

Manifestações tradicionais da cultura popular e direitos autorais:

Inconsistências da Lei 9.610/98

Saulo Pequeno¹(saulopequeno1@gmail.com)

Daniela Barros²(danibps@gmail.com)

Resumo:

A Lei de Direitos Autorais (Lei 9.610/98) se propõe à regulação integral dos contratos de produção de produtos culturais. Contudo, há uma lacuna entre os dispositivos legais e a realidade das práticas dos detentores de manifestações populares tradicionais. Não problematizar as formas como são agenciados os contratos que envolvem direitos autorais destes grupos é colaborar com os mecanismos opressores da indústria cultural, que fortalecem a espetacularização das culturas. É contribuir com a subtração dos meios de resistência e sustentação dos grupos tradicionais. Os alicerces da Lei – os direitos patrimoniais, morais e domínio público – são fundamentados sobre uma noção de autoria nominal, cujo objetivo é o registro físico e guarda de uma obra. Entretanto, as tradições populares são baseadas na criação e transformação coletivas, e no repasse oral das tradições, afastando a autoria nominal, e qualquer registro estático através das gerações, das práticas cotidianas destes grupos. A partir de entrevistas realizadas com representantes do Cavalo Marinho (Pernambuco), e do Reinado de Nossa Senhora do Rosário (Minas Gerais), foi percebido que, entre os detentores, há também a necessidade do reconhecimento do valor da ancestralidade e da tradição nas suas obras. Ou seja, o reconhecimento do valor simbólico está acima da importância da identificação da autoria nominal de uma obra. Desta maneira, entende-se que a economia da cultura e os direitos autorais só servirão à diversidade cultural se a proteção às obras basear-se nas formas de manutenção das tradições, e não apenas na noção de autoria. Diante do exposto, percebe-se que autoria como categoria ordenadora da proteção às obras artísticas tradicionais não é adequada do ponto de vista dos grupos de manifestações populares tradicionais. É necessário a democratização das discussões sobre o tema afim de que estas vozes sejam ouvidas, objetivando avanços na interpretação dos direitos autorais para os grupos tradicionais.

Palavras-Chave: Propriedade Intelectual, Direitos Autorais, Cultura Popular, Indústria Cultural, Economia da Cultura

Introdução

O presente texto é a adaptação, para o formato de artigo, da monografia de graduação desenvolvida no âmbito do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília por Saulo Pequeno, intitulada "Os Direitos Autorais e a Cultura Popular Brasileira" e de pesquisas sobre o tema realizadas em parceria com Daniela Barros. A referida monografia foi vencedora, em primeiro lugar, do "I Concurso anual de monografias sobre direitos autorais Otávio Afonso", do Ministério da Cultura (MinC), cujo resultado foi publicado em 2013³. A edição do texto em formato de artigo visa ampliar o acesso às ideias desenvolvidas, bem como fomentar o debate a respeito da pertinência e das limitações do formato atual dos direitos autorais no que tange às manifestações tradicionais da cultura popular.

¹ Saulo Pequeno é bacharel em antropologia pelo Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, e mestrando em educação pela Faculdade de Educação da mesma instituição.

² Daniela Barros é graduanda em pedagogia pela Faculdade de Educação da Universidade de Brasília.

³ Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/59863219/dou-secao-1-03-10-2013-pg-31>

Este texto insere-se em uma agenda “pragmática” segundo Vianna (2005, p. 15):

A legislação brasileira relativa à salvaguarda e proteção do patrimônio cultural tem-se desenvolvido desde, pelo menos, a primeira metade do século 20. Nasceu quando a melancolia perante à ameaça de desaparecimento das tradições e identidades culturais frente à cultura de massa – típica do romantismo – foi sendo substituída pela pragmática moderna de criação de jurisprudência e políticas com o objetivo de desenvolver meios de controlar e encaminhar solução para as questões, tensões e conflitos de interesses na área.

