

# MÚSICA E CONTEMPORANEIDADE: A ORGANIZAÇÃO DA PRODUÇÃO MUSICAL SOTEROPOLITANA

ARMANDO CASTRO<sup>1</sup>

MARIA TEREZA FRANCO RIBEIRO<sup>2</sup>

## Resumo

Nas últimas décadas, significativas transformações ocorreram na economia mundial: expansão do comércio; reestruturação das relações internacionais, dos fluxos de capital, e da mão-de-obra. Como consequência, a automação dos processos produtivos. Sendo assim, parte relevante da vida social, então, encontra-se condicionada pelas tecnologias de informação e comunicação (TIC), possibilitando novas (re)significações, em cujo âmbito a informação é fator preponderante numa sociedade do conhecimento. As recentes transformações tecnológicas têm possibilitado a artistas e grupos musicais – suas cidades e territorialidades –, novas formas de gestão, execução e publicização de suas obras musicais, abrindo um amplo ciclo de debates acerca da música e gestão cultural na contemporaneidade. Nesta direção, abrem-se espaços importantes para discussões acerca da centralidade de Salvador no campo da administração da obra musical na Bahia e no Brasil contemporâneo.

**Palavras chave:** Bahia; Música; Gestão Cultural.

## Abstract

In recent decades, significant changes occurred in the world economy: trade expansion, restructuring of international relations, flows of capital, and labor. As a result, automation of production processes. Thus, the relevant part of social life, then, is conditioned by information and communication technologies (ICT, allowing new

(re)meanings in which the information is predominant factor in a knowledge society. Recent technological changes have enabled the artists and music groups – their cities and territoriality – and new ways of management, execution and advertising of its music, opening a relevant discussion about the cycle of music and culture in contemporary management. In this direction, opening up space for important discussions about the centrality of Bahia in the administration of the musical work in Brazil.

**Keywords:** Bahia; Music; Cultural Management.

**JEL:** Z11

## Introdução

Acesso, “logo existo”. A contemporaneidade tem realçado tramas e controvérsias que pulsam incessantemente na reconfiguração dos novos cenários e cidades relacionadas ao campo musical. O que dizer, por exemplo, da ascensão da música digital nas últimas décadas? Das paradas de sucesso que passaram a integrar as músicas com maiores índices de *download* da rede, independente da origem do mesmo – se caseiro, de selo ou de reconhecida *major*<sup>3</sup>? Das bandas que não integram os *casts* de selos e gravadoras, mas

que têm suas produções amplamente disseminadas pela internet. O que dizer, ainda, dos artistas e compositores que renunciam ao *copyright* como estratégia empresarial, e da produção musical que corrobora com o surgimento de atividades que estimulam o desenvolvimento das cidades? Do relevante mercado de edição e administração da obra musical baiana no circuito nacional manipulado por transnacionais, deslocando olhar e gestão para uma cidade e capital nordestina?

A proposta deste artigo é fazer uma breve apresentação do atual quadro da organização e administração da obra musical em Salvador, via editoras musicais, sem deixar, contudo de tensionar a discussão para o atual debate envolvendo criação, produção e consumo de música em um cenário internacional marcadamente tecnológico.

A estruturação do texto apresenta, em seqüência, a relação produção simbólica e mercado, acentuando as questões pertinentes à utilização dos bens simbólicos pelos “responsáveis” pelo processo de desenvolvimento socioeconômico. Num segundo momento, a relação entre música e contemporaneidade, a partir da compreensão do *copyright*, pirataria e *creative commons*. Por último, uma breve apresentação da produção musical baiana, com recorte especí-

<sup>1</sup> Professor Assistente do Instituto de Música da UCSAL, Mestre em Cultura e Turismo (UESC/UFBA) e integrante do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo (FFCH/UFBA).

<sup>2</sup> UFBA. mariatrfr@ufba.br

<sup>3</sup> Designação especial dada às maiores gravadoras, vide Universal Music, Sony/BMG, EMI e Warner Chappell.

fico ao campo da edição e gestão da obra musical, realçando a centralidade de Salvador, no contexto da gestão cultural baiana e nacional.

### Produção simbólica e mercado

A relação entre Cultura e Desenvolvimento que, neste estudo contempla a produção simbólica e mercado, ou a associação e vinculação entre produção/expressão artística e desenvolvimento econômico, não é recente. Na contemporaneidade, observa-se uma reciprocidade fatorial entre os aspectos econômicos e estéticos. A música, enquanto objeto de fruição artística, agente estético e elemento impulsionador de sociabilidades, reitera elementos como gosto, afeto, pertencimento, homogeneização, diferenciação e fragmentação, através de sonoridades rotuláveis em gêneros musicais<sup>4</sup> e seus períodos históricos correspondentes. Neste sentido, a produção musical contemporânea observa tênues fronteiras conceituais pós-industriais, em que quase nada é fixo, imutável, isolado, e com um mesmo sentido a todo instante, inclusive nos gêneros, formatos e meios de distribuição da produção musical.

A rapidez tecnológica corrobora a (re)significação, impulsionando novos e antigos sentidos frente à sociedade do consumo. Neste “novo” ambiente, as sociabilidades não estão calcadas unicamente na lógica do mercado, do capital, da “racionalidade instrumental utilitarista” paradigmática apontada pelo sociólogo Guerreiro Ramos (1989). Por outra perspectiva, a estruturação pós-fordista e a adoção do modelo neoliberal são fortemente evidenciados nas comunicações a partir da década de 1990. A impulsão proporcionada pelos avanços tecnológicos permitiu a vertiginosa e veloz globalização das indústrias culturais, e, dentre elas, a musical talvez tenha sofrido reconfigurações ainda maiores.

O próprio processo de “autonomização da esfera cultural” (FEATHERSTONE, 1999) foi amplamente redimensionado pelo encontro destas duas lógicas: estética (produção simbólica) e o capital (mercado).

Para este autor:

(...) temos de compreender a dinâmica relacional de um desenvolvimento paralelo ao da esfera cultural: a expansão geral da produção cultural via “indústrias culturais” e a geração de um mercado mais amplo para os bens culturais e outros bens simbólicos, que produza o que tem sido denominado de cultura de massa ou cultura do consumo. Ambas as tendências têm contribuído para a proeminência cada vez maior da cultura nas sociedades modernas (1999, p.08).

Questões semânticas à parte, Featherstone amplia as possibilidades de compreensão da obra de arte, não o restringindo ao campo da produção cultural, nem mesmo ao campo do consumo. Momentos históricos distintos extrapolam, neste sentido, a hierarquização proposta por Bourdieu (1989) no campo da produção cultural e simbólica – alta cultura, aos produtores; e cultura restrita, ao público.

