

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE DIREITO**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM DIREITO**

**GISELLA MARTIGNAGO**

**DIREITO DE PROTEÇÃO À DIVERSIDADE CULTURAL**  
**MUSICAL: A MÚSICA ELETRÔNICA E O DJ**

**SÃO PAULO**  
**2014**

**GISELLA MARTIGNAGO**

**DIREITO DE PROTEÇÃO À DIVERSIDADE CULTURAL  
MUSICAL: A MÚSICA ELETRÔNICA E O DJ**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Filosofia do Direito no Curso de Pós-Graduação *stricto sensu* da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Orientador: Professor Doutor Willis Santiago Guerra Filho

SÃO PAULO  
2014

**GISELLA MARTIGNAGO**

**DIREITO DE PROTEÇÃO À DIVERSIDADE CULTURAL  
MUSICAL: A MÚSICA ELETRÔNICA E O DJ**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Filosofia do Direito no Curso de Pós-Graduação *stricto sensu* da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

*Ao meu amor Jean Felipe Calil Peres*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família de Florianópolis, meus pais Egon Martignago e Ismênia Rodrigues Martignago e minha tia Maria Regina Rodrigues, por me ensinarem os reais valores para formação de um ser humano;

Aos meus irmãos e cunhados Eduardo Martignago e Maria Fernanda Evangelista Martignago; Graciella Martignago e Rodrigo Cassol; aos sobrinhos Maria Fernanda Martignago Cassol, Henrique Martignago Cassol e Guilherme Martignago Cassol, Maria Luiza Lima Martignago e Marina Evangelista Martignago. Obrigada por fazerem parte da minha vida;

À minha família construída em São Paulo: meu marido Jean Felipe Calil Peres, meus sogros Wanderley Fernandes Peres e Edna Calil Peres, meus cunhados Carlos Eduardo Calil Peres e Fabiane Zaneli Veschi, o meu agradecimento pelo apoio e carinho nesta fase de construção;

Aos amigos Márcia Maria Corrêa Munari e João Carlos Azuma, que estão sempre presentes nos principais momentos da minha vida: obrigada;

Ao meu orientador, Professor Doutor Willis Santiago Guerra Filho, pelo conhecimento vasto e incomum das várias áreas do conhecimento;

À amiga Francisca Mattos pela cuidadosa revisão do trabalho e pelas contribuições valiosas;

Aos amigos Camila Castanhato, Rodrigo de Camargo Cavalcanti, Giselle Ashitani Inouye e Juliana Ferreira de Oliveira Duarte, pelo convívio na longa caminhada de construção da tese;

Ao professor Antônio Carlos Matteis de Arruda Junior, pelos valiosos apontamentos na finalização do trabalho;

Ao amigo Rui de Oliveira, da Secretaria da Pós Graduação em Direito da PUC/SP, o meu muito obrigada pelo constante auxílio nos procedimentos administrativos do doutorado.

*[...] a música é antes de mais nada uma práxis social que deve ser considerada na sua integração com a cultura a que ela pertence. Isso significa que a música traz consigo o peso de uma tradição que determina não só as modalidades da ação musical, mas obviamente também as modalidades da escuta. Por isso, determinados módulos compositivos se impõem cada vez mais com o passar do tempo, gerando hábitos de escuta e, portanto, esquematismos de expectativas na sucessão de eventos que constituem o conteúdo do trecho musical.*

Giovanni Piana

## RESUMO

Direito e música são temas de grande riqueza e complexidade. No entanto, a relação entre estes dois campos do conhecimento e da cultura humanos costuma não ser explorada pelos pesquisadores de ambos universos científicos. A presente tese tem como objetivo analisar a música eletrônica e o trabalho do DJ dentro da perspectiva dos Direitos Culturais. Ademais cumpre descrever que nosso ordenamento jurídico é falho quanto à compreensão e regulamentação das criações e da atividade dos artistas DJs. Prova de tal postura encontra-se na impossibilidade deste realizar o registro de sua obra musical tampouco seu trabalho ser regulamentado pelas leis trabalhistas. No momento em que se acolher e regulamentar esta atividade artística, a liberdade de expressão musical e a diversidade cultural musical estarão fortalecidas.

Palavras-chave: Direitos Culturais. Diversidade Cultural Musical. Música Eletrônica. DJ (Disc Jockey).

## **ABSTRACT**

Law and music are topics of great richness and complexity. However, the relationship between these two fields of human knowledge and culture is not usually explored by scientific researchers of both universes. This thesis aims to analyze the electronic music DJ and work from the perspective of Cultural Rights. Moreover describe that meets our legal system is flawed as the understanding and regulation of the activity and creations of artists DJs Proof of this position lies in the impossibility of this hold the record of his musical work nor their work is regulated by labor laws. At the moment we accept and regulate this artistic activity, freedom of musical expression and musical cultural diversity will be strengthened.

**Keywords:** Cultural Rights. Cultural Diversity Music. Electronic Music. DJ (Disc Jockey).

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 DIREITO CULTURAL .....</b>	<b>15</b>
2.1 CONCEITO DE CULTURA.....	15
2.2 CULTURA E CIVILIZAÇÃO: DE SEMELHANTES A DISTINTOS..	18
<b>2.2.1 Cultura com viés econômico.....</b>	<b>21</b>
2. 3. DIREITO CULTURAL E A PROTEÇÃO	23
INTERNACIONAL.....	
<b>2.3.1 Declaração Universal dos Direitos Humanos.....</b>	<b>24</b>
<b>2.3.2 O Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e</b>	
<b>Culturais e o Comitê de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais.....</b>	<b>25</b>
<b>2.3.2 A participação do Conselho de Direitos Humanos para proteção</b>	
<b>do direito cultural e diversidade cultural .....</b>	<b>27</b>
2.4 O DIREITO CULTURAL E A PROTEÇÃO NACIONAL .....	33
<b>2.4.1 O Plano Nacional de Cultura, o Sistema Nacional da Cultura e</b>	
<b>suas metas.....</b>	<b>38</b>
<b>3 DIVERSIDADE CULTURAL COMO DIMENSÃO DOS</b>	
<b>DIREITOS HUMANOS.....</b>	<b>43</b>
3.1 IDENTIDADE CULTURAL E SUA LOCALIZAÇÃO NO TEMPO E	
NO ESPAÇO.....	43
3.2 DIVERSIDADE CULTURAL: SUA CONSTITUIÇÃO E	
DESENVOLVIMENTO .....	47
3.3 A UNESCO E O BERÇO DA DIVERSIDADE CULTURAL.....	50
<b>3.3.1 Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural .....</b>	<b>53</b>
3.4 CONVENÇÃO SOBRE PROMOÇÃO E PROTEÇÃO DA	
DIVERSIDADE DAS EXPRESSÕES CULTURAIS .....	55
<b>4 A DIVERSIDADE CULTURAL MUSICAL E A MÚSICA</b>	<b>62</b>

<b>ELETRÔNICA</b> .....	
4.1 MÚSICA ERUDITA E MÚSICA POPULAR: ANTAGÔNICAS OU COMPLEMENTARES?.....	62
4.2 MÚSICA DO SÉCULO XX: O ACASO NA MÚSICA E O ESTABELECIMENTO DE UMA NOVA RELAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE .....	63
4.3 ARNOLD SCHOENBERG E A INVENÇÃO DO CANTO-FALADO ( <i>SPRECHGESANG</i> ).....	68
4.4 A MÚSICA E SUA <i>PRÁXIS</i> SOCIAL.....	73
4.5 MÚSICA ELETROACÚSTICA: SUA CRIAÇÃO EFERVESCENTE NO ESPAÇO E NO TEMPO.....	76
4.6 MÚSICA CONCRETA (FRANÇA) E <i>ELEKTRONISCHE MUSIK</i> (ALEMANHA) .....	84
4.7 A <i>INDETERMINAÇÃO</i> DE JOHN CAGE E A <i>LICHT</i> DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN.....	88
4.8 TROPICALISMO .....	93
4.9 A MÚSICA ELETRÔNICA DO SÉCULO XXI COMO <i>DISCURSO ABERTO</i> .....	96
<b>5 PROPOSTA DE ADENSAMENTO DO REGIME JURÍDICO DA DIVERSIDADE CULTURAL MUSICAL: O CASO DO DJ</b> .....	99
5.1 DIREITO E MÚSICA: COADUNAÇÃO NECESSÁRIA PARA PROTEÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL DE DJs .....	99
5.2 O CASO DO DJ .....	100
5.3 O REGIME JURÍDICO E A ATIVIDADE DE DJ: DIREITO AUTORAL E ASPECTOS TRABALHISTAS .....	103
5.3.1 <b>Direito de Autor</b> .....	103
5.3.2 <b>Aspectos trabalhistas</b> .....	105
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	107

<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>110</b>
<b>ANEXO A .....</b>	<b>118</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Direito e música são temas de grande riqueza e complexidade. Entretanto, a interface entre estes dois campos do conhecimento e a cultura humanos costuma não ser explorada pelos pesquisadores de ambos universos científicos.

Cultura é tudo aquilo que resulta de uma atividade humana. Tanto a cultura como a música vivenciam processos de mudança que refletem a própria evolução do homem. Ocorre que suas manifestações precisam de proteção, especialmente aquelas expressões musicais que, ainda que não sejam exatamente novas (no sentido cronológico do termo), ainda estejam em processo de afirmação enquanto produto de uma atividade criativa.

Nesta situação, cremos, encontra-se a música eletrônica e seu artista: o DJ (*Disc Jockey*), aquele cujo trabalho é utilizar-se de obras musicais alheias como matéria-prima para uma nova produção musical, com auxílio de instrumentos eletrônicos, fazendo uso de *samplers* e técnicas de mixagem

O maior objetivo do DJ é fazer com que música e plateia interajam. A descoberta da música certa bem como o momento certo de criá-la constituem-se na essência do trabalho do DJ. O domínio do repertório musical, as combinações e os respectivos contornos são indispensáveis para um resultado positivo na apresentação deste artista. A reação positiva da plateia é a resposta que o artista procura para continuar desenvolvendo sua arte.

Ocorre que esta forma de criação ainda é vista com bastante desconfiança. O processo artístico de dar forma às obras musicais do DJ, em

muitos casos, é considerado mera cópia e reprodução de outras obras, desvalorizando seu trabalho. Isto acontece, cremos, por conta do desconhecimento da história e das peculiaridades da música eletrônica.

Contudo, o artista DJ precisa ser reconhecido como parte integrante da diversidade cultural musical, e, como tal, ter o desenvolvimento de sua arte protegido por meio dos Direitos Culturais, do Direito Autoral e do Direito do Trabalho. Trata-se, em verdade, do reconhecimento jurídico do DJ como artista.

O Direito Cultural começou a se desenvolver com a Declaração Universal dos Direitos Humanos e com o Pacto Internacional de Direitos Humanos. Com ele, o que se busca é garantir ao homem a livre participação na vida cultural em sociedade, a livre manifestação das diversas identidades culturais e a livre expressão de sua criatividade.

Ocorre que, de nada adianta garantir as liberdades acima elencadas sem, concomitantemente, permitir que este artista seja protegido pela legislação autoral e trabalhista, quando for o caso.

Desta maneira, a presente tese tem como objetivo analisar a música eletrônica e o trabalho do DJ dentro da perspectiva dos Direitos Culturais, ao tempo em que observa qual o tratamento que o ordenamento jurídico brasileiro tem reservado a este artista.

Assim, temos que, quanto a seu objetivo, trata-se de uma pesquisa descritiva, na medida em que busca justamente analisar seu objeto. Ademais, quanto ao procedimento de investigação, afirmamos tratar-se de uma pesquisa bibliográfica e documental, na medida em que busca respostas nestes tipos de fontes.

A presente tese desenvolve-se em quatro frentes. O segundo capítulo trata das noções do termo cultura e do Direito Cultural enquanto Direitos

Humanos e Direitos Fundamentais. Falaremos sobre o Direito Cultural e sua proteção internacional, a Declaração Universal dos Direitos Humanos e o Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, e no âmbito nacional, encontramos os Direitos Culturais nos artigos 215, 216 e 216-A da Constituição Federal.

Além da proteção dos Direitos Culturais, enquanto Direitos Humanos e fundamentalmente, em prol da dignidade humana, tais culturas apresentam diversas formas de manifestação, cada uma com uma especificidade e identidade próprias. O terceiro capítulo, então, discorrerá sobre as ideias de identidade e diversidade cultural, como formas de expressões culturais (reconhecidas pela Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural e pela Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais), bem como sobre a diferença entre interculturalidade e multiculturalidade.

Após a afirmação de que a diversidade cultural faz-se existente em todos os grupos sociais e necessita de proteção, o capítulo quatro busca estender esta construção à música eletrônica. Isto porque as inovações na área musical, a partir do século XX, principalmente na música eletrônica, sendo o enfoque do presente estudo, instauraram novos ritmos musicais como meio de expressão musical. Uma destas novidades seria a música eletrônica, do qual o DJ é o artista criativo.

No quinto capítulo, pugnamos pelo adensamento do regime jurídico da diversidade cultural, visando proteger a música eletrônica em geral e o DJ em particular.

Nesse sentido, podemos afirmar que o ordenamento jurídico é falho na proteção e regulamentação do trabalho destes artistas. O Direito Autoral não permite o registro de sua obra, e o Direito Trabalhista desconhece sua existência.

Imagina-se que, caso seja sancionado o Projeto de Lei nº 3.265, de 2012 (que objetiva alterar a Lei nº 5.533, de 24 de maio de 1978, para acrescentar as profissões de DJ e Profissional de Cabine de Som DJ e Produtor DJ) tal lacuna seja suprida.

## 2 DIREITO CULTURAL

*O ritmo dá medida ao tempo, sucessão regulada, compasso, Governa a multiplicidade temporal, introduz acentos e coerência, maneja reiteraões e alternâncias. Joga com a tensão e a relação. Sustenta o som que adquire assim uma certa rigidez, mas sempre dentro de sua dinâmica.*

Jesús Ignacio Martínez García

### 2.1 CONCEITO DE CULTURA

Diante do termo cultura, pode o intérprete enveredar por várias áreas do conhecimento, tais como direito, filosofia, antropologia e psicologia. Para tanto, basta que o produtor e executor da obra acreditem no caminho a ser trilhado, perseguindo-o.

Por tratar-se de palavra polissêmica, o termo cultura pode nos conduzir para vastos caminhos. A sua análise, nas mais distintas áreas do conhecimento, pode ser utilizada e interpretada de forma diversa e até mesmo antagônica.

Sua polissemia tende a ser justificada por conta dos resquícios de uma transição histórica de mudanças do comportamento humano, da sociedade, das formações e separações de Estados, da própria natureza como conjunto formador da palavra, e tantas outras influências atreladas a ela. Seu sentido dependerá da linha utilizada pelo intérprete no momento do desenvolvimento de sua pesquisa.

O presente estudo buscará identificar algumas vertentes da palavra cultura, primeiramente como forma de demonstração da sua polissemia, para,

posteriormente, desenvolver o liame da cultura com o direito e a música eletrônica.

Cultura não é algo fechado, restrito, e sim *obra aberta*<sup>1</sup>, que pode ser desenvolvida e tratada em diversos momentos da história e em distintos contextos.

Terry Eagleton traça a primeira acepção do termo cultura, que a entende como “lavoura ou cultivo agrícola, o cultivo do que cresce naturalmente”.<sup>2</sup> Neste contexto, entende-se como cultura “uma ação que conduz à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém: desenvolver, fazendo brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios.”<sup>3</sup>

Desta forma, a ideia de cultura como cultivo se harmoniza com o sentido da palavra natureza. Isto porque, mesmo se tratando de duas palavras distintas, peculiares, elas trazem para o universo humano, ao mesmo tempo, uma característica ímpar, e até mesmo derivada:

[...] a natureza humana não é o mesmo que uma plantação de beterrabas, mas, como uma plantação, precisa ser cultivada – de modo que, assim como a palavra “cultura” nos transfere do natural para o espiritual, também sugere uma afinidade entre eles. Se somos seres culturais, também somos parte da natureza que trabalhamos. Com efeito, faz parte do que caracteriza a palavra “natureza” o lembrar-nos da continuidade entre nós mesmos e nosso ambiente, assim como a palavra “cultura” serve para realçar a diferença.<sup>4</sup>

Esta relação entre cultura e natureza não há que ser desconsiderada, mas entendida como uma forma de compreensão dos próprios seres humanos.

---

1 ECO, Humberto. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 37.

<sup>2</sup> EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 9.

<sup>3</sup> CHAUI, Marilena. **Cidadania cultural**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 129.

<sup>4</sup> EAGLETON, 2011, p. 15.

Ademais, encontra-se na cultura o desenvolvimento da natureza que, posteriormente, vem modificar a própria natureza, formando um sistema de automoldagem. Para Eagleton, tal ideia realista abraça uma dimensão construtivista no sentido de negação da reconstrução da cultura diante dos patamares naturais para uma construção entre cultura e natureza<sup>5</sup>.

Esta virada dialética mostra que os meios culturais usados para modificar a natureza são indubitavelmente extraídos dela, sendo a natureza que produz cultura e conseqüentemente transforma a natureza.

A cultura, ainda no sentido de cultivo, também pode auxiliar no crescimento e desenvolvimento do Estado no momento em que este vem incutir nos indivíduos uma espécie de pedagogia ética, uma *disposição espiritual*<sup>6</sup>, *tornando-os aptos* para a cidadania política.

Nos dizeres de Eagleton:

O Estado encarna a cultura, a qual, por sua vez, corporifica nossa humanidade comum. Elevar a cultura acima da política – ser homens primeiro e cidadãos depois – significa que a política deve se mover para dentro de uma dimensão ética profunda, valendo-se dos recursos de *Bildung* e transformando indivíduos em cidadãos apropriadamente responsáveis e de boa índole.<sup>7</sup>

Importa observar a investigação apresentada por Raymond Williams em Eagleton<sup>8</sup> a respeito da complexa trajetória da cultura, traçando alguns dos seus sentidos.

---

<sup>5</sup> EAGLETON, 2011, p. 17

<sup>6</sup> Ibid., p. 16.

<sup>7</sup> Ibid., p. 17.

<sup>8</sup> Ibid., p. 19.

A primeira acepção tem como base as raízes etimológicas da palavra. Aqui, cultura é trabalho rural, cultivo agrícola, lavoura (já abordado anteriormente), mas recebe também o atributo de civilidade.

Diante do progresso intelectual, espiritual e material do século XVIII – o chamado *Período das Luzes*, momento em que houve a emancipação do indivíduo dos dogmas sociais e religiosos vigentes por meio do processo de esclarecimento, levando-os a maior liberdade<sup>9</sup> - a palavra ganha o significado de “civilização”. Tal ideia foi fortemente motivada pelo suposto comportamento, postura e refinamento social adotados pelos franceses<sup>10</sup>.

A noção francesa de civilização agregava-se à vida política, econômica e técnica. Por sua vez, na cultura germânica, ligava-se a questões religiosas, artísticas e intelectuais de um grupo de pessoas ou de uma sociedade. Diante dessas duas posturas diferenciadas, verifica-se uma tensão formada entre elas, é dizer, entre os germânicos e franceses.

A questão fica cada vez mais emblemática no momento em que as ideias formadoras do termo civilização começam a se distanciar de forma extrema da expressão cultura.

## 2.2 CULTURA E CIVILIZAÇÃO: DE SEMELHANTES A DISTINTOS

No final do século XIX, a palavra “civilização” estava impregnada de um certo ar imperialista. Tal situação recomendava a inserção de nova forma de externalização do molde da vida social destes tempos e de negar o passado

---

<sup>9</sup> Diante do *Período das luzes*, cabe lembrar os comentários de Adorno em seu livro *Dialética do Esclarecimento*, em que traça uma crítica a respeito desse período (ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985).

<sup>10</sup> EAGLETON, 2011, p. 20.

vivido. Por conta disso, os alemães utilizaram o termo francês *culture* para designar a “crítica romântica pré-marxista ao capitalismo industrial primitivo”<sup>11</sup>.

O termo civilização era visto como sinônimo de bom comportamento sociável, boas maneiras, maior cordialidade entre as pessoas e refinamento. Cultura atrelou-se a algo solene, crítico e com princípios determinados. Por tais razões, “civilização” vem a ser tipicamente francesa e “cultura” radicalmente germânica.

O idealismo alemão abarca o conceito de cultura dentro de um significado moderno de um modo de vida característico, não sendo mais uma narrativa da humanidade, “mas uma diversidade de formas de vida específicas, cada uma com suas leis evolutivas próprias e peculiares (...) À medida que cultura como civilização é rigorosamente discriminativa, a cultura como forma de vida não o é.”<sup>12</sup>

Em outro viés da ideia de cultura, Terry Eagleton mostra que tal termo não é visto apenas como um modo de vida, mas como “o modo total de vida de um povo, do nascimento ao túmulo, da manhã até a noite e mesmo durante o sono”<sup>13</sup>. O sentido de cultura versa muito mais no inconsciente do que no

---

<sup>11</sup> Enquanto a civilização era vista como algo abstrato, alienado, fragmentado e mecanicista, a cultura se alinhava ao lado sensível e orgânico. Conflito esse trazendo um contraste entre tradição e modernidade (EAGLETON, 2011, p. 23).

<sup>12</sup> Ibid., p. 27.

<sup>13</sup> Uma unidade entre crença e comportamento é a condição de uma cultura popular sadia, mas dificilmente de um indivíduo espiritualmente consciente. É a tensão entre os dois que caracteriza os eleitos, sutilmente conscientes, que lutam com sua sensação de não estar atingindo ideias que, afinal, transcendam qualquer vida comum. A descontinuidade entre conduta e consciência é assim, uma marca de superioridade espiritual; ...Eliot reconhece que as pessoas comuns são influenciadas não por obras literárias, mas por modos de vida; ...Para Eliot, portanto, uma cultura comum não é de forma alguma uma cultura igualitária. Se a minoria e as massas compartilham valores comuns, elas o fazem em níveis diferentes de consciência...Como um populista genuíno que enaltecia o jazz e o music hall, Eliot considera o segundo tipo de público mais importante, já que a cultura, ou a ideologia, opera mais por meio de emoções e instintos do que por meio da mente....Na sociedade ideal de Eliot, então,

consciente de uma pessoa ou grupo de pessoas. Tal sociedade não suporta a realidade, e por isso que a cultura deve estar mais ligada a observação e comportamento ritual, já que grande parte das pessoas não alcança qualquer *autoconsciência muito notável*. Assim, a diferença não se encontra nos vários modelos de cultura, mas entre os graus de *autoconsciência* de uma sociedade.

Nos dizeres de Terry Eagleton, Williams e Eliot traçam conceitos diversos a respeito de cultura comum. Para Williams, uma cultura será comum no momento em que for criada coletivamente, por conta do seu viés de cultura proletária. Por sua vez, Eliot sustenta que uma cultura ainda será comum, mesmo que elaborada por um grupo seletivo de pessoas. Tal afirmação de Eliot está atrelada a sua concepção elitista, em que “a cultura como um corpo de obras artísticas e intelectuais é o domínio da elite, ao passo que a cultura no seu sentido antropológico pertence às pessoas comuns.”<sup>14</sup>

---

todas as classes sociais vão partilhar a mesma cultura, mas a tarefa da elite será ‘promover um desenvolvimento mais na cultura em sua complexidade orgânica: cultura em um nível mais consciente, mas ainda a mesma cultura’. Como um antiburguês convicto, Eliot rejeita a teoria liberal da sociedade, da igualdade de oportunidade e elites meritórias, como uma doutrina atomística que destrói tanto a crença comum como a continuidade essencial para a transmissão cultural genuína. Em vez disso a classe dominante tradicional, preservando e transmitindo sua cultura de geração a geração, será o ápice da consciência espiritual e artística desenvolvida e, como tal, estará sustentando não apenas a si mesma, mas também a cultura como um todo....Os dois significados da palavra são, assim, socialmente distribuídos: a cultura como um corpo de obras artísticas e intelectuais é o domínio da elite, ao passo que a cultura no seu sentido antropológico pertence às pessoas comuns” (EAGLETON, 2011, p. 161-167).

