posições estatizantes defendidas a seu tempo pela "Sombrás", transferindo-as do campo autoral para o campo cultural, mas que evocava mais diretamente a atitude dos dirigentes autorais pioneiros em relação aos governos nacional-populistas, uma vez que sua intenção principal era sempre a preservação da "memória musical brasileira" e, escolhendo palavras que ele próprio escolheria, a proteção de nossas tradições culturais mais autênticas contra o predomínio cada vez mais crescente de expressões alienígenas e poderosas. De fato os artigos de Hermínio atualizavam a tradição combativa da "Sombrás" de uma maneira peculiar, dando-lhe um conteúdo muitas vezes saudosista que, sem contradizer a rejeição esquerdista do sistema social que caracterizava o discurso dos dirigentes da Amar, era em alguns momentos dificilmente discernível da própria atitude dos dirigentes pioneiros em relação ao mercado. E é interessante observar que outros dos mais combativos remanescentes da "Sombrás", como Aldir Blanc e Sérgio Ricardo, em razão da já mencionada autodefinição idealista do fazer artístico, expressavam-se de maneira semelhante.

O esquerdismo político dos dirigentes da Amar é evidente para o leitor de "Direitos Já": editoriais reproduzem palavras proferidas por Fidel Castro em 1959 (nº 10, nov-dez 88) e manifestos lançados por músicos portugueses à época da Revolução dos Cravos (nº 16, nov-dez 89), por exemplo, e até cupons para assinar o jornal "Barricada", órgão da Frente Sandinista de Libertação da Nicarágua, são veiculados em suas páginas (nº10, nov-dez 88, e nº 12, mar-abr 89). E em pelo menos uma oportunidade tais referências têm por pano de fundo batalhas ao mesmo tempo mais próximas e mais recentes: as eleições diretas para presidente da República realizadas no Brasil em 1989, por exemplo, são o cenário ao

qual a citação do manifesto português é remetida, uma vez que logo abaixo é publicada uma charge que retrata o "Papai Noel" Lula carregando um saco de presentes democráticos e populares para o Brasil (nº 16, nov-dez 89). Nos dois números anteriores, aliás, o informativo da sociedade já se posicionara em relação à campanha eleitoral em curso: transcrevendo um conto de García Márquez intitulado "O transatlântico de papel" ("Leiam e vejam se não tem tudo a ver com uma certa colorização que andam querendo fazer da triste realidade brasileira", "Direitos Já" nº 14, julho-agosto 1989); e publicando um artigo de Frei Betto sobre a propaganda política na televisão em que os diversos presidenciáveis foram descartados um a um como alternativas políticas viáveis, com exceção de Lula e Freire ("Direitos Já" nº 15, setembro-outubro 1989) - e isso depois de Frei Betto ter feito uma verdadeira profissão de fé no socialismo em carta publicada na seção "Escreveu não leu..." do mesmo número do informativo da sociedade ("Enfim, sou a favor, não dessa liberdade 'universal' do capitalismo - negada, na prática, pela divisão de classe que impede a maioria do acesso à produção de bens simbólicos - mas da liberdade que assegure plena expansão dos direitos do povo e impeça qualquer desrespeito a tais direitos. Quero democracia como sinônimo de regime da maioria para a maioria e não como mera retórica que, de fato, permite à minoria impor-se à coletividade").

Já o modo como o poeta Aldir Blanc não deixava de expressar, em meio à sua rejeição esquerdista do sistema de produção e consumo de música, concepções sobre o fazer artístico muito semelhantes àquelas que haviam inspirado os dirigentes pioneiros em sua rejeição ao mercado pode ser observado nas palavras que publicou por ocasião do falecimento do compositor Francisco Mário: "...um artista que se recusou a ver sua criatividade inalienável virar objeto de trocas espúrias e de tráficos mesquinhos; que se recusou a confundir-se com esse mesmo objeto; que preferiu correr o risco enriquecedor do erro, ouvir o apelo altissonante da alma e expor-se à chama inquietante da paixão de criar, sem perder o respeito por si mesmo, primeira condição para respeitar o público" ("Direitos Já" nº 6, mar-abr 88).

E concepções semelhantes são explicitadas pelo próprio Sérgio Ricardo, paladino que fora da luta contra os "intermediários entre o artista e o povo", em seu livro *Quem quebrou meu violão*: "Talvez eu seja da antiga. De um tempo em que arte era considerada um dom nobre e que a ela se dedicavam aqueles que pudessem contribuir para o seu engrandecimento, e não para o enriquecimento do próprio artista, medindo seu talento pelo correspondente econômico. Dentro dos conceitos que regem o sistema em que vivemos, o meu comportamento poderia até ser considerado suicida, posto que a ação coerente é regida pela ambição, pela competição, não visando propriamente ao saber, mas ao resultado material (...). Então sucesso é isto: manipulação de veículos de comunicação, da notícia, da opinião pública? Estamos sendo, literalmente, teleguiados. Tão rasteiro se tornou o conteúdo da mensagem que só o invólucro interessa (...). Decretada a falência do entendimento pelas vias do saber, só nos resta emburrecer até a volta iminente à nossa origem simiesca. Na música popular,

os contorcionismos e grunhidos já são o indício claro deste retorno às origens, computadorizadamente" ("Direitos Já" nº 20, 1992).

Nem as concepções antigas sobre o fazer artístico, nem o esquerdismo político impediram contudo que o ideal da modernização "técnica" da "Sombrás" se concretizasse internamente na Amar e se mostrasse ali o que sempre fora, isto é, uma proposta política que beneficiava o grupo específico dos músicos, intérpretes e autores que se filiara em massa à sociedade e que era um grupo privilegiado em termos de execução e de prestígio. O primeiro número do informativo da sociedade publicado sob a presidência de Maurício Tapajós já anunciava a computadorização dos serviços da entidade e a suspensão temporária da admissão de novos sócios em qualquer categoria ("Direitos Já" nº 2, dez 86). E o segundo, transcrevendo o relatório da nova diretoria sobre seu primeiro ano de mandato, mostrava orgulho diante do fato de a Amar, com 1.400 associados, possuir a mais alta média de distribuição *per capita* de direitos autorais no país, bem como por ser sua administração "sofisticada, personalizada para cada titular e onerosa" ("Direitos Já" nº 3, mai 87). Com os compositores à frente, ao mesmo tempo em que continuava falando em nome da "classe musical", a Amar se dizia abertamente uma sociedade de elite, e não apenas porque fosse uma sociedade de titulares bem aquinhoados nas distribuições do Ecad, mas também porque era "integrada pelo conjunto dos mais importantes autores, intérpretes e executantes do Brasil, grande parte dos quais com formação escolar e cultural superior ou, ao menos, acima da média" ("Direitos Já" nº 21, set-out 92), muito embora o alto nível escolar e cultural fosse mencionado apenas para explicar que o quadro social era capaz de compreender e praticar os "novos princípios autorais" trazidos à cena brasileira pela Amar, uma vez que era como vanguarda política que a Amar projetava publicamente sua superioridade. E de tal modo a projetava que chegava a interpelar um a um, pelo nome próprio e no tom cúmplice dos que partilham a mesma posição social, não apenas seus sócios ilustres mas todos os "monstros sagrados" da arte e da literatura do país que se comportassem nas questões autorais de modo politicamente incorreto.

O primeiro exemplo dessa espécie de troca entre pares, que reeditava no campo político as trocas artísticas a que os "grandes nomes" do passado também se entregavam para ritualizar as disputas societárias, data justamente do segundo mandato de Maurício: "Dentre as dez sociedades que compõem o Ecad, a Amar é talvez a única que se interessa em formar uma consciência autoral (...). Dentro desta orientação, a Amar, tomando conhecimento pela imprensa de declarações do polêmico Lobão (sócio da Amar nas categorias de intérprete, compositor e músico) e do consagrado Tom Jobim (nosso sócio enquanto músico executante) endereçou a eles estas duas cartas: (...)" ("Direitos Já" nº 9, set-out 1988).

Tanto na "carta ao Lobão" quanto na "carta ao Tom", a Amar esclarecia equívocos cometidos pelos artistas em declarações públicas

anteriores sobre direitos autorais, reafirmando contudo uma identidade básica entre a sociedade e seus interlocutores: "Caro Lobão, lemos com interesse sua proposta de lei relativa ao direito autoral, publicada no Jornal do Brasil do dia 17 último e cujo espírito se afina inteiramente com a orientação da Amar", diz a primeira; "Prezado Tom Jobim, lemos com prazer a entrevista dada por você à 'Folha Ilustrada' de São Paulo e publicada na edição do dia 24 último. Lúcido e brilhante como sempre, você coloca questões extremamente importantes sobre a política autoral brasileira", diz a segunda; e é interessante observar que as legendas das fotos também insistem nisso ("A proposta de Lobão se afina com a orientação da Amar" e "Tom Jobim pensa como a Amar"). Trocas como essas se acirraram após o engajamento da Amar na campanha pela aprovação do "projeto Genoíno" na Câmara dos Deputados, ampliando-se de tal modo o leque das personalidades públicas interpeladas pela sociedade que até mesmo Ferreira Gullar ("Direitos Já" nº 23, jan-fev 93), Rachel de Queiroz ("Direitos Já" nº 25, jun-jul 93) e Jorge Amado ("Direitos Já" nº 15, set-out 89) receberam cartas semelhantes, nas quais a Amar buscava mostrar-lhes o conteúdo politicamente incorreto de seu posicionamento em relação a ele. E cabe aqui uma palavra sobre esse projeto.

O "projeto Genoíno", como projeto de uma nova lei autoral, fora elaborado no interior do CNDA, com a participação da Amar, mas enquanto o governo adiará seu envio ao Congresso, alegando ser necessário ouvir as outras partes envolvidas, a entidade carioca se adiantara e o apresentara à Câmara por intermédio do deputado do PT de São Paulo. E mesmo a análise mais superficial desse projeto revela as diferenças profundas que existiam entre a ideologia da Amar e a ideologia das demais sociedades no tocante às relações com editores, gravadoras e usuários de música em geral: separando conceitualmente os direitos de natureza "autoral" (entre os quais inclui os "direitos conexos" de intérpretes e de músicos) dos direitos de natureza "industrial ou comercial" (entre os quais inclui alternativamente os "direitos conexos" dos produtores fonográficos e os "direitos autorais" dos editores); afirmando ser autor, e, portanto, titular de direitos "autorais", apenas a "pessoa física" criadora de uma obra artística ou de uma interpretação artística da mesma; e, finalmente, considerando nula a cessão de direitos "autorais", esse projeto não apenas solapava as bases legais da aliança pioneira, afastando editores e produtores fonográficos da gestão autoral e realizando, cerca de 40 anos depois, o sonho que Benedito Lacerda projetara na Lei Breno da Silveira, mas interferia de uma maneira revolucionária nos próprios contratos por meio dos quais obras e interpretações eram lançadas no mercado. Por meio da campanha pela aprovação desse projeto, portanto, a Amar trazia efetivamente para o plano mesmo da discussão autoral o problema político das relações entre as classes envolvidas na produção e na divulgação das obras musicais, opondo-se ao discurso moralista que marcara em outros

tempos a oposição da "Sombrás" ao sistema societário: em lugar das inúmeras denúncias de irregularidades cometidas por dirigentes autorais, a denúncia única de uma "irregularidade" legal, evidenciada no fato de serem "pessoas jurídicas" (mais especificamente editoras e gravadoras de discos), as grandes beneficiárias do direito de autor no país, responsáveis, inclusive, pela baixa arrecadação do rádio e da televisão, dados os compromissos comerciais assumidos por tais "titulares" com os usuários modernos de suas "obras".

Como se pode imaginar, e como veremos adiante, a campanha da Amar pela aprovação do "projeto Genoíno" teve implicações importantes no tocante às relações da sociedade com o Estado, com os "titulares" em questão, com o campo autoral mais abrangente que os incluía e com o próprio mercado. Entretanto, é preciso observar antes o modo como o engajamento da Amar nessa campanha interferiu nas próprias trocas políticas dos dirigentes-compositores com alguns dos sócios mais ilustres da sociedade, dos quais acabaram cobrando, em termos quase tão pessoais quanto o faziam os dirigentes pioneiros, uma lealdade verdadeiramente societária. De fato, a reação dos dirigentes da Amar ao assédio da UBC a membros de seu quadro social, que se tornou virulenta depois que alguns destes cederam a esse assédio e se transferiram para a sociedade rival, só pode ser compreendida no contexto da campanha pela aprovação desse projeto, no qual a ida de ex-sócios da Amar para "a sociedade das editoras ligadas às gravadoras" não podia deixar de ser vista como uma "traição", e os textos ilustram o modo pelo qual, em torno de ideais políticos tão originais no campo autoral, podiam-se desenvolver demandas de lealdade que eram nele tão comuns.

O primeiro artigo relativo a esse assédio foi publicado, não por acaso, num informativo especial, dedicado ao tema "ética": assinado por Aldir Blanc, evocava claramente o texto escrito 50 anos antes por Oswaldo Santiago, da UBC, sobre a "traição" de Vitale, embora a figura comparativa de Calabar, utilizada pelo autor do hino a João Pessoa, fosse substituída no texto do poeta da esperança equilibrista pela figura mais contemporânea e menos grandiosa de P.C. Farias; e o caráter político da luta de que "desertavam" os novos traidores não impedia que o poeta cobrasse sua lealdade em termos absolutamente pessoais. Senão, vejamos: "Uma noite (...) fui abordado por um diretor da UBC que jurou resolver meus problemas de direito autoral no exterior. O rapaz exultava: - Posso acabar com esse grilo a partir de amanhã (...), já te dando uma primeira parcela de dois mil dólares, mais uma grana tipo jeton. É só você passar pra UBC. Ingênuo desde garotinho, perguntei: - E os amigos? Resposta rápida: - Traz eles pra UBC também. Tem lugar pra todo mundo. Parecia anúncio de Rexona. Expliquei meu drama: os amigos aos quais me referia eram aqueles que eu ia trair miseravelmente ao desertar da Amar por um punhado de dólares (...). Quando um homem perde a capacidade de dialogar com seu próprio pensamento, queira ou não queira, se torna sócio de PCFarias, e não resiste, por mais tempo que demore a CPI, ao

impeachment pedido por seus amigos, familiares, até por seu cachorro. Por trás do biombo de desculpas esfarrapadas daqueles que trocaram a Amar pela UBC, lamento dizê-lo, existe o mesmo vírus corruptor que leva ao desvio de verbas, ao assalto, ao assassinio, ao descalabro. E quanto mais urdidadas as justificativas, mais se destaca a figura enlameada do mentiroso" ("Direitos Já" nº 20, 1992).

O episódio obviamente ensejou também argumentos mais típicos da vanguarda política que a Amar sempre representara. O próprio Aldir, em resposta a uma carta em que a UBC criticara seu artigo, defendeu-se com argumentos desse tipo: "Eu não cerceio o direito de ir e vir de ninguém, mas tenho MEU DIREITO de criticar qualquer um que saia da Amar com falsos argumentos. Quando pessoas com passado político progressista aderem a fisiologismos escusos, tenho o direito de estranhar" ("Direitos Já" nº 22, nov-dez 92).

E argumentos desse tipo são também utilizados no editorial dessa mesma edição do informativo da sociedade: "É preciso que se saiba que, hoje, no universo autoral brasileiro, de um lado está a Amar lutando por idéias e projetos em favor exclusivamente dos autores e criadores; e de outro há um conglomerado de interesses contrários, integrado pelos que querem continuar tutelando a música e os músicos deste país" (*idem, ibidem*).

Em carta aberta de Nei Lopes a Martinho da Vila, os argumentos políticos chegam mesmo a radicalizar-se e os interesses contrários aos defendidos pela Amar são identificados com os interesses do capital: "E mais: não adianta a gente se vestir de vanguardista e se bandear para o lado do capital que explora e submete, porque essa é a forma mais aviltante de atraso e reacionarismo" ("Direitos Já" nº 23, jan-fev 1993).