Compreendendo o campo simbólico como a territorialidade medida pelos signos e símbolos, enquanto elementos “por excelência da integração social” (BOURDIEU, 2003), que possibilitam o consenso acerca do sentido do social – imprescindível à reprodução da ordem. Aí reside o elo que dá sentido à cultura como base do desenvolvimento. O próprio sentido de contemporâneo é constantemente (re)significado mediante as transformações econômicas, tecnológicas e sociais também contínuas.

Não obstante, a espetacularização é um dos sinais contemporâneos mais incisivos. Emancipando e mundializando, atribuindo novos sentidos à contemporaneidade, confunde-se com a sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997). Nesta direção, um país que se preze e pretenda o capital financeiro e *modus vivendi* ocidental tem de ser produ-

to formatado, dinâmico e globalizado, obtendo renda mediante negociação do seu território, das suas culturas e produções simbólicas, como aponta Ianni:

Em todas as esferas da vida social, compreendendo as empresas transnacionais e as organizações multilaterais, os meios de comunicação de massa e as igrejas, as bolsas de valores e os festivais de música popular, as corridas automobilísticas e as guerras, tudo se tecnifica, organiza-se eletronicamente, adquire as características do espetáculo produzido com base nas redes eletrônicas, informáticas, automáticas, instantâneas e universais (IANNI, 1999, p.124).

Eis, então, que a telemática e as convergências em redes eletrônicas realçam o poder do simbólico contemporâneo, contribuindo para configurar o âmbito das políticas neoliberais, com mínima participação do Estado na economia. Nesta lógica, capta, no plano macro, iniciativas e investimentos nacionais e transnacionais, objetivando a dinamicidade econômica e suas consequências, reiterando em seus discursos as melhorias das condições de vida e trabalho da população.

O simbólico produz reconhecimento, afetividade, representatividade – política, inclusive – e ignora o arbitrário, o descrédito e o ilegítimo. Ainda assim, compreendendo desta forma o campo simbólico, não se pode excluir as outras forças e poderes nele inscritas, dentre estes, a produção artística e as relações e conflitos daí advindos.

Nas últimas décadas, significativas transformações ocorreram na economia mundial: expansão do comércio; reestruturação das relações internacionais, dos fluxos de capital, e da mão-de-obra. Como consequência, a automação dos processos produtivos. Sendo assim, parte relevante da vida social, então, encontra-se

<sup>4</sup> Longe de se caracterizar como um estudo que contemple as mais recentes discussões acerca da *axé music* enquanto categoria/gênero musical, utilizo a concepção de Milton Moura (2001), que a classifica enquanto “(...) interface de repertórios”. Ainda como suporte teórico, serve a concepção de Janotti Júnior (2006), para o qual os gêneros musicais são rotulações que viabilizam a localização de determinada obra ou autor no conjunto total das obras ou do repertório.

condicionada pelas tecnologias de informação e comunicação (TIC), possibilitando novas (res)significações, em cujo âmbito a informação é fator preponderante numa sociedade do conhecimento. Para autores como Negri e Hardt (2005), os bens simbólicos contemporâneos são reconhecidos meios de comunicação, detentores de mensagens, laços identitários e, também, de aspectos econômicos.

O debate acerca da Indústria Criativa concentra parte relevante de sua densidade no conceito de propriedade intelectual e, a partir de sua potencialidade enquanto vantagem competitiva entre os países se incorpora enquanto possibilidade de materialização de oportunidades envolvendo a criação artística e intelectual que corroboram com o desenvolvimento sócio-econômico dos indivíduos e de suas cidades. (CASTRO LIMA, 2006)<sup>5</sup>.

Antecipando e substancializando a referida discussão, Bourdieu (2007) opera com o desenvolvimento da produção de bens simbólicos em paralelo ao seu processo de diferenciação, cujos princípios basilares se concentram no consumo destes mediante a segmentação de público, argumentando, ainda, o caráter ambíguo dos bens simbólicos: mercadorias e significações. Nesta direção, não se enquadrariam as discussões recentes acerca da música enquanto fator de expansão da criatividade e do desenvolvimento socioeconômico? Ou, ainda, da música como expressão da cultura e da criatividade junto ao processo de desenvolvimento.

Considerando que o comércio internacional de bens e serviços culturais entre o período de 1994 e 2003 saltou de US\$ 39,3 bilhões para US\$ 59,2 bilhões (UNESCO, 2006) e que tais cifras indicam a relevância da produção cultural para a criação de emprego, desenvolvimento econômico e a competitividade no mundo atual, o surgimento de organizações soteropolitanas imbuídas da administração da obra musical produzida por Autores – também locais, em sua maioria –, (res)significa um campo, que em outros estados, é marcado pela liderança de instituições transnacionais.

Em paralelo ao elemento político aí implícito, a advertência de Mike Featherstone (1999) acerca da necessidade de uma ampla compreensão da produção cultural na contemporaneidade encontra semelhanças nas palavras de George Yúdice, onde a cultura no mundo contemporâneo deve ser vista:

(...) como algo em que se deve investir, distribuída nas mais diversas formas, utilizada como atração para o desenvolvimento econômico e turístico (...) e fonte inesgotável para novas indústrias que dependem da propriedade intelectual (2004, p. 11).

Sendo assim, trata-se de uma temática importante de ser contemplada nas discussões de prioridades das políticas públicas.

### Música e Contemporaneidade

Na trama contemporânea engendrada pelos avanços da telemática<sup>6</sup> e da reestruturação pós-industrial, dos avanços das transnacionais nos novos mercados, a administração da carreira musical perpassa o campo do estratégico, onde alguns artistas têm amplas possibilidades de gerir sua própria carreira. Tal reconfiguração vem sendo percebida no mercado musical mundial, onde as etapas da criação e distribuição podem ser de responsabilidade do próprio artista, representando, de certa forma, a tomada do poder de controle do processo de produção e distribuição pelo próprio artista.

Neste sentido, com a diminuição da participação das gravadoras *majors* do mercado, surge as gravadoras menores, os selos fonográficos, ressaltando, desta forma, que não é

a produção musical que está em crise, e sim, o formato físico de suporte de música *compact disc*, popularmente conhecido como CD. Concomitantemente a este processo, é considerável o aumento dos *downloads* legais e ilegais de música, os programas de compartilhamento de arquivos digitalizados. Aos *downloads* legais, inclui-se nas tabelas de custo o pagamento de *copyright*, ou direito autoral. Aos compartilhamentos ilegais, e sem consulta ao autor, o descompromisso com sua paternidade.