<sup>14</sup> A respeito da divergência de pensamento de cultura comum em Eliot e Williams expostos por Eagleton: “Para Williams, uma cultura é comum apenas quando feita coletivamente; para Eliot, uma cultura é comum mesmo quando sua elaboração é reservada aos privilegiados poucos. (...) A noção de Williams de uma cultura comum é, assim, inseparável da mudança radical socialista. Ela exige uma ética de responsabilidade comum, plena participação democrática em todos os níveis da vida social, incluindo produção material, e o acesso igualitário ao processo de criação da cultura. (...) Consciência e inconsciência para Williams, são assim aspectos do mesmo processo, enquanto para Eliot, são qualidades de diferentes grupos sociais. Eliot pode estar muito dominado por ideias de cultura orgânica, mas já que sua concepção de cultura é elitista...Tanto para Eliot quanto para Williams, são os valores de uma classe social existente os antecipadores do futuro: em Eliot, a aristocracia e a intelligentsia de direita; em Williams, o movimento da classe operária, cuja ética de solidariedade e instituições cooperativas prefiguram uma cultura comum mais inclusiva” (Ibid., p. 169-170).

Várias são, portanto, as acepções de cultura, ideia complexa e discutível. Sua noção tende a florescer no momento em que se aceita a ruptura entre certas atividades morais e intelectuais e a força motriz de uma nova sociedade.

Necessário, portanto, ter em mente que a ideia de cultura assume formas diversas através do tempo e do espaço (haja vista a sua origem polissêmica), permitindo ao intérprete a possibilidade de criar significados que perpassam as mais variadas áreas do conhecimento, em contextos históricos diversos e, principalmente, na seara cultural ter em mente a *obra aberta*.

Cada indivíduo nasce, cresce e se desenvolve em uma forma específica de modelagem cultural. Assim, a cultura vem a ser a totalidade das experiências vivenciadas pelos seres humanos, contemplando as artes, as tradições e conhecimentos adquiridos.

### **2.2.1 Cultura com viés econômico**

A ideia de cultura também será um fator preponderante no desenvolvimento da sociedade de um país, diante do conceito econômico de capital social.

O capital social tem pelo menos quatro dimensões<sup>15</sup>: a primeira é a relação de confiança entre as pessoas de uma determinada sociedade, pois assim as transações econômicas podem fluir de maneira mais produtiva e positiva, evitando gastos com litígios; a segunda é a capacidade de *associatividade*, que vem a ser a maior cooperação entre as pessoas em prol do desenvolvimento da

---

<sup>15</sup> SEN, Amartya; KLIKSBURG, Bernardo. **As pessoas em primeiro lugar**: a ética do desenvolvimento e os problemas do mundo globalizado. Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 305-307.

sociedade; a terceira dimensão é o civismo, a consciência cívica; o quarto e último componente são os valores éticos.

Além das dimensões apontadas, outros dois fatores que contribuem para construção do capital social são a cultura e a educação.

O capital social, por sua vez, quando atua de forma ativa, quando entra em prática, fortalece os próprios valores culturais que lhe dão vida. A cultura é, assim, o substrato de um dos capitais de maior importância da sociedade.<sup>16</sup>

Por conta dos diversos fatores descritos, tanto sociais quanto econômicos, fica evidente a importância do papel da cultura na inclusão dos mais diversos grupos formados na sociedade. As políticas públicas, nesse sentido, podem fomentar a integração das diversidades já existentes, implementando a ideia de coletividade:

Se políticas culturais ativas são implementadas, com forte respaldo público e orientadas para amplos setores desfavorecidos, a cultura constitui um caminho rumo à inclusão que reforça os demais caminhos. É muito relevante o que a cultura pode fazer em termos de restituição da autoestima a grupos hoje marginalizados. Os seres humanos podem perder tudo, mas são sempre portadores de cultura. (...) Da mesma forma, a cultura pode desempenhar um papel-chave na reconstituição dos laços de associatividade. A mera ideia de cultura já implica ação coletiva.<sup>17</sup>

Deste pensamento de inclusão resulta a necessidade de maior proteção jurídica às diversas culturas existentes, possibilitando seu livre desenvolvimento.

E para que tal inclusão se manifeste de forma positiva, a compreensão da cultura deve trilhar o caminho do respeito à diversidade. Para os fins desta pesquisa, interessa-nos, mais especificamente, a diversidade cultural musical, a

---

<sup>16</sup> SEN; KLIKSBERG, 2010, p. 308.

<sup>17</sup> Ibid., p. 328-329.

qual “se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que a compõem a humanidade.”<sup>18</sup> Assim, a presente tese buscará comprovar a necessidade de proteção jurídica à diversidade cultural musical,

O respeito às diversas formas de expressão musical é basilar em países que prezam pela liberdade de expressão e pelo princípio da dignidade humana, cerne dos direitos humanos.

Desta forma, podemos afirmar, à luz desse cenário, que compartilhamos o entendimento de Humberto Cunha segundo o qual cultura constitui-se em “toda produção humana ligada ao ideal de aprimoramento, tendo como objetivo constante a dignidade humana.”<sup>19</sup>

### 2. 3. DIREITO CULTURAL E A PROTEÇÃO INTERNACIONAL

*A lei não esgota o direito, como a partitura não exaure a música.*

Mário Moacyr Porto

Em 1946, finda a Segunda Guerra Mundial, cria-se UNESCO. Trata-se da primeira agência, vinculada a ONU, que promove a cooperação internacional entre Estados nas áreas da educação, ciência, cultura e comunicação, tendo

---

<sup>18</sup> De acordo com o art. 1º da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. UNESCO, 2002.

<sup>19</sup> CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Integração de políticas culturais: entre as ideias de aliança e sistema. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais: teoria e práxis**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. Disponível em: <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2013/04/Politica-Culturais-Teoria-e-Praxis.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

como objetivo criar formas para um genuíno diálogo entre as culturas e pessoas e com base no respeito mútuo<sup>20</sup>.

Buscava-se, nesta época - diante das atrocidades cometidas pelo nazismo e fascismo – (re)estruturar os direitos e garantias que houveram sido descartados pelos regimes totalitários em questão.

Foi, assim, nesse mesmo momento histórico – no qual a humanidade suplica pela necessidade de ver resguardados e protegidos seus direitos basilares, como o valor supremo da dignidade humana – que se criou a Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948.

### **2.3.1 Declaração Universal dos Direitos Humanos**

*A esperança tem asas. Faz a alma voar.  
Canta a melodia mesmo sem saber a  
letra. E nunca desiste. Nunca.*

Emily Dickinson

A Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 19 de dezembro de 1966, contém os marcos inaugurais de uma nova fase histórica. Igualmente, poderemos observar a inclusão de dois artigos com direitos até então não protegidos: os chamados direitos culturais.

A primeira identificação mais subjetiva dos direitos culturais encontra-se no artigo 22 do diploma em comento:

---

<sup>20</sup> No capítulo seguinte haverá um item específico a respeito da UNESCO, sua criação, seus objetivos e sua participação na criação de mecanismos específicos para proteção da diversidade cultural, bem como conceito e desenvolvimento a respeito da diversidade cultural. Por isso no presente momento traça-se uma linha cronológica no tocante a cultura e sua proteção por meio do direito.

Art. 22 - Toda pessoa, como membro da sociedade, tem direito à segurança social e à realização, pelo esforço nacional, pela cooperação internacional e de acordo com a organização e recursos de cada Estado, dos direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis à sua dignidade e ao livre desenvolvimento da sua personalidade.

No artigo 27 desta Declaração, encontra-se a ferramenta mais objetiva no tocante à proteção do direito em tela:

Art. 27 – [...]1. Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios. 2. Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor.

Desta forma, temos que o primeiro item versa a respeito do direito cultural enquanto modo de viver das pessoas agregadas a determinada sociedade, a liberdade de manifestar e fruir das determinadas identidades culturais de cada comunidade. O segundo almeja a proteção dos diversos campos da cultura, seja na arte, na ciência ou literatura.

### **2.3.2 O Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais e o Comitê de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais**

Para promover a força normativa à Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 19 de dezembro de 1966, foi adotado o Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Este documento foi ratificado pelo Estado Brasileiro em 6 de julho de 1992.

Segundo este pacto, é direito de todos participar da vida cultural, nos seguintes termos:

Art. 15 – (...) 1. Os Estados-Partes do presente Pacto reconhecem a cada indivíduo o direito de:

- a) participar da vida cultural;
- b) desfrutar o progresso científico e suas aplicações;
- c) beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de toda a produção científica, literária ou artística de que seja autor.

2. As medidas que os Estados-Partes do presente Pacto deverão adotar com a finalidade de assegurar o pleno exercício desse direito incluirão aquelas necessárias à conservação, ao desenvolvimento e à difusão da ciência e da cultura.

3. Os Estados-Partes do presente Pacto comprometem-se a respeitar a liberdade indispensável à pesquisa científica e à atividade criadora.

4. Os Estados-Partes do presente Pacto reconhecem os benefícios que derivam do fomento e do desenvolvimento da cooperação e das relações internacionais no domínio da ciência e da cultura.

Ademais, o Pacto prevê como órgão de monitoramento o Comitê de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Tal órgão tem por atribuição monitorar a implementação das obrigações internacionais assumidas pelos Estados que se tornam parte no Pacto. Além disso, orienta os Estados-parte acerca do modo de implementação deste documento.

Assim, no tocante aos direitos culturais, o Comitê editou dois comentários gerais, quais sejam, nº 17 e nº 21, que versam, respectivamente, sobre o direito a se beneficiar da proteção dos interesses morais e materiais, bem como o direito a participar na vida cultural.

A premissa básica estabelecida no Comentário 21 atenta para a necessidade de proteção e respeito aos direitos culturais, uma vez que tais direitos

[...] son parte integrante de los derechos humanos y, al igual que los demás, son universales, indivisibles e interdependientes; bem como esenciales para mantener la dignidad humana y para la interacción social positiva de

individuos y comunidades en un mundo caracterizado por la diversidad y la pluralidad cultural.<sup>21</sup>

Por conta disso, o presente Comentário reafirma a necessidade de proteção ao direito à participação na vida cultural como formação das diversas identidades culturais. E tal ferramenta pode ser promovida de forma individual ou de forma coletiva<sup>22</sup>.

### 2.3.3 A participação do Conselho de Direitos Humanos para proteção do direito cultural e diversidade cultural

O Conselho de Direitos Humanos (HRC) da Organização das Nações Unidas (ONU), pela Resolução n. 10/23, de 26 de março de 2009<sup>23</sup>, designou a Senhora Farida Shaheed como *Perita Independente no campo dos direitos culturais* com mandato de três anos; mandato este, prorrogado, pela Resolução n. 19/6, de 22 de março de 2012,<sup>24</sup> por mais um período de três anos. Os trabalhos por ela desenvolvidos devem ser reportados ao próprio Conselho de Direitos Humanos, bem como à Assembleia Geral da Organização.

---

<sup>21</sup>ONU. Consejo Económico y Social. Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales 43 período de sesiones. Observación general n. 21 Disponível em: <[http://www.ine.gob.bo/indicadoresddhh/archivos/docs\\_obs/OG%20N%C2%B0%2021%20Derecho%20a%20participar%20en%20la%20vida%20cultural.pdf](http://www.ine.gob.bo/indicadoresddhh/archivos/docs_obs/OG%20N%C2%B0%2021%20Derecho%20a%20participar%20en%20la%20vida%20cultural.pdf)>. Acesso em: 28 abr. 2014.

<sup>22</sup> “La decisión de una persona de ejercer o no el derecho de participar en la vida cultural individualmente o en asociación con otras es una elección cultural y, por tanto, debe ser reconocida, respetada y protegida en pie de igualdad” (Ibid.).

<sup>23</sup> ONU. Conselho de Direitos Humanos. **Resolución n. 10/23**: Experto independiente en la esfera de los derechos culturales. Disponível em: <[http://ap.ohchr.org/documents/S/HRC/resolutions/A\\_HRC\\_RES\\_10\\_23.pdf](http://ap.ohchr.org/documents/S/HRC/resolutions/A_HRC_RES_10_23.pdf)>. Acesso: em 24 mar. 2014.

<sup>24</sup> ONU. Conselho de Direitos Humanos. **Resolución n. 19/6**: Relator especial sobre los derechos culturales. Disponível em: <<http://daccess-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/G12/127/16/PDF/G1212716.pdf?OpenElement>>. Acesso: em 24 mar. 2014.

De acordo com o estipulado pelas mencionadas Resoluções, as atribuições da Perita Independente consistem em: (i) identificar as melhores práticas na promoção e proteção dos direitos culturais em níveis local, nacional, regional e internacional; (ii) identificar possíveis obstáculos à promoção e proteção dos direitos culturais, bem como submeter propostas e/ou recomendações ao Conselho de Direitos Humanos sobre possíveis ações correlatas; (iii) trabalhar em cooperação com os Estados a fim de promover a adoção de medidas nos níveis local, nacional, regional e internacional, com vistas na promoção e proteção dos direitos culturais por meio de propostas concretas que elevem a cooperação sub-regional, regional e internacional correlata; (iv) estudar a relação entre direitos culturais e diversidade cultural, em estreita colaboração com os Estados e outros atores relevantes, incluindo, em particular, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), com vistas em se promover ainda mais os direitos culturais; (v) integrar a perspectiva de gênero e de deficiência em seu trabalho; (vi) trabalhar em estreita coordenação, de modo a evitar duplicações desnecessárias, com organizações intergovernamentais e não-governamentais, outros procedimentos especiais do Conselho de Direitos Humanos, Comitê de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais e UNESCO, bem como com outros atores pertinentes que representam o mais amplo alcance possível de interesses e experiências, dentro de seus respectivos mandatos, inclusive participando e acompanhando conferências e eventos internacionais pertinentes.

O aprofundamento da quarta atribuição, acima discriminada, é de suma relevância para presente pesquisa. A partir dela, pode-se vislumbrar a inteligência dos temas propostos - direitos culturais e diversidade cultural - na mais ampla esfera internacional, qual seja, a global. Ademais, importa registrar que os estudos desenvolvidos pela citada Perita Independente servem de base

para a tomada de decisões tanto pelo Conselho de Direitos Humanos como pela Assembleia Geral da ONU.

Em seu primeiro relatório, submetido ao Conselho de Direitos Humanos em junho de 2010, a Perita Independente esclareceu que, até então, não existia especificamente uma definição de direito cultural. Assim, sua proposta seria investigar quais direitos humanos podem ser considerados culturais e, nesse contexto, definir o conteúdo desses direitos. Consoantes estudos preliminares por ela realizados, direitos culturais

[...] relacionam-se com uma ampla diversidade de assuntos, como expressão e criação, inclusive em diversas formas materiais e não materiais de arte; informação e comunicação; língua; identidade e pertencimento a comunidades múltiplas, diversas e mutantes de valores culturais compartilhados; desenvolvimento de visões específicas de mundo e a busca de modos específicos de vida; educação e treinamento; acesso, a contribuição e participação na vida cultural; a condução das práticas culturais e acesso ao patrimônio cultural tangível e intangível. Os direitos culturais protegem os direitos de cada pessoa, individualmente e em comunidade com as outras, bem como grupos de pessoas, para desenvolver e expressar a sua humanidade, sua visão de mundo e os significados que dão para a sua existência e seu desenvolvimento por meio, nomeadamente, de valores, crenças, convicções, línguas, conhecimento e das artes, instituições e modos de vida. Eles também podem ser considerados como proteção ao acesso ao patrimônio e recursos culturais que permitem que tais processos de identificação e desenvolvimento que ocorrem.<sup>25</sup>

Além disso, apontou que existem muitas referências aos direitos culturais nos instrumentos internacionais de proteção dos direitos humanos. Para esta investigação importam as seguintes: (i) o direito de fazer parte e participar

---

<sup>25</sup> ONU. Escritório do Alto Comissariado para Direitos Humanos. **Estándares internacionales.** Disponível em: <<http://www.ohchr.org/SP/Issues/derechos culturales/Paginas/InternationalStandards.aspx>>. Acesso: em 24 mar. 2014.

na vida cultural é amplamente reconhecido no artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos e artigo 15, parágrafo 1º, alínea “a”, do Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, cujo conteúdo e escopo foram aclarados no Comentário Geral n. 21 do Comitê de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais; (ii) o direito à proteção dos interesses morais e materiais resultantes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual a pessoa é autora, previsto no artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos e artigo 15, parágrafo 1º, alínea “b”, do Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, que, por sua vez, foi objeto no Comentário Geral n. 17 do Comitê de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais<sup>26</sup>.

Ato contínuo, foram adotadas duas Resoluções pelo Conselho de Direitos Humanos da ONU, respectivamente em 12 de julho de 2012<sup>27</sup> e 20 de junho de 2013.<sup>28</sup> Ambas tiveram como base os relatórios anuais que lhe foram submetidos pela Perita Independente, especificamente acerca da promoção do gozo dos direitos culturais e do respeito à diversidade cultural.

Relevante notar que em ambas Resoluções reafirma-se que

[...] os direitos culturais são uma parte integrante dos direitos humanos, que são universais, indivisíveis, interdependentes e inter-relacionados; reconhece-se o direito a todos de participar na vida cultural e a gozar dos benefícios do progresso científico e de suas aplicações; reafirma-se que os Estados possuem a responsabilidade de promover e proteger os direitos culturais e que esses direitos devem ser garantidos a todas pessoas, sem discriminação.

---

<sup>26</sup> ONU. Escritório do Alto Comissariado para Direitos Humanos. Estándares internacionales.

<sup>27</sup> ONU. Assembleia Geral. **Resolución aprobada por el Consejo de Derechos Humanos: Promoción del disfrute de los derechos culturales de todos y respeto de la diversidad cultural.** Disponível em: <<http://daccess-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/G12/153/35/PDF/G1215335.pdf?OpenElement>>.

Acesso: em 24 mar. 2014.

<sup>28</sup> Ibid.

Reconhece, ainda, que a consideração pela diversidade cultural bem como aos direitos culturais tendem a favorecer

[...] o pluralismo cultural, contribuindo para um intercâmbio mais amplo de conhecimento e compreensão acerca do patrimônio e dos antecedentes culturais, promovendo o avanço na aplicação e no gozo dos direitos humanos em todo o mundo e propiciando relações amigáveis e estáveis entre os povos e as nações de todo o mundo;

Perfilha, também, do entendimento de que

[...] o respeito aos direitos culturais é essencial para o desenvolvimento, paz e a erradicação da pobreza, construindo coesão social e a promoção do respeito, tolerância e entendimento mútuos entre os indivíduos e os grupos, e toda a sua diversidade.

E enfatiza que “a promoção e a proteção universais dos direitos humanos, incluídos os direitos culturais, e o respeito à diversidade cultural devem se reforçar mutuamente”.

Com relação especificamente ao Brasil, a Perita Independente submeteu informe ao Conselho de Direitos Humanos sobre sua missão *in loco*, realizada entre 8 e 19 de novembro de 2010. Neste documento, examinou-se aspectos de promoção e proteção dos direitos culturais no País, em especial quanto ao direito de participar na vida cultural, o direito de desfrutar dos benefícios do progresso científico e de suas aplicações, o direito de utilizar o próprio idioma, bem como os direitos culturais dos povos indígenas e dos afro-brasileiros<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> ONU. Assembleia Geral. **Informe de la Experta independiente en la esfera de los derechos culturales, Farida Shaheed: Mision al Brasil** (8 a 19 de noviembre de 2010). Disponível em: <<http://daccess-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G11/122/21/PDF/G1112221.pdf?OpenElement>>. Acesso: em 24 mar. 2014.

Constatou-se que a cultura e sua promoção e proteção encontram-se inseridos nos assuntos domésticos e internacionais do Brasil. Lembra, contudo, que a garantia dos direitos culturais requer que os indivíduos e comunidades possam se habilitar a criar cultura como uma forma contínua de evolução da vida que deva ser valorizada em pé de igualdade por todos”<sup>30</sup>.

Ademais, sugeriu-se que o Brasil ratificasse “o Protocolo Facultativo ao Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais”, incentivando que o país considere formas de

“fornecer ao Ministério da Cultura os recursos materiais necessários, os recursos humanos, financeiros e de modo que possa continuar a enfatizar a coordenação e a expansão de seus programas, projetos e ações prioritárias para todos os estados e municípios do Brasil”<sup>31</sup>.

Dentro dessa perspectiva, podemos afirmar que todo ser humano, enquanto participante de uma sociedade organizada, tem o direito de atuar ativamente na formação de identidades culturais bem como amparar-se de todo suporte protetivo jurídico, por via estatal ou não estatal.

Por conta disto, entende-se que a ideia de cultura no âmbito do direito não tem como meta abarcar todas as suas acepções, mas sim buscar uma identificação das diversas culturas existentes e possibilitar sua proteção, tendo como finalidade última a reafirmação da dignidade humana.

Cabe trazer à baila os ensinamentos de Norberto Bobbio, no sentido de que o objetivo a ser alcançado com relação aos direitos do homem encontra-se na sua proteção:

Entende-se que a exigência do “respeito” aos direitos humanos e às liberdades fundamentais nasce da convicção, partilhada universalmente, de que eles possuem fundamento: o problema do fundamento é ineludível. Mas,

---

<sup>30</sup> ONU. Assembleia Geral. Informe de la Experta independiente (...).

<sup>31</sup> Ibid.

quando digo que o problema mais urgente que temos de enfrentar não é o problema do fundamento não como inexistente, mas como – em certo sentido – resolvido, ou seja, como um problema com cuja solução já não devemos mais nos preocupar. Com efeito, pode-se dizer que o problema do fundamento dos direitos humanos teve sua solução atual na Declaração Universal dos Direitos do Homem.<sup>32</sup>

Por conta disto, importa ressaltar a necessidade de efetivação de ações protetivas relacionadas aos direitos culturais com base no princípio basilar da dignidade humana.

## 2.4 O DIREITO CULTURAL E A PROTEÇÃO NACIONAL

No tocante ao tratamento dos direitos culturais na Constituição Federal de 1988, podemos observar vários dispositivos tratando do tema em comento<sup>33</sup>: o parágrafo único do artigo 4º da Constituição Federal trata da possibilidade de integração entre os povos da América Latina<sup>34</sup>; O artigo 5º, LXXIII versa sobre

---

<sup>32</sup> BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, p. 45-46.

<sup>33</sup> Cabe trazer aporte no tocante aos termos direito à cultura e direito da cultura ou direito cultural. O direito à cultura faz parte do direito cultural, como uma de suas principais manifestações e os direitos culturais estão atrelados aos direitos humanos. CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Direitos culturais no Brasil. In: **Revista Observatório Itaú Cultural/OIC**, São Paulo n. 11, p. 115-126, jan./abr. 2011. “A criação de uma política cultural é uma forma que o Poder Público tem para organizar de forma positiva o gozo dos direitos culturais, especialmente o acesso à cultura e a organização do patrimônio cultural, instituindo órgãos destinados a administrar a cultura e secretarias municipais culturais”. SILVA, José Afonso. **Ordenação constitucional da cultura**. São Paulo: Malheiros, 2001, p. 51. Ademais, direito à cultura está mais ligado às discussões antropológicas do que a efetivação do direito cultural pelo Estado enquanto garantido do pleno exercício dos direitos culturais, conforme CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988**: a representação de interesse e sua aplicação ao programa nacional de apoio à cultura. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

<sup>34</sup> Art. 4º - “A República Federativa do Brasil rege-se nas suas relações internacionais pelos seguintes princípios: I - independência nacional; II - prevalência dos direitos humanos; III - autodeterminação dos povos; IV - não-intervenção; V - igualdade entre os Estados; VI - defesa da paz; VII - solução pacífica dos conflitos; VIII - repúdio ao terrorismo e ao racismo;

o direito fundamental à ação popular que vise anular ato lesivo ao patrimônio histórico e cultural; nos artigos 23 a 29 encontram-se as competências comum, concorrentes e específicas entre a União, os Estados, Municípios e Distrito Federal a respeito do patrimônio cultural; enquanto que no artigo 215 e 216<sup>35</sup>, encontram-se o Plano Nacional Cultural bem como o Patrimônio Cultural.