Ao mesmo tempo, porém, Hermínio Bello de Carvalho lançava mão de expediente típico dos dirigentes pioneiros, que cobravam a lealdade dos sócios com base nos muitos sacrifícios pessoais que tinham eles mesmos feito no passado pela sociedade: depois de evocar o heroísmo dos velhos tempos da "Sombrás" ("Fomos ameaçados de morte, sofremos campanhas as mais torpes, escarafunchamos as bandalheiras, denunciando-as em assembléias memoráveis"), defendia a permanência de todos ao lado "daqueles mesmos mosqueteiros - Maurício Tapajós à frente - que não mudaram sua ideologia", que fizeram da Amar "um afluente sadio da velha, destemida e brancaleônica Sombrás" e que mereciam respeito por ter lutado "em tempos tão indescritivelmente difíceis", rememorados na legenda das fotos, que diz "A Sombrás é contemporânea dos Festivais e da repressão militar" (*idem, ibidem*). E o editorial dessa nova edição do informativo da sociedade revelava que a lealdade a ela fora cobrada face a face: em reunião na casa de Chico Buarque, com as presenças de José Genoíno, Paulinho da Viola e alguns diretores da entidade, entre os quais seu presidente, os "traidores" Caetano, Gil, Djavan e Antonio Cícero tinham sido advertidos pessoalmente do significado político de seu gesto de ir para a UBC ("Na reunião, mais que tudo, ficou patente, tanto nas colocações sempre firmes e coerentes do anfitrião, quanto na palavra abalizada do Deputado Genoíno, que a luta pela aprovação do Projeto é política; e que a

hora é de união - daqueles que criam contra os que apenas se beneficiam do talento criador"), e tinham se comprometido pessoalmente a agir de maneira politicamente correta: "Gil, Caetano, Djavan, Cícero e os outros absorveram a mensagem. E, independente da 'camisa', assumiram o compromisso de estar conosco na mesma trincheira. Inclusive indo a Brasília, para levar nossos anseios às competentes esferas de Poder" (*idem, ibidem*).

O informativo da sociedade já publicava então as fotografias da caravana da Amar à Brasília a que os novos colegas de Braguinha na UBC haviam aderido. E se o caráter político dos argumentos apresentados exigia que gestos políticos como esse fossem considerados satisfatórios, os melindres pessoais ocultos sob aqueles argumentos eram suficientes para que se atirassem farpas aos "traidores" na letra da música de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro já citada. Publicada pouco tempo depois, dizia simplesmente em seus últimos versos: "Quem luta por princípios/ Não trai nem negocia/ Senão não merece o exercício/ Da cidadania" ("Direitos Já" nº 26, set-out 1993).

É preciso observar, por outro lado, que as pressões da UBC sobre o quadro social da Amar acirraram as críticas dos dirigentes da sociedade ao assistencialismo praticado pelas rivais, do qual os adiantamentos prometidos em troca das transferências constituíam um aspecto, o que não deixou de representar, ao contrário, uma profissionalização do vínculo societário e uma negação de seu conteúdo pessoal. A primeira referência crítica ao assistencialismo das outras sociedades no informativo da Amar data de 1988, e não é política, mas moral e "técnica": "Amar é... aquela sociedade que não faz assistencialismo porque não guarda dinheiro embaixo do colchão. E não guarda porque paga a todo mundo, ao mesmo tempo, todo mês. Tem uma sociedade aí, por exemplo, que tem aí uns 20.000 sócios mas só uns 1.500 ativos, tocando alguma coisa. Então, como os 18.500 só de vez em quando vão lá, pegar uma 'acumulada', ela tem sempre grana em casa (...). E aí pode dar vale, adiantamento, fazer um montão de presença. A Amar, não: Qualquer que seja a grana (preta ou mixuruca) a Amar faz ela chegar até o titular, pagando a todo mundo, ao mesmo tempo, todo mês. As outras só tratam legal quem faz sucesso (e como paparicam!). A Amar trata bem a todo mundo!!!" ("Direitos Já" nº 8, jul-ago 88).

Para além da honestidade e da eficiência dos procedimentos administrativos enfatizados, eram as próprias dimensões quantitativas e qualitativas do quadro social mencionadas que tornavam sem sentido o assistencialismo: se não havia dinheiro entesourado nas mãos da diretoria para a concessão de vales, também não havia necessidade deles por parte de seus sócios, que constituíam aquele grupo assumidamente privilegiado de titulares cuja renda autoral *per capita* era a maior do país. Assim é que os adiantamentos da UBC não falavam a nenhuma espécie de carência material desse quadro, e sim a sua suposta carência política, e foi a partir do assédio da sociedade rival que os dirigentes da Amar transformaram a condenação ao assistencialismo em aspecto de destaque de sua ideologia. Entre os "novos princípios autorais" trazidos pela Amar ao cenário

societário brasileiro, segundo editorial de 1992, este tornara-se o principal: "... um relacionamento sem qualquer paternalismo ou assistencialismo da parte da Amar para com seus sócios (...). ...um trato estritamente profissional com seus associados, sem a concessão de adiantamentos ou favorecimentos financeiros a quem quer que seja" ("Direitos Já" nº 21, set-out 92).

E tal "princípio" era então defendido com base numa argumentação política irrepreensível: "O paternalismo ou assistencialismo societário distorce as relações do titular com a entidade gestora, pois avilta o pleno exercício dos direitos dos associados, inibindo sua capacidade de crítica e estabelecendo uma relação de favorecimento e dependência (quando não de compadrio) que não contribui para uma prática social. Como grande parte das distorções da vida autoral brasileira decorre exatamente do paternalismo assistencialista trocado por favores políticos, a Amar rejeita sistematicamente tal prática" (*idem, ibidem*).

O discurso crítico da Amar acerca do assistencialismo foi acompanhado de algumas iniciativas práticas na área. A criação do Sistema de Assistência Mútua e Benefícios da Amar (Samba), em 1989, por exemplo, parecia à primeira vista uma capitulação às demandas assistencialistas geradas pela atuação agressiva das outras sociedades no mercado de sócios: "A Amar, como já dissemos inúmeras vezes, nunca fez assistencialismo. Isto porque nunca reteve consigo sequer um centavo dos direitos de seus sócios... Exatamente por isso... foi que a Amar nunca se promoveu à custa da assistência a artistas carentes. Porque a Amar sempre entendeu que o melhor que se pode fazer pelos artistas brasileiros é lutar por seus direitos, para que nós todos sejamos condignamente remunerados, para nunca termos que estender a mão à caridade, venha ela de onde vier. Mas fatos reais e concretos fizeram com que a Amar modificasse um pouco essa idéia" ("Direitos Já" nº 14, jul-ago 89).

Entretanto, o Samba não deixava de ser uma modalidade alternativa e politicamente coerente de responder a essas demandas, uma vez que o sistema era financiado com recursos provenientes de descontos efetuados unicamente sobre as arrecadações dos sócios que a ele aderissem de livre e espontânea vontade (Art. 3º das normas do Samba), sendo interessante observar a ressalva: "Não serão concedidos em hipótese alguma adiantamentos" (Art. 4º, Parágrafo 1º). O próprio assistencialismo externo, que só fizera incrementar-se sob a hegemonia dos compositores, sofreria os impactos da rejeição societária ao assistencialismo interno que as pressões da UBC sobre os sócios haviam desencadeado. Desde 1986, por exemplo, a Amar financiava bolsas de estudo integrais a alunos carentes da Escola Brasileira de Música, de Nelson de Macêdo, como se pode depreender do relatório anual da diretoria ("Direitos Já" nº 3, mai 1987); em 1989, entretanto, esse financiamento foi de alguma maneira "terceirizado", com a criação da "Associação dos Amigos da Música": alguns sócios interessados, pagando mensalidades, passaram a financiar, em lugar da Amar, as novas bolsas de estudo, e é interessante observar que cinco membros da diretoria então no poder se tornaram contribuintes de primeira hora da AAM (Maurício, Marcus Vinícius, Nelson de Macêdo, Godofredo

Gonzaga e João Daltro), ao lado de dois membros de diretorias anteriores (Ana Terra e Maria Célia Machado) e de outros quinze simpatizantes dos "novos princípios autorais" representados pela sociedade, entre os quais Chico Buarque e Paulinho da Viola, com Caetano e Gil ainda no mesmo barco ("Direitos Já" nº 13, mai-jun 1989).

A rejeição militante do assistencialismo não deixava de ser um modo de se oporem os dirigentes-compositores da Amar a seus predecessores músicos, da mesma forma como o quadro social restrito, no qual pontificavam os autores de grande arrecadação que prescindiam dele, opunha-se ao quadro social em expansão dos primeiros tempos, ao qual se agregavam exclusivamente executantes, cujos direitos conexos sempre representaram a menor fatia do bolo autoral. Ora, a identificação das práticas assistencialistas com as práticas sindicais de que haviam emergido os primeiros dirigentes da sociedade tornava por outras vias sua rejeição bastante coerente com a campanha pela aprovação do "projeto Genoíno": a conceituação precisa do direito de autor implicava não apenas sua separação do direito industrial e comercial, mas uma oposição definitiva entre o universo autoral e o universo laboral, e isso quer dizer que, apoiando o "projeto Genoíno", não era absolutamente como trabalhadores que os dirigentes-compositores da Amar pretendiam ser vistos pelos usuários de suas obras e criações, por mais que a retórica esquerdista de alguns continuasse a opô-los diretamente ao capital. E isso vale uma análise mais demorada, já que implicou uma mudança fundamental no próprio modo de conceber a "classe musical".

No editorial relativo aos "doze anos na vanguarda", de 1992, a distância dos compositores em relação aos músicos que os haviam precedido na direção da Amar se revelava apenas pela omissão do fato de haver sido do sindicato a iniciativa de fundar a sociedade e de haver sido ela fundada para a distribuição inédita de direitos conexos de executantes: "Em agosto de 1980 um grupo de compositores, intérpretes e músicos, insatisfeitos com a ação insuficiente das entidades de gestão brasileiras, incapazes de dar uma resposta adequada aos seus interesses autorais (e, em última instância, culturais), resolveu fundar a Amar" ("Direitos Já" nº 21, set-out 1992).

Revelava-se também pela separação explícita dos universos da autoria e do trabalho: "A primeira tarefa que a Amar se impôs foi a de esclarecer, à própria categoria, que a matéria autoral jamais deve confundir-se com a laboral e/ou com demandas de natureza corporativa, já que para tanto existem os sindicatos" (*idem, ibidem*).

O ingresso posterior de produtores independentes ("Direitos Já" nº 24, abril-maio 1993), bem como a filiação de grande número de editores-autores ("Direitos Já" nº 25, junho-julho 1993) mostraram por outro lado que não havia entre o universo da autoria e o universo do capital a mesma incompatibilidade que havia entre este universo e o universo do trabalho: os autores e os criadores privilegiados da Amar eram capazes de produzir

os próprios suportes materiais de suas obras e interpretações, e isso os libertava dos laços de subalternidade que haviam prendido os grandes autores e os grandes intérpretes do passado aos editores e às gravadoras, tornando-lhes possível aspirar a uma relação politicamente igualitária com estes agentes do mercado. Mais do que isso, noticiando o ingresso de produtores independentes na sociedade, os dirigentes-compositores da Amar deixavam transparecer que em algumas circunstâncias o universo da autoria podia tornar-se mais incompatível com o universo do trabalho que com o universo do capital, na medida em que solicitavam ao Sindicato dos Músicos do Rio que reduzisse o valor dos cachês de gravação a serem cobrados dos produtores filiados à Amar, uma vez que estes haviam se submetido à partilha igualitária dos direitos conexos ("Direitos Já" nº 24, abr-mai 1993).

Assim é que a "classe musical" revelou-se uma categoria sem sentido justamente quando os objetivos políticos mais abrangentes da sociedade ganhavam expressão legal. Em 1994, por exemplo, Marcus Vinícius fez menção espontânea à diversidade inerente a essa categoria: "O que é o músico brasileiro? O músico brasileiro é um personagem difuso. Porque ele vai desde aquele cara que toca cuíca numa casa noturna, que trabalha durante o dia não sei em que e à noite ele faz um bico numa casa noturna tocando cuíca ou cavaquinho ou violão, até o Eleazar de Carvalho, até o músico mais qualificado. Quer dizer, o músico brasileiro é uma ampla gama. Então, evidentemente, se você pega desde o cara que toca à noite, passando pelos cantores da noite, pelos que gravam discos, pelos que trabalham em estúdio, pelos que administram sua própria produção, não só a sua criação mas também a sua produção (é um caso, por exemplo, como o meu), passando por aqueles que compõem, por aqueles que estão na mídia e chegando até os grandes professores, você tem uma ampla gama de músicos brasileiros. Então os interesses evidentemente são diferentes porque, por exemplo, esse cara que toca na noite, ele está interessado em, e a demanda dele é muito mais por, um melhor salário, quer dizer, é uma demanda muito mais corporativa. A partir de determinado patamar a demanda já passa a ser pela administração do seu próprio trabalho, pela gestão da sua própria obra, não é? Então eu acho que as demandas são difusas porque é difuso o perfil desse personagem chamado músico brasileiro" (entrevista à autora, 1994).

Associando finalmente as várias sociedades autorais musicais brasileiras a demandas assim diferenciadas da "classe musical", Marcus Vinícius associava a Amar às demandas daqueles que, como ele, "administravam sua própria produção", associando a maioria das outras sociedades às demandas de autores e intérpretes inexpressivos em termos de mercado, e é interessante observar que, criticando os dirigentes dessas sociedades, ele mencionava justamente o fato de manterem tais autores sob tutela política em troca de assistencialismo, afirmando que isso não apenas comprometia o verdadeiro sentido do direito autoral, mas inviabilizava a formulação do discurso profissional e competente por meio do qual a Amar pretendia impor regras igualitárias às relações com os grandes usuários: "A gente tem é que saber que existe uma indústria cultural, que essa indústria está montada e que você tem que ter mecanismos de eficiência para trabalhar na coisa. Você tem que

ser eficiente, talentoso, capaz, para disputar essa indústria. Você não vai disputar essa indústria com esse discurso de coitadinho, sabe? Com essa articulação de incompetências e com esse discurso choroso, sabe? ...porque a indústria é competente. Os homens que estão do outro lado, os homens que gerem os discos no Brasil são competentes, sabe? E a gente quer enfrentar esses supostos patrões, o outro lado, com um discurso choroso?" (*idem, ibidem*).

Mas se repelia o "discurso de coitadinho", Marcus Vinícius também não adotava o discurso trabalhista, rejeitando-o explicitamente. Segundo ele, a distinção categórica que o "projeto Genoíno" propunha entre os direitos de natureza autoral e os direitos de natureza comercial ou industrial baseava-se apenas nas diferenças evidentes entre esses direitos e não em sua oposição: "Nós não queremos dizer que são opostos, que são adversários, nós não vamos ter essa visão de luta de classes meio estreita" (*idem, ibidem*).

E, ao comentar o ponto de vista de alguns músicos segundo o qual os intérpretes não deixariam de ser para eles uma espécie de "patrões", acrescentava: "Eu acho equivocada porque, independente de quem paga quem, nós todos fazemos parte de uma máquina, sabe? Por isso que eu até recuso a me referir à indústria fonográfica como patrão, sabe? Para ser coerente, não é patrão, não. Quer dizer, eu é que vou licenciar a minha obra para ela. Nós todos. Acho que, dentro das idéias que a gente defende, existe uma coisa chamada indústria cultural que necessita de produtos. Para que os produtos sejam feitos, precisa quem crie e precisa quem faça o suporte. Então é uma interlocução que a gente tem que ter. Quer dizer, em vez de assumir a postura do coitadinho, contratado, explorado, vamos assumir a postura do interlocutor coerente: eu entro com a criação e você entra com o suporte. Da minha criação com o teu suporte vai sair o produto que alimenta essa indústria (...)" (*idem, ibidem*).

Ora, conforme veremos a seguir, se a "classe musical" perdia sentido no contexto da campanha pela aprovação do "projeto Genoíno", a classe dos "criadores", aqui mencionada, ocupava-lhe o lugar no discurso político da entidade; e, embora sua associação precisa com um certo segmento da "classe musical" parecesse condená-la a um sentido restrito, o certo é que designava um conjunto formado por segmentos específicos de várias "classes" artísticas, o que lhe conferiu por outras vias uma abrangência ainda maior que a da antiga "classe musical".