Numa terceira via, a possibilidade de utilização da obra musical a partir de algumas licenças: o *Creative Commons*. É neste contexto altamente tecnológico que o autor, ou compositor, também participa da diáde música e contemporaneidade.

### Copyright

*Copyright* é o termo inglês que encontra no português o sentido, não o significado, de Direito Autoral. Ao autor, proprietário intelectual da obra, é reconhecido o direito de controlar o uso que se faz de sua criação artística. Neste sentido, os direitos morais e patrimoniais<sup>7</sup> são salvaguardados perante Leis e Convenções Internacionais assinadas pelos países. Nesta direção, inscrevem-se as regulamentações das relações jurídicas surgidas da criação e da utilização de obras literárias, artísticas ou científicas. No Brasil, os Direitos Autorais são amparados pela Lei 9.610/98, que reconhece a relação obra e propriedade intelectual, a partir da sua autoria (individual, coletiva, inédita, póstuma, outras), publicação, transmissão, emissão, retransmissão, distribuição, comunicação ao público, reprodução, contrafação<sup>8</sup>, fono-

<sup>5</sup> Na 11ª reunião da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento – UNCTAD –, realizada em São Paulo, junho/2004, tal temática se configurou prioritária, inclusive, dada a sua relevância estratégica mundo contemporâneo.

<sup>6</sup> Telemática entendida enquanto conjunto resultante da articulação entre os recursos das telecomunicações (telefonia, satélite, fibras óticas, etc) e da informática (computadores, periféricos, softwares e sistemas de redes), que possibilitam o processamento, a compressão, o armazenamento e a comunicação de grandes quantidades de dados (texto, imagem e som), em curto prazo de tempo, entre usuários localizados em qualquer ponto do Planeta.

<sup>7</sup> Uma vez que este artigo não se propõe a investigar unicamente a ampla e controversa situação do Direito Autoral, suas leis e convenções, o assunto será abordado de forma breve e circunstanciado ao cenário musical. Ou seja, em linhas gerais, os direitos morais são aqueles referenciados pela disposição de proteção da autoria da obra, sua honra e reputação, entre outras.

<sup>8</sup> Reprodução não autorizada.

“ ... A questão fundamental a ser enfrentada é: como remunerar de maneira condizente o criador nacional, o bem-estar que ele propicia a toda a sociedade?... ”

grama<sup>9</sup>, edição, produção, radiodifusão, intérpretes e executantes.

Dos entraves relacionados à Execução Pública, destaque para a alta inadimplência junto ao ECAD, por parte das rádios, prefeituras, promotores de eventos, televisões, redes de cinemas, entre outros. Fato que, quase sempre, descamba para ações judiciais que se arrastam no judiciário brasileiro. O ex-Ministro da Cultura, Gilberto Gil, em artigo recente, foi taxativo ao afirmar que “(...) A questão fundamental a ser enfrentada é: como remunerar de maneira condizente o criador nacional, o bem-estar que ele propicia a toda a sociedade?” (GIL, 2007).

É possível constatar que na lógica empresarial, não raro, o *copyright* não somente implica em aumento de custos/preço do produto, assim como no surgimento de trâmites burocráticos que visam preservar o direito autoral. Estabelecem-se aí relações mercadológicas nem sempre simétricas e satisfatórias que, não raro, insuflam autores e artistas em outras direções e tessituras. Por outro lado, cabe afirmar que o *copyright* é apenas mais um elemento compositivo das planilhas de produção musical, não o maior. O seu pagamento é mediante a proporcionalidade em cima do valor da venda ao lojista, ou seja, não há pagamento antecipado do mesmo – a menos que seja acordado, o que é cada vez mais incomum, atualmente.

Neste sentido, a discussão em torno do ônus do *copyright* protagoniza mundo afora intensos debates entre autoristas, representantes de transnacionais e, não raro, dos pró-

prios autores. Interesses distintos entre retóricas pomposas e aguerridas, estando o autor e sua autoria, no centro das discussões. De um lado, as megaorganizações transnacionais reivindicando maior liberdade – ausência de ônus, inclusive – para a disponibilização dos conteúdos via rede internacional; do outro, autores, editores, advogados, entre outros, defendendo o respeito e a remuneração da criação artística e da propriedade intelectual.

A iniciativa do MinC ao promover o Fórum Nacional de Direito Autoral – série de debates, seminários e oficinas sobre o tema na contemporaneidade –, vem sendo justificada pela relevância de sua interlocução com os vários segmentos produtivos da sociedade, a fim de melhor compreender o papel do poder governamental e quais os desenhos de políticas públicas mais adequadas para reduzir as assimetrias ao longo da cadeia e garantir a valorização do trabalho artístico, bem como os problemas específicos da questão autoral no país.

Em Salvador, por exemplo, a administração do direito autoral integra uma ampla cadeia produtiva do mercado musical. Com a expansão das atividades das cenas musicais nas últimas décadas, surgiram centenas de autores, dezenas de produtoras e editoras musicais, entre outros serviços especializados. As editoras musicais, maiores responsáveis pela gestão do *copyright*, não só cadastram e administram a obra litero-musical, como auxiliam e orientam seus autores junto aos seus direitos, intermediam contatos e produções fonográficas que envolvem seleção e composição de repertório para o circuito comercial<sup>10</sup>.

O mercado ascendente e legalizado de música digital também integra o *copyright*, em contrapartida ao declínio vertiginoso da comercialização dos formatos físicos – CD e DVD –, aqui traduzidos nos constan-

tes encerramentos das atividades de lojas específicas ao segmento, assim como, setores em lojas de departamentos e supermercados.

A produção fonográfica baiana, via regra geral, está sediada nas produtoras do Axé Music, que, a partir da pirataria, da compactação de arquivos de áudio (MP3) e da própria reestruturação da indústria fonográfica mundial, se viram forçadas a aprender todas as etapas de uma produção fonográfica – da pré-produção à pós-produção. Em boa parte destas produções, a divulgação e a distribuição continuaram sendo feitas por grandes gravadoras do eixo Rio de Janeiro/São Paulo. O foco comercial destas empresas/produtoras baianas é o agenciamento artístico e promoção de shows e eventos de seus artistas, sendo a produção fonográfica e a edição musical, atividades, não raro, compreendidas como secundárias, dadas as suas complexidades. Destaque para Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Durval Lélis, Carlinhos Brown, entre poucos, que disponibilizam pessoal junto à administração de *copyright* em suas diversas iniciativas empresariais.