---

IX - cooperação entre os povos para o progresso da humanidade; X - concessão de asilo político. Parágrafo único. A República Federativa do Brasil buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações.”

<sup>35</sup> Art. 215 – “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. § 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. § 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. § 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II produção, promoção e difusão de bens culturais; III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV democratização do acesso aos bens de cultura; V valorização da diversidade étnica e regional.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. § 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. § 2º - Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem. § 3º - A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais. § 4º - Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei. § 5º - Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos. § 6º É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de: I - despesas com pessoal e encargos sociais; II - serviço da dívida; III - qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados.

Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais.

Ocorre que a previsão constitucional atribui ao Estado a proteção ao exercício dos direitos culturais, sem, contudo, explicitar quais seriam estes direitos. Diante disto, José Afonso da Silva procura descrever de forma sistemática os diversos direitos culturais alcançados pela Constituição Federal:

a) liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica; b) direito de criação cultural, compreendidas as criações artísticas, científicas e tecnológicas; c) direito de acesso às fontes da cultura nacional; d) direito de difusão das manifestações culturais; e) direito de proteção às manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional; f) direito-dever estatal de formação do patrimônio cultural brasileiro e de proteção dos bens de cultura – que assim, ficam sujeitos a um regime jurídico especial, como forma de propriedade de interesse público.<sup>36</sup>

Para maior elucidação ao tema, Francisco Humberto Cunha Filho define direitos culturais como sendo

---

§ 1º O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios: I - diversidade das expressões culturais; II - universalização do acesso aos bens e serviços culturais; III - fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais; IV - cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; V - integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas; VI - complementaridade nos papéis dos agentes culturais; VII - transversalidade das políticas culturais; VIII - autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil; IX - transparência e compartilhamento das informações; X - democratização dos processos decisórios com participação e controle social; XI - descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações; XII - ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura. § 2º Constitui a estrutura do Sistema Nacional de Cultura, nas respectivas esferas da Federação: I - órgãos gestores da cultura; II - conselhos de política cultural; III - conferências de cultura; IV - comissões intergestores; V - planos de cultura; VI - sistemas de financiamento à cultura; VII - sistemas de informações e indicadores culturais; VIII - programas de formação na área da cultura; IX - sistemas setoriais de cultura. § 3º Lei federal disporá sobre a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, bem como de sua articulação com os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais de governo. § 4º Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias.

<sup>36</sup> SILVA, 2001, p. 51-52.

[...] aqueles referentes às artes, à memória coletiva e a transmissão de saberes, que asseguram o conhecimento e o uso do passado, interferindo no presente e possibilitando planejamentos para o futuro, do mesmo modo a serviço da dignidade humana.<sup>37</sup>

A título de organização cronológica, citam-se os principais dispositivos constitucionais: o parágrafo único do artigo 4º da Constituição Federal trata da possibilidade de integração entre os povos da América Latina<sup>38</sup>; O artigo 5º, LXXIII versa no direito fundamental à ação popular que vise anular ato lesivo ao patrimônio histórico e cultural; Nos artigos 23 a 29 encontram-se as competências comum, concorrentes e específicas entre a União, os Estados, Municípios e Distrito Federal a respeito do patrimônio cultural; enquanto que no artigo 215 e 216<sup>39</sup>, encontram-se o Plano Nacional Cultural bem como o Patrimônio Cultural.

---

<sup>37</sup> CUNHA FILHO, 2011a, p. 121

<sup>38</sup> Art. 4º - “A República Federativa do Brasil rege-se nas suas relações internacionais pelos seguintes princípios: I - independência nacional; II - prevalência dos direitos humanos; III - autodeterminação dos povos; IV - não-intervenção; V - igualdade entre os Estados; VI - defesa da paz; VII - solução pacífica dos conflitos; VIII - repúdio ao terrorismo e ao racismo; IX - cooperação entre os povos para o progresso da humanidade; X - concessão de asilo político. Parágrafo único. A República Federativa do Brasil buscará a integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina, visando à formação de uma comunidade latino-americana de nações.”

<sup>39</sup> Art. 215 – “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. § 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. § 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. § 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II produção, promoção e difusão de bens culturais; III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV democratização do acesso aos bens de cultura; V valorização da diversidade étnica e regional. Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. § 1º - O Poder Público, com a colaboração da

Com a positivação dos direitos culturais em nossa Constituição, o Constituinte em 2003, por conta da Emenda Constitucional nº 42/2003 acresceu maior amparo pecuniário à efetivação dos direitos culturais. Ela oferece aos Estados e ao Distrito Federal a faculdade de vincular ao fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, com objetivo de financiar programas e projetos culturais.

---

comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. § 2º - Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem. § 3º - A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais. § 4º - Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei. § 5º - Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos. § 6º É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de: I - despesas com pessoal e encargos sociais; II - serviço da dívida; III - qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados. Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais. § 1º O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios: I - diversidade das expressões culturais; II - universalização do acesso aos bens e serviços culturais; III - fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais; IV - cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; V - integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas; VI - complementaridade nos papéis dos agentes culturais; VII - transversalidade das políticas culturais; VIII - autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil; IX - transparência e compartilhamento das informações; X - democratização dos processos decisórios com participação e controle social; XI - descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações; XII - ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura. § 2º Constitui a estrutura do Sistema Nacional de Cultura, nas respectivas esferas da Federação: I - órgãos gestores da cultura; II - conselhos de política cultural; III - conferências de cultura; IV - comissões intergestores; V - planos de cultura; VI - sistemas de financiamento à cultura; VII - sistemas de informações e indicadores culturais; VIII - programas de formação na área da cultura; IX - sistemas setoriais de cultura. § 3º Lei federal disporá sobre a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, bem como de sua articulação com os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais de governo. § 4º Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias.

A adesão às diretrizes e metas do Plano Nacional de Cultura pelos Estados, Distrito Federal e Municípios é realizada de forma voluntária. E com a devida anuência do ente federado ao Plano Nacional de Cultura, resta necessária a confecção dos respectivos planos decenais no prazo de um ano a partir da assinatura do termo de adesão<sup>40</sup>.

Consoante o artigo 216-A, inserido na Constituição Federal por meio da Emenda Constitucional sob nº 71/2012, criou-se o Sistema Nacional de Cultura. Tal sistema tem como objetivo discutir os assuntos atrelados à diversidade das expressões culturais, universalizar o acesso aos bens e serviços culturais com apoio dos entes federados e sociedade civil, consoante diretrizes do Plano Nacional de Cultura.

Nesta perspectiva, podemos observar um aumento da importância dada às políticas públicas culturais. Tal decorre da percepção segundo a qual a promoção e a respectiva proteção cultural são elementos essenciais para o desenvolvimento do ser humano em uma sociedade democraticamente organizada.

Em razão disto, é relevante, cremos, discorrer a respeito dos respectivos Plano Nacional de Cultura bem como o recente criado Sistema Nacional de Cultura

#### **2.4.1 O Plano Nacional de Cultura, o Sistema Nacional da Cultura e suas metas**

O Plano Nacional da Cultura – PNC foi instituído pela lei 12.343, de 2 de dezembro de 2010, em conformidade com o § 3º do art. 215 da Constituição Federal. Sua finalidade é proteger a diversidade cultural existente no País. Além

---

<sup>40</sup> Art. 3º, §§ 2º e 3º da Lei 12.343, de 2 de novembro de 2010.

disso, esta legislação prevê a criação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC.

Tal regramento parte de certos princípios basilares, consagrando o planejamento e a implementação de políticas públicas no período de dez anos (2010 - 2020)<sup>41</sup>.

Dentre os objetivos estabelecidos no Plano Nacional da Cultura, vale ressaltar itens que atentam para o reconhecimento das diversas culturas existentes no país, bem como para a necessidade de proteção jurídica ao direito a participação na vida cultural:

[...] reconhecer e valorizar a diversidade cultural, étnica e regional brasileira; valorizar e difundir as criações artísticas, desenvolver a economia da cultura, o mercado interno, o consumo cultural e a exploração de bens, serviços e conteúdos culturais.<sup>42</sup>

São atribuições do Poder Público no tocante a organização e promoção do Plano Nacional da Cultura:

Art. 3º. Compete ao poder público, nos termos desta Lei:

(...)

III - fomentar a cultura de forma ampla, por meio da promoção e difusão, da realização de editais e seleções públicas para o estímulo a projetos e processos culturais, da concessão de apoio financeiro e fiscal aos agentes culturais, da adoção de subsídios econômicos, da implantação regulada de fundos públicos e privados, entre outros incentivos, nos termos da lei;

IV – proteger e promover a diversidade cultural, a criação artística e suas manifestações e as expressões culturais, individuais e coletivas, de todos os grupos étnicos e suas derivações sociais, reconhecendo a abrangência da noção

---

<sup>41</sup> PLANO nacional de cultura. Disponível em: <<http://pnc.culturadigital.br>>. Acesso em: 20 mar. 2014

<sup>42</sup> De acordo como o art. 2º da Lei 12.343, de 2010.

de cultura<sup>43</sup> em todo o território nacional e garantindo a multiplicidade de seus valores e formações;

V – promover e estimular o acesso à produção e ao empreendimento cultural; a circulação e ao intercâmbio de bens, serviços e conteúdos culturais; e o contato e a fruição do público com a arte e a cultura de forma universal;

(...)

X – regular o mercado interno, estimulando os produtos culturais brasileiros com o objetivo de reduzir desigualdades sociais e regionais, profissionalizando os agentes culturais, formalizando o mercado e qualificando as relações de trabalho na cultura, consolidando e ampliando os níveis de emprego e renda, fortalecendo redes de colaboração, valorizando empreendimentos de economia solidária e controlando abusos de poder econômico;

(...)

XII – incentivar a adesão de organizações e instituições do setor privado e entidades da sociedade civil às diretrizes e metas do Plano Nacional de Cultura por meio de ações próprias, parcerias, participações em programas e integração ao Sistema Nacional de Informação e Indicadores Culturais – SNIIC.

Tais dispositivos visam resguardar o direito à participação na vida cultural e asseguram a formação das identidades culturais, o que contribui para a construção da diversidade cultural em cadeia nacional e internacional.

Além disto, a respectiva lei vislumbra a criação de parcerias entre o poder público e entidades da sociedade civil com objetivo de fomentar a cultura e de proteger e promover a diversidade cultural, consoante metas estabelecidas.

No tocante à organização estrutural do Plano Nacional da Cultura, coube ao Ministério da Cultura o encargo de monitorar as 53 metas criadas<sup>44</sup> e de publicar os resultados alcançados em plataforma virtual<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Cabe lembrar que a noção de cultura não está expressa nem na Constituição Federal, muito menos na própria lei. Vale lembrar os conceitos de cultura já apresentados de José Afonso da Silva e Francisco Humberto Cunha Filho.

<sup>44</sup> PLANO Nacional de Cultura.

<sup>45</sup> Ibid.

O financiamento do Plano Nacional de Cultura está configurado no Plano Plurianual (PPA), na Lei de Diretrizes Orçamentárias (LDO) e na Lei Orçamentária Anual (LOA)<sup>46</sup>.

Por sua vez, cabe ao Sistema Nacional de Cultura a elaboração e implantação de políticas públicas neste setor. Tais atividades devem ser efetivadas em conjunto com os entes da federação e com a sociedade civil. Cabe a ele, ainda, a promoção e o desenvolvimento – humano, social e econômico – com pleno exercício dos direitos culturais e acesso aos bens e serviços culturais, consoante diretrizes estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, consoante §1º do Sistema Nacional de Cultura<sup>47</sup>.

Este sistema é visto como *um modelo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura* organizadas entre os entes da federação e a sociedade civil e tendo como sustentação gerencial e organizacional o Ministério da Cultura, na esfera nacional, as secretarias estaduais e distritais, no âmbito estadual e as secretarias municipais na seara municipal de cultura ou equivalentes<sup>48</sup>.

O desenvolvimento deste Sistema faz parte das metas e ações inseridas no PNC, acima comentadas, servindo como meio de planejamento estratégico que estrutura a organização e execução da Política Nacional de Cultura<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> BRASIL. Ministério da Cultura. **Estruturação, Institucionalização e Implementação do SNC**. Brasília, DF, 2011. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/livro11-602-para-aprovacao.pdf/d17c52f9-3a60-4196-af5c-a6655f028f3b>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

O Sistema Nacional de Cultura dispõe de fundos de fomento (o chamado sistema de financiamento à cultura), que tem como objetivo proporcionar recursos e meios de financiar a execução de programas e projetos neste âmbito<sup>50</sup>.

Nessa perspectiva, temos que a implementação e desenvolvimento de mecanismos em prol da cultura contribuem para o reconhecimento e fortalecimento da diversidade cultural enquanto demonstração das expressões construídas no País.

No entanto, para os fins desta investigação, importa salientar que todos estes mecanismos são insuficientes para a proteção dos Disc Jockeys (DJs) enquanto produtores e executores musicais<sup>51</sup>.

Por conta disso, resta necessário compreender a constituição e desenvolvimento da diversidade cultural, enquanto multiplicidade de formas em que as culturas encontram sua expressão.

---

<sup>50</sup>BRASIL. Portal Brasil. Cadastro ao Sistema Nacional de Cultura é feito em plataforma digital. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2013/10/plataforma-digital-para-cadastro-ao-sistema-nacional-de-cultura-esta-disponivel-1>> . Acesso em: 24 abr. 2014.

<sup>51</sup> Como o Sistema Nacional de Cultura – SNC é recente, ainda vislumbra-se esperança que tais metas sejam cumpridas e com isso a dissipação da cultura siga livremente.

### 3 DIVERSIDADE CULTURAL COMO DIMENSÃO DOS DIREITOS HUMANOS

*Sabedoria de Riobaldo - Mire: veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.*

João Guimarães Rosa

#### 3.1 IDENTIDADE CULTURAL E SUA LOCALIZAÇÃO NO TEMPO E NO ESPAÇO

A promoção e proteção à diversidade cultural é recente, seja no âmbito nacional, seja no âmbito internacional.

De acordo com Hall, a identidade pode ser analisada sob três ângulos: identidade do sujeito do iluminismo, a identidade do sujeito sociológico e identidade do sujeito pós-moderno<sup>52</sup>.

O sujeito iluminista é dotado de especificidades racionais, voltadas a uma concepção de identidade tipicamente individualista, sendo que a essência do *eu* era a identidade de uma pessoa.

---

<sup>52</sup> HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed, Rio de Janeiro: DP&A, 2011, p. 10.

Com o sujeito sociológico há uma interconexão com o *eu interno* e o *eu externo* de modo a estabelecer sua identidade por meio desta interação existente com o indivíduo e a sociedade.

Já o sujeito pós-moderno traz no seu arquétipo uma identidade mais fragmentada, menos fixa, fruto das transformações ocorridas na sociedade e dos movimentos intelectuais e culturais por muitas vezes já enfrentadas. Tal identidade será identificada não mais por meio da classe social, ou outro fator estanque, e sim pela forma que o indivíduo seja representado ou interpelado.

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.<sup>53</sup>

A identidade, sem um intercâmbio com o outro, com a sociedade, acaba se dissolvendo no ar. A sua formação está condicionada aos meios fragmentados pelo indivíduo e aos valores que são atribuídos<sup>54</sup>. E será no cenário da “interação

---

<sup>53</sup> HALL, 2011, p. 7-13.

<sup>54</sup> Cabe descrever um exemplo relatado por Hall que traduz a dita fragmentação ou pluralização de identidades: “Em 1991, o então presidente americano, Bush, ansioso por restaurar uma maioria conservadora na Suprema Corte americana, encaminhou a indicação de Clarice Thomas, um juiz negro de visões políticas conservadoras. No julgamento de Bush, os eleitores brancos (que podiam ter preconceitos em relação a um juiz negro) provavelmente apoiaram Thomas porque ele era conservador em termos da legislação de igualdade de direitos, e os eleitores negros (que apoiam políticas liberais em questões de raça) apoiariam Thomas porque ele era negro. Em síntese, o presidente estava ‘jogando o jogo das identidades’. Durante as ‘audiências’ em torno da indicação, no Senado, o juiz Thomas foi acusado de assédio sexual por uma mulher negra, Anita Hill, uma ex-colega de Thomas. As

com o outro que a identidade se constitui e as marcas advindas desse contato determinam o seu formato e o seu escopo”<sup>55</sup>.

Há discussões a respeito das alterações no conceito sociológico de sociedade por conta de fatores como a globalização, no sentido de que as culturas nacionais não são mais estanques, únicas e sim *marcas simbólicas*, imaginárias. Em decorrência de tal constatação haveria uma desintegração das

---

audiências causaram um escândalo público e polarizaram a sociedade americana. Alguns negros apoiaram Thomas, baseados na questão da raça; outros se opuseram a ele, tomando como base a questão sexual. As mulheres negras estavam divididas, dependendo de qual identidade prevalecia: sua identidade como negra ou sua identidade como mulher. Os homens negros também estavam divididos, dependendo de qual fator prevalecia: seu sexismo ou seu liberalismo. Os homens brancos estavam divididos, dependendo, não apenas de sua política, mas da forma como eles se identificavam com respeito ao racismo e ao sexismo. As mulheres conservadoras brancas apoiavam Thomas, não apenas com base em sua inclinação política, mas também por causa de sua oposição ao feminismo. As feministas brancas, que frequentemente tinham posições mais progressistas na questão da raça, se opunham a Thomas tendo como base a questão sexual. E, uma vez que o juiz Thomas era um membro da elite judiciária e Anita Hill, na época do alegado incidente, uma funcionária subalterna, estavam em jogo, nesses argumentos, também questões de classe social. A questão da culpa ou da inocência do juiz Thomas não está em discussão aqui; o que está em discussão é o ‘jogo de identidades’ e suas consequências políticas. Consideremos os seguintes elementos: - As identidades eram contraditórias. Elas se cruzavam ou se ‘deslocavam’ mutuamente; - As contradições atuavam tanto fora, na sociedade, atravessando grupos políticos estabelecidos, quanto ‘dentro’ da cabeça de cada indivíduo. - Nenhuma identidade singular – por exemplo, de classe social – podia alinhar todas as diferentes identidades com uma ‘identidade mestra’ única, abrangente, na qual se pusesse, de forma segura, basear uma política. As pessoas não identificam mais seus interesses sociais exclusivamente em termos de classe; a classe não pode servir como um dispositivo discursivo ou uma categoria mobilizadora através da qual todos os variados interesses e todas as variadas identidades das pessoas possam ser reconciliadas e representadas. - De forma crescente, as paisagens políticas do mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes – advindas, especialmente, da erosão da ‘identidade mestra’ da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos; - Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença” (HALL, 2011, p. 19-22).

<sup>55</sup> ALENCAR, José Almino de. Mesmices e novidades: identidades, diversidades. In HERCULANO, Antônio; CALABRE, Lia (Orgs). **Diversidade cultural brasileira**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2005, p. 11.

identidades nacionais como consequência do crescimento na *homogeneização cultural e do pós-moderno global*.

Na homogeneização, as distinções culturais construídas por meio das identidades adquiridas se tornam restritas a uma *língua franca internacional ou de moeda global*, no sentido de que todas as tradições cultivadas e determinadas por várias culturas e diversas identidades podem ser simplesmente traduzidas.

É pouco provável que a globalização venha a desintegrar por total as identidades nacionais. O que há é a possibilidade de uma possível criação de *novas identificações globais e novas identificações locais*, por meio de um sincretismo cultural, e não uma homogeneização.

Sob o ponto de vista nacional, pugna-se pela melhor convivência possível entre as culturas existentes. Tal harmonia pode se tornar possível a partir do momento em que haja um respeito mínimo pelas regras e princípios comuns consubstanciado na Constituição Federal e nas leis esparsas. Em especial, ao Decreto 6177, de 1º de agosto de 2007, que promulgou a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005, por meio da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, UNESCO.

O Estado democrático de direito possibilita e fomenta a pluralidade de identidades, a livre circulação de ideias, a liberdade de pensamento, expressão e informação, bem como a diversidade de mídia, favorecendo o florescimento das expressões culturais nas sociedades.

### 3.2 DIVERSIDADE CULTURAL: SUA CONSTITUIÇÃO E DESENVOLVIMENTO

Como já tratamos, a cultura adquire formas diversas no tempo e no espaço e a diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades, assim como nas expressões culturais de um povo.

A diversidade cultural se revela no momento em que diferentes identidades culturais florescem de forma livre em vários grupos e sociedades:

[...] a diversidade é, para o gênero humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras.<sup>56</sup>

Para tornar a expressão diversidade cultural mais enriquecida e fortalecida e não banalizá-la com o passar do tempo, François de Bernard a define com base em cinco palavras: *diverso, cultural, dinâmica resposta e projeto*.

*Diverso* remonta à acepção latina *diversus*, em que seu significado é majoritariamente o de oposto, divergente, contraditório, diferente no sentido ativo, e não o que predomina atualmente, o de variedade, e até mesmo, de múltiplo.

---

56 Artigo 1º da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. UNESCO, 2002.

Para que a diversidade cultural se fortaleça, é imperioso que sua ênfase seja com base da etimologia “*diversus* que não é uma constatação, mas um movimento que advém da luta, mais do que uma espécie de consenso amável”<sup>57</sup>.

O mesmo se entende por *cultural*, tema que requer uma maior atenção quanto à aquisição de respaldo filosófico e jurídico. Seguindo a mesma linha de pensamento a respeito da diversidade cultural:

Só pode haver diversidade cultural na luta das formas culturais, por um lado, contra a ‘natureza’ – e sua própria ‘biodiversidade’ -, e, por outro lado, contra outras formas culturais. O diverso cultural só se torna o que ele é na prova desta dupla luta incessante com o biodiverso e com ele mesmo (com o outro e o múltiplo das culturas).

Diante da ideia de *diverso* e *cultural* em Bernard, cabe tecer algumas considerações.

A respeito da ideia de cultura, a presente tese já demonstrou alhures sua posição quanto à ligação direta de cultura e natureza, sendo duas expressões formadoras de um mesmo sistema universal e não estanques.

Já o sentido de *diverso* na presente tese versa além do movimento de luta, mas também diversidade como interculturalidade.

Em decorrência do processo de globalização, o termo interculturalidade condiz mais com a atual conjuntura econômica e política, no sentido de trazer em seu cerne a necessidade de maior interação positiva, de diálogo e respeito entre as culturas existentes e futuras.

A interação entre as culturas se aplica é mais efetiva e dinâmica no cenário nacional e internacional do que o multiculturalismo, preocupado que é com a tolerância, mas não com o diálogo entre as culturas. No Brasil, este

---

57 BERNARD, François de. Por uma definição do conceito de diversidade cultural. In: BRANT, Leonardo (org). **Diversidade cultural, Globalização e culturas locais**: dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo: Instituto Pensarte, 2005, p. 75.

diálogo decorre, em muito, em virtude de nossa miscigenação racial, que favoreceu o *sincretismo*<sup>58</sup>.