Entendemos que a discussão dos direitos autorais sob a ótica das manifestações tradicionais é importante na medida em que o objetivo da Lei de Direitos Autorais (LDA) é proteger integralmente as obras artísticas, seus criadores e aqueles que pretendem utilizá-las de todas as maneiras possíveis. Contudo, constatamos que existem severas distâncias entre as disposições da norma e o que almejam e demandam os grupos de manifestações populares. Não dar a devida atenção a essas demandas reforça a atitude de convivência com a espetacularização das culturas, protegendo a indústria cultural em suas práticas de desapropriação simbólica e exigindo dos grupos uma força de resistência enorme dadas as condições desiguais de recursos materiais, jurídicos, concepções estéticas e poder de tomada de decisões. Nesta direção argumenta Carvalho (2004, p. 10):

Uma atitude defensiva muito comum de vários pesquisadores é atribuir grande força de resistência aos grupos populares e celebrar sua capacidade de ressignificar os elementos que recebem de fora e de se reapropriar favoravelmente das relações capitalistas de dominação em que são envolvidos pelos vários mediadores da indústria cultural (incluindo aqui muitos pesquisadores). O curioso desses casos é que o pesquisador, pertencente a uma classe voraz, que se dirige às comunidades em busca de expressões performáticas ainda não inseridas no circuito comercial de entretenimento já estabelecido, em vez de explicitar sua responsabilidade no processo de expropriação, transfere essa responsabilidade para a comunidade de artistas populares: são eles agora que deverão ser suficientemente poderosos para absorver essa pressão externa e ainda sair vitoriosos do embate. É comum, aliás, ouvir uma reatualização particularmente perversa do já perverso preceito antropofágico: “só me interessa o que não é meu”, deverão dizer os índios e os negros quando hibridizam suas formas culturais ao incorporar novos elementos ocidentais a seus padrões tradicionais. Excelente forma de desvencilhar-se do problema por nós causado: índios e negros, na maioria das vezes vivendo na fronteira da pobreza com a indigência, terão a responsabilidade de tornar-se poderosos a ponto de manipular a seu favor o assalto a que são submetidos pela indústria cultural. E, se não conseguirem manipular os agentes da indústria, o problema será deles, índios e negros, e não da indústria cultural!

Não se deve, entretanto, circunscrever o debate sobre os direitos autorais de manifestações tradicionais apenas aos bens registrados e às políticas de patrimônio imaterial, pois é legítimo o reconhecimento desses direitos a todas as expressões, registradas ou não.

Este texto define em suas citações e disposições as manifestações culturais de maneira

ampla, não considerando por efeito prático distinção entre os bens reconhecidos como Patrimônio Cultural (que recebem fomento do Iphan e da UNESCO por meio de políticas de salvaguarda) e os não reconhecidos, já que a legislação autoral cabe a todos e não diferencia tal condição. É preciso ressaltar entretanto que tal análise, que parte da Lei de Direitos Autorais, não pretende ignorar as particularidades conceituais e implicações teóricas de similaridade e diferença que cercam as duas categorias consagradas – “patrimônio” e “cultura popular”.

2. Metodologia e apresentação dos colaboradores da pesquisa

Nos concentramos na análise da LDA porque entendemos que este trabalho pode abrir possibilidades de ampliação da discussão e do desenvolvimento do tema em questão.

Em 2006, os direitos de propriedade intelectual já eram problematizados e sistematizados pelos detentores de manifestações populares, como visto na publicação Fomento, Difusão e Representação das Culturas Populares da então Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do MinC (p.82, 83), na sessão “Propostas Formuladas e Aprovadas em Plenária”:

Propostas e Recomendações:

1. Solicitar nos editais que comunidades façam um contrato entre as diversas partes que assegurem a detenção dos direitos autorais coletivos e do fonograma para a comunidade. Incluir nos editais cláusula destinando 100% do retorno do resultado dos produtos à comunidade detentora dos conhecimentos; 2. Criar um grupo de trabalho sobre direitos autorais coletivos, imediatamente, e disponibilizar os materiais permanentemente; 2.1 Discutir o conceito de direito autoral sob a perspectiva dos processos de oralidades, compreendendo: autoria das culturas populares, domínio público, tradição oral e propriedades coletivas, relação do direito sobre a obra e seus produtos de qualquer natureza; 3. Incluir na agenda do II Seminário uma mesa com experiências paradigmáticas de direitos autorais coletivos. Incluir também nessa mesa a discussão sobre a Convenção da Unesco para definir maneiras de viabilizar uma publicação (manual com indicações para as comunidades) – com projetos de lei, experiências e orientações – e um modelo de contrato, encaminhando o que já pode ser feito e avançando na construção de uma minuta de lei própria para as culturas populares. 3.1 Deve assessorar e capacitar as comunidades que desejem instituir entidades associativas que as representem juridicamente na defesa dos direitos autorais. 4 Deve recomendar aos produtores de fonogramas (ex: gravadoras, instituições privadas e públicas, pessoas físicas etc.) que garantam o direito autoral coletivo e o acesso permanente desse garantam o direito autoral coletivo e o acesso permanente desse fonograma às comunidades para fins de reprodução.