De Marchi (2005), ao analisar o desenvolvimento da indústria fonográfica a partir da materialidade dos formatos, retoma esta discussão, chegando a afirmar que “(...) tais mudanças não significam que a indústria fonográfica esteja “em crise” – no sentido de estar acabando. (...) está se reorganizando frente a novos contextos econômicos e tecnológicos” (DE MARCHI, 2005, p. 15). Ainda que centralizando olhar no suporte fonográfico, suas afirmações ressaltam as estratégias das transnacionais – *majors* – em atividade no Brasil, no sentido de reconduzirem sua participação no mercado para apenas algumas etapas da produção fonográfica, ficando a cargo dos próprios artistas e/ou seus agenciadores, as fases de gravação, seleção de

<sup>9</sup> A Lei 9.610/98 define como “toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual”.

<sup>10</sup> A última seção do texto aborda com maior especificidade tal assunto.

“ O desenvolvimento da telemática, o acesso às novas tecnologias, o alto custo de um CD original, a facilidade de encontrar o produto pirata, são, apenas, algumas das justificativas para a ampliação da pirataria musical. ”

repertório, edição musical, produção gráfica, direção musical, entre outras.

### Pirataria

Copio, disponibilizo, “logo existo”. A controvérsia acerca da pirataria<sup>11</sup> no mercado musical é constituída por discursos e inscrições históricas que apontam para, muitas vezes, práticas anti-competitivas e criminosas de um lado e, do outro, acentua a entrada de novos atores sociais na disputa concorrencial, vide, por exemplo, as inúmeras bandas que saem multiplicando caseiramente seus registros fonográficos na busca da auto-divulgação e inserção no mercado musical.

O desenvolvimento da telemática, o acesso às novas tecnologias, o alto custo de um CD original, a facilidade de encontrar o produto pirata, são, apenas, algumas das justificativas para a ampliação da pirataria musical. O problema reside em que, inúmeras vezes, o “CD pirata” pode ser considerado mais interessante que o próprio CD original. Interessante em que sentido? Da atualização das músicas; da possibilidade de conhecer novas interpretações do artista preferido para músicas de outros; do acesso fácil e barato a coletâneas integrais, formato MP3, em CDs com até 600 obras.

O quadro abaixo apresenta o ranking da comercialização e consumo do produto CD pirata no mun-

do. Ocupando a 9ª posição, o Brasil aparece com 52%, o que equivale que já ultrapassamos a relação 1/1, onde para cada CD original comercializado, outro pirata era vendido. A fragilidade institucional de países como o Brasil, e que desemprego, corrupção e impunidade são constantes acelera esta situação.

1º	Paraguai	99%
2º	China	85%
3º	Indonésia	80%
4º	Ucrânia	68%
5º	Rússia	66%
6º	México	60%
7º	Paquistão	59%
8º	Índia	56%
9º	Brasil	52%
10º	Espanha	24%

### Quadro 1 – O mercado do CD pirata no Mundo 2006

Fonte: International Federation of the Phonographic Industry, 2008.

Considerando as diversas estratégias de captação do público, a pirataria vem se constituindo como dinâmica favorável de disseminação de repertório e bandas pelo país. Parcela relevante das bandas constituintes do pagode baiano, por exemplo, assume a pirataria como elemento prioritário em sua rede de distribuição de CDs e DVDs. Poderíamos, inclusive, afirmar que para qualquer que seja o grupo musical, estar na listagem de “mais vendidos” dos jovens pirateiros que percorrem as cidades brasileiras, é indicativo de aceitação. O “mercado” pirata se apresenta, desde então, para estes grupos, como termômetro de referencialidade de aceitação

do público, ou melhor, como novos espaços de legitimação. Há registros de auto-pirataria, onde os próprios artistas e bandas financiam determinadas tiragens para “doação” entre as redes distribuidoras de piratas, rádios, agenciadores artísticos e contratantes.

Ao entrevistar vendedores ambulantes de CD pirata que atuam em Salvador, Bahia, para a pesquisa *Criatividade e trabalho no cenário musical da Bahia*<sup>12</sup>, não foi difícil perceber que existem agenciadores de rapazes de outras cidades nordestinas para esta prática na capital baiana. Para estes jovens, são disponibilizados os CD’s e DVD’s, moradia, e pequeno percentual; em contrapartida, devem sair pelas ruas e praias comercializando os produtos.

A ação oportunista dos chamados “pirateiros”, amplamente estimulados pela fragilidade institucional e pela alta lucratividade da atividade<sup>13</sup>, elenca situações em que poucas horas após o *show*, o CD e DVD já podem ser encontrados nas ruas e passarelas de Salvador. Os impactos e conseqüências são imediatos, como se pode verificar nas palavras de Herschmann e Kischinhevsky:

Sob a alegação de que o mercado clandestino reduz sua capacidade de investimento em novos produtos, as grandes gravadoras vêm alterando dramaticamente o perfil de seus elencos, privilegiando a importação de artistas lançados em suas matrizes, numa estratégia de diluição de custos. Com isso, embora as vendas de CDs de repertório nacional totalizem 77% do mercado brasileiro, o elenco das grandes gravadoras passou a ser sistematicamente enxugado (2006, p.96)

A pirataria também afetou os postos de trabalho das gravadoras,

<sup>11</sup> A Pirataria aqui referida, virtual ou física, está relacionada àquela que impulsiona o mundial mercado informal de música. Ao popular massivo, neste caso, pouco importa se é conceituada como a reprodução de produtos de maneira geral com qualidade inferior, e/ou em desacordo com as leis e tributos incidentes sob a produção e comercialização.

<sup>12</sup> Sob a responsabilidade dos Professores Milton Moura (FFCH/UFBA) e Goli Guerreiro (FJA), a pesquisa foi financiada pela Organização Internacional do Trabalho – OIT -, e organizada pelo Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT/UFBA, no período 2003/2004.

<sup>13</sup> A média de preço de um CD pirata nas ruas de Salvador é R\$ 5,00. Com um preço de custo variável entre R\$ 0,70 e R\$ 1,10, segundo pesquisa em andamento, o lucro pode chegar acima de 400%, agregando ainda, não raro, o imediato retorno do valor investido.