Diante disso, a ideia de interculturalidade tem como norte o diálogo entre as culturas (já presumindo o respeito mútuo), enquanto o termo multiculturalismo vincula-se à tolerância entre as várias culturas em um mesmo espaço geográfico, sem a preocupação da interação entre elas<sup>59</sup>.

No tocante à palavra *dinâmica*, em Bernard, entende-se a diversidade cultural no sentido de movimento intercultural, com ênfase na valorização das ambiguidades, sendo o oposto de algo estático, perene, inerte.

O quarto enfoque traz a diversidade cultural como um ponto a ser tratado como *resposta*, nem tanto como questões ou indagações (pois isto reduziria sua força). *Resposta* liga-se à forma *dinâmica*, é um movimento, ação, e lança um desafio à humanidade. Nos dizeres de Bernard:

[...] o movimento das interrogações que ela gera reduz-se a pouca coisa, que ainda não forja uma dinâmica: perguntamo-nos sobre o sentido e sobre os limites da diversidade cultural, esforçamo-nos em inventariar as formas, debatemos sobre o desaparecimento dos patrimônios etc., mas não colocamos no centro da reflexão e da ação que ela suscita a ideia de que pretende ser uma

---

<sup>58</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. Universalismo concreto e diversidade cultural. In: CALABRE, Lia; LOPES, Antônio H. (Org.). **Diversidade cultural brasileira**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2005, p. 100-112.

<sup>59</sup> Virgílio Alvarado distingue claramente os dois conceitos ao afirmar que, enquanto o multiculturalismo propugna a convivência num mesmo espaço social de culturas diferentes sob o princípio da tolerância e do respeito à diferença, a interculturalidade, ao pressupor como inevitável a interação entre essas culturas, propõe um projeto político que permita estabelecer um diálogo entre elas, como forma de garantir a real convivência pacífica. LOPES, Ana Maria D. Interculturalidade e direitos fundamentais culturais. In: PIOVESAN, Flávia; GARCIA, Maria (Org.). **Direitos econômicos, sociais, culturais e ambientais**. São Paulo: RT, 2011, p. 1213.

reposta: uma resposta política, uma resposta social, uma resposta educativa e até mesmo uma resposta econômica.<sup>60</sup>

Por fim, fala-se em diversidade cultural na acepção de um *projeto*, tendo em vista que a sua meta está atrelada a ações políticas, a movimentos incessantes para melhoria do patrimônio cultural, das expressões culturais, da superação de conflitos interculturais. Assim, *Projeto* no sentido “de conjunto coerente e sistemático de análises, de teses, de fins e de meios, que partilhado por uma mesma comunidade de interesses (no caso, o interesse público e o interesse geral), é implementado por ela a fim de alcançar os fins que ela estabeleceu”<sup>61</sup>.

O objetivo da presente investigação vincula-se a estes enfoques elaborados por Bernard, que busca envolver a diversidade cultural em um projeto que proporcione ações dinâmicas em prol das garantias de expressão da música eletrônica.

Antes de adentrar na seara musical especificamente, cabe discorrer a respeito do berço da diversidade cultural no âmbito internacional e os mecanismos de proteção que serão utilizados.

### 3.3 A UNESCO E O BERÇO DA DIVERSIDADE CULTURAL

O primeiro documento internacional atrelado ao tema diversidade cultural foi criado por meio da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura – UNESCO, fundada em 16 de novembro de 1945 e entrou em vigor em 4 de novembro de 1946.

---

<sup>60</sup> BERNARD, 2005, p. 78.

<sup>61</sup> Ibid., p. 79.

A história da UNESCO encontra-se interligada com os acontecimentos históricos pós 2ª Guerra Mundial.

Em 1942, durante a Segunda Guerra Mundial, os países que enfrentam a Alemanha nazista e seus aliados, reuniram-se na Inglaterra em uma Conferência de Ministros Aliados da Educação (CAME). O objetivo da reunião era a reconstrução do sistema de ensino no momento da retomada da paz, pós guerra<sup>62</sup>.

Tendo como base a CAME, celebrou-se em Londres, de 1º a 16 de novembro de 1945, pós Segunda Guerra Mundial, a Conferência das Nações Unidas para estabelecimento de uma Organização Educacional e Cultural (ECO/CONF).

Essa Conferência reuniu os representantes de 40 Estados, impulsionados por França e Reino Unido, dentre os países mais afetados pela guerra, decidem criar uma organização destinada a instituir uma verdadeira cultura de paz. E dentro desse cenário, essa nova organização deveria estabelecer a *solidariedade intelectual e moral da humanidade* e, desta maneira, impedir que uma nova guerra mundial se desencadeasse.

Ao final da Conferência, 37 Estados criaram Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Vinte Estados ratificaram seu nascimento: Arábia Saudita, Austrália, Brasil, Canadá, Checoslováquia, China, Dinamarca, Egito, Estados Unidos da América, França, Grécia, Índia, Líbano, México, Noruega, Nova Zelândia, República Dominicana, Reino Unido, África do Sul e Turquia.

---

<sup>62</sup> UNESCO. História de la Organización. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/es/unesco/about-us/who-we-are/history/>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

A primeira reunião da Conferência Geral da UNESCO foi celebrada em Paris, em 19 de novembro e 10 de dezembro de 1946. Estados como Alemanha e Japão ingressaram em 1951, a Espanha em 1953. A URSS tornou-se membro em 1954, dezenove Estados africanos integraram-se em 1960 e doze ex-repúblicas soviéticas passam a ser Estados-membros em 1991 e 1993, após a desintegração da URSS<sup>63</sup>.

A UNESCO tem como propósito contribuir para a consolidação da paz, a erradicação da pobreza, o desenvolvimento sustentável e o diálogo intercultural mediante a educação, as ciências, a cultura, a comunicação e a informação. E dentre suas prioridades está a promoção da diversidade cultural, o diálogo intercultural e uma cultura de paz.

Por conta disto, a principal missão da UNESCO é garantir o espaço e a liberdade de expressão de todas as culturas do mundo.

A UNESCO funciona como uma agência que promove a cooperação internacional entre seus 195 Estados Membros e 8 Membros Associados nas áreas de educação, ciência, cultura e comunicação, que são organizadas em 5 grupos regionais: África, Estados árabes, Ásia, Europa e América do Norte, América Latina e Caribe.<sup>64</sup>

Entre as áreas de atuação da UNESCO, a cultura é das mais regulamentadas e dispõe de várias convenções: Convenção de Berna - Convenção Universal sobre Direitos Autorais (1952); Convenção para Proteção de Bens Culturais em caso de Conflito Armado (1954); Convenção para o fomento das Relações culturais interamericanas (1954); Convenção sobre as medidas que devem ser adotadas para proibir e impedir a importação, exportação e transferência de propriedades ilícitas de bens culturais (1970);

---

<sup>63</sup> UNESCO. História de la Organización.

<sup>64</sup> UNESCO. Diálogos. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/dialogue>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

Convenção Universal sobre Direito de Autor (1971); Convenção para proteção do patrimônio mundial cultural e natural, Convenção para os povos indígenas e tribais (1989); Convenção sobre a proteção do patrimônio subaquático (2001); Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial (2003); Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005)<sup>65</sup>.

Tais Convenções são convergentes, cada uma representando sete campos de ação em favor da diversidade cultural.

Após a abordagem da constituição e formação da UNESCO tendo em vista a busca de maior proteção e diálogo entre as diversas culturas existentes no mundo globalizado, cabe discorrer a respeito das demais proteções criadas para resguardar os direitos culturais.

### **3.3.1 Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**

A Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (do ano de 2001) é o ato inicial de uma nova ética promovida pela UNESCO para o século XXI, dispondo sobre mecanismos<sup>66</sup> capazes de abranger as questões relacionadas com

---

<sup>65</sup> UNESCO. Diálogos.

<sup>66</sup> Cabe mencionar as linhas gerais do plano de ação criado pela UNESCO para aplicação da Declaração Universal sobre diversidade cultural: 1. “Aprofundar o debate internacional sobre os problemas relativos à diversidade cultural, especialmente os que se referem a seus vínculos com o desenvolvimento e a sua influência na formulação de políticas, em escala tanto nacional como internacional; Aprofundar, em particular, a reflexão sobre a conveniência de elaborar um instrumento jurídico internacional sobre a diversidade cultural. 2. Avançar na definição dos princípios, normas e práticas nos planos nacional e internacional, assim como dos meios de sensibilização e das formas de cooperação mais propícios à salvaguarda e à promoção da diversidade cultural. 3. Favorecer o intercâmbio de conhecimentos e de práticas recomendáveis em matéria de pluralismo cultural, com vistas a facilitar, em sociedades diversificadas, a inclusão e a participação de pessoas e grupos advindos de horizontes culturais variados. 4. Avançar na compreensão e no esclarecimento do conteúdo dos direitos

---

culturais, considerados como parte integrante dos direitos humanos. 5. Salvar o patrimônio linguístico da humanidade e apoiar a expressão, a criação e a difusão no maior número possível de línguas. 6. Fomentar a diversidade linguística - respeitando a língua materna - em todos os níveis da educação, onde quer que seja possível, e estimular a aprendizagem do plurilinguismo desde a mais jovem idade. 7. Promover, por meio da educação, uma tomada de consciência do valor positivo da diversidade cultural e aperfeiçoar, com esse fim, tanto a formulação dos programas escolares como a formação dos docentes. 8. Incorporar ao processo educativo, tanto o quanto necessário, métodos pedagógicos tradicionais, com o fim de preservar e otimizar os métodos culturalmente adequados para a comunicação e a transmissão do saber. 9. Fomentar a 'alfabetização digital' e aumentar o domínio das novas tecnologias da informação e da comunicação, que devem ser consideradas, ao mesmo tempo, disciplinas de ensino e instrumentos pedagógicos capazes de fortalecer a eficácia dos serviços educativos. 10. Promover a diversidade linguística no ciberespaço e fomentar o acesso gratuito e universal, por meio das redes mundiais, a todas as informações pertencentes ao domínio público. 11. Lutar contra o hiato digital - em estreita cooperação com os organismos competentes do sistema das Nações Unidas - favorecendo o acesso dos países em desenvolvimento às novas tecnologias, ajudando-os a dominar as tecnologias da informação e facilitando a circulação eletrônica dos produtos culturais endógenos e o acesso de tais países aos recursos digitais de ordem educativa, cultural e científica, disponíveis em escala mundial. 12. Estimular a produção, a salvaguarda e a difusão de conteúdos diversificados nos meios de comunicação e nas redes mundiais de informação e, para tanto, promover o papel dos serviços públicos de radiodifusão e de televisão na elaboração de produções audiovisuais de qualidade, favorecendo, particularmente, o estabelecimento de mecanismos de cooperação que facilitem a difusão das mesmas. 13. Elaborar políticas e estratégias de preservação e valorização do patrimônio cultural e natural, em particular do patrimônio oral e imaterial e combater o tráfico ilícito de bens e serviços culturais. 14. Respeitar e proteger os sistemas de conhecimento tradicionais, especialmente os das populações autóctones; reconhecer a contribuição dos conhecimentos tradicionais para a proteção ambiental e a gestão dos recursos naturais e favorecer as sinergias entre a ciência moderna e os conhecimentos locais. 15. Apoiar a mobilidade de criadores, artistas, pesquisadores, cientistas e intelectuais e o desenvolvimento de programas e associações internacionais de pesquisa, procurando, ao mesmo tempo, preservar e aumentar a capacidade criativa dos países em desenvolvimento e em transição. 16. Garantir a proteção dos direitos de autor e dos direitos conexos, de modo a fomentar o desenvolvimento da criatividade contemporânea e uma remuneração justa do trabalho criativo, defendendo, ao mesmo tempo, o direito público de acesso à cultura, conforme o Artigo 27 da Declaração Universal de Direitos Humanos. 17. Ajudar a criação ou a consolidação de indústrias culturais nos países em desenvolvimento e nos países em transição e, com este propósito, cooperar para desenvolvimento das infra-estruturas e das capacidades necessárias, apoiar a criação de mercados locais viáveis e facilitar o acesso dos bens culturais desses países ao mercado mundial e às redes de distribuição internacionais. 18. Elaborar políticas culturais que promovam os princípios inscritos na presente Declaração, inclusive mediante mecanismos de apoio à execução e/ou de marcos reguladores apropriados, respeitando as obrigações internacionais de cada Estado. 19. Envolver os diferentes setores da sociedade civil na definição das políticas públicas de salvaguarda e promoção da diversidade cultural. 20. Reconhecer e fomentar a contribuição que o setor privado pode aportar à valorização da diversidade cultural e facilitar, com esse propósito, a criação de espaços de diálogo entre o setor público e o privado." UNESCO. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**,

a diversidade cultural, compreensão e no esclarecimento dos conteúdos culturais<sup>67</sup>.

O artigo 4º desta Declaração, elucida a necessidade e o desejo de maior proteção da diversidade cultural em consonância com a proteção dos direitos humanos e dos direitos fundamentais.

Art. 4 - A defesa da diversidade cultural é um imperativo ético, inseparável do respeito à dignidade humana. Ela implica o compromisso de respeitar os direitos humanos e as liberdades fundamentais (...) Ninguém pode invocar a diversidade cultural para violar os direitos humanos garantidos pelo direito internacional, nem para limitar seu alcance.

Para dar força normativa à Declaração em tela, resta apresentar a Convenção sobre a Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais, de 20 de outubro de 2005. Convenção essa ratificada pelo Estado brasileiro em 16 de janeiro de 2007 por meio do Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007.

### 3.4 CONVENÇÃO SOBRE PROMOÇÃO E PROTEÇÃO DA DIVERSIDADE DAS EXPRESSÕES CULTURAIS

A Convenção sobre a Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais retrata a consolidação de um conjunto de instrumentos jurídicos criados pela UNESCO no cenário cultural.

---

2002. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

<sup>67</sup> A respeito do conceito de conteúdo cultural, dispõe o artigo 2º da Convenção sobre a proteção e promoção das expressões culturais: “conteúdo cultural refere-se ao caráter simbólico, dimensão artística e valores culturais que tem por origem ou expressam identidades culturais.”

Seu preâmbulo mostra o interesse em fomentar o intercâmbio entre as diversas expressões culturais, promovendo uma maior e melhor regulamentação para os indivíduos.

A diversidade cultural cria um mundo rico e variado que aumenta a gama de possibilidades e nutre as capacidades e valores humanos, constituindo, assim, um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações e que a diversidade cultural se fortalece mediante a livre circulação de ideias e se nutre das trocas constantes e da interação entre culturas.

Importante destacar o enfoque da Convenção na variedade de formas pelas quais as culturas das sociedades alcançam sua expressão. Tendo em vista que tal expressão deve ser transmitida dentro das próprias sociedades e protegida por meio do Estado, esta situação faz aflorar maior interação e diálogo entre as diferentes culturas.

Saliente-se, ademais, que esta Convenção inovou ao definir diversidade cultural, conteúdo cultural e expressões culturais, temas de notável importância no estudo da cultura.

Quanto à diversidade cultural, a Convenção a define como “a multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades”<sup>68</sup>.

Conteúdo cultural, seria o “caráter simbólico, dimensão artística e valores culturais que têm por origem ou expressam identidades culturais”<sup>69</sup>.

Expressões culturais “são aquelas expressões que resultam da criatividade de indivíduos, grupos e sociedades e que possuem conteúdo cultural”<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Vide Decreto n. 6.177, de 1º de agosto de 2007.

<sup>69</sup> Ibid.

O sentido de *proteção* dado pela Convenção versa a respeito da adoção de medidas direcionadas à preservação, salvaguarda e valorização. E *promoção* está voltada para a regeneração das expressões culturais, no intuito de garantir a preservação das expressões culturais, não esquecidas nos *arquivos*.

Por conta disso a promoção da diversidade é necessária no sentido de impulsionar o nascimento e desenvolvimento das culturas de forma livre, de fornecer um maior diálogo entre as culturas e tenha como fruto o fortalecimento do respeito intercultural.

Um dos objetivos da Convenção é a conscientização da diversidade das expressões culturais e seu valor no âmbito local, nacional e internacional e reafirmar o direito soberano dos Estados de conservar, adotar e implementar as políticas e medidas que entendam adequadas para a proteção e também promoção da diversidade das expressões culturais em sua sociedade.

O documento em tela estabeleceu oito princípios norteadores da promoção e da proteção da diversidade das expressões culturais, quais sejam:

1. Princípio do respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais: A diversidade cultural somente poderá ser protegida e promovida se estiverem garantidos os direitos humanos e as liberdades fundamentais, tais como liberdade de expressão, informação e comunicação, bem como a possibilidade dos indivíduos de escolherem expressões culturais. Ninguém poderá invocar as disposições da presente Convenção para atentar contra os direitos do homem e as liberdades fundamentais consagrados na Declaração Universal dos Direitos dos Humanos e garantidos pelo direito internacional, ou para limitar o âmbito da sua aplicação.
2. Princípios da soberania: De acordo com a Carta das Nações Unidas e com os princípios do direito internacional, os Estados tem o direito soberano de adotar medidas e políticas para a proteção e promoção da

---

<sup>70</sup> Vide Decreto n. 6.177, de 1º de agosto de 2007.

diversidade das expressões culturais em seus respectivos territórios;

3. Princípio da igual dignidade e do respeito por todas as culturas: A proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais pressupõem o reconhecimento da igual dignidade e o respeito por todas as culturas, incluindo as das pessoas pertencentes a minoria e as dos povos indígenas;

4. Princípio da solidariedade e cooperação internacionais: A cooperação e a solidariedade internacionais devem permitir a todos os países, em particular os países em desenvolvimento, criarem e fortalecerem os meios necessários a sua expressão cultural – incluindo as indústrias culturais, sejam elas nascentes ou estabelecidas – nos planos local, nacional e internacional;

5. Princípio da complementariedade dos aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento: Sendo a cultura um dos motores fundamentais do desenvolvimento, os aspectos culturais deste são tão importantes quanto os seus aspectos econômicos, e os indivíduos e povos tem o direito fundamental de dele participarem e se beneficiarem;

6. Princípio do desenvolvimento sustentável: A diversidade cultural constitui grande riqueza para os indivíduos e as sociedades. A proteção, promoção e manutenção da diversidade cultural é condição essencial para o desenvolvimento sustentável em benefício das gerações atuais e futuras;

7. Princípio do acesso equitativo: O acesso equitativo a uma rica e diversificada gama de expressões culturais provenientes de todo o mundo e o acesso das culturas aos meios de expressão e de difusão constituem importantes elementos para a valorização da diversidade cultural e o incentivo ao entendimento mútuo;

8. Princípio da abertura e do equilíbrio: Ao adotarem medidas para favorecer a diversidade das expressões culturais, os Estados buscarão promover, de modo apropriado, a abertura a outras culturas do mundo e garantir que tais medidas estejam em conformidade com os objetivos perseguidos pela presente Convenção.

Tais princípios auxiliam na melhor compreensão e entendimento das reais intenções e anseios para o patrocínio das riquezas culturais e suas manifestações livres. Ademais, invocam e garantem políticas com o objetivo de proteger e promover a orquestração de diversas expressões culturais, com a

salvaguarda dos direitos humanos e liberdades fundamentais, como liberdade de expressão, informação e comunicação.

Diante disso, o que se busca com a presente investigação é a possibilidade de implementação, por meio do Direito, de uma maior compreensão da música eletrônica criada pelos DJs, como forma de garantir princípios basilares de liberdade de expressão.

O tema diversidade cultural envolve, ainda, a possibilidade de descoberta e proteção do patrimônio cultural enquanto formação da memória, das identidades bem como informação ao mundo da criatividade dos povos e das riquezas encontradas em cada cultura.

Patrimônio cultural intangível ou imaterial são definidos como as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural<sup>71</sup>.

Nesse sentido, a UNESCO trabalha com base na Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, que é hoje o instrumento internacional da UNESCO que obteve a adesão de mais Estados-membros, bem como tendo como lastro a Convenção para a Proteção do Patrimônio Subaquático e a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

---

<sup>71</sup> UNESCO. Trabalho do Patrimônio Mundial no Brasil. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/work-of-world-heritage/>>. Acesso em: 7 jan. 2014.

No momento o país encontra-se com dezoito bens inscritos na lista do Patrimônio Mundial, pelo seu excepcional e universal valor para a cultura da humanidade<sup>72</sup>.

Em 2008, as Expressões Orais e Gráficas dos Wajãpis do Amapá e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano foram proclamadas Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, figurando na Lista Representativa do Patrimônio Intangível do mundo<sup>73</sup>.

Cabe lembrar que em 2012 o frevo, arte performática do carnaval de Recife, também foi inscrito na lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade.

Ademais, é objeto desta investigação estabelecer maior compreensão no regime jurídico aos produtores e reprodutores da música eletrônica atual, bem como lhes garantindo a possível liberdade de expressão e comunicação por meio dos eventos culturais da música eletrônica do século XXI.

A fala de Bobbio, que diz respeito aos direitos humanos como um todo, cabe perfeitamente em relação à necessidade de garantir a proteção da diversidade cultural musical enquanto instrumento de manifestação de identidades musicais, independentemente da sua natureza ou origem conceitual.

Não se trata de saber quais e quantos são esses direitos, qual é sua natureza e seu fundamento, se são direitos naturais ou históricos, absolutos ou relativos, mas sim qual é o modo mais seguro para garanti-los, para impedir que, apesar das solenes declarações, eles sejam continuamente violados.<sup>74</sup>

Os desafios que aqui interessam são aqueles referentes à proteção dos direitos de liberdade de expressão musical eletrônica do século XXI.

---

<sup>72</sup> UNESCO. Trabalho do Patrimônio Mundial no Brasil.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> BOBBIO, 2004, p. 45.

Por conta disso cabe discorrer a respeito do caminho percorrido pela música a partir do século XX, as mudanças de paradigmas enfrentadas pelos compositores musicais, entre França e Alemanha, por conta da música eletrônica, bem como inserir a nova forma de compor e executar a música eletrônica por meio dos DJs.

## 4 A DIVERSIDADE CULTURAL MUSICAL E A MÚSICA ELETRÔNICA

*Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio, nem tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado; graças à velocidade do movimento, tudo se dispersa e se recompõe novamente, tudo vem e vai.*

Fragmento 91, Heráclito

### 4.1 MÚSICA ERUDITA E MÚSICA POPULAR: ANTAGÔNICAS OU COMPLEMENTARES?

É dito em muitos momentos que a música erudita encontra-se atrelada à tradição milenar, restrita ao passado e envelhecida pelo tempo.

E como explicar a situação em que o intérprete segue a partitura e momentaneamente improvisa no instante da execução? Tal fato irá desqualificar como música erudita? E os instrumentos, recursos sonoros utilizados na música, faz valer a sua característica como erudita ou popular?

Muitas indagações e questionamentos são atribuídos aos dois termos. No presente trabalho, o importante será tratar do papel da música eletrônica na sociedade, e a necessidade de maior proteção jurídica para o seu desenvolvimento nacional.

Por isto, resta compreender a importância dos dois termos para a valorização da música eletrônica nos tempos atuais.

A música erudita envolve algumas características, a saber: a escrita musical, a elaboração artesanal no papel e a mutação desse artesanato escrito em

som a ser interpretado; a possibilidade de improvisação no momento da execução da obra por meio do intérprete, fator que não descaracteriza o estilo<sup>75</sup>.

No momento em que se vislumbra a música popular instrumental, logo vem a mente o improviso marcante do jazz, a possibilidade do intérprete construir “uma tradição de desenvolvimento da relação entre tema e improviso”<sup>76</sup>.

Por isso a importância de duas linhas musicais paradoxais ou complementares, tendo em vista que “há uma estrutura na improvisação da música popular que complementa o improviso na escrita da música erudita”<sup>77</sup>.