Em relação ao sistema societário, a Amar sempre se mostrou capaz de manter a mesma exterioridade crítica da antiga "Sombrás": como vimos, ganhou a adesão em massa dos remanescentes dessa sociedade justamente por ter feito "denúncias" que resultaram na intervenção do CNDA no ECAD e por ter defendido a tabela dos 3,5% contra o acordo direto dos outros dirigentes autorais com a Abert. Por outro lado, a sociedade de Nelson de Macêdo elegeu desde o início, como alvo preferencial de suas críticas, a única concorrente direta que tinha até então no campo autoral, isto é, a Assim de Amilson Godoy, e isso significa que se posicionou de imediato na oposição aos adversários preferenciais da "Sombrás". Mais do

que isso: a Amar expressou essa sua oposição à Assim por meio de um discurso muito parecido com aquele que caracterizara a entidade extinta.

Às denúncias de irregularidades no processo de sua aprovação pelo CNDA, lançadas pela sociedade rival, a Amar revidava com ataques técnicos: "Justamente por não concordar em participar de uma sociedade em que predomina a desinformação, a incompetência, a total ignorância e a inexperiência em Direito Autoral, é que os músicos criaram a Amar" ("Amar em notícias" nº 1, mar 1981).

Solicitando ao CNDA cópia da documentação relativa ao processo de sua aprovação, para "esclarecer definitivamente as dúvidas que mesmo as pessoas mal intencionadas possam ter ainda", a Amar lamentava profundamente ocupar o presidente do Conselho com "assuntos meramente burocráticos" e desviar sua atenção dos objetivos maiores pelos quais ele estava lutando e a Amar também: "a reestruturação do Ecad; a representação efetiva do músico e do Direito Conexo dentro do Ecad; a distribuição do Direito Conexo ao músico" (*idem, ibidem*).

Mais importante que "responder a acusações pessoais mesquinhas, falsas e injuriosas sobre 'fraudes e falsificações', vindas de elementos que efetivamente não colaboram em nada para a realização dos objetivos acima", era informar o CNDA da atuação da entidade na modificação do recibo dos músicos às gravadoras e na elaboração do plano de distribuição de direitos conexos, "um passo inédito na História do Direito Autoral no país" (*idem, ibidem*). Por outro lado, em resposta direta à Assim, a Amar sucumbia ao tom tradicionalmente moral das trocas de farpas no campo autoral ao qual a própria "Sombrás" já sucumbira antes, e fazia ela mesma suas "acusações pessoais mesquinhas": as "acusações levianas" da rival eram uma "reação dos inconformados com a moralização do Ecad", uma "represália" às associações que haviam solicitado a medida de força do CNDA, "parte da velha e conhecida manobra pela qual se tenta incriminar os que denunciam a corrupção para que os corruptos fiquem impunes", "manobra de despistamento" cujo objetivo era "confundir a opinião pública" (*idem, ibidem*).

A ênfase com que eram noticiadas no informativo da sociedade as "espantosas" irregularidades constatadas no Ecad, bem como o orgulho com que a anulação das eleições, a auditoria e a intervenção no Escritório eram arroladas entre as "principais realizações" da Amar até aquele momento, reforçavam por outro lado a perspectiva de exterioridade: a despeito de ser uma das entidades que o compunham, a Amar continuava falando como se estivesse do lado de fora, e é interessante observar que, ao longo dos anos seguintes, a sociedade denunciaria, em relação aos direitos conexos dos executantes, as mesmas atitudes protelatórias do Ecad que a "Sombrás" já denunciara a seu tempo em relação à nova sistemática de arrecadação e distribuição, solicitando, tanto quanto a "Sombrás" já o fizera

antes, uma atuação menos tímida do CNDA ("Amar com a boca no trombone" nº 12, ago 1982, e "Amar em notícias" nº 8, nov 1984). No episódio da tabela dos 3,5%, para condenar o acordo com a Abert, os dirigentes da Amar chegaram a opor efetivamente os "criadores", como autores da tabela, aos "dirigentes autorais", como responsáveis pelo acordo, afirmando que estes se haviam "bandeado" para o "outro lado", o lado dos usuários, sem consultar os titulares das obras cujo preço negociavam. E os "dirigentes autorais" da Amar, por sua vez, "bandeavam-se" para o lado dos "criadores", atuando em conjunto com os sindicatos das categorias excluídas pelo acordo (atores e radialistas) e contra suas congêneres da área autoral ("Amar em notícias" nº 4-5, jun-jul 1981).

Ora, essa perspectiva de exterioridade em relação ao Ecad assentava-se em grande parte nas boas relações da Amar com o CNDA, e, nesse sentido, a saída de Costa Netto da presidência do Conselho, ocorrida após a adesão em massa dos remanescentes da "Sombrás" à sociedade, não deixou de influenciá-la negativamente. Em agosto de 1993, por exemplo, a Amar não apoiou a segunda intervenção do CNDA no Escritório, que fora reivindicada pela Sicam de Adilson Godoy, fazendo-o somente após a demissão de quatro dos membros da junta interventora e a projeção, na nova equipe de interventores, de alguns de seus próprios ideais de modificação do Escritório: o saneamento administrativo, com demissões e responsabilização jurídica dos responsáveis por irregularidades ("Boca" nº 22, dez 1983), e o cadastramento dos usuários, a implantação de um sistema de organização e métodos e de um plano de cargos e salários e a racionalização dos gastos ("Boca" nº 23, fev 1984). Por outro lado, e dado que alguns desses velhos ideais pareceram consubstanciados na Resolução nº 31 do CNDA e nos novos estatutos do Ecad legados pela intervenção, a Amar acabou sendo novamente a única entidade a apoiá-los integralmente: até a Sicam passou a combater a intervenção que reivindicara, ficando mais uma vez a Amar sozinha, ao lado do CNDA e contra o Ecad.

É interessante observar que o apoio da Amar aos estatutos legados por essa segunda intervenção sinalizava entretanto uma mudança na posição objetiva dos remanescentes da "Sombrás" no campo autoral: alguns dos dispositivos desses estatutos, como os que previam a instauração de uma Secretaria-Executiva, subordinada ao Conselho de Representantes das sociedades mas exercida por técnicos contratados por meio de seleção de currículos, iam certamente ao encontro dos ideais históricos da "Sombrás"; outros, porém, só puderam contar com o apoio da sociedade que acolhera seus antigos militantes porque estes não eram mais os preteridos do campo autoral em termos de arrecadação e poder que haviam sido nos anos 70, estando agora em posição de preterir os outros. De fato, o mecanismo decisório previsto para o Conselho de Representantes, baseado no voto plural, o critério de distribuição de votos entre as sociedades com base nos

montantes arrecadados preteritamente por cada uma delas, e a exclusão pura e simples das que não tivessem atingido um certo mínimo em arrecadação seriam certamente condenados nos anos 70 pela "Sombrás", dado que seus militantes se sentiam então justamente prejudicados por critérios como esses, que reiteravam à época as posições econômicas e políticas assumidas pelos sócios mais antigos no interior das sociedades.

É interessante observar, por outro lado, que a mudança na posição objetiva dos sócios da Amar não implicou uma mudança em seu discurso, e a sociedade conseguiu defender tais dispositivos com os mesmos argumentos com que a "Sombrás" combatera antes dispositivos parecidos: o critério com base no qual se justificava a exclusão das pequenas sociedades da administração autoral era afinal de contas "objetivo", opondo-se como tal tanto aos critérios defendidos pelas sociedades que se opunham a essa exclusão quanto aos critérios anteriormente praticados pelas sociedades que a "Sombrás" combatera. E quando, em agosto de 1984, as sedes do Ecad em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro foram ocupadas simultaneamente, inviabilizando a posse do primeiro Conselho de Representantes que excluiria as pequenas sociedades, a Amar interpretou o gesto com base na suposta "intenção antiga de se fazer assistência social e de se modificar os critérios de distribuição para beneficiar compositores com pequena execução", enviando ao CNDA um telegrama no qual dizia não concordar com o "caráter assistencialista" das reivindicações dos invasores ("Boca" nº 26, ago 1984).

O Conselho de Representantes que assumira a direção do Ecad após a intervenção, embora incluísse as pequenas sociedades, adotara o voto plural, e é interessante registrar aqui que a Amar não chegava a ocupar nele uma posição hegemônica: com 36 votos, era a 5ª colocada e possuía apenas a metade dos votos da 1ª, a Sicam, que tinha 69, sendo suplantada ainda pela Socinpro (42 votos), pela Sadembra (53 votos) e pela UBC (58 votos). Abaixo da Amar, somente a Sbacem, a Abramus e as pequenas sociedades cuja representação no Conselho estava ameaçada naquele momento pelo dispositivo estatutário que ela queria ver cumprido: a Assim, sua antiga rival, a Anacim e a Sabem, fundadas posteriormente ("Boca" nº 25, mai 1984). Contudo, graças ao ingresso dos remanescentes da "Sombrás", a Amar era uma sociedade que ascendia rapidamente no campo autoral, tendo atingido essa 5ª posição em menos de quatro anos de existência.

Esse Conselho de Representantes ampliado ainda estava dirigindo o Ecad em novembro de 1984 e a Amar ainda estava denunciando a "manobra" dos "antigos dirigentes e associações autorais" para derrubar os novos estatutos e ainda estava confiando ao CNDA a tarefa de impedir que tal "manobra" se consolidasse, "ao arrepio dos interesses da classe musical" ("Amar" nº 8, nov 1984). Ora, as pequenas sociedades permanecem representadas no Ecad até os dias de hoje, o que significa dizer que desta

vez a "confiança" no CNDA se viu frustrada. E foi justamente essa frustração o que levou os dirigentes da Amar a se renderem às negociações políticas e às alianças com as demais sociedades do campo autoral brasileiro para tentar obter pelas vias do consenso democrático o que não logravam obter por meio da força, isto é, foi essa frustração o que os levou a abandonar sua posição histórica de exterioridade em relação ao campo para tentar estabelecer uma "frente comum" com a UBC, a Sadembra, a Socinpro e a Sicam contra as pequenas sociedades.

Em agosto de 1986 a Amar procurou as "outras quatro maiores associações de direito autoral do país" e propôs a elas "que se unissem em torno dos objetivos e idéias que fossem comuns", resultando desse "primeiro entendimento" a assinatura de um "termo de compromisso" que mais tarde recebeu a adesão da Sbacem ("Direitos Já" nº 4, jul 1987). Assinado em setembro, esse termo incluía pelo menos um dos objetivos históricos da "Sombrás": prover o Ecad de uma "administração técnica, moderna, própria, independente de ingerências, incluindo um sistema de processamento de dados bem como todo o equipamento de computação necessário, com todo seu pessoal contratado em regime de CLT" (*idem, ibidem*).

E se, na qualidade de "termo de compromisso", não podia mencionar a Resolução nº 31 e os estatutos rejeitados pelas demais sociedades, trazia contudo como objetivo comum o cumprimento de uma antiga resolução do CNDA que já previa o afastamento das pequenas sociedades do quadro social do Ecad, a Resolução nº 26, de 1981, que dizia em seu Artigo 14: "Independentemente de seu número de sócios e bens intelectuais administrados, toda associação integrante do quadro social do Ecad que, por dois anos consecutivos, contribua com menos de 10% (dez por cento) na arrecadação total do direito de sua natureza, poderá ser afastada do quadro social por ato da Assembléia-Geral do Ecad, referendado pelo CNDA. Parágrafo Único: A Associação afastada poderá valer-se do disposto no artigo 13 desta Resolução para a percepção dos proventos de seus titulares" (*idem, ibidem*).

Ora, de tal modo as "outras quatro maiores" estavam agora dispostas a defender com a Amar a exclusão daquelas que não preenchessem então os requisitos mencionados, que uma solicitação conjunta nesse sentido foi encaminhada ao CNDA ainda em setembro, e é interessante observar, no próprio texto dessa solicitação, o modo como os vários dirigentes autorais misturaram finalmente suas vozes, fazendo-o contudo num concerto dissonante que evidenciava sobretudo as diferentes tonalidades que as caracterizavam.

O documento em questão não se limitava, por exemplo, a mencionar o fato "objetivo" de as pequenas sociedades jamais haverem alcançado a marca dos 10% da arrecadação em suas devidas modalidades de direitos, mencionando também o fato, muito mais significativo dentro do universo de concepções autorais pioneiras, de que as mesmas, "malgrado os reiterados alertas no sentido de que contribuíssem de forma efetiva para o engrandecimento do Ecad, responderam à tolerância de suas co-irmãs com um injustificável comportamento

omisso e indiferente quanto aos destinos da administração dos direitos autorais de execução pública em nosso país" (*idem, ibidem*).

Essa "omissão" se revelava em sua ausência sistemática nas próprias reuniões do Conselho de Representantes em que queriam continuar tendo presença assegurada, e era condenada ela mesma nos termos da moral pioneira das "co-irmãs", sendo vista sobretudo como "um considerável desinteresse pela causa comum, que, pelo menos em respeito aos seus associados, deveriam abraçar", muito embora a voz da Amar também se fizesse ouvir: tal "omissão" transformaria as pequenas sociedades em "fardos para o Ecad, onerando-o de forma injustificável, com graves prejuízos para o sistema vigente" (*idem, ibidem*).

Era a Amar, por outro lado, quem denunciava o descumprimento por tais sociedades das "normas administrativas mais rotineiras e comezinhas, tais como apresentação de balanços, respeito a prazos, etc., perturbando, com isso, a eficácia da proteção aos direitos autorais" (*idem, ibidem*).

E era ela finalmente quem se preocupava em esclarecer: a decisão de afastar a Assim, a Anacim, a Sabem e a Abramus do quadro social do Ecad fora tomada "sem o menor espírito discriminatório" e constituía uma "decisão corajosa e histórica", que tinha um "inegável conteúdo de oportunidade e justiça" (*idem, ibidem*).

Nessa mesma ocasião, as cinco grandes associações autorais do país, juntamente com a Sbacem, dispuseram-se a elaborar novos estatutos para o Ecad, mais condizentes com o "termo de compromisso" que assinavam. Do entendimento entre elas, resultou a fusão dos anteprojetos de estatutos apresentados respectivamente pela Amar e pela UBC e o estabelecimento de um consenso satisfatório em torno de uma proposta única, à qual apenas a Sadembra negou de imediato seu apoio, retirando-se das conversações (*idem, ibidem*). Entretanto, nesse meio tempo o CNDA revogou a Resolução nº 26, entregando às grandes sociedades a responsabilidade exclusiva pela eliminação das pequenas do quadro social do Ecad, fato este que levou a Sicam a recuar: segundo o informativo da Amar, essa sociedade passou a apoiar as pequenas em sua luta pela não-eliminação, obtendo em troca o apoio delas às posições que passara tardiamente a compartilhar com a Sadembra em relação aos estatutos.

Sicam e Sadembra opuseram-se conjuntamente à proposta de estatutos aprovada pelas outras, e fizeram-no justamente por discordar daquele que fora um dos objetivos históricos da "Sombrás", dotar o Ecad de uma administração eminentemente técnica: para elas, cada associação deveria indicar um dos nomes do "corpo técnico" responsável pela administração do Escritório, o que obviamente tornava "político" esse corpo e suscetível a interferências indevidas dos dirigentes societários (*idem, ibidem*). A Amar denominou essa proposta de "loteamento" do Ecad entre as sociedades: segundo seu relato, somente a UBC ficou a seu lado na defesa do "Ecad técnico", uma vez que a Sbacem acabou aderindo à

proposta de "loteamento" e que a Socinpro votava sempre "com a maioria"; mesmo assim, por carecer de 2/3 dos votos para ser aprovada, a proposta do "loteamento" não passou e o "Ecad técnico" figurava entre as conquistas listadas ao final da história (*idem, ibidem*). No tocante à eliminação das pequenas sociedades, contudo, vencera a proposta dos adversários, proposta essa que adotava pré-requisitos quantitativos à presença das sociedades no quadro social do Ecad, mas que ao mesmo tempo instituía a categoria de "membros natos" do Escritório, na qual incluía todas as sociedades que já o integravam naquele momento, dando a elas a prerrogativa de jamais serem eliminadas do Conselho de Representantes (*idem, ibidem*).