“ Para alguns radicais açodados, os avanços tecnológicos e a pirataria aparecem para “sepultar” o copyright. Não raro, pode-se achar expressões do tipo “(...) o CD acabou. Viva a música!”; “Abaixo a lógica mercantil! Viva o download”... ”

lojas de CDs, estúdios. Virtual ou física, a reprodução indiscriminada de CDs e DVDs remodelou consideravelmente o mercado musical. Por outro lado, pergunta-se: É justo pagar em média R\$ 35,00 por um CD em fase de lançamento? Na pirataria, o “genérico” – apelido carinhoso dado pelos seus vendedores – pode chegar ao fim de uma sexta-feira por R\$ 2,50. No plano da pirataria virtual, as obras deste CD rapidamente poderão estar sendo disponibilizadas em MP3<sup>14</sup>, com custos ainda menores.

Para alguns radicais açodados, os avanços tecnológicos e a pirataria aparecem para “sepultar” o *copyright*. Não raro, pode-se achar expressões do tipo “(...) o CD acabou. Viva a música!”; “Abaixo a lógica mercantil! Viva o download”. Nesta direção, *sites*, *blogs* e comunidades proliferam na grande rede, orientando e proporcionando *downloads* isentos de qualquer tarifação.

Na Bahia, o mercado pirata encontra organização, ainda que clandestina. Sua distribuição vai de encontro e não fica à espera. Estar nesta seara, entre os “mais vendidos”, significa, em muitos casos, legitimação popular, que logo pode se converter em interesse de produtoras e promotoras de eventos do seu segmento musical. Neste sentido, nos

últimos anos, o interesse pela pirataria por grupos de arrocha e bandas de pagode foi imediato – que classificamos aqui, como “auto-pirataria”. Ou seja, bandas que se promovem a partir da gravação em estúdios locais de seus shows ou ensaios – até mesmo de shows simulados –, reproduzem e distribuem milhares de cópias intituladas de “CD PROMOCIONAL”. Para tanto, logo surgem em Salvador e Feira de Santana, empresas e profissionais autônomos especializados em reprodução e impressão serigráfica em CD e DVD.

Numa outra perspectiva, é a pirataria que insere grupos e bandas musicais baianas nas estruturas e círculos da indústria cultural local e nacional, como num movimento predominantemente contra-hegemônico. Neste sentido, Rodrigo Moraes questiona:

Como harmonizar, na era das novas tecnologias, a lógica privatística, organizada principalmente para a lucratividade, com a publicística, orientada pelo interesse público de participação de todos na vida cultural? (MORAES, 2004. p. 31).

Numa outra perspectiva, a pirataria é ilegal, responsável por desemprego mundo afora, e, não raro, um tentáculo das organizações criminosas. O crescimento da pirataria na Bahia e no Brasil simboliza muito mais que um produto fácil e barato. Ela reitera a necessidade de se pensar novas formas de “garantias” numa era marcadamente tecnológica.

### Creative Commons

Colaboro, logo existo. Na trilogia aqui apresentada (*copyright*, *pirataria* e *creative commons*), esta última é

a que representa com maior fidedignidade as mais recentes controvérsias sobre a produção – circulação – consumo de música no mundo. A reconfiguração do mercado musical – não restrito a produção fonográfica – é uma reconstrução do próprio comportamento humano perante o advento das novas tecnologias. Nesta nova lógica, surgem novas perspectivas e possibilidades, principalmente no quesito distribuição, onde a *internet* assume proporções incensuráveis enquanto ferramenta para o artista e sua carreira profissional e o público, perante suas preferências estéticas e capacidades aquisitivas.

Eis, então, que surge em cena o *Creative Commons* (CC). Lançado oficialmente em 2001, pelo professor de Direito Lawrence Lessig<sup>15</sup>, Universidade de Stanford, o *Creative Commons* é uma organização não-governamental norte-americana que disponibiliza a autores e artistas diversas modalidades de licenças jurídicas que permitem a circulação de suas obras pela *internet*, entre outras.

A disseminação das idéias e o alcance mundial das licenças CC foram imediatos. Atualmente, se registra um número superior a trinta países que já traduziram e adaptaram as licenças às suas legislações. No Brasil, a responsabilidade é da Escola de Direito da Fundação Getúlio Vargas, através do Centro de Tecnologia e Sociedade (CTS).

De fácil compreensão, para uso comercial ou não, as licenças CC apresentam diversidade mediante o interesse e prévia concessão do autor, não interferindo nem violando as leis, convenções e marcos regulatórios do direito autoral. É a disposição do autor em ofertar parte de seus direitos para outros sob condi-

<sup>14</sup> O formato MP3 é o processo de compressão de áudio com perdas quase imperceptíveis ao ouvido humano. A taxa de compressão do arquivo de áudio pode chegar a de cerca de 90%, e o sistema utilizado também possibilita transmissões por *streaming*, no qual o arquivo pode ser interpretado paralelamente ao seu *download*. Foi criado a partir das investigações acadêmicas advindas da parceria entre a Universidade Erlangen-Nuremberg e o Instituto *Fraunhofer*. Ver: <http://www.iis.fraunhofer.de/bf/amm/>.

<sup>15</sup> Autor do livro *Free Culture*, onde propõe o conceito de Cultura Livre, a partir da defesa da *internet* e software livre, do código aberto e do *fair use* - na tradução: uso honesto; aceitável; justo. Coerente com seus ideais, Lessig disponibiliza para *download* e reprodução todas as suas obras.

“...impulsionada pela internet e seus “ciber-ativistas” [...] em terras brasileiras, um dos maiores exemplos vem do músico e cantor Bnegão que, tendo suas obras disponibilizadas através das licenças CC, conseguiu dinamizar sua jovem carreira por países da Europa sem ter um único CD legalmente distribuído por estas plagas.”

ções específicas. Uma determinante em todas as licenças CC é a veiculação/atribuição do nome do autor/licenciante.

Neste contexto socio-econômico-cultural, onde o *copyright* surge como elemento de “proteção” do autor perante a utilização comercial de sua obra, o *copyleft*<sup>16</sup>, as licenças CC aparecem como forças que, não raro, podem impulsionar, facilitar e/ou potencializar outras lógicas, e, dentre elas, as colaborativas. Dentre os verbos desta contemporaneidade musical, destaque para permitir; transferir; modificar; devolver; misturar; samplear; recortar; divulgar; entre outros.

Desta rede colaborativa impulsionada pela internet e seus “ciber-ativistas” (SANTINI, 2006), em terras brasileiras, um dos maiores exemplos vem do músico e cantor Bnegão que, tendo suas obras disponibilizadas através das licenças CC, conseguiu dinamizar sua jovem carreira por países da Europa sem ter um único CD legalmente distribuído por estas plagas.