O presente trabalho terá como viés a música popular eletrônica, sua construção no cenário do século XX até os dias atuais, bem como a necessidade de sua proteção no âmbito jurídico.

#### 4.2 MÚSICA DO SÉCULO XX: O ACASO NA MÚSICA E O ESTABELECIMENTO DE UMA NOVA RELAÇÃO ENTRE COMPOSITOR E INTÉRPRETE

*Os limites da minha linguagem  
significam os limites do meu mundo.*

Ludwig Wittgenstein

---

<sup>75</sup> MOLINA, Sidney. Música erudita e música popular I. Disponível em: <<http://www.cmozart.com.br/Artigo6.php>>. Acesso em: 31 jan. 2014.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid.

O momento histórico entre as duas guerras mundiais foi marcado por tensões tanto no âmbito econômico quanto no âmbito jurídico (restrições dos direitos). No campo da música não foi diferente.

A forma totalmente experimental de muitas obras escritas no período de 1910 e 1930 teve como consequência a renomeação dos estilos musicais. Este novo modelo passou a ser chamado de *a nova música*, pois tinha como objetivo extrair todos os princípios até o momento adotados no ritmo, na forma e na tonalidade.

No período entre 1930 e 1950, a *nova música* e a antiga deixaram de fazer parte de corpos diferentes e os compositores conseguiram realizar uma maior integração entre elas<sup>78</sup>.

Avanços tecnológicos como o rádio, a televisão, e a gravação foram fatores que contribuíram para o desenvolvimento da cultura musical no século XX, permitindo uma “ampla difusão do repertório clássico, de Vivaldi a Prokfiiev, bem como da música séria do passado mais remoto e do presente”<sup>79</sup>.

E esse desenvolvimento veio repercutir nas demais searas musicais, como blues, jazz, rock e música folclórica – as chamadas músicas populares.

É também no século XX que surge a possibilidade do improviso, do acaso na música, estabelecendo uma nova relação entre o compositor e o intérprete. Como consequência, abriu-se um leque de opções no momento da execução da obra.

Com a liberdade de construção, o intérprete da música passa a ser quase que um co-autor no momento da execução.

---

<sup>78</sup> GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007, p. 696.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 697.

Tal construção musical dá-se por meio de mecanismos diversos, de instrumentos naturais a artificiais, fazendo com que o intérprete desenvolva seu percurso expressando-se livremente, podendo agregar ao mundo um som chamado ruído.

A incorporação do ruído no uso de outras fontes sonoras foi fortemente incorporada a partir do século XX.

Ele vem a ser a soma de sons de frequência muito diferentes que precisa ser articulado num sistema musical para valer-se de significação. Em função deste tratamento musical é que o som musical se constrói.

O som musical é portanto um processo abrangente que seleciona informações no ambiente do ruído; reduzimos complexidade do ruído a um conjunto de parâmetros ao qual atribuímos significado musical. A sensação de altura, que é talvez a mais determinante para definir a musicalidade de um som, está associada primordialmente à nossa capacidade de quantificar temporalmente o fenômeno sonoro em termos de vibrações periódicas – as frequências – e vibrações aperiódicas, que associamos ao ruído. (...) a música eletroacústica pode ser estudada como uma manifestação recente da conquista consciente do ruído como meio de expressão musical.<sup>80</sup>

Além do ruído, da altura, o som musical deve se associar à intensidade, à duração e ao timbre. Com o advento da música eletroacústica, o timbre - como sendo *o que caracteriza a cor ou a qualidade de um som* - ganhará um papel de suma importância na composição musical, pois auxiliará, como exemplo, na identificação de um cantor com qualidade musical.

Além da altura e do timbre, outro fator que identifica a construção musical do século XX é a sua conotação com a linguagem. Esta idéia tem como

---

<sup>80</sup> CHAGAS, Paulo C. Som, linguagem e significado musical. In: Encontro Internacional de Música e Mídia, 9., 2013, São Paulo. **Anais Eletrônicos...** São Paulo: ECA/USP, <[http://musimid.mus.br/9encontro/wp-content/uploads/2013/11/9musimid\\_chagas.pdf](http://musimid.mus.br/9encontro/wp-content/uploads/2013/11/9musimid_chagas.pdf)>.

Acesso em: 28 abr. 2014

base a noção segundo a qual a música é uma forma de comunicação necessária inserida no sistema, no entanto deve estabelecer alguns critérios de organização para sua subsistência no campo humano.

Tal formato traz à tona diversas linhas semióticas e filosóficas a respeito da linguagem. Na presente tese, corroboramos o entendimento segundo o qual música é linguagem.

A noção de música como linguagem, “assim como nas artes em geral, deve ser entendida como uma extensão metafórica a partir de uma acepção própria que faz referência à linguagem feita de palavras, quer dizer, à linguagem verbal”<sup>81</sup>.

Nos dizeres de Paulo de Barros Carvalho, “linguagem, aliás, é a palavra mais abrangente, significando a capacidade do ser humano para comunicar-se por intermédio de signos cujo conjunto sistematizado é a língua”<sup>82</sup>.

A música como linguagem do século XX buscou novas sonoridades, almejando *um som nunca ouvido antes*, a novidade, o que se encontrava fora do círculo restrito da tradição musical. Por isso “a busca de novas sonoridades tende assim a criar uma só realidade como ideia de uma ampliação do domínio dos sons utilizados no interior da composição”<sup>83</sup>.

Diante desta explosão progressiva do sistema musical, Grout salienta quatro tendências para este novo processo evolutivo:

em primeiro lugar, a continuação do desenvolvimento de estilos musicais que utilizavam elementos das linguagens populares nacionais; em segundo lugar, a afirmação de movimentos, incluindo neoclassicismo, que procuravam

---

<sup>81</sup> PIANA, Giovanni. **A filosofia da música**. Trad. Antonio Angonese. São Paulo: EDUSC, 2001, p. 24.

<sup>82</sup> CARVALHO, Paulo de Barros. **Direito Tributário, linguagem e método**. 2. ed. São Paulo: Noeses, 2008, p. 32.

<sup>83</sup> PIANA, op. cit., p. 13.

englobar as novas descobertas do início do século em estilos musicais mais ou menos abertamente ligados aos princípios, às técnicas e às formas do passado (muito especialmente, em certos casos, do passado anterior ao século XIX); em terceiro lugar, a transformação da linguagem pós-romântica alemã nas abordagens dodecafônicas de Schoenberg, Berg e Webern; e quarto lugar, aquilo que até certo ponto constitui uma reação contra esta abordagem cerebral, excessivamente sistemática, da composição, um regresso a linguagem mais simples, ecléticas, do agrado do público, neo-românticas ou redutoras.

O termo atonal<sup>84</sup>, denota a construção da música não pelas tonalidades tradicionais, ou seja, o centro tonal deixa de existir e cria-se uma organização das notas em uma série que pode ficar interminável.

Ademais, há que se recordar a contribuição feita por Wagner em *Tristão e Izolda* (1857-1859) no romantismo tardio, para o início do processo de dissolução do sistema tonal, na medida em que encontram-se “passagens onde não era possível detectar qualquer centro tonal; mas essas passagens eram então excepcionais, relativamente breves, e integradas num contexto tonal”<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> O historiador norte americano Carl E. Schorske, escreveu no livro *Viena Fin de siècle: [...] política e cultura que o sistema tonal era uma organização musical onde os tons tinham um poder desigual para expressar, validar e tornar suportável a vida do homem numa cultura hierárquica racionalmente organizada. Apropriadamente o objetivo da harmonia clássica na teoria e na prática era fazer com que todo o movimento ao final recaísse dentro da ordem (o termo musical é cadência). O século XIX via-se, de modo genérico, como um século do movimento, onde as forças do movimento desafiavam as forças da ordem. Era este, também, o caso na música. Por isso foi o século da expansão da dissonância – o meio do movimento tonal – e erosão da tonalidade fixada, centro da ordem tonal. Na música e em outros setores, o tempo avançou sobre a eternidade, a dinâmica sobre a estática, a democracia sobre a hierarquia, o sentimento sobre a razão. Para alguém acostumado com a ordem hierárquica da tonalidade, tal democracia é perturbadora. É a linguagem do fluxo, da dissolução. Da liberdade ou da morte, dependendo do ponto de vista” (UNIVESPTV. A Música e o Século XX. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=I6Ofseq9D-g>>. Acesso em: 10 de jan. de 2014).*

<sup>85</sup> GROUT; PALISCA, 2007, p. 729-730.

E por conta da evolução da estruturação da linguagem musical criada por Arnold Schoenberg, torna-se importante tecer maiores comentários a respeito de sua trajetória.

#### 4.3 ARNOLD SCHOENBERG E A INVENÇÃO DO CANTO-FALADO (*SPRECHGESANG*)

Arnold Schoenberg, compositor austríaco, integrante da 2ª Escola de Viena, propôs, juntamente com seus discípulos Alban Berg e Anton Webern, uma forma de composição contrária à hierarquia do sistema tonal adotada.

A partir desse momento, todas as notas teriam a mesma importância, ou seja, não haveria mais a necessidade de trabalhar com um centro tonal, com uma tonalidade preponderante (contudo, de forma mais organizada do que no sistema atonal).

Schoenberg, além de *evolucionário* (e não revolucionário), foi mestre de Jonh Cage, um dos maiores inventores do século XX (que será explorado posteriormente):

Como inventor Schoenberg foi o maior responsável pela “ruptura” com o sistema tonal em sua fase de saturação extrema, ruptura essa por ele vista, entretanto, mais como uma continuidade e consequência natural da evolução da linguagem musical do que como fruto de qualquer atitude rebelde e avessa à história. Nesse contexto, Schoenberg, preferindo o adjetivo ‘evolucionário’ a revolucionário, debatia-se contra a imagem de inventor, declarava-se sobretudo um ‘descobridor’ e firmava-se, sim, como um clássico, um criador mais propenso a síntese do que a hipótese.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> MENEZES, Flo. **Música maximalista**: ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: UNESP, 2006, p. 16.

Diante da invenção produzida por Schoenberg, qual seja, a suspensão do recurso à tonalidade, outras novidades começam a florescer na seara musical, em especial o canto falado. Exemplo disso é *Pierrat Lunaire*, de 1912. Tal linguagem “efetuava, assim, curiosamente, uma síntese histórica entre o atonalismo emergente e o canto dos cabarés vienenses, tão admirado por Schoenberg”<sup>87</sup>.

Arnold Schoenberg e Alban Berg foram os principais representantes do expressionismo na esfera musical, movimento em que o homem moderno foi identificado pela psicologia como um indivíduo cheio de conflitos interiores, com ansiedades, medos, inquietações contra a ordem estabelecida e as formas pré-estabelecidas.

O expressionismo voltado à música buscou uma nova linguagem musical, libertando a música do centro tonal e permitindo que as notas fluíssem livremente.

Vale lembrar que no período entre guerras e pós-guerra, a sociedade intelectual estava avessa às conotações românticas, emotivas. Emocionar-se exaltaria toda a carga de desgraça que levara o mundo à barbárie.

Por conta disso, Alban Berg acabou sendo *esquecido* por um momento, diante de sua roupagem mais romântica, de sua intertextualidade e diversidade de seu discurso temporal. Por sua vez, Anton Webern foi visto como influência ao sistema atual<sup>88</sup>.

Vale ressaltar a inovação da linguagem musical orquestrada por Arnold Schoenberg, qual seja o método dodecafônico ou dodecafonismo, estreando a chamada “música serial que, baseada inicialmente em uma série discretamente

---

<sup>87</sup> MENEZES, 2006, p. 17.

<sup>88</sup> MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 204.

organizada das doze notas do sistema temperado ocidental, viria a se generalizar no final dos anos 1940 e primeira metade da década de 1950”<sup>89</sup>.

Diante desse contexto histórico e social, Adorno (que além de filósofo era musicólogo e compositor), desenvolveu diversos trabalhos críticos a respeito da música desde o classicismo até a modernidade, de Beethoven a Schoenberg<sup>90</sup>.

Foi nessa linha de crítica às convenções e aos conceitos pré-estabelecidos que Adorno e Horkheimer – ambos expoentes da Escola de Frankfurt – difundiram a crítica ao capitalismo cultural e ao domínio da mídia, criando o termo *indústria cultural*<sup>91</sup>, que enfatizava a atrofia da imaginação do consumidor cultural, em todos os segmentos (do cinema à música).

Contudo, a *indústria cultural* não é tida como *cultura de massas*, haja vista serem termos distintos. *Cultura de massas* projeta uma possibilidade de a cultura nascer de forma instintiva das massas, forma esta incabível para os autores.

Com o objetivo de trabalhar os principais aspectos dessa nova técnica composicional ortodoxa, Adorno elaborou texto chamado *Schoenberg e o*

---

<sup>89</sup> MENEZES, 2006, p. 18.

<sup>90</sup> A base de cada composição é uma sequência ou série das doze notas que integram a oitava, dispostas pela ordem que o compositor determinar. As notas da série são usadas, quer sucessivamente (sob a forma de melodia), quer simultaneamente (sob a forma de harmonia ou contraponto), em qualquer oitava e com qualquer ritmo que se pretenda. A série também pode ser usada em inversão, na forma retrógrada, ou em inversão retrógrada, bem como em transposições de qualquer destas quatro formas. O compositor deve esgotar todas as notas da série antes de voltar a recorrer à série em qualquer das suas formas (GROUT; PALISCA, 2007, p. 733).

<sup>91</sup> Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. A arte sem sonho destinada ao povo realiza aquele idealismo sonhador que ia longe demais para o idealismo crítico. (...) Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. (...) A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Ideia e com essa foi liquidada (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103-104).

*progresso*, com objetivo de trabalhar os principais aspectos dessa nova técnica composicional ortodoxa .

Adorno visualiza o sistema dodecafônico como algo selvagem, como obras que em nada perduram com *as convenções que garantiam a liberdade do jogo*, deslocando-se de maneira divergente dos “músicos neo-objetivos e contra a coletividade, que tem a mesma direção, quanto contra o ornamento romântico<sup>92</sup>.

Para Adorno, tendo em vista certa coincidência entre melodia e série nas composições de Schoenberg, a composição de melodias dodecafônicas propõe um compasso fechado, compacto<sup>93</sup>, tendente a imperar muito mais à obrigação em desenvolver o trabalho musical ao passo da verdadeira arte em compor uma melodia:

Com cada nova nota a escolha dos sons restantes torna-se mais reduzida e por fim já não permanece nenhuma escolha. É evidente que aqui impera a obrigação. E não a exerce somente o cálculo, mas a impõe espontaneamente o ouvido. Mas ao mesmo tempo trata-se de uma obrigação paralisadora. O caráter fechado e compacto da melodia faz com que esta seja demasiado densa.<sup>94</sup>

Ademais, para Adorno, ao término da série dodecafônica não se visualiza a possibilidade da continuidade fluída, liberta e com a lógica do desenvolvimento, Neste caso, o que se observa é uma maior preocupação com o início e fim da composição, fato que o leva a se relacionar mais à teoria tradicional do que com a nova música.

---

<sup>92</sup> ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 41.

<sup>93</sup> BAGGIO, Igor. **O dodecafonismo tardio de Adorno**. São Paulo: UNESP, 2011, p. 41.

<sup>94</sup> ADORNO, 2007, p. 41.

No tocante a melodia construída no sistema dodecafônico ortodoxo, Adorno encontra nessa obrigação serial a falta de coerência e ligação entre tempo e intervalo:

[...] o tempo e o intervalo se separam. As relações de intervalos estão determinadas, de uma vez por todas, pela série e suas derivações. Não há nada novo no decurso dos intervalos, e a série, por sua onipresença, é incapaz de estabelecer coerência temporal.<sup>95</sup>

Por conta disso, a coerência da melodia também se submete às figuras rítmicas constantes, trazendo como resultado uma rigidez na composição musical. É dizer,

[...] a coerência melódica fica relegada a um meio extramelódico: o do ritmo tornado independente. A série, em virtude de sua onipresença, não é específica. E desta maneira a especificação melódica se reduz a figuras rítmicas constantes e características. Determinadas figuras rítmicas retornam incessantemente e assumem a função de temas. Mas como o espaço melódico destes temas rítmicos está definido às vezes pela série, e como estas têm que ser reguladas a todo custo com os sons disponíveis, terminam por adquirir certa rigidez.<sup>96</sup>

O objetivo da presente tese é alinhar de forma descritiva as várias formas e técnicas musicais utilizadas, expondo as sucessivas análises aos métodos já empregados, uma vez que torna o desenvolvimento do tema mais rico e fornece maior compreensão em termos históricos e culturais<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> ADORNO, 2007, p. 64-65.

<sup>96</sup> Ibid., p. 65.

<sup>97</sup> Interessante registrar carta trocada entre Adorno e Thomas Mann, em 1951, a respeito da morte precoce de Schoenberg e a não conclusão da ópera *Moses und Aron* – relato bíblico (Pós Segunda Guerra, Schoenberg voltava para sua casa, em uma das zonas de ocupação das forças aliadas, não cessou seus movimentos ao ser alertado por um policial militar): “Caro e prezado Sr. Dr. Mann. Fiquei muito comovido com a morte de Schoenberg, não apenas por não poder refazer uma relação infeliz, mas ainda porque ele não pode levar a bom porto, e não apenas por motivos empíricos, suas duas grandes criações bíblicas. Há poucas semanas assisti, em Darmstadt, à estreia de ‘Cordeiro de Ouro’, com regência de Scherchen, como se vivesse uma cena de seu Dr. Fausto. A obra, composta há 20 anos, causou-me grande impressão, pela força e espontaneidade, por seu efeito quase imediato a despeito de toda a

#### 4.4 A MÚSICA E SUA PRÁXIS SOCIAL

Outro fator de suma importância no contexto musical é o seu entendimento enquanto objeto cultural relacionado aos hábitos e costumes temporais. Assim,

Um trecho musical é eminentemente um “objeto cultural” – a música é antes de mais nada uma práxis social que deve ser considerada na sua integração com a cultura a que ela pertence. Isso significa que a música traz consigo o peso de uma tradição que determina não só as modalidades da ação musical, mas obviamente também as modalidades da escuta. Por isso, determinados módulos compositivos se impõem cada vez mais com o passar do tempo, gerando hábitos de escuta e, portanto, esquematismos de expectativa na sucessão de eventos que constituem o conteúdo do trecho musical.<sup>98</sup>

E será nesse aumento das potencialidades dos sons, das fontes sonoras, o uso de fontes antigas modificadas, com novas ideias de forma, também chamada de *polifonia musical*, que se rememora uma passagem de Eco:

Uma sonata clássica representa um sistema de probabilidades em cujo âmbito é fácil prever a sucessão e a superposição dos temas; o sistema tonal estabelece outras regras de probabilidade com base nas quais meu

---

complexidade – e do conservadorismo. É claro que digo isso em sentido sublimado. Aqui só se pode falar em conservadorismo no sentido em que Schoenberg o defende em seu último livro: a música deve conduzir suas tensões internas a um equilíbrio, por obra da totalidade – o que é, no fundo, um ideal harmônico. Não é difícil imaginar o dia em que Schoenberg será ‘música clássica’, assim como os jovens físicos quânticos podem chamar de clássica a teoria de Einstein. Mas esse caráter clássico, por mais que se apresente como limite aos potenciais explosivos, não exclui a realização máxima. É uma pena que não tenhamos ouvido juntos essa peça. Teddie Adorno.” (ADORNO, Theodor. A morte de Schoenberg. **Folha de São Paulo**. 10 nov. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1011200207.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2014).

<sup>98</sup> PIANA, 2001, p. 19.

prazer e minha atenção de ouvinte são dados justamente pela expectativa de determinadas resoluções do desenvolvimento musical sobre a tônica. No interior desses sistemas está claro que o artista introduz contínuas rupturas do esquema probabilístico e varia infinitamente o esquema mais elementar, que é representado pela sucessão em escala de todos os sons. O sistema dodecafônico é no fundo outro sistema de probabilidades. Quando, ao contrário, numa composição serial contemporânea, o músico escolhe uma constelação de sons a ser relacionada de modos múltiplos, ele quebra a ordem banal da probabilidade tonal e institui uma certa desordem que, em relação à ordem inicial, é altíssima: introduz, contudo, novos módulos de organização que, opondo-se aos velhos, provocam uma ampla disponibilidade de mensagens, portanto uma grande informação, e permitem todavia a organização de novos tipos de discurso, por conseguinte, de novos significados<sup>99</sup>.

Como se demonstrou, a primeira metade do século XX foi marcada por ampliações de materiais musicais, de formas musicais, sem que houvesse, contudo, um estilo predominante, mas sim uma superposição de vários estilos diversos.

A manifestação da música com suas diversas nuances sonoras e respectivas mutações torna-se possível na medida em que é conectada com a capacidade de identificar e particularizar a variedade de sons que são apresentados aos indivíduos em diferentes formas possíveis.

Tais sons são produto da interconexão de corpos e objetos, mesmo os sons produzidos eletronicamente, uma vez que a sua externalização se apresenta por meio da *presença física*, pelo próprio ouvido.

Nos dizeres de Chagas, tanto ouvir como produzir sons, independentemente da sua essência e enredo

---

<sup>99</sup> ECO, 2005, p. 125-126.

[...] são dois aspectos indissolúveis de um mesmo fenômeno, que é atribuir significado às vibrações sonoras. Sob a superfície do som manifesta-se a nossa consciência. A música é justamente a operação da consciência que estabelece uma diferença entre os sons musicais e os sons do ambiente acústico.<sup>100</sup>

O poder de ouvir música está atrelado à possibilidade de percepção de certos sons, e, conseqüentemente, conceder *significado musical* a esses sons. Mas, para isso, é necessário que nos desvinculemos de outros sons gerados no ambiente. E essa competência de identificação *auditiva simultânea e seletiva* está ligada a criação de *polifonia musical*.

A polifonia constitui uma das características essenciais da música em geral, e particularmente da música Ocidental. Distinguir sons no meio ambiente e distinguir polifonia como forma de organização musical são operações cognitivas semelhantes que evidenciam nossa capacidade de criar significado no meio acústico. No meu ensaio intitulado *Polyphony and Embodiment: a Critical Approach to the Theory of Autopoiesis* (Chagas 2005) propus a seguinte definição: polifonia é o modo específico de operação da percepção auditiva que distingue eventos múltiplos e independentes e cria uma diferença musical entre som e ambiente.<sup>101</sup>

Ademais, o desenvolvimento da polifonia foi gradativamente se alterando a partir do final do século XIX, por conta dos movimentos musicais, e artísticos, passando pelo impressionismo, expressionismo, dodecafonismo e serialismo. Posteriormente, a música eletrônica passa desempenhar papel importante na continuidade de novas identidades musicais, criando uma nova ideia de *obra musical*<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> CHAGAS, 2013.

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Ibid.

## 4.5 MÚSICA ELETROACÚSTICA: SUA CRIAÇÃO EFERVESCENTE NO ESPAÇO E NO TEMPO

*A música não mente. Se há algo para ser mudado neste mundo, essa mudança só poderá ocorrer através da música.*

Jimi Hendrix

Os primeiros passos da música eletrônica são controversos. Há quem afirme que ela surgiu em 1759, na França, quando Jean-Baptiste de La Borde construiu o Clavecin Electrique, um instrumento de teclado que empregava cargas elétricas estáticas para causar pequenos badalos de metal para bater os sinos. Há, contudo, quem creia que ela despontou em 1874, nos Estados Unidos. Atualmente, é amplamente aceita a idéia de que a música eletrônica começou na virada do século XX, como veremos abaixo.

Ao final do século XIX, na cidade de Washington (EUA), a eletricidade era um bem escasso, automóveis eram raros, e as companhias telefônicas estavam iniciando o processo de inserção de cabos nas ruas das cidades.