De qualquer maneira, o saldo de sua primeira tentativa de "entendimento" com as demais sociedades pareceu inicialmente positivo à Amar. Em julho de 1987, dava por alcançado um dos objetivos estabelecidos no "termo de compromisso", designado como o "aprimoramento do Ecad", e anunciava a hora de empreender a campanha pela concretização do segundo, que era o "aumento da arrecadação" (*idem, ibidem*). Em novembro, entretanto, Nei Lopes já comentava no informativo da sociedade que o "loteamento" se impusera na prática, a despeito da aprovação de normas modernas de administração. E o "aprimoramento do Ecad", identificado mais claramente como sua "moralização", continuou sendo a palavra de ordem da Amar durante todo o ano de 1988, o que significa dizer que a sociedade recuou mais uma vez para sua tradicional posição de exterioridade crítica em relação ao Escritório: a queda na arrecadação da Amar ("Grana diminui mas a Amar tá de olho"), o destino dado aos direitos das obras incluídas em filmes ("Transação Ilícita"), a contratação de "escutas" com salários milionários ("Ecad paga 142 milhas a marajás da escuta"), a divulgação antecipada dos nomes das emissoras e dos horários a serem "escutados" ("Ecad anuncia escuta e socializa jabá") e o novo componente proposto pela Sbacem para as distribuições ("Não ao CPR") foram alguns dos pretextos utilizados então para atirar contra o Ecad o "chumbo grosso" mencionado explicitamente numa dessas edições do informativo da sociedade.

É nesse contexto que se deve analisar o impacto do "projeto Genoíno" sobre as relações da Amar com as demais sociedades: de fato, a campanha por sua aprovação acabou por reaproximar a Amar do Ecad, na medida mesmo em que sobrepôs ao velho desacordo com os dirigentes autorais o novo confronto com os titulares não-criadores, substituindo o discurso moralizador por um discurso eminentemente político.

A repentina boa vontade da Amar para com o Escritório encontra-se documentada nos informativos publicados pela sociedade durante todo o ano de 1989, a despeito de o problema do "loteamento" persistir, como mencionou ainda uma vez esse informativo ("Direitos Já" nº 14, jul-ago

1989): após uma retratação pública no tocante à distribuição de direitos de músicas incluídas em filmes ("Erramos..."), sucederam-se elogios ao estabelecimento de um cronograma sistemático de distribuições para os executantes ("Meno male, não?"), à criação de um "roteiro musical" para registro das obras executadas ao vivo ("Shows: resolvido o problema"), à substituição de fiscais por cadastradores ("Boa, Ecad! É assim que se começa a arrumar a casa!") e à instituição do reajuste mensal da tabela de cobrança ("Boa medida!"). A certa altura, a Amar chega mesmo a prescrever aos titulares brasileiros de direitos autorais a mesma "confiança" no Ecad que fizera questão de negar anteriormente. "O Ecad está trabalhando firme para pôr em dia o pagamento de shows. E ao que tudo indica, até o fim do ano esses pagamentos deverão estar rigorosamente atualizados", começa o texto, para referir-se em seguida a um "prática ilegal e perigosa" que vinha se tornando comum: como o Ecad demorava para pagar, os artistas negociavam seus direitos com os empresários, recebendo no ato os valores correspondentes e transferindo a eles a titularidade dos montantes futuramente distribuídos pelo Ecad ("Direitos Já" nº 14, jul-ago 1989). E a Amar condenava essa prática justamente por suas consequências nefastas sobre o sistema autoral que tanto combatera: "Essa prática desacredita e desautoriza as sociedades a que os artistas pertencem, desacredita o Ecad e enfraquece o sistema autoral como um todo, só beneficiando os empresários. Artista consciente de seus direitos não os cede. Mesmo porque, como dissemos lá em cima, o Ecad está trabalhando firme para regularizar o pagamento dos shows e, para tanto, precisa do nosso voto de confiança" (*idem, ibidem*).

Observe-se, entretanto, que, nesse caso, a Amar defendia o Ecad contra os empresários, ou, mais propriamente, contra o instituto da cessão de direitos, por meio do qual não-criadores de todos os tipos acabavam participando da própria gestão autoral, e isso mostra como as relações da Amar com o Escritório estavam então impregnadas de um sentido novo, advindo justamente da campanha que empreendia pela aprovação do "projeto Genoíno". Ora, a presença ostensiva de não-criadores entre os sócios mais bem aquinhoados em dinheiro e poder de certas sociedades fez por outro lado com que a Amar acirrasse seu confronto com elas, ainda que em termos diretamente políticos e não mais morais.

A crítica da Amar à participação majoritária dos produtores fonográficos nos direitos conexos já ensejara um confronto aberto com a Socinpro antes mesmo de o "projeto Genoíno" vir à baila. Em 1987, CNDA e Ecad não sabiam o que fazer com os montantes recolhidos a título de direitos conexos que, segundo a amostragem, pertenceriam a titulares de países em que tais direitos não eram reconhecidos. O CNDA propunha a distribuição igualitária desses montantes aos titulares brasileiros de direitos conexos, enquanto a Socinpro reivindicava que fossem respeitadas nessa distribuição as proporções estabelecidas pela Lei 4.944, o que garantiria

aos produtores fonográficos 50% de tudo o que fosse distribuído. Nesse contexto, a Amar criticara o fato de a Socinpro congregar, "conflitadamente", intérpretes e gravadoras, e seu informativo estampara títulos politicamente combativos contra ela: "Direitos Conexos Estrangeiros: Gravadoras querem parte do leão" e "Direitos Conexos: Juiz diz que Socinpro quer tirar dos músicos pra dar pras gravadoras" ("Direitos Já" nº 5, jan-fev 1988). A partir de 1989, entretanto, as hostilidades contra a Socinpro não apenas se acirraram como também passaram a se expressar nos próprios termos da campanha pela aprovação do "projeto Genoíno": "A Socinpro, todo mundo sabe, é uma sociedade 'autoral' que congrega intérpretes e produtores fonográficos, artistas e gravadoras, empregados e patrões, numa boa. Não se sabe se por essa ou por outras razões, a Socinpro não apóia o projeto de lei autoral que a Amar, e quase todas as outras entidades que congregam pessoas físicas criadoras de obras intelectuais e artísticas (pois só pessoa física - repetimos - pensa, sente, tem emoção e condição de ser autor) querem ver aprovado. A Socinpro está do lado das gravadoras, como sempre esteve. E foi por isso que sua diretoria homenageou o senador cearense Cid Sabóia, relator do projeto do senador Luís Vianna Filho, que é diametralmente oposto ao nosso. Quem nos contou foi Hélio Fernandes, na edição de 7 de novembro da Tribuna da Imprensa" ("Direitos Já" nº 16, nov-dez 1989).

Como vimos, as próprias farpas atiradas contra a UBC quando da transferência de alguns dos sócios da Amar para aquela sociedade tiveram como pano de fundo essa mesma campanha: o fato de a UBC haver se tornado, por excelência, a sociedade das editoras ligadas às grandes gravadoras, fazia com que a transferência para ela representasse o fortalecimento das "pessoas jurídicas" em detrimento dos "criadores", sendo portanto contraditório com o engajamento daqueles mesmos sócios e de sua antiga sociedade na campanha pela aprovação do "projeto Genoíno". Observe-se, entretanto, que, contra essa sociedade, a Amar chegou a atirar algumas farpas nacionalistas, inevitáveis talvez no contexto de uma disputa que opunha artistas brasileiros a "pessoas jurídicas" em sua maioria multinacionais. Observe-se também que, para criticar o "estrangeirismo" da UBC, a Amar acabou remontando aos velhos tempos e denunciou a influência inicial do produtor de cinema norte-americano Wallace Downey sobre a sociedade. Observe-se finalmente que acabou por reproduzir o discurso da Sbacem, e não só em sua afirmação patriótica perante a UBC, mas também em seu conservadorismo estético-existencial, muito embora a nuance esquerdista da sociedade fosse reiterada por uma referência aparentemente gratuita a Tinhorão: "A ingerência de grupos multinacionais na vida das sociedades de autores e na cultura brasileira é antiga. Em 11 de outubro de 1945, por exemplo, UBC e Sbat selavam um acordo de paz, com o 'apoio', entre outros, de Wallace Downey, representante de uma associação internacional. E quem era esse Downey? Compositor? Autor? Vejamos o que a Delta-Larousse diz: 'DOWNEY (Wallace), empresário musical e produtor cinematográfico norte-americano (1902-N.York, 1967). Exerceu suas atividades tanto nos EUA como no Brasil, onde passou vários anos. Produtor dos filmes brasileiros Coisas Nossas (1930); Alô, Alô, Brasil! (1935); Estudantes (1935); Alô, Alô, Carnaval! (1936); Banana da Terra (1938) e Céu

Azul (1940)'. O trabalho desse empresário em nosso país fazia parte da 'Política da Boa Vizinhança', aquela que levou Carmen Miranda para os Estados Unidos e, via 'Zé Carioca', começou a trazer o *american way of life* para cá. 'Um interessante capítulo das relações político-econômicas dos Estados Unidos com os países da América Latina e particularmente com o Brasil'- a definição é de José Ramos Tinhorão. Foi através dessa 'Política da Boa Vizinhança' que tudo o que era considerado bom para os Estados Unidos passou a ser bom também para o Brasil, como os óculos raiban, o foxtrote, a coca-cola... e, depois, os jeans, o rock, o milk-shake, o hambúrguer, todas essas coisas sem as quais a vida é um saco e não vale a pena ser vivida" ("Direitos Já" nº 23, jan-fev 1992).

Como vimos, a Amar também não deixou de repetir a Sbacem em sua rejeição ao mercado, atualizada como oposição aos "intermediários entre o artista e o povo". Fê-lo, contudo, com base em concepções políticas próprias. As "multinacionais do disco", de um lado, e as emissoras de rádio e televisão, de outro, foram de fato os alvos preferenciais do discurso e da prática da sociedade contra o sistema de produção e consumo de música, e isso desde os tempos da hegemonia dos músicos. O apoio dado à campanha do sindicato dos músicos pela modificação dos recibos de cachê emitidos pelas gravadoras e a solidariedade oferecida aos Sindicatos dos artistas e dos radialistas quando da não-inclusão dos direitos conexos dessas categorias no acordo fechado pelas outras entidades com a Abert já mostravam que, para a Amar, assim como para a "Sombrás", a própria solução do problema autoral passava necessariamente pelo confronto com esses "intermediários" específicos. Ainda no final dos anos 80, e já sob a hegemonia dos compositores, o recibo de cachê emitido pelas gravadoras continuava sendo problema, assim como o pagamento autoral proporcional ao faturamento obtido com o uso de música continuava sendo um ideal inatingível: em 1989, no contexto da crítica que dirigia à isenção de ICMS concedida às gravadoras, a Amar ainda denunciava o expediente de redigir esses recibos como se fossem relativos a pagamentos de direitos autorais para obter o triplo benefício daquela isenção, da cessão dos direitos dos músicos e da liberação dos encargos trabalhistas, apontando também os "fins escusos" para os quais as gravadoras usariam o dinheiro que não davam às Receitas estaduais, entre os quais o "jabá" que pagariam às emissoras em troca da divulgação de certos discos ("Direitos Já" nº 12, mar-abr 1989); por outro lado, a necessidade de aumentar a arrecadação do Ecad e de taxar de uma maneira mais justa os grandes usuários ainda era lembrada em 1988 nas cartas endereçadas a Lobão e a Tom Jobim, nas quais a benevolência da tabela para com as emissoras e a força de pressão da Abert sobre o Poder Público eram apontadas como as principais causas dos problemas autorais dos artistas brasileiros ("Direitos Já" nº 9, set-out 1988).

Em relação às emissoras, a Amar acabou adotando um discurso crítico que extrapolava os limites das próprias relações autorais, incorporando referências ao monopólio da mídia no Brasil, citadas algumas vezes diretamente do discurso de representantes públicos das esquerdas políticas do país: em 1993, por exemplo, o informativo da sociedade transcreveu um artigo escrito por Genival Rabelo para uma publicação do PC do B, "O monopólio da mídia no Brasil", além de uma declaração de Leonel Brizola, "O polvo Rede Globo" ("Direitos Já" nº 26, set-out 1993). Em relação às gravadoras, acabou passando do questionamento da cessão ilegal dos direitos conexos dos músicos via os recibos de cachês para o questionamento das próprias porcentagens legais de participação dos produtores fonográficos nesses direitos e, daí, para o questionamento final da titularidade de direitos autorais que lhes era atribuída, bem como às demais "pessoas jurídicas".

Os primeiros textos críticos da Amar acerca dos direitos conexos das gravadoras questionavam efetivamente seu percentual. Em 1984, inconformados com o fato de a Lei 4.944 conceder a elas a metade de todos os montantes recolhidos a esse título, os dirigentes diziam aguardar o final do processo eleitoral então em curso para dar início ao trabalho parlamentar de modificação dessa lei ("Amar em notícias" nº 8, nov 1984). No ano seguinte, entretanto, embora continuasse questionando apenas os percentuais destinados às gravadoras e não a própria titularidade, Marcus Vinícius já mencionava a "injustiça" representada pelo fato de "direitos decorrentes da criação e da execução" serem majoritariamente apropriados por quem apenas custeava as produções fonográficas e não realizara nenhum "ato criativo", o que de certa maneira antecipava o caminho que a argumentação seguiria rumo à separação conceitual dos universos de direitos ("Direitos Já" nº 1, dez 1985). Ao retomar o tema em 1988, Marcus Vinícius faria uso finalmente da oposição entre "pessoa física" e "pessoa jurídica" que fundamentaria logo em seguida a argumentação em favor da nova lei, chegando mesmo a afirmar que "pessoas jurídicas" não deveriam partilhar, "por doutrina", de direitos advindos "da criação e do talento individuais de pessoas físicas", muito embora propusesse ainda uma "saída" menos radical que sua exclusão da titularidade: se a partilha prevista pela Lei 4.944 só valia no caso de não haver uma "convenção em outros termos" entre as partes interessadas, os intérpretes e os músicos deveriam exercer suas prerrogativas constitucionais e estabelecer novos preços para sua criação, impondo os termos de uma convenção alternativa que destinasse os direitos conexos majoritariamente a eles mesmos ("Direitos Já" nº 7, mai-jun 1988).

A essa altura, "atendendo a solicitação da Amar", o Ecad passara a fornecer as relações periódicas dos titulares de maior rendimento e a sociedade passara a comentá-las em seu informativo. Sob o título

sugestivamente nacionalista de "Quem ganha mais: o autor brasileiro ou as multas?", o primeiro desses comentários concluía pelo predomínio de "gravadoras, editoras e subeditoras que, embora não criem nem interpretem nada (pessoa jurídica não tem intelecto nem espírito!) são também consideradas, pelas leis brasileiras, como titulares de direitos autorais e conexos" ("Direitos Já" nº 8, jul-ago 88).

Tal predomínio era numericamente inquestionável: dos 112 titulares de maior renda, 69 eram "pessoas físicas" e 43 eram "pessoas jurídicas" em fevereiro de 1988, 70 eram "criadores" e 42 "empresas" em março; em fevereiro, os 14 maiores titulares eram "gravadoras, editoras, etc. (quase todas multinacionais)", aparecendo o primeiro autor na 15ª posição; em março o primeiro autor aparecia em 11º lugar, fazendo-se contudo seguir por mais 3 "pessoas jurídicas"; em fevereiro, os 3 intérpretes com maior rendimento apareciam somente em 28º, 52º e 78º lugares, aparecendo em 24º, 54º e 58º em março; finalmente, do total líquido das 112 maiores distribuições de fevereiro (Cz\$ 38.999.849,78), cerca de 70% (Cz\$ 27.334.358,40) tinham sido pagos a "gravadoras, editoras, etc", mantendo-se essa porcentagem praticamente inalterada em março (*idem, ibidem*). E dados semelhantes voltariam a ser comentados criticamente em edições posteriores do informativo, quando a campanha pela aprovação do "projeto Genoíno" já estivesse em curso: "Gravadoras ficam com a parte do leão na música" ("Direitos Já" nº 15, set-out 1989) e "A concentração de renda no universo autoral brasileiro. Escândalo! Julgue você mesmo!" ("Direitos Já" nº 25, jun-jul 1993).