Premiado recentemente com o *Golden Nica* (troféu principal) na ca-

tegoria comunidades digitais do *Prix Ars Electronica 2007*, o site Overmundo também se utiliza das licenças CC em sua proposta colaborativa. Em Salvador, também atuando com licenças CC, está o Instituto Eletrocooperativa<sup>17</sup>. Em seu *website*, dezenas de bandas veiculam e disponibilizam para audição e *download* suas obras, assim como agenda de shows e produções mais recentes. Não raro, são estas comunidades digitais as principais disseminadoras das obras de artistas integrantes de gêneros e sub-gêneros musicais conhecidos como *underground*, dada a sua não relação com as *majors*.

Parte expressiva da produção musical baiana contemporânea vem sendo alcançada pela licença CC, representando, em larga escala, a inserção de dezenas de bandas musicais locais na seara cultural, via rede mundial de computadores. Não há problema, neste sentido, desde que tais bandas operem com autores em seus quadros internos, e tais autorizações estejam amparadas em consensos do conjunto musical. Em se tratando de compositores externos ao grupo, informação, consulta e autorização do autor são fundamentais.

Janotti e Freire Filho (2006, p.18) operam com a idéia de que estes produtos “subterrâneos” possuem organizações particulares de produção e circulação, onde se percebe posições de negação do circuito hegemônico (*mainstream*) de produção-circulação-consumo normalmente administrados por oligopólios pertencentes a transnacionais exclusivamente preocupadas com altos lucros e faturamento. O *underground* amplamente ambientado na cultura colaborativa, do *copyleft* versus o *mainstream* capitaneado pela lógica exclusivamente comercial, onde os discursos pró CC tentam ser emudecidos.

Para Moraes (2007), a licença CC proporciona riscos aos autores. Dentre eles, o seu caráter definitivo. Não

obstante, opera no sentido de que estas podem estar manipuladas por organismos transnacionais ligados às tecnologias de informação. Por outro lado, Ronaldo Lemos (2007), diretor da *Creative Commons* no Brasil, informa que o CC busca representar os interesses de criadores da cultura digital.

### A edição musical na Bahia

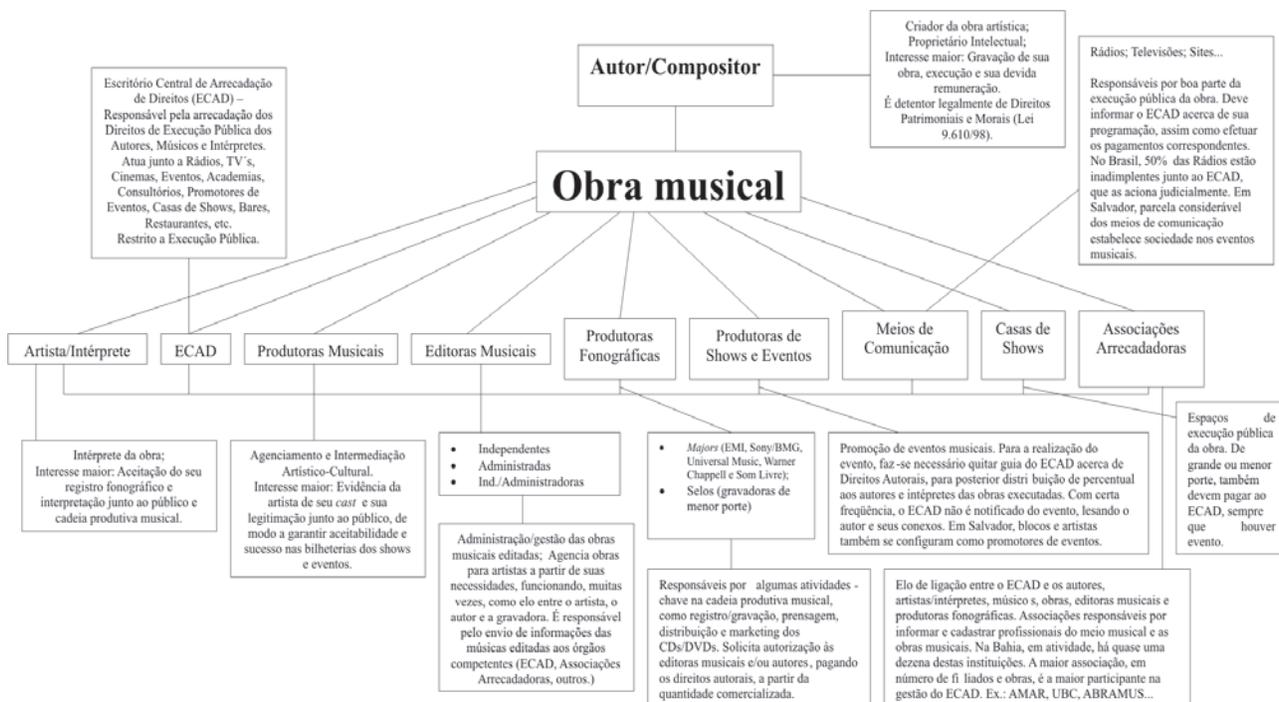
A música, enquanto manifestação cultural, artística e agente estético, no último século, consolidou-se diretamente ligada ao desenvolvimento da indústria do entretenimento e *show business*. A partir da invenção do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877, o processo de edição musical consistia no ato de acompanhar e/ou produzir a impressão e a comercialização de partituras, que funcionava como fonte de renda e divulgação para o artista/compositor. Atualmente, editar música extrapola o comércio de música impressa em papel, alcançando o envolvimento com a administração de relações estratégicas e concorrenciais, das novas tecnologias, poder, inovação, conflitos de interesses, profissionalização e autonomização, entre outros.

Sabe-se que nem todo artista musical em atividade na capital baiana possui relação com produtoras e agenciadoras de shows; entretanto, parcela considerável deste segmento profissional não somente estabelece esta relação, como também empreende suas próprias iniciativas empresariais no campo artístico. Em consequência, fortaleceram o mercado e a economia local, além de terem implementado uma nova categoria profissional no Estado: o editor musical.

Na cadeia produtiva musical, a etapa conhecida como Edição Musical é o processo pelo qual o compositor cede e transfere os direitos de administração de sua propriedade intelectual – neste caso, a obra musical –, para uma organização/empresa. Esta

<sup>16</sup> Licença para cópias e modificações, a partir do trocadilho com o termo *copyright*.

<sup>17</sup> Organização não-governamental fundada em 2003, objetivando a transformação social de jovens entre 16 e 24 anos, através da educação, da música, tecnologia e arte digital. [www.eletricooperativa.art.br](http://www.eletricooperativa.art.br).