Nesse contexto, o advogado e empresário Thaddeus Cahill<sup>103</sup> teve a idéia de construir um instrumento musical eletrônico e usá-lo para transmitir música através de linhas telefônicas em casas, restaurantes e hotéis. Numa época em que não existiam meios musicais de massa, como fitas e discos, o Telharmonium de Cahill foi visto por muitos como uma grande inovação na distribuição de música.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> CHADABE, Joel. The Electronic Century Part I: Beginnings. 1 fev. 2001. Disponível em: <<http://www.emusician.com/gear/0769/the-electronic-century-part-i-beginnings/143739>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

<sup>104</sup> Ibid.

Eventos desdobraram-se rapidamente. Em 1897, Cahill recebeu sua primeira patente para "A Arte do aparelho para gerar e distribuir música eletronicamente". Em 1898, ele começou a construir a primeira versão do instrumento que mais tarde seria chamado de Telharmonium. Cahill encontrou financiadores em 1901, e a New England Elétric Music Company foi formada.

Em 1902, a empresa arrendou um espaço para a fábrica em Holyoke (Massachusetts) e Cahill iniciou a construção de uma versão melhorada do Telharmonium.

Em 1905, o New England Eletric Music Company assinou um acordo com a Companhia Telefônica de Nova York para colocar cabos especiais para a transmissão de Telharmonium em toda Nova York.

Em 1906, o Telharmonium foi desmontado e transportado para Nova York , onde foi remontado no recém-criado Telharmonic Hall entre as ruas 39th e Broadway. O instrumento pesava cerca de 200 toneladas e teve de ser transportado de Holyoke em mais de 12 vagões ferroviários.

Ele foi tocado por dois artistas sentados em uma mesa de dois teclados que foi instalado no piso térreo. Ondas senoidais foram geradas por rodas dentadas que giravam perto de bobinas indutoras.

Como um dente da roda de viragem se aproximava da bobina, a tensão na bobina subia, e, em seguida, a tensão seria mergulhar como um intervalo entre os dentes passou a bobina. Rodas diferentes harmônicas produzidas diferentes, como o número de dentes na roda determinava a frequência da forma de onda resultante.<sup>105</sup>

O Telharmonic foi aberto ao público e a imprensa em 26 de setembro de 1906. A primeira transmissão ocorreu em 9 de novembro de 1906, para o Café

---

<sup>105</sup> CHADABE, 2001.

Martin, na Rua 26th, entre a Quinta Avenida e a Broadway. No restaurante, os casais românticos em mesas puderam ouvir com Telharmonic, som nos alto-falantes especiais que espreitam através de plantas em suas mesas. Foi um momento festivo.

No entanto, os problemas começaram. As transmissões de Telharmonic por meio dos cabos estabelecidos pela Companhia Telefônica de Nova York interferiam nas conversas telefônicas. Esse fato levou a companhia telefônica a encerrar o contrato de colocação de cabos e uma crise se seguiu.

Colegas de trabalho de Cahill reagiram formando o New York Cahill Telharmonic Company, na busca de uma franquia em Nova York para lançar seus próprios cabos. Mas, não havia cabos. E, sem eles, os sons não poderiam ser transmitidos. Sem sons, não houve assinantes do serviço. Sem assinantes, não houve negócio. As portas do Salão Telharmonic logo foram fechadas.

Cahill permaneceu impávido e determinado e não admitiu a derrota. Ele enviou o Telharmonium de volta para Holyoke, assumiu o controle da empresa, fazendo uma corajosa tentativa de retorno com um terceiro e um melhor modelo.

Finalmente, em 1911, a franquia para colocar os cabos foi concedida. Infelizmente, já era tarde demais. O tempo do Telharmonium tinha passado. Outros instrumentos e tecnologias captaram a atenção do público. Em 1914, o New York Cahill Telharmonic empresa declarou falência<sup>106</sup>.

Foi um final triste. Tanto o engenheiro como o empresário Cahill tiveram uma ideia visionária. Ela falhou por necessitar de uma tecnologia que não era disponível no momento.

Tal não foi o caso do próximo grande instrumento musical eletrônico, o Theremin, inventado apenas alguns anos mais tarde.

---

<sup>106</sup> CHADABE, 2001.

Embora o Theremin nunca tenha sido vendido para um mercado de massa, foi, por todos os parâmetros, um sucesso retumbante. Sua história é tanto um conto de intriga política quanto uma invenção musical.

Em 1920, enquanto ainda estudante de engenharia em Moscou, Theremin construiu um instrumento muito incomum e o demonstrou para seus colegas. Tratava-se de uma caixa com duas antenas, que se estendia verticalmente a partir do topo.

Theremin tocou seu instrumento, movendo as mãos no ar. Mudou-se por um lado em relação à antena vertical para controlar o passo, e o outro lado em relação à antena horizontal para controlar o volume.

Naquela época, o governo soviético estava fazendo um grande esforço para introduzir energia elétrica em toda a URSS. Pelo fato do Theremin ser eletrônico, chamou atenção.

Após apresentar seu instrumento perante um grupo de cientistas soviéticos em Moscou em 1921, Theremin foi convidado para demonstrá-lo à Lênin, que ficou estupefato. Como Theremin recordou mais tarde, Lênin tinha um ouvido musical<sup>107</sup>.

Em 1927, ele recebeu apoio para fazer uma turnê em toda a Europa, que foi muito bem sucedida. Quando chegou em Nova York, já era uma celebridade. Lá ele ficou por dez anos e conheceu Clara Rockmore, que se tornou a primeira e mais conhecida tocadora de Theremin. A RCA produziu Theremins por um (curto) período.

---

<sup>107</sup> CHADAB, 2001.

Leon Theremin encontrou outros patronos durante sua estada nos EUA. Ele mesmo construiu outros instrumentos e trabalhou com outras pessoas em concertos. Mas suas tarefas para a NKVD foram tidas como insatisfatórias.

Em 1938, provavelmente julgando que ele seria mais útil em Moscou do que em Nova York, o NKVD o trouxe de volta à URSS.

Em 1947, depois da guerra, ele desenvolveu um dispositivo de escuta e, como recompensa por seu trabalho, recebeu o prêmio Stalin de 100.000 rublos.

Em 1991, aos 95 anos, voltou aos Estados Unidos para uma breve visita, durante a qual ele fez um show na Universidade de Stanford e reuniu-se com velhos amigos. Leon Theremin faleceu em 1993.

Theremin não foi o único a ter a ideia de um dispositivo sem teclado que poderia arremessar entre as notas normais de uma escala. Se esse dispositivo tivesse sido inventado na época na qual surgiu o MIDI - MI DI - Musical Instrument Digital Interface (Interface Digital para Instrumentos Musicais), ele teria sido chamado de controlador alternativo.

Apesar de muitos instrumentos de teclado terem sido construídos durante os primeiros anos do Theremin (incluindo órgãos de diversos tipos, formas e tamanhos), alguns dos instrumentos mais interessantes, entre eles o Trautonium e Ondes Martenot, foram concebidos sem um teclado em mente<sup>108</sup>.

O Trautonium foi desenvolvido em 1928 por Friedrich Trautwein em Berlim. Ele possuía semelhanças com um violino, mas era feito de metal e horizontal, tocado por um fio pressionado contra uma barra de metal (da mesma forma que uma corda de violino é pressionada contra um teclado). Uma segunda barra de metal foi utilizada para controlar o volume e articulação de cada nota, e

---

<sup>108</sup> CHADABE, 2001.

o timbre foi escolhido por manipulação de um banco de comutadores independentes.

Oskar Sala, que estudou com Trautwein em Berlim, desenvolveu uma versão de dois manuais do instrumento original, denominando-a *Mixturtrautonium*. Sala estava particularmente interessado em música para cinema, tendo utilizado o dispositivo para compor música e efeitos sonoros para filmes, incluindo alguns efeitos sonoros para Alfred Hitchcock (no filme “Os Pássaros”).

Maurice Martenot, por sua vez, desenvolveu o Ondes Martenot, em 1928, em Paris. Na primeira versão do instrumento, Martenot tocou-o puxando uma fita que foi anexada a um anel colocado no dedo, de modo que quando ele a puxava, o tom mudava. Enquanto ele a puxava, usava a mão esquerda para variar o volume e escolher as configurações de timbre. Respondendo a pedidos, mais tarde ele incorporou um teclado no instrumento, bem como uma alavanca, colocada sob o teclado, para que o artista pudesse controlar a mudança de timbre.

Nem Trautwein nem Martenot eram empresários. Eles foram inventores. Projetaram e construíram seus instrumentos sem análise de mercado, sem planos para a produção em massa, e sem uma estratégia de negócios para o sucesso público.

Em 1930, o domínio dos instrumentos musicais eletrônicos ainda era uma promessa. Um grande negócio falhara, um instrumento inovador tornou-se conhecido, alguns instrumentos possuíam pequenos seguidores, e muitos outros tinham ido e vindo sem sequer serem notados.

Laurens Hammond era, a seu tempo, um inventor prolífico, tendo projetado e fabricado vários instrumentos: relógios, uma mesa de bridge com embaralhamento automático e óculos para a visualização de filme 3-D. Em 1933, adquiriu um piano usado e começou a projetar um órgão eletrônico.

Ao contrário de Theremin, Trautwein, e Martenot e outros inventores de instrumentos eletrônicos, movidos pela aventura da invenção e um fascínio com a descoberta de novas maneiras de fazer música, Hammond foi motivado pelo lucro. Seu objetivo era vender os órgãos para um mercado de massa. Como a maioria dos empresários com objetivos similares, ele abordou os problemas de projeto, fabricação, marketing e vendas, dentro da visão de minimizar as despesas e maximizar as receitas<sup>109</sup>.

O modelo órgão apareceu em junho de 1935. A Comercialização de Hammond era penetrante e intensa, inicialmente destinada a igrejas em todo o país. Mas o som inconfundível de seu órgão foi logo reconhecido como tendo a qualidade certa para jazz e blues e para o rock.

Muitos modelos diferentes, com diversas melhorias foram sendo criados. O Hammond B-3, lançado em 1936, alcançou status de lenda no mundo da música (especialmente quando emparelhado com um alto-falante giratório Leslie).

O Órgão Hammond foi um grande sucesso. Ele estava em toda parte. E demonstrou a existência de um mercado de massa para os instrumentos eletrônicos. Contudo, era limitado em relação à variedade de sons que poderia produzir. Do ponto de vista de um inventor de instrumentos musicais, havia muito trabalho a ser feito.

---

<sup>109</sup> CHADABE, 2001.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Hugh Le Caine trabalhou na transmissão de microondas para o Conselho Nacional de Pesquisa do Canadá em Ottawa. Após a guerra, ele passou a trabalhava em casa à noite construindo um instrumento musical eletrônico.

Em 1948, Le Caine terminou um protótipo funcional do que ele chamou de "Sackbut Eletrônico", um precursor dos sintetizadores controlados por tensão que surgiram na década de 1960. Depois de uma apresentação pública do Sackbut, muitas palestras e demonstrações, o Conselho Nacional de Pesquisa do Canadá criou um estúdio para Le Caine. Isto lhe permitiu desenvolver instrumentos musicais eletrônicos que seriam fabricados por empresas canadenses. Essa foi uma afirmação de que um mercado de música eletrônica realmente existia, e que ele estava começando a se abrir.

O próximo dispositivo musical eletrônico surgiu com o objetivo de fazer qualquer som. A RCA desenvolveu um instrumento que podia substituir uma orquestra de estúdio, o RCA Mark II Electronic Music Synthesizer. Ele foi construído em 1957 por Harry Olson e Herbert Belar em Sarnoff da RCA Laboratories, em Princeton (New Jersey).

O Mark II continha 750 tubos de vácuo. Ele cobria uma parede inteira de um quarto, na horizontal e na vertical. Foi, de fato, “um leitor-tape-papel” perfurado que controlava um sintetizador analógico<sup>110</sup>.

Considerando o tempo em que foi construído, o Mark II era poderoso, mas difícil de ser operado. Adquirido pela Columbia-Princeton Electronic Music Center, em 1959, ele foi usado quase exclusivamente por Milton Babbitt, compositor e professor da Universidade de Princeton. Embora tenha sido

---

<sup>110</sup> CHADABE, 2001.

seriamente danificado por ladrões que invadiram o estúdio em 1976, ele ainda existe na Universidade de Columbia Computer Music Center<sup>111</sup>.

#### 4.6 MÚSICA CONCRETA (FRANÇA) E *ELEKTRONISCHE MUSIK* (ALEMANHA)

Como já visto, a partir de 1950, o mundo da música passou por transformações estruturais, com sons eletronicamente produzidos ou manipulados. A base utilizada na construção da música era composta por notas musicais ou outros sons naturais que ao final se reuniam em uma fita gravada<sup>112</sup>.

O precursor da corrente francesa foi Pierre Schaeffer, criador do conceito de música concreta<sup>113</sup>, utilizando objetos sonoros antes desconhecidos do contexto musical, tais como os sons do ambiente e dos ruídos dos instrumentos musicais.

---

<sup>111</sup>CHADABE, 2001.

<sup>112</sup> O termo *música eletroacústica* versa na composição *especulativa*, no campo da Música Nova, criada em estúdio com recursos eletrônicos (com fita analógica ou digital, hard disks, CDs), sendo difundida no teatro por alto-falantes. Ocorre que o termo utilizado não é aceito de forma absoluta, pois certos autores preferem *música* eletrônica. Nos dizeres de Flo Menezes: “[...] dois são os pilares de toda composição contemporânea realizada em estúdio, desde suas origens até hoje, ainda que ambos os procedimentos se entrecruzem com bastante frequência: ou se tem a predominância da síntese sonora (geração eletrônica dos sons) ou do tratamento sonoro (processamento espectral de sons já existentes – via de regra captados por microfone – através de recursos eletrônicos)” (MENEZES, 2006, p. 349).

<sup>113</sup>“A dialética entre matéria e forma segundo Pierre Schaeffer e a definição de música concreta: “tomar partido composicionalmente dos materiais oriundos do dado sonoro experimental, eis o que chamo, por construção, de música concreta, para que bem posso pontuar a dependência em que nos encontramos, não mais com relação a abstrações sonoras preconcebidas, mas na relação a fragmentos sonoros existentes concretamente e, considerados objetos sonoros definidos e íntegros, mesmo quando e, sobretudo se eles escapam das definições elementares do solfejo” (MENEZES, Flo. Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletroacústica. In: MENEZES, Flo (Org.). **Música eletroacústica: história e estéticas**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 19).

Para Schaeffer, a música clássica é mais abstrata. A música concreta buscava renová-la, construindo-a por meio de fragmentos sonoros existentes concretamente.

É nesse ponto em que se vê uma certa contradição na produção schaefferiana:

[...] se, de um lado, a música concreta se propõe a contextos musicais absolutamente destituídos de significação, em oposição à música dita “abstrata”, cujas formas comportam sempre um potencial significativo irrevogável, ela se moverá, por outro lado, justamente no domínio dos objetos sonoros extraídos do cotidiano e dotados, pois de um poder associativo – e, portanto, igualmente significativo – incontestável.<sup>114</sup>

Mesmo assim, não devemos deixar de mencionar que um dos méritos inquestionáveis da música concreta é a análise dos ruídos, contribuição teórica que não se constituiu no objetivo principal de Schaeffer.

Nesse contexto, a música concreta forneceu teoricamente

o que a música eletrônica pretendeu fazer por meio de suas realizações práticas em estúdio: trazer ao domínio da consciência auditiva um conhecimento profundo da matéria sonora em seus diversos aspectos.<sup>115</sup>

A partir de 1958, a música concreta passa por um processo de *revisão*, passando a ser associada à música experimental. O Grupo de Pesquisas de Música Concreta (GRMC) passou a ser chamado de Grupo de Pesquisas Musicais (GPM). Por conta disso,

---

<sup>114</sup> MENEZES, 2009, p. 20.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 21.

a postura schaefferiana terá por objeto não mais a generalização do instrumento e a anulação do material em favor da matéria, mas, ao contrário, o percurso, no contexto musical, que vai do instrumento até chegar à constituição do material musical.<sup>116</sup>

Vale lembrar que nesse momento histórico pós 2ª Guerra Mundial, havia uma busca incessante por um recomeço que não se restringiu apenas à mesa de discussão política. A música não estava fora desse cenário, formando bases diferenciadas das composições já vistas.

O termo “música eletrônica” foi primeiro utilizado na Alemanha, pelo foneticista e linguista Werner Meyer-Eppler em 1949. Seu conceito era, contudo, diametralmente oposto ao de música concreta, criado na França.

Estas duas escolas travaram um acirrada disputa. A segunda tem como foco a montagem de fenômenos acústicos pré-existentes (tais como sinos, ruídos de trem, vozes de animais), posteriormente gravados em um microfone. A primeira, por sua vez, trabalha exclusivamente com sons obtidos eletronicamente<sup>117</sup>.

Assim, música concreta e música eletrônica mostraram-se contraditórias, vez que

Para o músico concreto o som extraído da vida cotidiana constitui o material de partida, ao qual estarão sempre atadas conotações semânticas mais ou menos reconhecíveis segundo o grau de transformações a que o compositor o submete; o músico da vertente eletrônica, por sua vez, tinha como meta a própria constituição do som obedecendo às necessidades provenientes da semântica interior mesma à linguagem musical, com a

---

<sup>116</sup> MENEZES, 2009, p. 30.

<sup>117</sup> KRENEK, Ernst. O que é e como surge música eletrônica. In: MENEZES, Flo (Org). **Música eletroacústica: história e estéticas**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 98.

ajuda da qual ele organizava e estruturava sua composição eletrônica.<sup>118</sup>

Com o advento da música eletrônica, vários compositores começaram a se reunir em estúdio para obter maior contato com os meios eletrônicos. Diante disso surgiu a Escola de Colônia, em 1951.

A música eletrônica segue o caminho de *obra aberta*, em que cabe ao condutor da música delinear uma nova dialética entre *obra e intérprete*, de forma que instaura seu próprio método e tende a fomentar *atos de liberdade consciente*<sup>119</sup>.

[...] uma obra musical clássica, uma fuga de Bach, a Aída, ou Le Sacre Du Printemps, consistiam num conjunto de realidades sonoras que o autor organizava de forma definida e acabada, oferecendo-o ao ouvinte, ou então traduzia em sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo compositor; as novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas a iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras ‘abertas’, que serão

---

<sup>118</sup> MENEZES, 2009, p. 31.

<sup>119</sup> “A poética da obra ‘aberta’ tende, com diz Pouseur, a promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoiando-nos naquele significado mais amplo do termo ‘abertura’ que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à abertura como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível” (ECO, 2005, p. 41-42).

finalizadas pelo intérprete no momento em que fruir esteticamente.<sup>120</sup>

A possibilidade da obra musical tornar-se aberta ou dinâmica, de forma a dispor os vários complementos e acessórios produtivos em uma vertente, em um canal único, deixando a obra inacabada, favorece a maior produção e liberdade ao artista.

Outra forma criada no início do processo eletrônico musical foi a chamada técnica serial em estúdio, sob a influência de Webern, discípulo de Schoenberg.

Esta técnica serial (ou serialismo) tem como base as doze notas da escala cromática, acrescentando diferentes séries de intensidade, de timbre, e de pausa na música eletrônica.

Na mesma linha de liberdade e indeterminação, temos o compositor John Cage e o alemão Karlheinz Stockhausen.

#### 4.7A INDETERMINAÇÃO DE JOHN CAGE E A *LICHT* DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

John Cage, aluno de Schoenberg, interessou-se em explorar outras maneiras de compor música. Ele iniciou o que chamou de *Projeto de Música para fita magnética*.

Cage, a partir da década de 40, destacou-se pela busca de recursos sonoros inovadores para compor suas músicas. A base empregada utilizava tanto instrumentos convencionais, como objetos e meios eletrônicos.

---

<sup>120</sup> ECO, 2005, p. 39.

O anseio por mudanças que Cage possuía ficou claro a partir da década de 50, momento em que começou a exercer a liberdade na composição e na execução da obra, elaborando partituras de maneira totalmente diferenciadas e permitindo aos executantes uma maior possibilidade de escolha.

O termo *indeterminação* utilizado e conceituado na área musical por Cage forneceu ao intérprete maior liberdade e possibilidade de improvisação nos ditames já estruturados pelo compositor, no momento da execução final<sup>121</sup>.

Em todo o processo musical, o compositor/intérprete conserva uma parte da sua ideia musical dando abertura para o executor fornecer o resultado, que é diferente em cada momento em que a música é ouvida.

Aqui não se almeja um resultado único, estanque. Tanto o ouvinte quanto o compositor ou o intérprete decidem a forma de desenvolver a ideia musical, dentro de um grau de *indeterminação*, de diversidade nas interpretações musicais.

Enquanto ouvintes, limitamo-nos a ouvir os sons como sons, apreciando-os um a um, sem tentarmos ligar cada som com os anteriores ou os seguintes, sem esperarmos que a música nos comunique qualquer espécie de sentimentos ou sentidos. Os sons até podem não ser intencionais; qualquer erro, qualquer ruído acidental que ocorra durante um espetáculo, é também perfeitamente aceitável. Os juízos de valor passam, portanto, a ser irrelevantes, e o tempo musical transforma-se em pura duração, mensurável pelo relógio<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> “Indeterminação é a habilidade de executar uma peça de maneira substancialmente diferente, ou seja, a obra existe de tal forma que são fornecidas ao intérprete várias maneiras de executá-la” (DEL POZZO, Maria Helena Maillet. **Da forma aberta à indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira no piano**. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000416747>>. Acesso em: 5 mar. 2014; GROUT; PALISCA, 2007, p. 749).

<sup>122</sup> Na década de 70, Cage produz seu repertório musical diverso chamado *Bird Cage*, em que colhia sons de pássaros em aviários e sua voz cantando (GROUT; PALISCA, 2007, p. 751).

A forma mais clara de indeterminação em Cage encontra-se na peça chamada 4'33" (quatro minutos e trinta e três segundos), momento em que os músicos ficam parados a frente do palco, em silêncio, e o que se escuta são apenas os ruídos da própria plateia ou da área externa.

Vale lembrar que a inclusão de ruídos, item importante na música do século XX, desenvolveu um novo tipo de escuta no momento da finalização da música auxiliado pela fita magnética.

Na indeterminação, o intérprete deve ter mais iniciativa, atuando como verdadeiro co-autor da obra musical, vez que em muitos momentos irá escolher alguns parâmetros musicais.

A expressão *acaso* é vista por Cage como a utilização de alguma forma de procedimento (ao acaso) no momento da composição da obra e não na sua execução. Exemplo de tal procedimento encontra-se em *Music of changes*<sup>123</sup>. No serialismo integral (pós Schoenberg), por sua vez, a composição musical é puramente detalhista, deixando ao intérprete tão somente a execução restrita da obra.

Em 1979, Cage compôs *Roaratorio*, constituindo-se na música de fita que possuiu a maior quantidade de sons utilizados em sua composição. Nela, Cage colocou gravações de todos os sons que James Joyce mencionou em sua obra *Finnegans Wake*. Ao mesmo tempo em que as fitas são tocadas, Cage lia sua própria versão recomposta de *Finnegans Wake*.

---

<sup>123</sup> “Nesta obra, todos os elementos da estrutura musical – altura, silêncio, duração, amplitude, tempo e densidade – foram escolhidos usando cartões derivados do I Ching e pelo lançamento de moedas. Uma obra como esta, uma vez transcrita para o papel, será sempre executada da mesma maneira” (DEL POZZO, 2007, p. 8).

Essa nova música trouxe *indeterminação*, abarcando desde a improvisação até a possibilidade do compositor elaborar a forma que melhor se identifique, seguindo sua própria trajetória musical.