Do Governo Federal, constam nas Metas do Plano Nacional de Cultura⁴ do MinC:

Estratégias e Ações: 1.9.5 Criar marcos legais de proteção e difusão dos conhecimentos e expressões culturais tradicionais e dos direitos coletivos das populações detentoras desses conhecimentos e autoras dessas manifestações, garantindo a participação efetiva dessas comunidades nessa ação.

1.9.6 Descentralizar o registro de obras protegidas por direitos autorais, por meio

⁴ Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm>

da abertura de representações estaduais dos escritórios de registro, e facilitar o registro de obras nos órgãos competentes.

1.9.7 Regular o funcionamento de uma instância administrativa especializada na mediação de conflitos e arbitragem no campo dos direitos autorais, com destaque para os problemas relacionados à gestão coletiva de direitos. [...]

1.9.9 Promover a defesa de direitos associados ao patrimônio cultural, em especial os direitos de imagem e de propriedade intelectual coletiva de populações detentoras de saberes tradicionais, envolvendo-as nessa ação.

1.9.10 Garantir aos povos e comunidades tradicionais direitos sobre o uso comercial sustentável de seus conhecimentos e expressões culturais. Estimular sua participação na elaboração de instrumentos legais que assegurem a repartição equitativa dos benefícios resultantes desse mercado.

1.9.11 Estabelecer mecanismos de proteção aos conhecimentos tradicionais e expressões culturais, reconhecendo a importância desses saberes no valor agregado aos produtos, serviços e expressões da cultura brasileira.

A pesquisa contou com a colaboração inestimável de dois grupos de cultura popular, que ilustram algumas situações abordadas ao longo da argumentação: o Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado – PE, e o Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Arturos de Contagem – MG. Foram realizadas com estes grupos entrevistas que abordaram principalmente os aspectos de produção cultural por eles já realizados.

A presença destes relatos visa, em primeiro lugar, justapor a Lei de Direitos Autorais às práticas concretas de produção e, em segundo, captar o incômodo dos manifestantes dentro das práticas relatadas a fim de convertê-las em perspectiva de análise e reflexão dos aspectos vigentes na Norma.

2.1 O Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado – PE

O Cavalo Marinho é uma brincadeira popular presente principalmente na Zona-da-Mata Norte de Pernambuco, e na Paraíba. Seu espetáculo acontece na rua e uma apresentação completa tem em média de oito a dez horas de duração, indo “da boca da noite até de manhã”.

O que eu digo de Cavalo Marinho é isso, eu e meu pai brincando. Por ver ele dançar, ver meu pai brincando, eu aprendi alguma coisa dele, trouxe alguma coisa dele. Com 7 anos eu andava no Cavalo o Marinho com meu pai. Brincando, dizendo que ia dançar uma quadrilha, e naquilo ali eu fui me desamarrando, né? E depois de 13 anos que eu comecei a brincar, acompanhando um outro mestre, até hoje vivo brincando... Eu não sei nem dizer Cavalo Marinho o que é, eu sei que Cavalo Marinho pra mim é uma coisa tão boa!... porque se fosse ruim eu não queria. Se fosse ruim eu não queria não, mas é tão bom que eu gosto de Cavalo Marinho que eu nem sei. Eu sei quando vou entrar, o que tem pra dizer pra eu entrar ali, pra conversar da boca da noite até de manhã, aí eu sei.

(Mestre Biu Alexandre, Mestre do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Condado – PE, em entrevistas concedidas em 27/10/11 e 01/11/11.)

Durante essa manifestação os participantes botam Figuras – interpretam personagens – que têm personalidades bem definidas e que fazem referência às pessoas, crenças, mitos e

religiosidade vividos na lida com a cana-de-açúcar pelos brincantes ancestrais e atuais, nos engenhos, fazendas e roçados. É tradição brincar no sábado porque é o dia de folga dos lavradores ávidos por diversão, que encontram uma forma de resistência às dificuldades na alegria, e na possibilidade de satirizar ou ridicularizar o patrão ou outras figuras de autoridade da organização social. Estima-se aproximadamente 70 diferentes Figuras que integram o Cavalo Marinho, algumas conhecidas apenas pelos mais velhos, que somente as viram quando crianças.

Em síntese, a encenação gira em torno de uma festa dada pelo Capitão, o dono da terra, em homenagem aos Santos Reis do Oriente e a participação de diversas Figuras atrapalhando, contribuindo ou animando a continuidade do evento.

Os parceiros de construção de dados para esta pesquisa integrantes do Cavalo Marinho Estrela de Ouro foram o Mestre Biu Alexandre, mestre do grupo, Risoaldo da Silva e Aguinaldo da Silva, seus dois filhos, e Seu Luís Paixão, experiente rabequeiro do grupo.