**Figura 1 – Teia Relacional da Obra Musical.**

Fonte: Castro, 2007.

etapa pode ter temporalidade acordada entre as partes. A atividade de edição musical está amparada pela Lei de Direitos Autorais (9.610/98), além de Convenções e Tratados Internacionais, nos quais, o Brasil é signatário de todos<sup>18</sup>. Atualmente, as Editoras Musicais são as responsáveis pela arrecadação e pagamento de direitos autorais obtidos da comercialização de produtos fonográficos e audiovisuais; legalização das obras e autores junto às Associações Arrecadoras, e, posteriormente ao ECAD; acompanhamento e controle das liberações e pagamentos relativos aos direitos autorais junto às gravadoras *Majors* e selos musicais independentes<sup>19</sup>; assim como intermediárias entre o circuito comercial – produtores musicais – e os Autores.

A figura 1, acima, e o quadro 2, a seguir, mostram a complexidade da organização da produção e distribuição da cadeia fonográfica na Bahia. O desenho que essa organização assume em Salvador demonstra a participação dos artistas em diferentes elos da cadeia, tornando as relações e os interesses mais simétricos. Essa

organização, entretanto, significa um elevado grau de capitalização.

Em tempos de globalização, em que a pirataria e os avanços tecnológicos estão cada vez mais presentes no cotidiano, em formas diversificadas e atuantes, as Editoras Musicais soteropolitanas redirecionaram suas atividades – antes focadas prioritariamente na arrecadação e pagamento de direitos autorais, via fonomecânicos (venda de CDs/DVDs) –, e passaram a direcionar, também, suas ações para outros segmentos de atuação, como autorização para os *ring tones* e *real tones* (downloads de músicas para chamadas de celular ou computadores), arrecadação de direitos de execução pública, e a própria produção fonográfica de artistas locais e/ou nacionais.

Outro avanço a ser considerado é o fato de estar se reduzindo o número

de editoras soteropolitanas conhecidas como sub-editoras das administradoras *Majors* – ligadas às gravadoras internacionais<sup>20</sup>.

● Para estudiosos do tema, a nacionalização do processo de produção fonográfico tem início na década de 1970, a partir da iniciativa de artistas musicais descontentes com os modelos gerenciais exclusivistas das transnacionais em atividade no Brasil à época. Dentre eles, destacam-se Chico Buarque, Caetano Veloso, Ivan Lins, Gilberto Gil, Ronaldo Bastos, Djavan e, mais recentemente, artistas e grupos como Roupas Nova, Marisa Monte, Flávio Venturini, Zeca Pagodinho, Tom Zé, Dado Vila Lobos, Tom Jobim e Milton Nascimento.

No Brasil, os Direitos Autorais são amparados pela Lei 9.610/98, que reconhece a relação obra e propriedade intelectual, a partir da sua

<sup>18</sup> Existe, ainda, a Associação Brasileira de Editoras Musicais (ABEM) que orienta e informa suas associadas sobre as oportunidades do mercado, legislação e novidades acerca da administração da obra musical.

<sup>19</sup> Gravadoras menores, com poucos recursos e estrutura de distribuição própria.

<sup>20</sup> Caracteriza-se enquanto sub-editora aquela organização local de administração de obras musicais que mantém contrato com outros organismos – geralmente, as *Majors* –, de administração de obras e direitos autorais. Neste caso, parte dos recursos auferidos com a distribuição da obra musical é dividido entre a Editora, a sub-editora e o Autor.

autoria (individual, coletiva, inédita, póstuma, outras), publicação, transmissão, emissão, retransmissão, distribuição, comunicação ao público, reprodução, contrafação<sup>21</sup>, fonograma<sup>22</sup>, edição, produção, radiodifusão, intérpretes e executantes.

Da diversidade relacionada aos direitos autorais/*copyright*, regra geral, destaque para os Direitos Fonomecânicos e os Direitos de Execução Pública. Os Direitos de Execução Pública são aqueles percebidos pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD –, em shows, televisão, rádios, consultórios, academias, bares, entre outros. Ambos são autorais, e o segundo pode ser ampliado aos denominados Conexos – denominação categorial aplicada aos músicos que participaram da gravação e/ou participam do grupo musical.

### Considerações Finais

A produção musical baiana contemporânea, em diversas unidades de análise, conseguiu estabelecer e manter relação com os principais organismos de comunicação e entretenimento do país, para muito além daquilo que se efetivava como seu período de festa e auge fonográfico. Não obstante, souberam fazer sua inserção num campo real de shows, ensaios e estratégias competitivas visando sobrevivência no acirrado mundo dos negócios deste segmento da indústria cultural. Artistas e empresários baianos, longe de qualquer romantismo, souberam estruturar estéticas, mas também a profissionalização e autonomia de um campo.

O desempenho econômico do Estado – amplamente estruturado no setor de serviços –, reconhece a relevância da música e, não raro, transforma seus principais artistas em estrelas de comerciais turísticos, numa missão de disseminar a marca Bahia, mas, também, de atender àqueles que, em

<sup>21</sup> Reprodução não autorizada.

<sup>22</sup> A Lei 9.610/98 define como “toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual”.

ARTISTA/AUTOR/EMPRESA	PRODUTORA	EDITORA MUSICAL (BAHIA)
Carlinhos Brown	Janela do Mundo	Candyall Music
Daniela Mercury	Canto da Cidade	Páginas do Mar
Asa de Águia	Duma Produções	Duma Editora
Ivete Sangalo	Caco de Telha	Caco Discos e Edições
Cláudia Leitte	Pedaço do Céu	Pedaço do Céu
Mano Góes	Carreira Solo	Malu Edições
Jammil	Carreira Solo	TAO
Banda Eva	Grupo EVA	Pedra Velha Edições
Cheiro de Amor/Pimenta Nativa/Bafafá/Chica Fé	Cheiro de Amor	Oxalá Edições W3 Edições
Harmonia do Samba	Harmonia Produções	Muralha Edições
Oz Bambaz	Ed Dez	Ed Cem Editora
Tchan!/Os Sungas/Vixe Mainha Babado Novo/Nata do Tchan/Toque Novo	Bicho da Selva	Bichinho Edições Fábrica da Música
Chiclete com Banana	Mazana	Babel Granola
Estakazero	Leke Produções	Editora LEKE
Terra Samba Germe	Terra Samba Produções	Terra Samba
Motumbá	Motumbá	Motumbá
Selakuatro	Buxixos Produções	Buxixos Editora
Pida!	Pontual Produções e Edições	Pontual Editora
Tenisson Del Rey	Faro Fino	Faro Fino Edições
Netinho	Bem Bolado	Bem Bolado
Rapazolla	Thibiron	Thibiron
Ricardo Chaves	Rafa Produções	Rafa Edições
Ademar da Furta Cor	Periferia Estúdio e Produções	Furta Cor Edições Musicais
Gerônimo/Alfredo Moura e outros	Mundus et Fundus	Mundus et Fundus Edições
Margareth Menezes	Central Produções	Estrela do Mar Edições
Vários	Wave Music	Wave Music Edições
Vários	Pato Discos	Pato Discos e Edições
VoaDois	Penteventos	Penteventos
Maianga	Maianga	Maianga
Vários	Tocaia Grande	MusiRoots
Vários	Vevel	Vevel
Vários	Plataforma de Lançamento	Plataforma de Lançamento
Vários	WR Produtora e Estúdio	WR Edições
Vários	Stalo Produções	Stalo Edições
Psirico	Penteventos	Xanguá
Tomate	Penteventos	FK
Estação CD	Estação CD	Estação CD
Vários	Rede Bahia	Bahia Discos
Rafael Pondé	Good Vibration	Good Vibration