Na prática, a indeterminação aplica-se principalmente ao domínio da execução – é aplicável à execução eletrônica e ao vivo, ou a combinações de ambas. Pode manifestar-se sob a forma de secções indeterminadas (bastante próximas do conceito de improvisação) dentro de uma composição que não mais é fixada pela partitura, ou então manifesta-se sob a forma de uma série de eventos musicais distintos, cada um dos quais mais ou menos exactamente especificado pelo compositor, enquanto a ordem por que devam suceder-se fica parcial ou totalmente indeterminada, dando origem àquilo a que por vezes se chama obra aberta.<sup>124</sup>

A indeterminação não é oriunda do convencionalismo dos métodos anteriores ou da indeterminações das notas do século XIX, mas sim da possibilidade de liberdade e controle no domínio da execução.

Karlheinz Stockhausen saiu de Colônia, na Alemanha, para estudar no Conservatório de Paris, tendo trabalhado no estúdio de Schaeffer. Em 1953, voltou à Colônia para começar a trabalhar no estúdio criado por Herbert Eimert na Rádio da Alemanha Ocidental, tornando-se diretor e compositor do estúdio. A base da composição de Stockhausen eram sons eletrônicos.

No momento em que todos identificavam Stockhausen como o criador do *purismo eletrônico*, com sons integralmente seriais, ele faz surgir *Gesänge der Jünglinge* (Canção dos Jovens), obra na qual mistura sons eletrônicos com a voz de uma jovem. E será nessa diversidade de sons sintetizados e vocais que Stockhausen aprimorou as convenções criadas na música eletrônica.

---

<sup>124</sup> GROUT; PALISCA, 2007, p. 749.

Este artista foi capaz de se desvencilhar do serialismo que dominava o Estúdio de Colônia, produzindo suas obras livremente, unindo vários sons na produção musical.

Outro exemplo de diversidade em sua na música é a obra *Kontakte* (Contatos), na qual une instrumentos vivos (piano e percussão) com instrumentos eletrônicos.

Em 1966, durante uma viagem ao Japão, Stockhausen compôs *Telemusik*, cuja gravação foi realizada com os sons de alguns países como Japão, Bali e o Saara.

Ele modulava todos os sons de uma forma tal que suas fontes tornavam-se irreconhecíveis. Em 1967, em Colônia, compôs *Hymnen* (Hinos), sons eletronicamente processados dos hinos nacionais de todo o mundo.

Desse modo, percebe-se a necessidade de diversidade de produção por Stockhausen, que buscava métodos puramente eletrônicos.

*Licht* é tida como a criação mais ambiciosa deste artista, formada por um ciclo de sete óperas, cada uma dedicada a um dia da semana. Sua composição levou cerca de vinte seis anos (1977 a 2003). A terceira cena da ópera tem o nome de *Helikopter-Streichquartett* (Quarteto de Cordas com Helicópteros), prevendo quatro membros de um quarteto de cordas voando em quatro helicópteros, em um local não distante da plateia. Os musicistas se deslocam a todo instante, dentro de uma miscelânea de imagens e sons, sendo tais sons produto dos instrumentos musicais como do barulho dos helicópteros.

Na década de 90, Stockhausen surpreendeu, mais uma vez, com *Oktophonie*, obra em que utiliza apenas sons derivados de sintetizadores.

Por conta dessa liberdade de manifestação musical, este artista foi um dos compositores que mais contribuíram para a diversidade musical, difundindo sua forma de se expressar a vários discípulos<sup>125</sup>.

Como exemplo, teríamos o brasileiro Rogério Duprat, maestro, integrante do movimento Tropicalismo dos anos 60, que teve papel importante na travessia brasileira do erudito ao popular que será tratado no item seguinte.

#### 4.8 TROPICALISMO

*"Quando Pero Vaz Caminha  
Descobriu que as terras brasileiras  
Eram férteis e verdejantes,  
Escreveu uma carta ao rei:  
Tudo que nela se planta,  
Tudo cresce e floresce.  
E o Gauss da época gravou".  
Sobre a cabeça os aviões  
Sob os meus pés os caminhos  
Aponta contra os chapadões  
Meu nariz  
Eu organizo o movimento  
Eu oriento o carnaval*

---

<sup>125</sup> “A trajetória da música eletroacústica no Brasil também ganhou vez com os compositores Reginaldo Carvalho, com a primeira peça eletroacústica, em 1956 e Jorge Antunes, o precursor na dissipação de recursos eletrônicos na linguagem musical, Conrado Silva e Rogério Duprat. Mas por conta de vários fatores, como falta de incentivos e apoio institucional, a música eletroacústica não ganhou respaldo nacional em nível profissional. Apenas na década de 90, mais especificamente em 1994, Flo Menezes cria o Studio PANorama de Música Eletroacústica, por meio de convênio entre universidades, inicialmente Unesp e Fasm e, posteriormente outros centros universitários PUC-SP, Unicamp, USP, UFRJ, UFMG. Com a criação do Studio PANorama, surgiu a possibilidade de criar um Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (Cimesp), vinculado a Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (Bimesp). E em 2002, criou-se a primeira orquestra de alto-falantes do Brasil, PUTS: PANorama/Unesp – Teatro Sonoro, dispondo de tecnologias para o possível desenvolvimento da música eletroacústica” (MENEZES, 2006, p. 356-357).

*Eu inauguro o monumento  
 No planalto central do país  
 Viva a Bossa, sa, sa  
 Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça  
 Viva a Bossa, sa, sa  
 Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça*

Tropicália, Caetano Veloso

O movimento tropicalista surgiu na década de 60. Seu objetivo era romper a tradição da música popular brasileira (na época, encarnada pela Bossa Nova), criando um novo estilo musical (quicá cultural).

Os integrantes desse movimento tiveram como precursores os cantores-compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil. Como participantes, a cantora Gal Costa, o cantor-compositor Tom Zé, a banda Os Mutantes, o maestro Rogério Duprat, a cantora Nara Leão, os letristas José Carlos Capinam e Torquato Neto e o compositor e poeta Rogério Duarte.

A origem do nome surgiu no momento em que Caetano Veloso comentava sua nova canção ao colega (hoje Diretor de Cinema), Luís Carlos Barreto, e instintivamente lembrou-se da exposição do artista plástico Hélio Oiticica,

[...] que consistia num labirinto ou mero caracol de parede de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal.<sup>126</sup>

Nesse período, a capital baiana vivenciava um profundo movimento cultural sob a organização de Edgard Santos, reitor e fundador da Universidade Federal da Bahia - UFBA, de 1946 a 1952, momento em que agrega às grades curriculares aulas de música, de teatro (artes em geral) para todos os universitários interessados em desenvolver o lado artístico.

<sup>126</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008, p. 183.

No relato de Caetano Veloso, Edgard Santos, além de propiciar uma vasta atividade acadêmica na área artística aos estudantes, em alguns momentos convidava profissionais com amplo repertório erudito para expor sua orquestração musical, com a elaboração de peças como *Ópera de três Tostões*, de Brecht, *Calígula*, de Camus, concertos com obras de Beethoven, Mozart, peças de John Cage para piano preparado e aparelhos de rádio<sup>127</sup>.

Por conta disso, as músicas de Webern, Cage e Stockhausen estavam presentes no repertório musical de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat nos momentos em que se encontravam para trocar ideias a respeito do momento atual da música e política.

O grupo baiano agregou novas tendências ao seu repertório musical, com o objetivo de universalizar a linguagem da música popular brasileira. Nesse sentido, podemos afirmar que o grupo inseriu instrumentos inovadores na música (como a guitarra elétrica), e trouxe novidades para o desempenho do intérprete musical, alinhando a eletricidade com as ideias da vanguarda erudita (com o auxílio de novos arranjos criados pelos maestros Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela).

A junção de diversos mecanismos, técnicas e estilos musicais, (erudito, popular, pop, tropicalismo) é resultado de um verdadeiro ato de criação. Estas orquestrações são obra nova.

Independentemente da natureza ou origem da diversidade musical do século XXI (especificamente na música eletrônica atual), deve-se ter em mente o

---

<sup>127</sup> Continua Caetano Veloso: “Ao mesmo tempo, a arquiteta italiana radicada em São Paulo Lina Bo Bardi tinha sido convidada pelo governo estadual para organizar o Museu de Arte Moderna da Bahia (...), onde, além do acervo crescente de obras brasileiras e estrangeiras, víamos magníficas exposições didáticas que, se fosse o caso, contavam com alguns quadros e esculturas de grande artistas (Renoir, Degas, Van Gogh) a que a senhora Bardi tinha aceso por ser mulher do diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (VELOSO, 2008, p. 54-57).

que de melhor estes instrumentos podem propiciar para a sociedade, já que a música epressa sons, emoções e linguagens. Todos os movimentos alinham-se em busca de algo em comum: a nova expressão musical.

#### 4.9A MÚSICA ELETRÔNICA DO SÉCULO XXI COMO *DISCURSO ABERTO*

A base fundamental para o desenvolvimento da presente tese, no tocante a criação e orquestração da música eletrônica, foi erigida pelo compositor erudito Flo Menezes.

Este compositor não considera a música eletrônica como forma de manifestação musical criada pelos DJs. A música eletrônica criada no século XX “é a composição especulativa realizada em estúdio eletrônico cujos traços principais são a espacialidade sonora e a investigação harmônica e espectral”<sup>128</sup>. Isto é justamente o contrário da música eletrônica desenvolvida pelos DJs.

Enfatiza-se, aqui, o direito a participação na vida cultural, independentemente de rótulos musicais pré-determinados. E que tal orquestração musical esteja livre dos epígonos musicais para conseguir trilhar seu caminho de forma independente.

Diante de tais considerações, vale lembrar os dizeres de Eco a respeito do discurso aberto:

O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consoma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a

---

<sup>128</sup> MENEZES, 2006, p. 401.

inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas.<sup>129</sup>

O brilhantismo de tal ideia encontra-se na possibilidade dos DJs se expressarem por meio da música, independentemente do fundamento ou nomenclatura a ser utilizado.

A identificação do conteúdo simbólico da música eletrônica e o processo de sua criação artística são de suma importância para a liberdade de expressão culturais.

Na mesma linha, Deborah Borda, Presidente da Filarmônica de Los Angeles, afirma que esta instituição musical tornou-se a mais importante dos EUA por conta de inovações como a contratação do venezuelano Gustavo Dudamel como diretor musical. Isso, segundo afirma, causou “impacto ao tornar a orquestra acessível a todos, em um momento em que a clássica anda marginalizada”<sup>130</sup>. Dudamel consegue inferir as transformações da música no século XXI, pois, no dizer de Borda “ele adora música contemporânea e se conecta ao século 21”.<sup>131</sup> Outro fator que impulsionou a modernização da música clássica é a transmissão de concertos ao vivo, via internet, bem como a venda de músicas por meio do iTunes<sup>132</sup>.

Seguindo a mesma vertente de transformações positivas no âmbito musical, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP – regida pela

---

<sup>129</sup> ECO, 2005, p. 280.

<sup>130</sup> NOGUEIRA, Carol. ‘Orquestra não pode ser museu’, diz poderosa da música clássica dos EUA. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 mar. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/155356-orquestra-nao-pode-ser-museu-diz-poderosa-da-musica-classica.shtml>>. Acesso em: 9 mar. 2014.

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Ibid.

norte-americana Marin Alsop, implantou, em 2011, o primeiro concerto digital da América Latina<sup>133</sup>.

A união da música clássica às modernas tecnologias de comunicação reforçam a possibilidade de conectar o erudito e o moderno em prol da disseminação da música.

Assim, reafirmamos nossa ideia de que, independente da nomenclatura ou natureza da forma de manifestação musical, devemos proteger o direito à liberdade de manifestação musical e às diversas formas de expressão das identidades culturais, consoante dispositivos internacionais e nacionais.

No tocante a proteção jurídica, resta afirmar que, infelizmente, no tocante aos DJs, lhes falta o reconhecimento devido no que tange ao âmbito jurídico.

---

<sup>133</sup> SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.concertodigital.osesp.art.br/>>. Acesso em: 9 mar. 2014.

## 5 PROPOSTA DE ADENSAMENTO DO REGIME JURÍDICO DA DIVERSIDADE CULTURAL MUSICAL: O CASO DO DJ

*A música exprime a mais alta filosofia  
numa linguagem que a razão não  
compreende.*

Arthur Schopenhauer

### 5.1 DIREITO E MÚSICA: COADUNAÇÃO NECESSÁRIA PARA PROTEÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL DE DJs

O direito e a música são, ambos, impulsos para as reinvenções e interpretações dos seres humanos. Ao longo do tempo, tanto o primeiro quanto a última sofreram mudanças em suas trajetórias.

Diante dessas transformações, a diversidade cultural se exterioriza por meio da multiplicidade de formas pelas quais expressamos nossas identidades culturais, independentemente dos meios de tecnologia empregado.

Como já visto, o Poder Público vem criando programas e ações voltados ao campo cultural por meio de políticas públicas de cultura, como é o caso do Plano Nacional de Cultura e o Sistema Nacional de Cultura, que por sua vez entendem como fundamental a proteção da diversidade cultural bem como a necessidade de romper as barreiras criadas entre *baixa e alta cultura, cultura erudita, popular ou de massa, primitiva e civilizada, e demais discriminações ou preconceitos*<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> De acordo com o anexo do Plano Nacional de Cultura (lei nº 12.343/2010).

Diante do interesse, podemos estabelecer interfaces entre o Direito e o reconhecimento das diversas culturas musicais. para os fins desta tese, interessamos o caso dos DJs como reprodutores da nova música eletrônica.

## 5.2 O CASO DO DJ

*O som passa, mas não envelhece.  
Termina, mas não se destrói. O tempo é  
condição, no sentido mais forte, do seu  
existir, como se o som contivesse em si  
próprio a necessidade do tempo, de  
maneira que se poderia quase afirmar  
que o próprio existir do som é como se  
fosse feito de tempo.*

Giovanni Piana

O início do desenvolvimento das técnicas de DJs deu-se em Kingston, na Jamaica, a partir da década de 50. Os equipamentos utilizados eram os *sound systems*, que são inseridos nas caminhonetes e compostos de toca-discos, amplificadores e grandes caixas de som.<sup>135</sup>

Nesse período, os DJs eram também chamados de “*selectors*”, por conta da técnica de seleção e apresentação dos discos, uma vez que sua função era a reprodução das músicas finalizadas.

A partir da década de 70, com a chegada da cultura “*disco*”, esta prática musical ganha nova envergadura<sup>136</sup>. Além da reprodução das músicas já

---

<sup>135</sup> ARALDI, Jucilene. **Formação e prática musical dos DJs**: um estudo multicaso em Porto Alegre, 2004. Dissertação (Mestrado) em Educação Musical. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004, p. 19.

<sup>136</sup> GARSON, Marcelo. Música eletrônica como expressão musical: entre a inclusão e a exclusão. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31.,

finalizadas pelos DJs, os toca-discos passaram a ser utilizados como instrumento para novas criações musicais. Com o aparelho da “mixagem”, o chamado “*mixer*”, torna-se possível a conexão de várias músicas em um só momento, sobrepondo-as umas às outras<sup>137</sup>.

Outro legado deste período é o chamado “*sampling*”. Trata-se de uma maneira diferente de criar uma música, coletando-se fragmentos de uma música alheia, como uma melodia, ou uma parte dos vocais, para utilizá-la em outra composição. O resultado final traduz uma nova produção musical.

Com o advento da indústria cultural<sup>138</sup> o papel do DJ<sup>139</sup>, ganha repercussão para além dos “*clubs*”. Isso porque sua atuação vai além da reprodução, ao recriar faixas musicais por meio da prática do “*remix*”.

Com as inovações tecnológicas e incorporações produzidas na década de 80, como já expostas na presente tese, a música eletrônica ganhou papel de grande influência nos espaços musicais.

---

2008, Natal. **Mídia, ecologia e sociedade**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0913-1.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

<sup>137</sup> Os aparelhos utilizados pelos DJs são os discos de vinil, os *mixers*, “que unem os toca-discos ou pick-up, e sampleadores, que são os equipamentos digitais que permitem o recorte, as montagens e a sobreposição de músicas que tem andamento, ritmo e tonalidades diferentes” (ARALDI, 2004, p. 20).

<sup>138</sup> Cabe ressaltar que o termo indústria cultural, ora retratado, relaciona-se com o sentido empregado na Convenção sobre a proteção e promoção das expressões culturais, qual seja “às indústrias que produzem e distribuem bens e serviços culturais (...)”, sendo que bens e serviços culturais referem-se “às atividades, bens e serviços que, considerado sob o ponto de vista da sua qualidade, uso ou finalidade específica, incorporam ou transmitem expressões culturais, independentemente do valor comercial que possam ter. As atividades culturais podem ser um fim em si mesmas, ou contribuir para a produção de bens e serviços culturais.” Diverso, portanto, da forma crítica aduzida por Adorno, em *Dialética do Esclarecimento*, consoante análise realizada na presente tese.

Nova Iorque e Chicago foram as primeiras cidades a inserir a música eletrônica no mercado cultural.

No Brasil, a música eletrônica e a figura do DJ foram introduzidos em São Paulo na década de 60, com Osvaldo Pereira, formado em Rádio e TV, idealizador e criador do toca-discos para o palco<sup>140</sup>.

Entretanto, o papel e a atuação do DJ como criador (e não apenas mero executor) de música eletrônica encontra-se pouco desenvolvida tecnicamente e cientificamente, principalmente na esfera jurídica. Esta lacuna decorre, em muito, do desconhecimento das particularidades a música eletrônica.

Estas particularidades, como a mixagem e o *sampling*, ainda não são inteiramente compreendidas por aqueles que não fazem parte deste universo. Desta forma, temos que o entendimento mais comum é aquele segundo o qual esta seria uma atividade de mera mistura, e não de síntese.

Ocorre que a obra deste artista é um construto: fragmentos de faixas musicais, instrumentos eletrônicos, emoções, sentimentos e ruídos. Ao final, submete-se o produto a apreciação do público, recebendo *feedback* positivo ou negativo. Este esquema em nada difere do processo de elaboração das demais obras artísticas. Trata-se, portanto, de mais uma forma de expressão musical.

Como já visto, na diversidade cultural musical cabe uma grande variedade de expressões, das quais a música eletrônica é, cremos, uma delas.

---

<sup>140</sup> Para a época, era algo inovador e diferente do tradicional baile com banda de música. Osvaldo relata a emoção de conduzir uma festa utilizando um equipamento eletrônico com caixas de som: “Montei meu toca-discos no palco, distribuí as caixas de som pelo salão. As pessoas que iam chegando não entendiam direito como um som tão potente saía da minha vitrolinha. Tinha gente que subia no palco para ver. Às vezes, eu ficava escondido num cantinho ou deixava a cortina fechada. Aquele sonzão todo e nenhum músico.” Posteriormente o nome da apresentação chamou-se “Orquestra Invisível Let’s Dance”. ASSEF, Cláudia. **Todo Dj já sambou: a história do *disc-joquei* no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Conrad, 2010, p. 24.

Ocorre que as criações artísticas dos DJs encontram muitos obstáculos para serem reconhecidas por nosso ordenamento

### 5.3 O REGIME JURÍDICO E A ATIVIDADE DE DJ: DIREITO AUTORAL E ASPECTOS TRABALHISTAS

A atividade do DJ é recente, compondo um novo e pujante mercado de trabalho. Assim, ainda carece de legislação específica que a regule e a proteja.

Interessa-nos, neste estudo, apenas os aspectos relativos ao direito autoral e ao direito do trabalho.

#### 5.3.1 Direito de Autor

Neste momento, cabe enfatizar que direito autoral é o gênero que comporta duas espécies: direito de autor e os direitos conexos. Para Carlos Alberto Bittar, Direito de Autor é “o ramo do direito privado que regula as relações jurídicas, advindas da criação e da utilização econômica de obras intelectuais estéticas e compreendidas na literatura, nas artes e nas ciências”<sup>141</sup>.

A Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886 constitui-se no principal marco na história da proteção autoral, na medida em que assegurou as regras gerais a este respeito<sup>142</sup>.

---

141 BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 5ª ed. rev., atual. e ampl. Rio de Janeiro: Forense, 2013, p. 54.

<sup>142</sup> CONVENÇÃO DE BERNA para a proteção das obras literárias e artísticas, de 9 de setembro de 1886, completada em Paris a 4 de maio de 1896, revista em Berlim a 13 de novembro de 1908, completada em Berna a 20 de março de 1914, revista em Roma a 2 de junho de 1928, em Bruxelas a 26 de junho de 1948, em Estocolmo a 14 de julho de 1967 e em

No âmbito nacional, o direito autoral é regulado pela Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, e pelas inovações inseridas pela Lei nº 12.853, de 14 de agosto de 2013 (que se restringiu a modificar a gestão coletiva dos direitos autorais, perdendo a oportunidade para avançar no tema objeto da presente tese).

Os direitos de autor são de duas naturezas: morais e patrimoniais. Os primeiros referem-se à proteção da personalidade do criador. Os segundos estão relacionados com a devida utilização econômica da obra bem e com as formas pelas quais o autor poderá se beneficiar pecuniariamente.

Quanto ao registro de obras intelectuais (caso das obras musicais), a própria lei determina que “a proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro”, sendo facultado<sup>143</sup> ao autor registrar ou não sua criação. Quanto à obra musical, o registro ocorrerá na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Entretanto, o autor DJ não possui, até o momento, possibilidade jurídica de realizar o registro de obra musical. Esta situação decorre, cremos, do preconceito e do desconhecimento das particularidades da música eletrônica e do trabalho criativo do DJ.

---

Paris a 24 de julho de 197. (CONVENÇÃO de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas. Disponível em: <[http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/cv\\_berna.pdf](http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/cv_berna.pdf)>. Acesso em 16 de abril de 2014>. Acesso em: 28 abr. 2014.

<sup>143</sup> Mesmo que a lei não mencione nada a respeito da necessidade de registro, o entendimento versa na aplicação do princípio da anterioridade para o caso, uma vez que a comprovação da autoria da obra musical será atribuída àquele que obter provas de sua autoria bem como data mais antiga do registro.

### 5.3.2 Aspectos trabalhistas

Além da falta de proteção no que diz respeito ao direito autoral, podemos observar a ausência de proteção no âmbito do direito trabalhista.

A lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978 dispõe a respeito das profissões de artistas e de técnicos em espetáculos de diversões, a chamada Lei dos Artistas.

Esta norma desenvolve a ideia de artista de forma ampla, mas não alcança a proteção específica do DJ.

No entanto, como podemos verificar, a respectiva lei foi criada no final da década de 80, período no qual a música eletrônica como conhecemos ainda engatinhava, daí a falta de proteção.

Nossos tribunais, contudo, vêm se pronunciando acerca da questão no sentido de considerar o trabalho do DJ não como mera reprodução de obra musical, mas sim atividade de caráter artístico (caso da decisão 0185905-60.2009.8.26.0100 do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo).

Ademais, encontra-se na Comissão de Constituição e Justiça o Projeto de Lei de nº 3.265, de 2012, que tem como objetivo alterar a Lei nº 5.533, de 24 de maio de 1978, para acrescentar as profissões de DJ e Profissional de Cabine de Som DJ e Produtor DJ.

Esta norma se justificaria pelo fato de que “os profissionais que trabalham com a produção, a seleção e a execução de obras divulgando-as ao público, por meio de aparelhos eletromecânicos ou eletrônicos ou por outro

meio de reprodução” não possuem o devido reconhecimento enquanto profissionais.<sup>144</sup>

Como prova disto, o referido projeto indica as “jornadas incompatíveis com a função exercida, bem como a discriminação diante de outras categorias já regulamentadas”.<sup>145</sup>

O projeto de lei objetiva a definição do DJ, enquanto profissional, como

(...) a atividade de quem cria seleções de obras fixadas e de fonogramas, impressos ou não, organizando e dispondo seu conteúdo, como ação de quem manipula obras fonográficas, cria ou recria versões e executa montagens sonoras.<sup>146</sup>

Diante disso, o presente projeto considera a atividade de DJ como sendo criativa. Caso seja aprovado, cremos, uma flagrante injustiça estará sendo remediada e estes artistas poderão ser juridicamente protegidos e continuar a exercer o direito de expressar e executar sua arte musical, como manifestação da diversidade cultural musical.