2.2 O Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Arturos de Contagem – MG

Baseada na ancestralidade e na fé, o Reinado é uma das mais fortes expressões da cultura negra no Brasil. Em Contagem – MG, está situada a Comunidade dos Arturos, cuja principal devoção é a Nossa Senhora do Rosário.

O Reinado é a junção do Reinado com Nossa Senhora do Rosário. O Reinado é tudo aquilo que os reis lá da África, das tribos africanas criaram, mantiveram para seus semelhantes, e foi trazido com os escravos aqui para o Brasil. E aqui o Reinado comanda todas as tradições culturais afro que existem nessa diversidade toda no Brasil. Pra nós mineiros, aonde é concentrada a maior parte do Reinado, o Reinado é que comanda tudo, que comanda o Congado, que comanda todas as outras tradições que existem na Comunidade dos Arturos. E o Reinado, com a nossa devoção a Nossa Senhora do Rosário veio a juntar duas questões importantíssimas, a nossa tradição afro com a religiosidade. E a partir daí para nós, que já nascemos dentro dessas duas questões, é a nossa vida, é a nossa vida. Eu sempre faço questão de dizer que eu, particularmente, no dia que me tirar – se isso acontecer – o Reinado e a fé que eu tenho em Nossa Senhora do Rosário é o fim da minha vida, pra mim acabou. Então o nosso Reinado, fé a Nossa Senhora do Rosário está acima de qualquer coisa perante a minha vida, e creio eu que assim como o pessoal aqui falou, é assim pra todos nós descendentes de Arturos.

(Jorge Antônio, da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem dos Arturos. Entrevista concedida em 09/12/11)

Os Arturos são os descendentes de Arthur Camilo Silvério, nascido em 1885. Primeiro não-escravo de sua família, fundou a comunidade afim de proteger seus descendentes dos açoites sofridos por seus ancestrais. A comunidade se denomina hoje como os Arturos e conta com cerca

de 400 membros. As principais celebrações são a Abolição da Escravidão, a Folia de Reis e a Festa de Nossa Senhora do Rosário. Organizados, são representados pela Irmandade Nossa Senhora do Rosário de Contagem que existe desde 1864 e encontra-se regularizada juridicamente, o que auxilia na captação de recursos, organização de eventos, bem como na organização da comunidade. Os parceiros de construção de dados para esta pesquisa integrantes do Reinado de Nossa Senhora do Rosário foram: Jorge Antônio dos Santos, Marcos Eustáquio, Antônio Márcio e Joel Catarino.

3. Indústria cultural e economia da cultura

Com a valorização das artes populares, foram formadas redes para promoção e valorização das manifestações tradicionais. Essas redes são integradas por agentes interessados em promover ações junto aos grupos populares: os produtores; cineastas; documentaristas; pesquisadores; musicólogos e etnomusicólogos; grandes gravadoras; editoras e gestores privados. A exemplo, temos o papel do pesquisador e a mudança do seu comportamento frente às produções culturais, como descrito por Carvalho (2004, p. 5-6):

Na medida em que a indústria cultural do exótico foi crescendo, aprofundou-se também o lugar do pesquisador como mediador do consumo cultural. Ele, que antes se colocava em um lugar nitidamente separado daquele ocupado pelo artista performático pesquisado, passa a incorporar um segundo interesse, que não possuía até os anos 50, quando apenas difundia academicamente os materiais dos arquivos. Deve agora preparar os encartes, as fotos, as descrições e as apresentações dos discos para o mercado. E já não são mais as instituições estatais, como o Phonograph Archiv, o Smithsonian ou o Musée de l'Homme, que publicam os discos etnográficos, mas as empresas da indústria do disco comercial, que vão impondo ao pesquisador, de modo crescente, um interesse de mais-valia em seu trabalho. Se antes ele se contentava com a ideia de uma mais-valia intelectual, que sua tradição de pesquisa ganhava com o conhecimento recebido dos artistas populares, agora começa a ser o mediador de uma complexa estrutura capitalista de funções, qual seja, a produção industrial de discos.

Estes agentes mantêm relacionamento íntimo com as políticas de Estado para a realização de suas ações junto às culturas populares, uma vez que há recursos e financiamentos específicos para isso. Da mesma maneira os grupos de cultura popular têm interesse nestes financiamentos e nos agentes que realizam as mediações para captação de recurso, pois se valem sazonalmente dos recursos do Estado para a manutenção de seus bens.