**Quadro 3 – Editoras Musicais Soteropolitanas**

Fonte: Pesquisa de Campo do autor.

níveis diferenciados, possuem percepção acerca desta territorialidade.

Por outro lado, pensar a música da Bahia contemporânea com exclusividade no âmbito das relações comerciais, via indústria fonográfica, de produtos individualizados e personalizados é outro equívoco, uma vez que, anualmente, inúmeras coletâneas deste gênero musical são lançadas no mercado nacional e internacional.

Conflituosa ou não, eis que a contemporaneidade agrega *copy-*

*right*, pirataria e *creative commons* em refrões disparados nas canções populares massivas nem sempre guiadas exclusivamente pelas indústrias culturais, mas exigindo e disponibilizando ao músico, e ao produtor musical baiano contemporâneo, novas possibilidades de gestão de carreira e publicização de seu mais precioso bem: a obra musical.

Na Bahia, a administração da obra musical, ainda que reverta processos mais amplos de concentração

– RJ e SP –, também apresenta desigualdade sócio-espacial, onde somente um município, Salvador, sedia as editoras musicais do estado. Esta segunda concentração pode ser compreendida a partir de benefícios financeiros, morais, de conhecimento, mas, principalmente, dos aspectos socioeconômicos e políticos vinculados aos seus gestores: os artistas baianos.

Por outro espectro, ao compositor e produtor musical baiano contemporâneo, resta maior sensibilização acerca dos seus direitos e oportunidades, pois as novas tecnologias reconfiguraram os padrões de uso, produção, distribuição, regulamentação, de comportamentos, pertencimentos simbólicos, etc. Esses novos e potenciais “modelos” e linguagens encontram-se em desenvolvimento, é verdade, tal qual a expectativa sobre os mesmos, realçando uma história que parece estar bem distante de seu fim, porém sempre disposta a *downloads* em banda larga, *wireless*, *Bluetooth*...

## Referências

CARDOSO FILHO, J. e JANOTTI JÚNIOR, J. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In.: FREIRE FILHO, J. e JANOTTI JÚNIOR, J. (orgs.) **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.

CASTRO, Armando. Turismo e Carnaval na Bahia. **Revista Turismo & Desenvolvimento**. São Paulo, v.3, p. 63–74, jan.2004.

CASTRO, Armando. Música e contemporaneidade: *copyright*, pirataria e *creative*

*commons*. In.: ENCONTRO DE MÍDIA E MÚSICA POPULAR MASSIVA, 1º, 2007, Salvador. **Trabalhos apresentados**. FACOM/UFBA. Salvador, 2007.

DE MARCHI, L. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Rio de Janeiro, abr. 2005. Disponível em: <http://www.compos.com.br/e-compos>. Acesso em: 10 set. 2007.

FREIRE FILHO, J. e JANOTTI JÚNIOR, J. (orgs.) **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.

GUERREIRO RAMOS, A. *A nova ciência das organizações – uma reconceitualização da riqueza das nações*. São Paulo: FGV, 1989.

HERSCHMANN, M. e KISCHINHEVSKY, M. A indústria da música brasileira hoje – riscos e oportunidades. In.: FREIRE FILHO, J. e JANOTTI JÚNIOR, J. (orgs.) **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.

JANOTTI JÚNIOR, J. Gêneros Musicais, Performance, Afeto e Ritmo: Uma Proposta de Análise Midiática da Música Popular Massiva. **Revista Con-**

**temporânea**. Salvador, Facom/UFBA, vol.2, n.2, 2003, p. 189–204.

LESSIG, L. **Cultura Livre: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade**. São Paulo: Trama, 2005.

LOIOLA, Elizabete e MIGUEZ, Paulo. Lúdicos mistérios da economia do carnaval baiano: trama de redes e inovações. **Revista Brasileira de Administração Contemporânea**. Anais do 19º ENANPAD, set.1995, v.1 n.1.

MIGUEZ, P. **A organização da cultura na “cidade da Bahia”**. 2002. 348 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador.

MOURA, M. **Carnaval e Baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador**. 2001. 378f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador.

MORAES, R. **A função social da propriedade intelectual na era das novas tecnologias**. Brasília: MinC, 2004.

SANTINI, R. M. Propriedade intelectual da música on-line: conflitos entre cultura e mercado. In.: FREIRE FILHO, J. e JANOTTI JÚNIOR, J. (orgs.) **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

## CEDRE – CENTRO DE ESTUDOS DO DESENVOLVIMENTO REGIONAL

O CEDRE realiza estudos e pesquisas, elabora projetos e presta consultoria nas áreas de:

- **ECONOMIA REGIONAL E URBANA** – Análises regionais para programas de desenvolvimento – Avaliações e acompanhamento de programas de fomento – Estudos de viabilidade econômica – Estudos setoriais de oportunidades de investimento – Estudos de localização industrial – Projetos de implantação e ampliação de empresas – Diagnósticos municipais – Planejamento espacial e econômico nos planos macro e microeconômicos – Planos diretores de desenvolvimento urbano – análises urbanas.
- **TURISMO E MEIO AMBIENTE** – Planejamento turístico macro e microeconômico – Estudos de viabilidade econômica de empreendimentos turísticos – Projetos turísticos – Estudos de impactos ambientais (Rima).

Sendo uma instituição universitária o CEDRE não tem finalidades lucrativas e opera em termos bastante acessíveis para as prefeituras municipais e as pequenas e médias empresas.

Tel.: (71) 3273-8528 / 3271-8780

E-mail: [cedre@unifacs.br](mailto:cedre@unifacs.br)