No final de 1988, antecipando-se ao ministro da Educação, a Amar publicou em seu informativo um anteprojeto de uma nova lei autoral que fora elaborado por uma comissão do CNDA, e o fez com a intenção explícita de "aprimorá-lo" à sua maneira e de encaminhá-lo por conta própria ao Congresso Nacional ("Direitos Já" nº 10, nov-dez 1988). Conclamando o quadro social a ler o texto, a refletir sobre as críticas anexadas a ele pela Amar e a enviar sugestões à diretoria, a sociedade já delineava com clareza os "dois lados" da disputa política que se avizinhava, apontando inclusive a evidente opção do Poder Executivo pelo lado oposto: "Já em pauta a discussão da 'Nova Lei Autoral'. De um lado, a legião de sempre (grandes redes de rádio e TV, e seus ministros, gravadoras multinacionais, etc. etc.) e de outro, nós. Simplesmente. Temos então que começar uma batalha daquelas. Pra aprovar o anteprojeto elaborado pelo CNDA e que é o que nos interessa, feitos alguns ajustes, como observamos e sugerimos (...)" (*idem, ibidem*).

Entretanto, os pontos de vista defendidos por Marcus Vinícius posteriormente, e que já estavam consubstanciados no projeto, não foram predominantes na argumentação da sociedade em favor de sua aprovação nesse momento. As chamadas de pé de página publicadas pelo informativo da sociedade no início de 1989, por exemplo, são ainda fortemente marcadas pelo tom sindical e pela atribuição das condições antagônicas de

trabalho e capital aos "dois lados" mencionados: "Autor, a nova lei autoral vai ser a nossa grande conquista. Vamos defendê-la!" e "Autor, defender o anteprojeto da nova lei autoral é fundamental para sua sobrevivência enquanto trabalhador intelectual!" ("Direitos Já" nº 11, jan-fev 1989).

E em meados do ano a velha irreverência vem somar-se a isso na explicitação da contradição em jogo, de tal modo que depois de haver transcrito uma crítica ao projeto já apresentado à Câmara por Genoíno, a Amar comenta: "Viram bem? O texto atrapalha os interesses de editores e produtores! Legal! Então, estamos no caminho certo!" ("Direitos Já" nº 14, jul-ago 1989).

Somente em 1993, quando da segunda tramitação do projeto na Câmara, a contradição entre os "dois lados" mostrou-se ser uma simples oposição entre dois universos diferentes de direitos: apontando justamente o controle exercido pelos titulares "pessoas jurídicas" sobre a gestão coletiva dos direitos autorais e o modo como esse controle se traduzia em prejuízo para os titulares "pessoas físicas", a Amar denunciava as relações "incestuosas" estabelecidas entre alguns daqueles titulares e alguns dos grandes usuários, bem como a condição "hermafrodita" de outros deles, que eram ao mesmo tempo titulares de direitos autorais e usuários de música ("Direitos Já" nº 24, abr/mai 93). Dessa perspectiva, os interesses das "pessoas jurídicas" e das "pessoas físicas" só não eram coincidentes na medida em que coabitavam de maneira equívoca o mesmo universo autoral, e foi essa perspectiva que efetivamente inspirou a abertura da Amar à adesão de um grande número de produtores independentes, noticiada na mesma edição do informativo. Entre a irreverência de 1989 e a atitude que se evidenciava então, que Marcus Vinícius talvez chamasse de "profissionalismo", a distância era grande: se antes fora "legal" atrapalhar os interesses do "outro lado", em 1992 a Amar chegara a divulgar seu apoio ao projeto de uma lei que garantia os direitos do outro lado sob outra denominação ("Direitos Já" nº 22, novembro-dezembro 1992).

Em relação ao Estado, a Amar herdou inicialmente a mesma posição que cerca de cinco anos antes de sua fundação fora ocupada pela "Sombrás", fundando nela sua própria exterioridade em relação ao campo societário: tornou-se efetivamente a interlocutora preferencial do CNDA durante a gestão de Costa Netto. Contudo, e como se recorda, foi durante essa mesma gestão que os limites da aliança entre os artistas de oposição e o Estado autoritário começaram a se revelar historicamente, a despeito de todo o empenho do presidente do CNDA em favor dos primeiros: a atitude protelatória do ministro Ruben Ludwig em relação à homologação da tabela que indexava as taxas autorais ao lucro comercial das emissoras de rádio e televisão deixou clara a inviabilidade daquela aliança quando os adversários deixassem de ser as combalidas entidades de direitos autorais e

passassem a ser os grandes meios de comunicação. Foi também ao tempo de Costa Netto que a própria Amar, experimentando a natureza específica dos interesses autorais que representava, começou a desacreditar da viabilidade política do projeto de transformá-la na entidade única que abrigaria toda a "classe musical". De fato, ao deixar o cargo, em abril de 1983, Costa Netto assinalou o encerramento do projeto de modernização do campo autoral que fora compartilhado por artistas e governantes até aquele momento, e que esbarrava agora tanto nos interesses homogêneos dos grandes meios de comunicação quanto nos interesses diferenciados da própria "classe".

Na medida em que pareceu atuar algumas vezes como sucessor de Costa Netto no exercício do antigo intervencionismo modernizante, Joaquim Justino Ribeiro chegou a contar em alguns momentos com o apoio da Amar - e, para que isso se exemplifique, basta lembrar as esperanças depositadas na intervenção de seu CNDA no Ecad quando das mudanças promovidas na composição da junta interventora no final de 1983 ou a defesa intransigente dos novos estatutos legados por essa mesma intervenção em meados do ano seguinte. Contudo, o próprio caráter circunstancial e não sistemático desse apoio já sinalizava o dismantelamento da aliança entre os artistas representados pela Amar e o governo. Sinalizava, em primeiro lugar, a hesitação do CNDA, decorrente talvez da falta de um projeto governamental para a área autoral que substituísse o projeto "técnico" e moralizador que a aliança anterior sustentara: de fato, a intervenção apoiada pela Amar em dezembro de 1983 tivera início em agosto daquele ano por influência direta da Sicam, que se opusera até o fim a Costa Netto; por outro lado, as medidas tomadas pelos novos interventores no início de 1984 frustraram radicalmente as esperanças que a Amar havia depositado neles, ao passo que as resoluções finais da intervenção, defendidas por ela, nunca foram cumpridas. Mas a própria Amar, defendendo tais resoluções, também não estava atuando de modo a viabilizar o antigo projeto da "Sombrás" para o campo autoral, muito embora tenha conseguido argumentar nesse sentido nas páginas de seu informativo: se aquele era um projeto de modificação das posições econômicas e políticas conquistadas pelos "velhos dirigentes" nesse campo, este era um projeto claro de manutenção do *status quo*.

É interessante observar que esse período de indefinição do governo e de modificação da posição objetiva dos "grandes nomes" da Amar no espectro autoral coincidiu com o momento final da transição para o regime democrático no Brasil. Diferentemente da "abertura" geiseliana, no contexto da qual a interlocução entre a "Sombrás" e o governo tivera início, esse momento se caracterizava pela reemergência dos movimentos de massa no campo político, com as sucessivas campanhas nacionais pelas eleições diretas e pela vitória de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral, e a

significativa adesão dos "grandes nomes" da Amar a essas campanhas fê-los reassumir publicamente o clássico papel de opositores do regime militar que a interlocução privilegiada com o governo na área autoral contradissera. E, de tal maneira isso se deu, que a experiência vivida dessa interlocução passada, já improficua no presente, acabou sendo paulatinamente obliterada pela declarada expectativa de uma interlocução futura, que os "grandes nomes" da Amar compartilhavam, antes como cidadãos que como titulares de direitos autorais, com toda a nação brasileira.

O advento da "nova" República propiciou de fato para a Amar uma participação muito grande nas decisões governamentais relativas ao campo autoral: o "novo" CNDA, abrigado no também "novo" Ministério da Cultura, acolheria Maurício Tapajós, Marcus Vinícius, Fernando Brant, Capinan, Joyce e Gonzaguinha entre seus membros, ao lado de representantes de outras áreas da criação artística e de juristas renomados ("Direitos & Autores", informativo do CNDA nº 1, dez-85). Entretanto, não se tratava mais de colocar-se numa posição de exterioridade em relação ao campo autoral musical e de reivindicar de uma instância superior de poder uma intervenção sobre as sociedades ou sobre o Ecad, mas de exercer essa intervenção do interior mesmo dessa instância, só que na condição teórica de representante daquele próprio campo. Ora, a Amar não representava adequadamente esse campo, mas apenas um grupo específico de interesses autorais que nele ocupavam agora uma posição significativa, e, dada sua histórica oposição em relação às demais sociedades, não podia sequer fingir que o representava. Assim sendo, no exercício de suas funções no CNDA, os dirigentes da Amar recorreram mais uma vez à antiga oposição entre os titulares de direitos autorais musicais, por eles representados em conjunto, e os dirigentes societários, por eles combatidos também globalmente. E o pressuposto tácito dessa reatualização de representações anteriores sobre si mesmos era justamente o de que eles, como titulares e não dirigentes, e como antigos opositores do regime militar que sempre haviam sido, somente agora estariam exercendo algum poder de influência sobre o governo, graças à democracia reencontrada. Isso tornou possível aos dirigentes da Amar elogiar a "nova filosofia" do CNDA ("Direitos Já" nº 3, mai 87, e nº 6, mar-abr 88), ainda que contrariando toda a tradição intervencionista da sociedade: essa "filosofia" seria adequada não apenas por valorizar os "titulares" mas também por basear-se no princípio de "não-intervenção do Estado nos negócios das sociedades civis" (*idem, ibidem*). E isso também tornou possível a esses dirigentes continuar "intervindo nos negócios das sociedades civis", como a própria oposição entre titulares e dirigentes já fazia supor, ainda que sob o pretexto democrático de "mediação de conflitos" ("Direitos & Autores" nº 1, dez 1985).

De fato, uma das primeiras providências do CNDA da "nova" República foi a intervenção na Sicam, decretada em razão de irregularidades descobertas pela Coordenadoria de Fiscalização do Conselho em documentos da sociedade e da demora de sua diretoria em sanar tais irregularidades. E a mesma intenção moralizadora encontrar-se-ia presente na Resolução nº 37 desse CNDA, que impunha às associações o repasse do dinheiro aos titulares no prazo máximo de 72 horas, ou, em caso de impossibilidade, a aplicação desse dinheiro para o repasse futuro aos titulares com juros e correção monetária.

Para o conselheiro Marcus Vinicius, essa resolução apenas regulamentava "aquilo que, para as associações, deveria ser dever e obrigação: o respeito aos bens patrimoniais dos titulares, e aos próprios titulares, princípio e fim de todo o processo, além de sua própria razão de ser" (*idem, ibidem*).

Entretanto, a definição dos "deveres" e das "obrigações" de dirigentes e de sócios era algo que sempre se dera internamente a cada uma das sociedades, e isso significava que mesmo a imposição de deveres e obrigações como esses não podia prescindir do gesto intervencionista. E, mesmo negando o caráter intervencionista desse gesto, o dirigente da Amar não poderia solidarizar-se com ele a não ser como "titular" no poder, interpelando os demais dirigentes como se não fosse um deles: "Compenetrem-se as Associações de titulares de seu papel de mandatárias de seus associados. Nessa condição, devem elas não só zelar pelos interesses dos mandantes, como também prestar-lhes contas sistematicamente (...). O atraso, a retenção, a manipulação de recursos dos titulares, se porventura praticados por quaisquer associações, constituem atos ilícitos ou - quando menos - aéticos, desde que se configuram como atos de mandatários em contrário aos interesses dos mandantes" (*idem, ibidem*).

Se no CNDA era a suposta representação dos "titulares" de direitos autorais musicais o que permitia à Amar continuar se opondo ao conjunto das sociedades, no Ecad, como vimos, era a representação efetiva dos "grandes" dentre aqueles titulares o que informava sua atuação, levando-a a buscar alianças com as maiores dentre estas sociedades e a opor-se às pequenas. Observe-se, entretanto, que na solicitação conjunta que as grandes sociedades enviaram ao CNDA da "nova" República no sentido da eliminação das pequenas do Conselho de Representantes do Ecad o caráter específico dos interesses autorais ali defendidos não foi explicitado e tudo foi feito em nome dos "criadores intelectuais" ("Direitos Já" nº 4, jul 1987). Ora, se no futuro contexto da campanha pela aprovação do "projeto Genoíno" a categoria dos "criadores" seria oposta à categoria das "pessoas jurídicas", naquele momento incluía todos os signatários do documento, inclusive os editores e as gravadoras representados pela UBC, pela Sadembra e pela Socinpro. Por outro lado, se era ali utilizada em lugar da referência direta aos "grandes" titulares de direitos autorais musicais que a Amar estava representando no Ecad, essa categoria designava com exatidão

os membros do CNDA da "nova" República, uma vez que os "titulares" de direitos autorais musicais conviviam ali com "titulares" de outras áreas, entre os quais escritores, autores teatrais, cineastas, atores e até radialistas. E foi esse CNDA dos "criadores intelectuais" que elaborou o "projeto Genoíno", opondo-se aos próprios editores e produtores fonográficos a que a Amar aliava-se no Ecad. Foi, portanto, a participação da Amar nesse coletivo ainda mais abrangente que aquele de que se fazia representante o que lhe permitiu superar o caráter contraditório de sua atuação pública no período: de fato, foi na condição assumida de "grandes" titulares que os dirigentes da Amar substituíram a aliança com os produtores no Ecad pela busca de uma interlocução igualitária dos "criadores" com eles, fundada na separação de suas respectivas esferas de direitos; e foi também como "criadores" que esses "grandes" titulares substituíram as críticas de cunho moral aos demais dirigentes pela denúncia política do predomínio de certos "titulares" sobre todos eles.

O CNDA da "nova" República, como CNDA dos "criadores intelectuais", incluía o ator Jorge Ramos (presidente da ASA) e o radialista Adelzon Alves, o que parecia sinalizar uma tomada de posição do novo governo em favor dessas duas categorias profissionais em seu dissídio autoral com os grandes meios de comunicação. Nesse sentido, além de abrir democraticamente o CNDA à participação dos próprios "titulares", e antes mesmo que esses titulares formassem ali o "projeto Genoíno", a "nova" República já parecia disposta a fornecer sustentação institucional ao confronto político de tais "titulares" com seus adversários mais poderosos, e não apenas às suas investidas de sempre contra as sociedades autorais, e é possível imaginar que o ímpeto do novo governo contra os produtores de outras áreas, evidenciado nos primeiros tempos do Plano Cruzado, tenha reforçado ainda mais essa impressão.

De fato, perseguindo os antigos objetivos dos atores e dos radialistas, o "novo" CNDA chegou a baixar uma resolução instituindo um modelo de "contrato de direitos autorais e conexos e termo de autorização para utilização de criação e/ou interpretação artística não-musical", no qual estavam previstas a remuneração percentual dessas categorias por qualquer utilização econômica de suas criações e/ou interpretações ("fixação, exibição, transmissão, retransmissão ou reprodução") e a homologação do CNDA como pré-requisito da validade dos diversos ajustes firmados entre elas e os meios de comunicação (Resolução nº 36, publicada no *Diário Oficial* de 23 de agosto de 1985). Embora não fizesse mais do que apoiar-se em dispositivos das leis vigentes (a própria Lei 5.988 e as leis relativas à profissionalização artística, aprovadas no governo Figueiredo), a resolução era corajosa na medida em que esses dispositivos nunca haviam sido cumpridos, e ela estabelecia tanto os procedimentos práticos de seu cumprimento quanto as sanções em que incorreriam dali em diante os

usuários que não os seguissem à risca, nomeando ainda as associações das respectivas categorias como mandatárias de seus associados para a defesa judicial e extrajudicial de seus direitos autorais.

Contudo, a evolução dos acontecimentos relativos aos direitos de atores e radialistas, bem como os episódios que envolveram o próprio projeto da nova lei autoral que o CNDA elaborara acabaram mostrando como era frágil o suporte institucional que a "nova" República concedia aos "novos" conselheiros e como se esvaía rapidamente seu ímpeto de afrontar os produtores.