---

<sup>144</sup> BRASIL. Congresso. Senado. Projeto de Lei nº 3.265, de 2012. Altera a Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, para dispor sobre a regulamentação das profissões de DJ ou Profissional de Cabine de Som DJ (disc jockey) e Produtor DJ (disc jockey). Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/967854.pdf>>. Acesso em 28 abr. 2014.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Ibid.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo o quanto exposto, podemos afirmar, assim, que a música eletrônica deve ser vista a partir o viés dos Direitos Culturais, pautado pela Declaração Universal dos Direitos Humanos e pelo Pacto Internacional de Direitos Humanos, que garantem ao ser humano a livre participação na vida cultural em sociedade como forma de manifestação das diversas identidades culturais.

Nossa Constituição reforça a importância do apoio, incentivo e valorização das manifestações culturais, e o Estado brasileiro criou políticas públicas nesta seara para fomentar a cultura e garantir o pleno exercício dos direitos culturais no país.

Os Direitos Culturais são, portanto, Direitos Humanos e Direitos Fundamentais, que possuem como base o princípio da dignidade da pessoa humana.

A diversidade cultural é, igualmente, reconhecida e protegida. Em âmbito internacional, temos a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, promovendo o respeito, a aceitação e a interculturalidade (e não apenas o multiculturalismo)

A diversidade cultural faz-se presente em todos os grupos sociais e necessita, portanto, de proteção, proteção esta que, cremos, deve ser estendida à música eletrônica.

Este estilo ainda enfrenta resistência em ser considerado expressão cultural autônoma, muito por conta do desconhecimento de sua história e de suas particularidades.

A música eletrônica produzida pelos DJs padece dos mesmos problemas. A compreensão da livre orquestração das distintas culturas musicais encontra-se muito aquém do necessário.

A crítica ao uso de termo “música eletrônica” para denominar a produção musical dos DJs advém do entendimento de que tal repertório musical não condiz com a história da música eletrônica, iniciada no século XX, em estúdio eletrônico.

Contudo, não podemos nos olvidar de que a obra do DJ não se constitui em mera reprodução das músicas já criadas. A música confeccionada por estes artistas constituem-se em nova criação musical, na medida em que utiliza tecnologias digitais, executa manipulações de sons, realiza inserção de novos softwares que permitem a criação de novos ritmos e timbres, bem como propicia o surgimento de uma nova categoria de autores musicais. Tal criação propicia uma nova forma de orquestração das diversas culturas musicais, o que deveria conduzir o direito no sentido de reconhecer juridicamente o DJ como artista.

Ocorre que nosso ordenamento jurídico é falho quanto à compreensão e regulamentação das criações e da atividade do artistas DJs. Prova de tal postura encontra-se na impossibilidade deste realizar o registro de sua obra musical.

Ademais, seu trabalho ainda não é regulamentado pelas leis trabalhistas. Imagina-se que com a sanção presidencial ao Projeto de Lei nº 3.265, de 2012 (com objetivo alterar a Lei nº 5.533, de 24 de maio de 1978, para acrescentar as profissões de DJ e Profissional de Cabine de Som DJ e Produtor DJ), tal lacuna será suprida.

Acolher e regulamentar esta atividade artística fortalece a liberdade de expressão musical e a diversidade cultural. Por isto, o que se almeja é a proteção à liberdade de escolha da música eletrônica do século XXI.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. A morte de Schoenberg. **Folha de São Paulo**. 10 nov. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1011200207.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALENCAR, José Almino de. Mesmices e novidades: identidades, diversidades. In HERCULANO, Antônio; CALABRE, Lia (Orgs). **Diversidade cultural brasileira**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2005

ARALDI, Jucilene. **Formação e prática musical dos DJs**: um estudo multicaso em Porto Alegre, 2004. Dissertação (Mestrado) em Educação Musical. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ASSEF, Cláudia. **Todo Dj já sambou**: a história do *disc-joquei* no Brasil. 3. ed. São Paulo: Conrad, 2010.

BAGGIO, Igor. **O dodecafonismo tardio de Adorno**. São Paulo: UNESP, 2011.

BERNARD, François de. Por uma definição do conceito de diversidade cultural. In: BRANT, Leonardo (org). **Diversidade cultural, Globalização e culturas locais**: dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo: Instituto Pensarte, 2005.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 5ª ed. rev., atual. e ampl. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Estruturação, Institucionalização e Implementação do SNC**. Brasília, DF, 2011. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10907/963783/livro11-602-para-aprovacao.pdf/d17c52f9-3a60-4196-af5c-a6655f028f3b>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Portal Brasil. Cadastro ao Sistema Nacional de Cultura é feito em plataforma digital. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2013/10/plataforma-digital-para-cadastro-ao-sistema-nacional-de-cultura-esta-disponivel-1>> . Acesso em: 24 abr. 2014.

\_\_\_\_\_. Congresso. Senado. Projeto de Lei nº 3.265, de 2012. Altera a Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, para dispor sobre a regulamentação das profissões de DJ ou Profissional de Cabine de Som DJ (disc jockey) e Produtor DJ (disc jockey). Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/967854.pdf>>. Acesso em 28 abr. 2014.

CARVALHO, Paulo de Barros. **Direito Tributário, linguagem e método**. 2. ed. São Paulo: Noeses, 2008, p. 32.

CHADABE, Joel. The Electronic Century Part I: Beginnings. 1 fev. 2001. Disponível em: <<http://www.emusician.com/gear/0769/the-electronic-century-part-i-beginnings/143739>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

CHAGAS, Paulo C. Som, linguagem e significado musical. In: Encontro Internacional de Música e Mídia, 9., 2013, São Paulo. **Anais Eletrônicos...** São

Paulo: ECA/USP, <[http://musimid.mus.br/9encontro/wp-content/uploads/2013/11/9musimid\\_chagas.pdf](http://musimid.mus.br/9encontro/wp-content/uploads/2013/11/9musimid_chagas.pdf)>. Acesso em: 28 abr. 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COMPARATO, Fábio Konder. **A afirmação histórica dos direitos humanos**. 4ª edição, revista e atualizada. São Paulo: Saraiva, 2005.

CONVENÇÃO de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas. Disponível em: <[http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/cv\\_berna.pdf](http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/cv_berna.pdf)>. Acesso em 16 de abril de 2014>. Acesso em: 28 abr. 2014.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988**: a representação de interesse e sua aplicação ao programa nacional de apoio à cultura. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

\_\_\_\_\_. Integração de políticas culturais: entre as ideias de aliança e sistema. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: teoria e práxis. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011a. Disponível em: <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2013/04/Politica-Culturais-Teoria-e-Praxis.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

\_\_\_\_\_. **Direitos culturais no Brasil**. In: Revista Observatório Itaú Cultural/OIC, São Paulo n. 11, p. 115-126, jan./abr. 2011b.

\_\_\_\_\_. **Direitos culturais no Brasil**. In: **Revista Observatório Itaú Cultural/OIC**, São Paulo n. 11, p. 115-126, jan./abr. 2011c.

DEL POZZO, Maria Helena Maillet. **Da forma aberta à indeterminação**: processos da utilização do acaso na música brasileira no piano. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls00041674>>.  
Acesso em: 5 mar. 2014

DRUMMOND, Alessandra; NEUMAYR, Rafael (Coord). **Direito e Cultura: aspectos jurídicos da gestão e produção cultural**. Belo Horizonte: Del Rey, 2011.

ECO, Humberto. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FERRAZ, Tércio Sampaio. Interpretação Jurídica: interpretação que comunica ou comunicação que se interpreta? *In* HARED, Florence (Coord). **Villém Flusser e Juristas: comemoração dos 25 anos do grupo de estudos de Paulo de Barros Carvalho**. São Paulo: Noeses, 2009, págs. 15-49.

FREITAS, Vladimir Passos de. **Direito e música é tema rico e pouco explorado**. *Jornal Estado do Paraná*, Curitiba, 17 de jan. 2011.

GARSON, Marcelo. Música eletrônica como expressão musical: entre a inclusão e a exclusão. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal. **Mídia, ecologia e sociedade**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0913-1.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2014.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUERRA FILHO, Willis Santiago. **Filosofia: uma introdução**. Teresópolis: Daimon Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. **Teoria Processual da Constituição**. 3ª ed. São Paulo: RCS Editora, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed, Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

JULLIEN, François. **O diálogo entre as culturas: do universal ao multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

KRENEK, Ernst. O que é e como surge música eletrônica. In: MENEZES, Flo (Org). **Música eletroacústica: história e estéticas**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009.

LAFER, Celso. **Hannah Arendt: pensamento, persuasão e poder**. 2ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOPES, Ana Maria D. Interculturalidade e direitos fundamentais culturais. In: PIOVESAN, Flávia; GARCIA, Maria (Org.). **Direitos econômicos, sociais, culturais e ambientais**. São Paulo: RT, 2011, p. 1213.

MACHADO, Jurema. Promoção e proteção da diversidade cultural – o seu atual estágio, *In* BARROS, José Márcio (org.). **Diversidade cultural: da proteção à promoção**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MELO, Verônica Vaz. **Direitos Humanos: a proteção do direito à diversidade cultural**. Belo Horizonte: Fórum, 2010.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. **Música maximalista**: ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: UNESP, 2006.

\_\_\_\_\_. Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletroacústica. In: MENEZES, Flo (Org.). **Música eletroacústica**: história e estéticas. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009.

MOLINA, Sidney. Música erudita e música popular I. Disponível em: <<http://www.cmozart.com.br/Artigo6.php>>. Acesso em: 31 jan. 2014.

NOGUEIRA, Carol. 'Orquestra não pode ser museu', diz poderosa da música clássica dos EUA. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 mar. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/155356-orquestra-nao-pode-ser-museu-diz-poderosa-da-musica-classica.shtml>>. Acesso em: 9 mar. 2014.

ONU. Conselho de Direitos Humanos. **Resolución n. 10/23**: Experto independiente en la esfera de los derechos culturales. Disponível em: <[http://ap.ohchr.org/documents/S/HRC/resolutions/A\\_HRC\\_RES\\_10\\_23.pdf](http://ap.ohchr.org/documents/S/HRC/resolutions/A_HRC_RES_10_23.pdf)>. Acesso: em 24 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Conselho de Direitos Humanos. **Resolución n. 19/6**: Relator especial sobre los derechos culturales. Disponível em: <<http://daccess-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/G12/127/16/PDF/G1212716.pdf?OpenElement>>. Acesso: em 24 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Escritório do Alto Comissariado para Direitos Humanos. **Estándares internacionales**. Disponível em: <<http://www.ohchr.org/SP/Issues/derechos culturales/Paginas/InternationalStandards.aspx>>. Acesso: em 24 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Assembleia Geral. **Resolución aprobada por el Consejo de Derechos Humanos**: Promoción del disfrute de los derechos culturales de todos y respeto de la diversidad cultural. Disponível em: <[http://daccess-dds-](http://daccess-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/G12/127/16/PDF/G1212716.pdf?OpenElement)

ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/G12/153/35/PDF/G1215335.pdf?OpenElement>. Acesso: em 24 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Assembleia Geral. **Informe de la Experta independiente en la esfera de los derechos culturales, Farida Shaheed**: Mision al Brasil (8 a 19 de noviembre de 2010). Disponível em: <<http://daccess-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G11/122/21/PDF/G1112221.pdf?OpenElement>>. Acesso: em 24 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Consejo Económico y Social. Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales 43 período de sesiones. Observación general n. 21 Disponível em: <[http://www.ine.gob.bo/indicadoresddhh/archivos/docs\\_obs/OG%20N%C2%B0%2021%20Derecho%20a%20participar%20en%20la%20vida%20cultural.pdf](http://www.ine.gob.bo/indicadoresddhh/archivos/docs_obs/OG%20N%C2%B0%2021%20Derecho%20a%20participar%20en%20la%20vida%20cultural.pdf)>. Acesso em: 28 abr. 2014.

PIANA, Giovanni. **A filosofia da música**. Trad. Antonio Angonese. São Paulo: EDUSC, 2001.

PLANO nacional de cultura. Disponível em: <<http://pnc.culturadigital.br>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

ROUANET, Sérgio Paulo. Universalismo concreto e diversidade cultural. In: CALABRE, Lia; LOPES, Antônio H. (Org.). **Diversidade cultural brasileira**. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2005, p. 100-112.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.concertodigital.osesp.art.br/>>. Acesso em: 9 mar. 2014.

SCHWANITZ, Dietrich. **Cultura geral: tudo o que se deve saber**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SEN, Amartya; KLIKSBURG, Bernardo. **As pessoas em primeiro lugar: a ética do desenvolvimento e os problemas do mundo globalizado.** Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, José Afonso. **Ordenação constitucional da cultura.** São Paulo: Malheiros, 2001.

UNESCO. História de la Organización. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/es/unesco/about-us/who-we-are/history/>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

\_\_\_\_\_. Diálogos. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/dialogue/>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

\_\_\_\_\_. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**, 2002. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

\_\_\_\_\_. Trabalho do Patrimônio Mundial no Brasil. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/work-of-world-heritage/>>. Acesso em: 7 jan. 2014.

UNIVESPTV. A Música e o Século XX. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I6Ofseq9D-g>>. Acesso em: 10 de jan. de 2014.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

WHITE, Leslie A. **O conceito de cultura.** Trad. Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

**ANEXO A – Projeto de Lei nº 3.265, de 2012**

# COMISSÃO DE TRABALHO, DE ADMINISTRAÇÃO E SERVIÇO PÚBLICO

## PROJETO DE LEI Nº 3.265, DE 2012

Altera a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, para dispor sobre a regulamentação das profissões de DJ ou Profissional de Cabine de Som DJ (disc jockey) e Produtor DJ (disc jockey).

**Autor:** Senado Federal

**Relator:** Deputado Vicentinho

### I - RELATÓRIO

O Projeto de Lei em análise é de autoria do Senador Sérgio Zambiasi, PTB-RS. A proposta tem por objetivo alterar a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, conhecida como Lei dos Artistas, para regulamentar também as profissões de DJ ou Profissional de Cabine de Som DJ (disc jockey) e Produtor DJ (disc jockey).

O PL. nº 3.265, de 2012, segundo o Autor, resgata o Projeto de Lei nº 740/2007 de autoria do Senador Romeu Tuma, que foi aprovado pelo Congresso Nacional, mas vetado pelo Poder Executivo.

O autor justifica a proposição afirmando que a atividade dos DJ's é uma realidade recente, não prevista pela Lei nº 6.533, de 1978, e que abrange um universo de quase um milhão de profissionais.

A proposta altera os arts. 1º, 2º, 6º, 7º, 11, 12, 21, 24 e 27 da Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. As modificações legislativas são as seguintes:

a) define as profissões de DJ ou Profissional de Cabine de Som DJ (Disc Jockey) e de Produtor DJ (Disc Jockey);

b) submete o exercício das profissões a prévio registro na Superintendência Regional do Trabalho e Emprego;

c) exige para o registro diploma ou certificado correspondentes;

d) dispensa do registro profissional estrangeiro cuja permanência em território nacional não ultrapasse o período de 60 (sessenta) dias;

e) disciplina a causa de exclusividade;

f) disciplina a utilização de empregado mediante o uso de nota contratual;

g) define a jornada de trabalho em 6 (seis) horas diárias e 30 (trinta) horas semanais;

h) garante a livre criação interpretativa;

i) garante o direito do profissional de não interpretar ou participar de trabalho que possa pôr em risco sua integridade física ou moral.

A proposição foi distribuída às Comissões de Trabalho, de Administração e Serviço Público e de Constituição e Justiça e de Cidadania, para apreciação conclusiva, conforme o art. 24, II, do Regimento Interno da Casa, sob o rito de tramitação prioritária.

No âmbito desta Comissão, não foram apresentadas quaisquer contribuições na forma de emendas.

É o relatório.

## **II - VOTO DO RELATOR**

O projeto objetiva regulamentar a profissão de DJ ou Profissional de Cabine de Som DJ definindo-os como os profissionais que trabalham com a produção, a seleção e a execução de obras divulgando-as ao

público, por meio de aparelhos eletromecânicos ou eletrônicos ou por outro meio de reprodução.

Os profissionais de cabine de som e produtores, a despeito do fato de comporem um novo e pujante mercado de trabalho, não foram ainda reconhecidos como profissionais. Tal fato os expõe a contratos de trabalho desequilibrados, com jornadas incompatíveis com a função exercida, bem como a uma discriminação diante de outras categorias já regulamentadas.

O Projeto de Lei aprovado no Senado Federal refere-se à Lei dos Artistas, porém a grande reivindicação do setor é o reconhecimento profissional de uma categoria que não se enquadra como artistas. Diante disso, a necessidade de corrigir o projeto original, distanciando-se da Lei 6533, de 24 de maio de 1978.

Dentre outros segmentos que representam a categoria profissional em tela, ouvimos as contribuições e preocupações do Sindicato de DJ's e Profissionais de Cabine de Som do Estado de São Paulo – SINDECS, que discutiu amplamente o Projeto e encaminhou sugestões importantes para o aprimoramento do texto.

Dentre elas citamos a necessidade de se fixarem critérios mais claros para o registro profissional e a inserção de uma Lei própria para as profissões de DJ ou Profissional de Cabine de Som.

Ante ao exposto, votamos pela aprovação do Projeto de Lei nº. 3.265, de 2012, na forma do Substitutivo em anexo.

Sala da Comissão, em        de        de 2013.

Deputado VICENTINHO  
Relator

# COMISSÃO DE TRABALHO, DE ADMINISTRAÇÃO E SERVIÇO PÚBLICO

## SUBSTITUTIVO AO PROJETO DE LEI Nº 3.265, DE 2012

(DO SR. VICENTINHO PT/SP)

Dispõe sobre a regulamentação das profissões de DJ Profissional.

O Congresso Nacional decreta:

### DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 1º. O exercício das profissões de DJ (*disc jockey*) Profissional é regulado pela presente Lei.

Art. 2º. Para os fins desta Lei, entende-se como DJ Profissional o obreiro que cria seleções de obras fixadas e de fonogramas, impressos ou não, organizando e dispondo seu conteúdo, executando essas seleções e divulgando-as ao público, por meio de aparelhos eletromecânicos ou eletrônicos ou por outro meio de reprodução, bem como aquele que manipula obras fonográficas, impressas ou não, cria ou recria versões e executa montagens sonoras para a criação de obra inédita, originária ou derivada.

§ 1º Os profissionais referidos no *caput* deste artigo também atuam na apresentação de obras para o público.

§ 2º As novas denominações e descrições das funções em que se desdobram as atividades do DJ Profissional constarão do Regulamento desta Lei.

Art. 3º. É livre a criação interpretativa do DJ, Profissional, respeitado o texto da obra.

Art. 4º. Nenhum DJ Profissional será obrigado a interpretar ou participar de trabalho que ponha em risco sua integridade física ou moral.

### DAS DISPOSIÇÕES ESPECÍFICAS PARA AS PROFISSÕES DE DJ PROFISSIONAL

Art. 5º. O exercício das profissões de que trata o presente capítulo é condicionado à aprovação e conclusão de Curso Técnico de Formação de

Capacitação Profissional, em instituições de ensino devidamente credenciadas e reconhecidas pelo Ministério da Educação e Cultura – MEC, com carga horária mínima de 800 (oitocentas) horas-aula.

Parágrafo único. Ficará dispensado do cumprimento do presente artigo, o profissional que comprovar que, antes da publicação da Lei, já exercia profissionalmente e de forma ininterrupta, regularmente a profissão de DJ Profissional, por pelo menos 5 (cinco) anos.

Art. 6º. Para se matricular no curso previsto no *caput* do art. 5º, o interessado deverá comprovar, concomitantemente, o preenchimento dos seguintes requisitos:

- a) Idade mínima de 16 (dezesesseis) anos completos;
- b) Ensino Médio completo ou em curso;
- c) Ser cidadão brasileiro nato ou naturalizado.

Art. 7º. Com a diplomação do curso técnico citado no *caput* do

art. 5º, o trabalhador requererá o seu registro profissional à Superintendência Regional do Trabalho de sua região, cujo registro terá validade em todo o território nacional.

Parágrafo Único. Na hipótese do Parágrafo Único do art. 5º, o profissional deverá comprovar perante a Superintendência Regional do Trabalho de sua região o regular exercício no ato do requerimento de seu registro profissional.

8º. Fica dispensado do cumprimento do disposto nos arts. 5º a 7º, o DJ Profissional estrangeiro, desde que a sua permanência no território nacional não ultrapasse 60 (sessenta) dias.

Art. 9º. O DJ profissional pode ser contratado para atuar em eventos específicos, mediante contrato de prestação de serviços eventuais, firmado por escrito entre o contratante e o profissional.

§1º. A contratação eventual tem duração máxima de 7 (sete) dias consecutivos, vedada a renovação automática.

§2º. É proibida a contratação da prestação de serviços eventuais do mesmo profissional no período de 60 (sessenta) dias do termo final do contrato previsto no §1º.

§3º. A contratação por prazo superior ao previsto no §1º ou em desacordo com o previsto no §2º deste artigo configura contrato de trabalho por prazo indeterminado.

Art. 10. O empregador pode contratar DJ Profissional por prazo determinado ou indeterminado.

§1º. O DJ Profissional pode, inexistindo incompatibilidade de horários, firmar mais de um contrato de trabalho ou prestação autônoma de serviços.

§2º. É nula de pleno direito qualquer cláusula de exclusividade do contrato de trabalho indeterminado ou determinado ou ainda na hipótese de contratação na forma do art. 9º desta lei.

Art. 11. A duração normal do trabalho dos DJ profissionais não excederá 6 (seis) horas diárias e 30 (trinta) horas semanais.

§1º. Considera-se como tempo de trabalho o período de execução ou apresentação perante o público, bem como o tempo necessário de preparação, nele incluídos ensaios, pesquisas, estudos, atividades de promoção e de divulgação, bem como as atividades de finalização da apresentação.

§2º No transcurso da jornada normal de trabalho é assegurado intervalo para refeição e descanso de no mínimo 45 (quarenta e cinco) minutos.

§3º. Caso a jornada de trabalho exceda a duração normal é garantido ao DJ Profissional pelo menos 1 (uma) hora de intervalo para repouso e alimentação.

§4º. Horas suplementares acrescidas à jornada de trabalho serão remuneradas com acréscimo de 100% (cem por cento) sobre o valor da hora normal.

§5º O descumprimento dos intervalos previsto no §1º e 3º geram remuneração ao trabalhador nos moldes previstos no §4º, sem prejuízos de punições administrativas por parte da autoridade competente.

Art. 12. O DJ profissional que prestar comprovadamente serviços em condições insalubres ou perigosas faz jus à percepção do adicional respectivo e à tutela específica das Normas Regulamentadoras.

Art. 13. É obrigatório por parte dos empregadores, qualquer que seja a modalidade da contratação na forma dos arts. 9º e 10 desta Lei, elaborar e implementar o Programa de Controle Médico de Saúde Ocupacional – PCMSO, na forma da NR-7.

Art. 14. Aplica-se às omissões desta Lei, no que couber, os preceitos do Decreto Lei nº 5.452 de 1º de maio de 1943 (Consolidação das Leis do Trabalho).

Art. 15. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Sala da Comissão, em        de        de 2.013

DEPUTADO VICENTINHO