Em 1985, no auge daquele ímpeto, o presidente José Sarney chegara a assinar um decreto que ampliava as atribuições do CNDA, dando-lhe competência para atuar também nos casos de irregularidades cometidas por usuários, e não só naqueles que envolvessem titulares e sociedades: o Decreto nº 91.873 permitia ao Conselho impedir ou interditar qualquer forma de utilização não autorizada das obras ou das interpretações protegidas, apreender a receita bruta gerada por utilizações não autorizadas já consumadas e solicitar a ação da autoridade policial competente para a execução de suas determinações. Tal decreto confirmara em novembro a sintonia do Executivo com o CNDA que baixara em agosto a resolução relativa aos direitos conexos não-musicais, e não é à toa que a ASA, por sua vez, sentira-se segura para impetrar naquele mesmo ano um mandado de segurança contra o chefe do Departamento de Censura Federal porque ele permitia a liberação da programação das emissoras de rádio e televisão sem a devida comprovação do pagamento dos direitos autorais dos atores.

Ora, três anos depois, quando a causa da ASA saiu vitoriosa, tendo o Judiciário estabelecido inclusive o percentual que as emissoras deviam pagar aos atores a título de direitos autorais, um novo decreto do Executivo (Decreto nº 95.971) simplesmente revogava os dispositivos legais em que o juiz se baseara para exarar sua sentença: segundo o ministro da Justiça, era melhor para os artistas negociar diretamente seu pagamento de direitos autorais com as empresas usuárias ("Direitos Já" nº 7, mai-jun 1988). Ao mesmo tempo, o projeto da nova lei autoral do "novo" CNDA seria retido pelo ministro da Cultura, sob o argumento de que era preciso ouvir todas as partes interessadas, inclusive os próprios editores e produtores fonográficos que o projeto excluía do campo autoral. E ambos os acontecimentos deram ensejo a que a Amar passasse a marcar uma posição de oposição à "nova" República, muito embora as boas relações com o "novo" CNDA tivessem seqüência, com os elogios à "nova filosofia" do órgão sendo retribuídos com elogios à qualidade do próprio informativo da sociedade ("Direitos Já" nº 6, mar-abr 88, e nº 10, nov-dez 88).

O Decreto nº 95.971, dito "decreto Sarney-Brossard", foi considerado um "atentado à justiça" pelo informativo da sociedade, que chegou a citar o Artigo 82 da Constituição então vigente e os crimes de responsabilidade do

presidente da República por ele enumerados, entre os quais incluía-se a prática de atos que atentassem contra o cumprimento de decisões judiciais: para a Amar, 2/3 do Congresso poderiam (e deveriam) arguir criminalmente o presidente da República pelo "atentado" que cometera, devendo os tribunais superiores de Justiça ignorar o "decreto criminoso" e manter a sentença do juiz ("Direitos Já" nº 7, mai-jun 1988). Na edição seguinte, outro artigo repercutia o mesmo decreto, mencionando ainda com indignação as emendas que o irmão e o filho do ministro das Comunicações tinham apresentado à Constituinte para simplesmente acabar com os direitos autorais dos atores ("Direitos Já" nº 8, jul-ago 1988). Em ambas as ocasiões, a Amar vinculava os atos do presidente da República e de seus ministros aos interesses dos grandes meios de comunicação, da mesma forma como o faria no texto introdutório ao projeto da nova lei autoral que seria publicado logo em seguida ("Direitos Já" nº 10, nov-dez 88). E se ao publicar o projeto no informativo da sociedade a Amar já pretendia enviá-lo ao Legislativo por conta própria, era porque os "grandes nomes" da MPB tinham finalmente decidido acionar os representantes da oposição de esquerda no Congresso, inaugurando uma modalidade nova de atuação no cenário público: 1989, primeiro ano da luta da Amar pela aprovação do "projeto Genoíno", foi também o primeiro ano das eleições diretas para a presidência da República no Brasil após o longo período do regime militar e da "nova" República, eleições essas nas quais a Amar posicionou-se ao lado dos candidatos de esquerda, definindo-se claramente por Lula no 2º turno.

É interessante observar que a transição democrática moldara definitivamente o discurso da Amar, de tal modo que a defesa da nova lei eleitoral pôde fazer-se algumas vezes com base na condenação daquilo que supostamente seria o vício de origem da Lei 5.988, o autoritarismo do regime que a promulgara ("Direitos Já" nº 15, set-out 89, nº 16, nov-dez 89, e nº 17, jan-fev 90), ficando esquecidos no tempo os esforços envidados pela antiga "Sombrás" para que essa lei fosse regulamentada e para que a intervenção autoritária do Estado no campo autoral se consolidasse o mais amplamente possível. Na primeira dessas ocasiões, obscurecendo totalmente os fatos históricos, a Amar chegava a dizer que o descontentamento dos artistas com a Lei 5.988 vinha desde 1975, ano de fundação da entidade que mais lutou por sua regulamentação e que por muito tempo se orgulhou disso ("Direitos Já" nº 15, set-out 1989). Por outro lado, o acúmulo paralelo de derrotas no Executivo e de vitórias no Legislativo reforçava sua posição de oposição democrática à própria "nova" República, e a Amar criticou particularmente o envio precipitado ao Congresso, pelo ministro da Justiça, do projeto de lei sobre Censura ("Direitos Já" nº 12, mar-abr 89), a renovação do convênio do ICMS com as gravadoras ("Direitos Já" nº 13, mai-jun 89) e o corte de verbas e

funcionários na área cultural (*idem, ibidem*), festejando por sua vez a receptividade demonstrada a seu projeto quando da entrega inicial de cópias do mesmo a todos os deputados e senadores em Brasília ("Direitos Já" nº 12, mar-abr 89), a vitória da mobilização de seus associados pela retirada de projeto concorrente de um deputado do PFL ("Direitos Já" nº 13, mai-jun 89) e o grande número de congressistas que se declarava disposto a votar a favor do "projeto Genoíno" ("Direitos Já" nº 14, jul-ago 89).

O descontentamento em relação à "nova" República expressou-se às vezes de maneira irreverente, e o ministro José Aparecido foi o grande alvo dessa irreverência, a despeito da evocação precursora de um certo "marimbondo metido a poeta" ("Direitos Já" nº 10, nov-dez 88). Transcrevendo os compromissos agendados pelo ministro da Cultura para os dias 18 e 19 de abril de 1989, entre os quais incluíam-se festas de aniversário de familiares, o informativo da *Amar* comentava: "Agora já se sabe o que faz o ministro José Aparecido" ("Direitos Já" nº 13, mai-jun 89). A irreverência contra o ministro da Cultura refletia também um descontentamento específico com a política cultural do governo, ou com a alegada ausência dela, mas é interessante observar que esse descontentamento foi expresso num tom que não coincidia com a posição de independência em relação ao Estado que os "grandes nomes" começavam a marcar ao mesmo tempo em que proclamavam sua independência em relação aos produtores dos suportes materiais de sua obra.

Por meio de textos assinados por Hermínio Bello de Carvalho, então diretor da Divisão de Música Popular do Instituto Nacional de Música da Funarte, de fato, esse descontentamento assumiu um tom nitidamente passadista e preservacionista. Em seu comentário sobre a morte de Radamés Gnattali, por exemplo, chega a haver uma evocação saudosista dos velhos tempos ("Convenhamos: nem no chamado Estado Novo a desfaçatez foi tanta quanto nessa República apelidada de nova"), justificada por uma comparação queixosa entre as "exéquias tão sem pompas" do maestro e as de Villalobos, realizadas naqueles tempos com a necessária "suntuosidade", e sobram elogios ao próprio regime militar por haver prestado a mortos ilustres da área cultural as homenagens de tipo antigo que a Nova República não prestava: "Lembro (e me revira o estômago ter que cotejar as situações) que a morte do divino Cartola fez desabar sobre as lágrimas de Zica mensagens e mais mensagens de solidariedade do então Poder arbitrário que a todos nós ameaçava com seu "prendo e arrebeno" e seus berros e desmandos. Seria aquele poder mais sensível do que esse que aí está?" ("Direitos Já" nº 6, mar-abr 88).

E em meados de 1989, ao deixar o comando daquela Divisão, Hermínio explicitaria o conteúdo de sua própria atuação à frente do órgão, mencionando a preocupação maior com a "memória nacional" e com a "celebração de figuras e episódios importantes da nossa cultura" e

afirmando que usara e abusara da palavra "alternativa", uma vez que buscara "atuar nas áreas onde o mercado se fez preguiçoso e desatento à causa cultural": "Procuramos sempre valorizar as manifestações de um Brasil espoliado, massacrado e aviltado e agredido por todo um maniqueísta processo de aniquilamento de suas expressões mais legítimas" ("Direitos Já" nº 14, jul-ago 89).

O mesmo tom é adotado em outro artigo publicado no informativo da sociedade, assinado por Gil Lopes: a "ausência de uma política cultural soberana e democrática, voltada para os interesses objetivos da sociedade brasileira" é mencionada, e, embora se defenda "o controle do `mundo da cultura' pela sociedade", a ênfase maior é posta no direito de essa sociedade "reivindicar para si o mercado do `mundo da cultura'", identificado com o direito do artista nacional a uma proteção do Estado contra as forças alienígenas da indústria cultural ("Direitos Já" nº 11, jan-fev 1989). "Valorizar e promover a produção e a difusão do produto cultural brasileiro e sobretudo garantir a hegemonia do mercado nacional ao produto nacional", este era o "compromisso com o futuro" que o autor desse artigo esperava de uma política cultural naquele momento. Mas os supostos beneficiários dessa política ideal não eram os próprios "grandes nomes" que generosamente abriam espaço em seu informativo para sua formulação, e sim o "artista nacional que ainda não se adaptou inteiramente à nova fase industrial da atividade cultural", descrito como "inseguro frente ao meio hostil que privilegia da moda ao mito o modelo estrangeiro, frágil no ambiente capaz de enterrá-lo da noite para o dia, perplexo com a importância dos agentes intermediários na sua relação com o público" e "despreparado para lidar com a divisão social do trabalho" (*idem, ibidem*).

Ora, esta descrição correspondia antes aos que se queixavam das posições hegemônicas dos "grandes nomes" da Amar no mercado por meio do subterfúgio da condenação da concorrência estrangeira, correspondendo antes aos "coitadinhos" a quem a Amar sabia a essa altura não representar adequadamente e a quem de fato não pretendia representar em hipótese alguma. Os "grandes nomes" da Amar descartavam para si as demandas protecionistas ao poder público, colocando-se também diante dos governantes na posição igualitária de quem conhecia sua própria força política, advinda justamente da hegemonia incontestada que exerciam no mercado. Às vésperas das eleições presidenciais de 1989, o advogado Yan Michalski teve um artigo seu transcrito no informativo da sociedade: lembrando aos "artistas de renome" que os políticos estavam interessados em contar com seu apoio público, conclamava-os a valorizar sua participação em comícios e programas eleitorais no rádio e na tevê, "mediante cobrança de autênticos e sólidos programas de governo para a área cultural, e mediante exigência de confiáveis garantias de que tais projetos serão efetivamente postos em execução pelo candidato vitorioso" ("Direitos Já" nº 13, mai-jun 1989).

Ora, o candidato vitorioso foi Fernando Collor de Mello e uma de suas primeiras medidas para a "área cultural" foi a extinção do CNDA. Ao mesmo tempo, os "artistas de renome" viam-se também derrotados no Congresso Nacional: parado nas mãos do relator Egídio Ferreira Lima desde maio de 1989, o "projeto Genoíno" não tinha qualquer perspectiva de ser aprovado, devendo passar pelas comissões de Constituição e Justiça, de Educação, Cultura, Esporte e Turismo, e, "em face da pressão dos empresários do setor de comunicação", de Comunicação e Informática, tudo isso até o final da legislatura de 1990. Desapontados com os atuais deputados, os dirigentes da Amar deslocavam suas esperanças para as eleições parlamentares daquele ano: "Por isso, em novembro, precisamos aproveitar para fazer uma grande renovação no Congresso Nacional, colocando lá deputados comprometidos com o povo brasileiro e não com os grandes capitais nacionais e multinacionais. E até mesmo elegendo - quem sabe? - um ou dois representantes da classe artística para empunhar o estandarte de nossas reivindicações" ("Direitos Já nº 17, jan-fev 1990).

O "projeto Genoíno" foi retirado estrategicamente em 1990, sendo reapresentado pelo deputado em 1992, novamente a pedido da Amar. Naquele mesmo ano o presidente Collor foi derrubado por uma nova onda de mobilização de massas, à qual mais uma vez os "artistas de renome" emprestaram sua força política e, sob a breve passagem de Itamar Franco pela chefia do Estado, os dirigentes da Amar chegaram a sentir o gosto antigo das célebres caravanas públicas de dirigentes autorais ao Catete: sem o constrangimento dos encontros furtivos com ministros do regime militar ocorridos anteriormente, Maurício Tapajós, Marcus Vinícius, Paulo Cesar Pinheiro, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros, foram recebidos pelo ministro da Cultura, Antonio Houaiss, a quem buscaram "sensibilizar" para a aprovação do projeto ainda em tramitação no Congresso ("Direitos Já" nº 23, jan-fev 93).

Essa tramitação foi longa, vindo a encerrar-se, por coincidência, três dias antes que eu mesma encerrasse a redação deste capítulo: no dia 19 de fevereiro de 1998, o presidente Fernando Henrique Cardoso sancionou uma nova lei autoral, que entrou em vigor em julho. E Marcus Vinícius foi quem me deu as coordenadas: não era exatamente o "projeto Genoíno", mas uma síntese feita pelo relator Aloísio Nunes Ferreira entre esse projeto e aquele do senador Luís Vianna Filho, apoiado pela Socinpro, síntese esta que consagrara o princípio de que autor é apenas a "pessoa física" criadora da obra ou da interpretação, mas que não proibira a cessão de direitos autorais, embora tivesse acolhido a licença como modalidade alternativa de transferência, nomeando com este último título, mais abrangente, o capítulo que antes se denominava "Da cessão de direitos autorais". Adaptada à última revisão das Convenções de Berna e de Roma, ocorrida em 1996, a nova lei normatiza o uso das obras e das interpretações pelas novas tecnologias, contendo ainda outras conquistas do "projeto Genoíno", tais

como o fim da cessão presumida dos direitos autorais de obra ou interpretação realizadas sob contrato de trabalho, por exemplo. O mais simbólico, contudo, foi o atendimento do presidente Fernando Henrique ao pedido da Amar para que vetasse um artigo obviamente inspirado no projeto da Socinpro: por ele, os produtores seriam protegidos em tudo o que coubesse aos autores, o que faz do veto de FHC uma inversão quase exata do veto de Médici ao artigo da Lei 5.988 que protegia os autores contra os produtores fonográficos.

Uma análise do presente, entretanto, só pode ser remetida para o futuro, e o futuro, como o passado, é também ele um celeiro inimaginável de possibilidades históricas. Do ponto de vista deste trabalho, cabe apenas observar que no mesmo ano de 1994 em que tomava posse um novo presidente da República, aparentemente afinado com a nova Amar, esta também se tornava aparentemente mais afinada com ele, ingressando na Cisac. E, para expressar sua origem nacional no congresso internacional das entidades, passava a chamar-se Amar-Sombrás.

## CONCLUSÕES

Se as sociedades pioneiras se definiam primordialmente por suas funções econômicas, a Amar, como acabamos de ver, define-se antes por suas funções políticas, e isso pode ser certamente associado às potencialidades objetivas inerentes ao próprio campo autoral: depois que as sociedades foram liberadas das tarefas de arrecadar e distribuir os direitos autorais, graças a sua centralização em órgãos supra-societários cada vez mais abrangentes, tornou-se possível que emergissem funções novas, muito embora o conteúdo especificamente político das funções que a Amar abraçou careça de explicações de outra natureza.

De fato, a diferença entre as sociedades pioneiras e a Amar é maior do que a que foi enunciada: enquanto aquelas, no exercício de suas funções econômicas, agiam em nome do grupo específico de titulares de direitos autorais que eram seus associados, esta, como herdeira da "Sombrás", pretendeu representar politicamente toda a "classe musical" ou a classe ainda mais abrangente dos "criadores"; por outro lado, se os pioneiros representavam os interesses econômicos de seu grupo específico de titulares diante dos usuários das obras protegidas, a Amar pretendeu representar os interesses políticos daquelas coletividades não apenas diante desses usuários, mas também diante de alguns dos próprios titulares que as outras representavam, isto é, os titulares "não-criadores". Ora, isso pode ser mais uma vez associado a potencialidades objetivas, inerentes agora ao próprio mercado musical: os novos "grandes nomes" da MPB, usufruindo de condições materiais absolutamente diferentes das que haviam sido enfrentadas pelos velhos "grandes nomes" pioneiros no campo autoral, puderam realizar o sonho político que fora também dos outros e que podia ser atribuído a todos os titulares "criadores", isto é, emanciparam-se das relações de dependência que os prendiam aos produtores dos suportes materiais de suas obras, tornando-se eles mesmos capazes de editá-las e de reproduzi-las fonograficamente, e é interessante observar que isso ocorreu não apenas em razão dos eventuais progressos técnicos verificados em tais processos ou da profissionalização da carreira que a constituição de um verdadeiro mercado de massas na área da música popular proporcionou, mas também porque o próprio campo autoral já estava totalmente constituído quando os novos iniciaram suas carreiras, o que significa dizer que foram respeitados em direitos mínimos que nos anos 20-30 não passavam de abstrações legais.

Entretanto, as diferenças entre a Amar e as demais sociedades não param por aí, uma vez que aquela, como herdeira da "Sombrás", pretendeu muitas vezes representar os interesses de todos os titulares criadores contra

os dirigentes de todas as outras: de fato, se os "grandes nomes" da MPB do passado consideravam digno o desempenho de tarefas político-administrativas internas às entidades autorais, chegando a orgulhar-se dos cargos de direção que nelas ocupavam e dando a seu exercício uma conotação de sacrifício pessoal em favor dos associados, os novos não viam na militância societária mais do que a perseguição de interesses econômicos e políticos individuais, não apenas menores em relação aos interesses maiores da classe mas também contrários a esses interesses. E isso só pode ser associado a potencialidades objetivas inerentes ao mercado musical em parte: liberados da necessidade de arrecadar e distribuir por conta própria seus direitos autorais, necessidade esta que se impôs historicamente aos outros, os novos "grandes nomes" da MPB puderam obviamente desenvolver representações depreciativas acerca dessas atividades e dos que a elas se dedicavam; entretanto, o que conferia legitimidade à militância societária nos tempos pioneiros era sua indiferenciação em relação à militância artística que dava sentido às próprias relações com o mercado, ao passo que a legitimidade atribuída pelos novos à sua própria modalidade de atuação no campo autoral não se associa à suposta diferenciação moderna entre o campo artístico, de um lado, o campo autoral e o mercado, de outro, pressupondo antes a indiferenciação entre a militância autoral e a militância política. De fato, se os "grandes nomes" da MPB do passado transferiam para o campo autoral todos os direitos às idiossincrasias que haviam adquirido no campo artístico, salpicando de referências pessoais o próprio discurso político que surpreendentemente emergisse em condições materiais tão adversas, os novos transferiram por sua vez para esse campo os princípios políticos que os orientavam como cidadãos, e certamente não o fizeram apenas porque podiam materialmente fazê-lo, mas porque, tanto quanto os "grandes nomes" da MPB do passado, precisavam dar à militância autoral um sentido mais nobre que aquele advindo diretamente da perseguição de interesses individuais no mercado moderno.

Tais considerações invertem de fato o eixo das comparações feitas até agora: se o discurso político dos novos "grandes nomes" da MPB os diferenciava dos "grandes nomes" da MPB do passado, opondo o "quadro de interpretação" que deu sentido à sua militância ao "quadro de interpretação" pioneiro, a posição semelhante que todos ocupavam no campo artístico e o modo parecido como todos concebiam em consequência disso suas relações com o mercado aproximavam-nos uns dos outros, opondo-os conjuntamente aos dirigentes da Sicam. A enfatizada "humildade" dos autores carnavalescos paulistas, advinda da posição específica que ocupavam no campo artístico, tinha por corolário, como

vimos, a formulação de um discurso legalista e igualitário perante o Estado, mas isto não resultava de uma suposta transferência de princípios políticos para o campo autoral, e sim da transposição mecânica para esse campo dos direitos individuais adquiridos no livre mercado de música, de tal maneira que podia voltar-se indiscriminadamente contra a "arrogância artística" dos pioneiros e contra a "subversão" política dos novos "grandes nomes" da MPB. Da mesma forma, se o episódico discurso dos "grandes nomes" do passado acerca de suas relações com os editores gráficos sucumbira às idiossincrasias artísticas, a contestação sistemática dos sicamitas aos contratos de edição com cessão de direitos não tinha outra base senão os mesmos direitos individuais adquiridos no livre mercado de música, de tal maneira que mesmo a cessão podia tornar-se aceitável caso se alcançasse um bom preço por ela.

Mas não é só isso. Tais considerações invertem de fato o próprio peso relativo que os princípios políticos, de um lado, e a pertinência ao quadro de prestígio da música popular, de outro, possam ter para a compreensão da modalidade de militância autoral adotada pela "Sombrás". De fato, ao rejeitarem a militância societária, optando por uma interlocução direta da "classe musical" com o Estado à qual não se interpusessem os interesses menores e contrários dos dirigentes autorais, os novos "grandes nomes" não se apresentaram apenas como representantes dos interesses maiores daquela "classe" diante dos reprodutores e dos usuários em geral de suas obras, mas se apresentaram também como os verdadeiros "artistas", atribuindo aos dirigentes autorais a condição oposta de "burocratas". E, dado que o Estado não estava minimamente disposto a apoiar a luta política maior da "classe musical", foi sobretudo como "artistas" que os acolheu, estabelecendo com eles uma interlocução privilegiada que tinha por objetivo somente a moralização e a modernização "técnica" daquele sistema societário em que eles não desejavam ingressar e que os "burocratas" por sua vez supostamente gerenciavam de forma desonesta e obsoleta.

Ora, a oposição "artistas" *versus* "burocratas" tinha por base as mesmas representações idealistas sobre o fazer artístico que haviam sustentado a oposição "criador" *versus* "trabalhador" proclamada a seu tempo pelos "grandes nomes" da MPB do passado para escapar à jurisdição normativa da Ordem dos Músicos do Brasil. E se estes, reagindo a uma Ordem que os equiparava a qualquer outro membro da "classe musical", demandavam o tratamento diferenciado a que julgavam fazer jus como artistas consagrados e evocavam nostalgicamente as deferências especiais com que haviam sido agraciados no Estado Novo, também os novos "grandes nomes" não esperavam mais do que uma intervenção arbitrária do

Estado no campo autoral que viesse a favorecê-los especialmente: de fato, embora falassem em nome de uma "classe musical" que incluía os próprios músicos, e embora essa "classe" adquirisse conteúdo político no contexto da luta maior que encetavam contra os reprodutores e os usuários de música, o certo é que, se a moralização do campo autoral interessava a todos, menos aos dirigentes desonestos, sua modernização "técnica" interessava sobretudo a eles, como autores de sucesso no mercado atual, em prejuízo não apenas dos dirigentes obsoletos mas de todos os grupos de titulares que sua obsolescência favorecia, isto é, os outros segmentos específicos da própria "classe musical"; por outro lado, quer desejassem moralizar e modernizar tecnicamente o campo autoral, quer desejassem adaptá-lo a seus próprios interesses, os novos "grandes nomes" não deixavam de pedir uma deferência especial ao Estado ao solicitar que este fizesse essas coisas em seu lugar, já que eles, como "artistas", não podiam "burocratizar-se" a esse ponto.

Tudo indica, portanto, que, ao contrário do que pareceu à época, a atuação da "Sombrás" nos anos 70 não era intrinsecamente contraditória com a tradição de pensamento e de linguagem do campo autoral pioneiro, igualmente constituído por "grandes nomes" da música popular e igualmente impregnado de uma cultura política autoritária. É certo que os "arrogantes" pioneiros, expressando sua autonomia em relação ao mercado em termos mais diretamente artísticos, fundavam sua interlocução privilegiada com o Estado na suposta representação da própria música popular brasileira, quando não na representação altamente idealizada da alma popular, ao passo que os "subversivos" dos anos 70, expressando-a em termos políticos, fundavam essa interlocução na suposta representação de toda a "classe musical". Entretanto, sua autonomia em relação ao mercado tinha por corolário uma autonomia paralela em relação às regras formais do próprio Estado, e é nesse sentido que se relativizam até mesmo as diferenças políticas entre os velhos e os novos "grandes nomes" da MPB, uma vez que a "subversão" destes últimos, mesmo que fizesse deles militantes da democracia sob a ditadura, não os impedia de dar prosseguimento à tradicional dependência dos outros em relação a um Estado autoritário e intervencionista. Comparem-se, a esse respeito, o "apelo" dos sbaceanos a JK para que continuasse sendo o "amigo dos compositores" que Getúlio fora e a conclusão de Ziraldo acerca da necessidade urgente de enviar as denúncias da "Sombrás" ao ministro Nei Braga: "o muito que há por fazer poderá ser executado com uma simples determinação governamental", dizem os primeiros; "se o governo estiver realmente interessado, resolve isso num mês", comenta o segundo.

Mas se havia tantas afinidades assim, por que os dirigentes pioneiros e os militantes da "Sombrás" nunca se entenderam e por que estes sequer reconheceram os primeiros como "artistas" ou como membros da "classe musical"? Justamente porque os governos a que cada um desses grupos de "grandes nomes" da MPB recorreu em seu apelo comum ao Estado opunham-se historicamente tanto quanto pode ocorrer em qualquer sucessão revolucionária. Que o entendimento era possível, atesta-o a própria tentativa dos dirigentes pioneiros de entender-se com os governantes militares que finalmente se entenderam com a "Sombrás". Que tais afinidades não deixaram de ter alguma eficácia histórica, atesta-o o fato de a "Sombrás" ter eleito como adversários preferenciais os dirigentes paulistas da Sicam. Entretanto, se os governantes militares se recusaram ao entendimento com os dirigentes pioneiros, optando antes pelo "jogo da verdade", foi porque os viam com a mesma desconfiança com que viam os próprios governantes que haviam sido seus amigos. E se o "jogo da verdade" instituía uma desigualdade de poder que era capaz de destruir a amizade anteriormente praticada e de inviabilizar o entendimento, o fato de a "Sombrás" haver-se aliado aos governantes que o praticavam e de haver esperado deles que promovessem no campo autoral a mesma moralização e a mesma modernização que promoviam na esfera pública basta para explicar que o próprio entendimento entre os velhos e os novos "grandes nomes" da MPB nesse campo tenha também se tornado inviável.

Assim é que a tradição autoral brasileira não teve continuidade histórica naquele momento em razão das posições desiguais desses interlocutores na esfera pública, do mesmo modo como não tivera antes em razão das posições desiguais dos dirigentes pioneiros e dos dirigentes sicamitas no campo artístico. E é interessante observar que essa tradição se rompeu naquele momento onde mais parecia perpetuar-se, isto é, na maledicência, perpetuando-se, ao contrário, onde mais parecia romper-se, isto é, na expectativa estatizante: de fato, flexionada pelo poder, a tradicional troca de farpas tornava-se desconfiança sistemática, estabelecendo entre os parceiros do campo autoral o mesmo fosso que as suspeitas públicas em relação ao passado estabelecia então entre as gerações políticas do país; por outro lado, recorrer ao Estado para a solução de seus problemas, a despeito do exagero que representava esperar que ele se encarregasse sozinho deles, não era mais que compartilhar a cultura política autoritária que era tradicional no campo.

O Brasil mudou e com ele mudaram obviamente os "grandes nomes" da MPB. Como vimos, perseguindo os objetivos políticos maiores a que nem o Estado autoritário, nem o Estado de transição democrática, nem o governo Collor davam qualquer apoio, eles acabaram inaugurando uma

modalidade nova de atuação na esfera pública, aliando-se à oposição de esquerda. Como vimos também, renunciaram à suposta representação de toda a "classe musical", reconhecendo a natureza específica de seus interesses autorais, ao mesmo tempo em que reconheciam nas próprias sociedades a representação de interesses autorais concorrentes, e não apenas dos interesses individuais mesquinhos de seus dirigentes. Por outro lado, reapropriando-se da mesma categoria de "criadores" com que os "grandes nomes" da MPB do passado haviam se oposto aos músicos e com que eles mesmos se haviam oposto antes aos dirigentes societários, incluíram também a estes entre as "pessoas físicas" que se opunham agora às "pessoas jurídicas", fazendo com que as diferenças artísticas se anulassem em favor da unidade política.

Ora, não seria este o momento certo para reconhecer que tal unidade poderia ter sido alcançada antes se o entendimento não tivesse sido obstruído por diferenciações externas ao próprio campo autoral e se aos preconceitos artísticos dos pioneiros contra os sicamitas não tivessem se juntado os preconceitos políticos dos novos contra os velhos? O "projeto Genoíno" realiza o sonho de Oswaldo Santiago e de Benedito Lacerda, e se esta tese vier a permitir que se compreenda isso terá valido a pena havê-la escrito. E realiza-o justamente quando os "novos" grandes nomes da MPB fundam em sua posição privilegiada no mercado não apenas sua autonomia em relação aos produtores dos suportes materiais de suas obras, mas também sua independência em relação ao Estado. Que o caráter não-contraditório de sua pertinência aos quadros de prestígio do campo artístico e ao mercado tenha sido compreendido e teremos então a Amar-Sombrás como a síntese de tudo o que se opôs tradicionalmente no campo autoral brasileiro: a arte de uns e a política de outros terão feito sua parte, restando apenas "criadores", grandes e pequenos, mas "pessoas físicas", perseguindo livremente seus interesses autorais diferenciados no mercado de música. Isso talvez seja esperar muito, em razão das representações idealistas ainda vigentes sobre a natureza do fazer artístico, mas talvez esse seja o caminho prescrito aos "grandes nomes" da MPB nos novíssimos tempos liberais.

## BIBLIOGRAFIA

APEL, K-O. "Científica, hermenéutica y crítica de las ideologías: Proyecto de una teoría de la ciencia desde la perspectiva gnoseoantropológica". *La transformación de la filosofía*. Tomo II. Madrid: Taurus Ediciones, 1985, pp. 91-120.

\_\_\_\_\_. "La comunidad de comunicación como presupuesto transcendental de las ciencias sociales". *La transformación de... Op. cit.*, pp. 209-249.

\_\_\_\_\_. "El a priori de la comunidad de comunicación y los fundamentos de la ética". *La transformación de... Op. cit.*, pp. 341-413.

BAXTER, H. "System and life-world in Habermas's *Theory of communicative Action*". In: *Theory and Society*. 1978, vol. 16, pp. 39-86.

BERMAN, M. "Introdução: Modernidade ontem, hoje e amanhã". *Tudo o que é sólido desmancha no ar (A aventura da modernidade)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, pp. 15-35.

BERNSTEIN, R.J. "From hermeneutics to praxis". *Beyond objectivism and relativism: Science, hermeneutics, and praxis*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1983, pp. 109-169.

BETTI, E. (1962). "Hermeneutics as the general methodology of the geisteswissenschaften". In BLEICHER, J. (org.) *Contemporary hermeneutics*. Londres: Routledge e Kegan Paul Ltd., 1980, pp. 51-94.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Sobre o pensamento antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.

\_\_\_\_\_. "O saber, a ética e a ação social". In: *Manuscrito: Revista Internacional de Filosofia* nº 2. 1990a, vol. XII, pp. 7-22.

\_\_\_\_\_. "Práticas interétnicas e moralidade". In: *Primeira Versão* nº 21. Campinas: Unicamp/IFCH, 1990b.

\_\_\_\_\_. "Etnicidad y las posibilidades de la ética planetária". In: *Antropológicas - Revista de Difusión del Instituto de Investigaciones Antropológicas* nº 8, out. 1993.

DILTHEY, W. (1900) "The development of hermeneutic". In: RICKMAN, H.P. (org.) *Dilthey: Selected writings*. Grã Bretanha: Cambridge University Press, s./d., pp. 247-263.

GADAMER, H.G. (1966) "The universality of the hermeneutic problem". In: LINGE, D. (org.) *Philosophical hermeneutics*. EUA: University of California Press, 1977, pp. 3-17.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zaar Editores, 1978.

\_\_\_\_\_. "From the native's point of view: On the nature of anthropological understanding". In: RABINOW, P. e SULIVAN, W.M. (orgs.) *Interpretative social science*. EUA: University of California Press, 1979, pp. 225-241.

\_\_\_\_\_. *Negara - O Estado teatro no século XIX*. Lisboa: Difel, 1980, Coleção Memória e Sociedade.

\_\_\_\_\_. "The way we think now". *Local knowledge*. Nova York: Basic Books, 1983, pp. 147-163.

\_\_\_\_\_. *Works and lives. The anthropologist as author*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

HABERMAS, J. (1970) "A pretensão de universalidade da hermenêutica". *Dialética e hermenêutica*. Porto Alegre: L&PM, 1987, pp. 26-72.

\_\_\_\_\_. "El objetivismo en las ciencias sociales". *La lógica de las ciencias sociales*. Madri: Tecnos, 1988, pp. 453-506.

\_\_\_\_\_. "A consciência de época da modernidade e a sua necessidade de autocertificação". *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990, pp. 13-32.

\_\_\_\_\_. "O conceito hegeliano de modernidade". *O discurso... Op. cit.*, pp. 33-55.

MC CARTHY, T. *La teoría crítica de Jürgen Habermas*. Madri: Tecnos, 1978.

RICOEUR, P. (1973) "Crítica das ideologias". *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, pp. 99-146.

\_\_\_\_\_. "Expliquer et Comprendre". *Du text a l'action - Essais d'herméneutique*, II. Paris: Esprit/Sevil, 1986, pp. 161-211.

ROUANET, P.S. "Ética e antropologia". In: *Estudos Avançados* n° 10. Setembro/dezembro 1990, vol 4, pp. 111-150.

## FONTES BIBLIOGRÁFICAS

CABRAL, S. *No tempo de Almirante - Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

\_\_\_\_\_. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s./d.

CARVALHO, H.B. *O canto do pajé - Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CASTRO, R. *Chega de saudade - A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CONSOLIDAÇÃO das Leis sobre Direitos Autorais. *Legislação completa, consolidada e atualizada*. Rio de Janeiro: Gráfica Auriverde, 1976.

DIREITO AUTORAL. *Respostas a perguntas que os autores devem fazer*. São Paulo: Sicam/Cupolo, 1970.

ECHEVERRIA, R. *Furacão Elis*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

GOMES, B.F. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1985.

\_\_\_\_\_. *Custódio Mesquita - Prazer em conhecê-lo*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1986.

HOLANDA, N. *Memórias do Café Nice - Subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1970.

MACÊDO, N. *Divertimento para orquestra*. Rio de Janeiro: Edição Europa, 1989.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *A reorganização do Conselho Nacional de Direito Autoral*. 2ª ed. Brasília, 1982a.

\_\_\_\_\_. *Conselho Nacional de Direito Autoral - Deliberações*. Brasília, 1982b.

ROY, A. *Mensagem aos amigos da Sicam*. São Paulo: Musigraf, 1975.

- SALES, F. *MPB em pauta*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1984.
- SANTIAGO, O. (1946) *Aquarela do direito autoral - Três acórdãos do Supremo*. Rio de Janeiro: UBC, 1985.
- SAROLDI, L.C. e MOREIRA, S.V. *Rádio Nacional - O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1984.
- SILVA, M.T.B. e OLIVEIRA FILHO, A.L. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1979.
- TINHORÃO, J.R. (1966) *Música popular - Um tema em debate*. 2ª ed. Rio de Janeiro: JCM, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Música popular - Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981, Ensaios 69.
- VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIEIRA, J. e NORBERTO, N. *Herivelton Martins: Uma escola de samba*. Rio de Janeiro: Ensaio, 1992.

## FONTES DOCUMENTAIS

### AMAR COM A BOCA NO TROMBONE

Do nº 12 (jul.1982) ao nº 17 (out.1982). Do nº 20 (ago.1983) ao nº 26 (ago.1984).

### AMAR EM NOTÍCIAS

Do nº 1 (mar.1981) ao nº 4/5 (jun./jul.1981). Nº 8 (nov.1984).

### BOLETIM DA SBACEM

Do nº 1 (abr 1949) ao nº 88 (out.1975).

### CIRCULATIVA SICAM

Do nº 1 (nov.1977) ao nº 4 (dez.1982). Nº 6 (mar.1983). Três edições extras (ago.1983).

### DIÁRIO DE NOTÍCIAS

10/01/76 - Direito Autoral: o lado oficial e o lado verdadeiro

### DIÁRIO DE S.PAULO

13/01/76 - Nomes indicados para o Conselho de Autores

### DIÁRIO POPULAR

09/01/78 - Sombrás, uma entidade a serviço da música brasileira

### DIREITOS & AUTORES (1985)

### DIREITOS JÁ

Do nº 1 (dez.1985) ao nº 26 (set./out.1993).

### FOLHA DE S.PAULO

01/01/75 - Compositores reúnem-se para criar a SOMBRÁS

15/01/75 - Compositores iniciam ação contra SICAM

06/05/76 - No Rio, pouco interesse pelo direito autoral

29/10/76 - Mudança nos direitos dos artistas não mudará nada

16/04/77 - Para receber, só depositando antes

30/07/77 - Músicos - Compositor perde o medo e acusa "ladrões de direitos"

20/01/78 - Elis preside nova sociedade arrecadadora

30/01/78 - Ministro promete apoiar entidade dos músicos

01/04/78 - Compositores lutam pelos seus direitos  
19/06/80 - Direitos Autorais, um manifesto pró-Ecad  
23/06/80 - Portela recebe documento pró-Ecad  
04/09/80 - Músicos da noite em luta por direitos  
27/06/81 - Compositores saem em passeata contra o CNDA  
20/07/81 - Direito autoral busca consenso  
01/01/82 - Intervenção não encerra a crise dos direitos  
autorais

#### JORNAL DA SICAM (1975)

##### JORNAL DA TARDE

15/02.73 - A Sicam decide cobrar mais pelas músicas de seus  
compositores  
06/02/75 - Uma resposta para as velhas queixas dos músicos  
19/02/76 - A carta da Sombrás ao Conselho  
27/02/76 - Tom, Chico, Gil se reúnem. E não sai nenhum  
samba  
12/04/77 - Na música, só dúvidas e divergências  
26/01/78 - Enfim, uma perspectiva para o músico brasileiro:  
receber os direitos  
27/01/78 - Assim vai ao ministro. Para falar de direitos de  
execução  
02/02/78 - Os músicos ainda reclamam. Pelo pagamento dos  
direitos  
03/04/78 - Hoje é dia de eleição na Sicam. São três chapas  
para concorrer com a situação  
05/03/80 - Direitos autorais: o primeiro passo da  
regularização  
19/06/80 - Direitos autorais: várias associações contestam  
a Sbat  
13/02/81 - Aqui, um protesto contra a intervenção no Ecad  
13/03/81 - Direitos autorais - as críticas à nova tabela  
01/09/81 - Direitos autorais: agora só em Brasília  
02/09/81 - Direitos autorais: continua o protesto  
18/11/81 - Direitos autorais: os músicos falam com Ludwig  
18/06/82 - O direito dos músicos e coralistas

##### JORNAL DE MÚSICA

1975 - "Por onde anda a Sombrás?"  
1976 - Sombrás: os pulos (e os gols) do gato

##### JORNAL DO BRASIL

04/12/66 - s.t.  
06/10/67 - Dia do Compositor estimula esforço  
22/06/69 - s.t.  
29/10/72 - Direito autoral de músicos ainda é desrespeitado  
24/04/74 - Sicam  
28/12/74 - Compositores processam a Sicam  
19/03/75 - Enfim, livres para cantar  
26/10/75 - A luta autoral  
14/11/75 - Show da Sombrás - A vez do gato, antes que o  
rato chegue  
02/01/76 - Show da Sombrás - Antes de tudo, a boca no  
trombone  
17/02/76 - Na véspera da decisão, poucos sabem, muitos se  
queixam, ninguém se entende  
22/02/76 - A luta autoral  
03/05/76 - Direito autoral - A discreta sentença de morte  
das arrecadoras  
01/05/77 - Os primeiros resultados da equação autoral  
14/05/77 - Direito autoral - O computador a serviço dos  
compositores (ou das sociedades?)  
29/08/77 - Compositor acusa o Ecad de reter direitos  
autorais  
13/09/77 - Conselho de Direito Autoral se diz sabotado pela  
ação de sociedades arrecadoras  
27/01/78 - Artistas debatem com Nei Braga direitos autorais  
de execução para músicos  
25/03/78 - Sicam reúne compositores no Luna Bar  
02/10/79 - Conselho defende direito autoral  
19/01/80 - Carta Aberta - Frank Sinatra, os músicos  
brasileiros, a lei e a Ordem dos Músicos  
16/03/80 - Músicos criam comissão para decidir o que fazer  
com os direitos conexos  
13/02/81 - Os milhões da criação e da suspeita.  
O direito autoral sob intervenção.  
30/05/81 - Ecad socializa 30% do direito autoral  
03/06/81 - Direitos autorais - O CNDA é o censor mais  
eficiente?  
13/06/81 - Conselho de Direito do Autor confirma tabela do  
ECAD para radiodifusão  
21/06/81 - Compositores paulistas revoltam-se com a  
distribuição de direitos do Ecad  
29/06/81 - Os compositores protestam nas ruas de São Paulo  
contra o presidente do CNDA

- 02/09/81 - Acordo com Abert eleva em 400% arrecadação de direitos de autor musical
- 11/09/81 - Autor leva acordo ao Ministério
- 24/11/81 - Ecad revela após intervenção desvio de Cr\$ 400 milhões
- 18/06/82 - Ecad também vai recolher os direitos autorais de atores e radialistas

#### JORNAL DO COMMERCIO

- 23/06/81 - Confisco autoral no Ecad

#### MOVIMENTO

- 08-14/09/80 - A vida sem direitos, paetês e mordomias

#### O ESTADO DE S.PAULO

- 04/02/76 - Formado Conselho de Direito Autoral
- 05/02/76 - Autores não têm restrições à composição do Conselho
- 12/09/76 - Arrecadadoras não aceitam o Ecad
- 28/11/76 - Sociedades obtêm vitória no CNDA
- 28/01/78 - A luta pelos direitos
- 10/03/78 - Músico cria entidade para defender-se
- 02/04/78 - Oposição tentará mudar as regras do jogo na Sicam
- 22/04/78 - Criada a "Assim", para a defesa do intérprete musical
- 08/07/79 - Artistas querem participar, mas o anteprojeto já está pronto
- 02/08/79 - Direito autoral: protestos
- 05/03/80 - Direitos autorais: Portella inicia pagamento a artistas
- 01/06/80 - Ecad: defesa ou estatização do direito autoral?
- 16/10/80 - CNDA vê desunião no Ecad
- 17/10/80 - No Ecad, os grupos lutam pelo poder
- 29/01/81 - Compositores reivindicam projeto para aposentadoria
- 13/02/81 - Intervenção: 'politicagem' no Ecad?
- 06/03/81 - Compositores vivem a expectativa dos direitos de carnaval
- 13/03/81 - Artistas aprovam nova taxa de direito autoral
- 04/06/81 - CNDA não julga pedido de alteração de direitos
- 07/06/81 - Direito autoral: novos rumos da polêmica
- 13/06/81 - CNDA rejeita recurso da Abert contra tabela
- 13/06/81 - Aplausos, beijos e samba. Os artistas garantem o

#### direito autoral

- 25/07/81 - Direito autoral: os artistas já confiam no Ecad
- 31/07/81 - Direito autoral, ainda por aplicar
- 01/09/81 - Arrecadoras pedem demissão de Costa Netto
- 02/09/81 - Ocupado escritório do Ecad no Rio
- 03/09/81 - Ecad: o que é, para que serve e o que deixa de fazer
- 13/10/81 - Guilherme Figueiredo não quer presidência do CNDA
- 18/11/81 - O apoio dos compositores ao CNDA
- 25/11/81 - Ex-interventor no Ecad confirma "desmandos"
- 12/12/81 - Direito autoral: fala o presidente do CNDA
- 04/02/82 - Comissão especial para estudar a distribuição do direito autoral dos músicos
- 06/05/82 - Artistas aderem à causa 'Amar'
- 09/05/82 - Direito de autor une os artistas
- 19/05/82 - CNDA quer união de arrecadoras
- 07/04/83 - CNDA, demissão do presidente

#### O GLOBO

- 09/03/75 - A glória e o esgoto do mundo milionário do disco
- 18/12/75 - Funcionamento de arrecadoras, "mistério" para quem faz música
- 17/01/76 - Músicos criticam nomeação para o Conselho de Direito Autoral
- 05/02/76 - Roberto Carlos acha que pode fazer muito pelos compositores
- 19/02/76 - A primeira batalha do direito autoral
- 25/06/76 - Compositor pede mais atenção para artistas
- 12/04/77 - A Sombrás completa dois anos.  
Muita luta em defesa dos direitos dos músicos
- 02/10/79 - Portella empossa Costa Netto na direção do CNDA
- 21/11/79 - Figueiredo reorganiza o Conselho de Direito Autoral
- 15/04/80 - Novos conselheiros no Direito Autoral
- 17/04/80 - Direito autoral tem novos membros
- 05/05/81 - Mais 120 dias para intervenção do Ecad
- 01/06/81 - Mudança das regras do jogo lesa os grandes compositores
- 03/06/81 - CNDA anuncia extinção do rateio dos 30 por cento
- 27/03/81 - Compositores fazem protesto contra presidente do CNDA em São Paulo
- 13/08/81 - Representante do Governo decide se afastar do CNDA

16/08/81 - Conselheiro denuncia ação política de grupos  
no CNDA  
23/08/81 - Membro do CNDA acusa presidente de atitudes  
totalitárias  
01/09/81 - Oito arrecadadoras pedem a Ludwig para demitir  
presidente do CNDA  
10/09/81 - Compositores acusam falta de Cr\$ 73 milhões no  
Ecad  
08/10/81 - Compositores decidem manter a luta em defesa do  
Ecad  
26/11/81 - Ecad aponta novas irregularidades cometidas  
durante a intervenção  
02/12/81 - Ecad critica portaria do CNDA que limita sua ação  
08/06/82 - CNDA cria órgão para fiscalizar o pagamento de  
direito autoral

#### O JORNAL

16/08/69 - s.t.

#### O PASQUIM

21-27/11/75 - Sombrás: luz, mais luz para os músicos

#### SICAM

Nº 6 (1968). Nº 10 (1973).

SICAM 23 ANOS (1983)

#### SOCINPRO

Do nº 1 (1979) ao nº 19 (abr 1988).

UBC 50 ANOS (1992)

#### UBM

Nº 1 (mar.1980). Nº 2 (abr 1988).

#### TRIBUNA DA IMPRENSA

01/04/78 - Artistas estranham as eleições e denunciam  
irregularidade na Sicam

#### ÚLTIMA HORA

22/05/68 - O direito autoral

22/11/71 - Direito autoral: vai explodir?

30/01/75 - Como defender o espoliado artista brasileiro?

24/10/75 - Rebelião dos compositores

16/01/77 - Sicam apela, mas os compositores estão esperando  
a prestação de contas

09/11/77 - Um campeão do direito autoral

VEJA

01/12/71 - Quanto pagar, e a quem?

26/03/75 - Músicos unidos

## APÊNDICE - Siglas

ABCA	Associação Brasileira de Compositores e Autores
Abert	Associação Brasileira de Emissores de Rádio e Televisão
ABPD	Associação Brasileira de Produtores de Disco
Abramus	Associação Brasileira de Músicos
Anacim	Associação Nacional de Autores, Compositores e Intérpretes de Música
Amar	Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes
Assim	Associação de Intérpretes e Músicos
CNDA	Conselho Nacional de Direito Autoral
Ecad	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
Sabem	Associação de Autores Brasileiros e Escritores de Música
Sadembra	Sociedade Arrecadadora de Direitos de Execução Musical no Brasil
Sbacem	Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música
Sbat	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SDDA	Serviço de Defesa do Direito Autoral
Sicam	Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais
Socinpro	Sociedade de Intérpretes e Produtores Fonográficos
UBC	União Brasileira de Compositores