Com a aplicação da lógica de mercado, a proteção ao caráter simbólico das manifestações – que demarca de maneira fundamental a diversidade e identidade dos grupos populares – frequentemente é ignorada em função dos interesses que visam atrair a simpatia dos diversos segmentos consumidores e os transforma, conseqüentemente, em produto.

Esta negociação entre os interesses dos contratantes e os grupos de cultura tradicional e

popular interfere na maneira em que se darão as apresentações: na sua duração; na exposição estética mais adequada ao público (potencial consumidor); nos temas abordados; na forma de transmitir seus códigos e símbolos; e até mesmo no inegociável – o caráter sagrado das manifestações. Neste contexto as manifestações tradicionais são espetacularizadas segundo Carvalho (2009, p. 47):

Defino “espetacularização” como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem.

A “espetacularização” é um processo multidimensional. Para começar, implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento. Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição.

Tendo em vista o interesse dos detentores de manifestações tradicionais em angariar meios, visibilidade e reconhecimento para a proteção e promoção de suas obras, negociar com a indústria e a política do entretenimento se mostra praticamente inevitável. A preocupação se encontra em como estabelecer limites para essas negociações de forma a equilibrar a diversidade dos grupos e manter o interesse dos diversos segmentos da economia da cultura.

Esses limites são necessários em função da assimetria de poder entre os grupos populares e os demais agentes culturais pela forma como são concebidas as normas e práticas de produção.

Neste sentido, a Lei de Direitos Autorais – Lei nº 9.610/98 tem como escopo a proteção da integridade das obras artísticas, de seus criadores e adaptadores além de assegurar que, em caso de exploração comercial das obras a retribuição econômica para quem as concebeu seja devidamente realizada. Por outro lado, dispõe garantias ao produtor e editor de maneira que seja de seu interesse a negociação com manifestações artísticas. A aplicação desta proteção às manifestações, como visto anteriormente, é demanda sistematizada por grupos de cultura popular, pois ela seria a defesa contra a má exploração econômica e simbólica de suas tradições.

4. As inconsistências da LDA

Os direitos autorais, cujos mecanismos são instituídos pela Lei 9.610/98, foram criados para proteger as exteriorizações artísticas e intelectuais da criatividade humana. Esse conjunto de direitos é composto por um tripé fundamental: 1) direitos morais: vinculam o autor à sua obra, protegendo a integridade moral do autor, o significado simbólico e a integridade moral pertinentes à obra; 2) direitos patrimoniais: garantem a retribuição econômica aos criadores, a partir da

exploração e comercialização das obras; 3) domínio público: garante que, decorrido um prazo determinado para exploração e proteção a uma obra, ela tenha sua proteção, e sua obrigação de retribuição decaídas, possibilitando o acesso irrestrito da criação à população.

Os direitos morais compõem o primeiro tripé que sustenta os direitos autorais. São as prerrogativas morais do autor de uma obra: reivindicar a sua autoria; de ter a obra a si creditada; de conservar a obra inédita; de assegurar a integridade moral da obra contra atos e modificações que prejudiquem a sua reputação; de modificar a obra; de retirar a obra de circulação ou suspender utilização já autorizada, se estas implicarem afronta à sua reputação e imagem; de ter acesso a exemplar único e raro da obra quando se encontre legitimamente em poder de terceiro, para preservar a sua memória (LDA, Art. 24).

Olha, na realidade a gente já tem visto isso, uns Cavalo Marinho, eu não vi ainda não mas o pessoal é quem fala, que já tem Cavalo Marinho por aí através de pesquisa. Eu não acredito que a pessoa que [faça] um negócio desse, ela sabe...Até porque nós que já somos fundados, tem coisa que a gente ainda se atrapalha, e quanto mais quem não sabe. E faz uma pesquisa e inventa de fazer um Cavalo Marinho, sem saber nem Cavalo Marinho o que é, por onde passa, por onde é que anda, como é que entra, como é que sai, porque a gente tem que entender tudo isso. A gente tem que saber o Cavalo Marinho por onde é que entra, por onde sai, como começa, onde que tá errado, onde tá certo, por onde tem que ir...(Mestre Biu Alexandre, Mestre do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Condado – PE, em entrevistas concedidas em 27/10/11 e 01/11/11.)

Proteger a integridade das obras pode significar para os mantenedores defesa ao esvaziamento de sentido de suas tradições. A proteção da integridade é defesa contra práticas espoliativas de conteúdo e sua consequente canibalização. Segundo Carvalho (2009, p. 57-58):

Dentro da lógica do entretenimento, negocia-se quase tudo com mestres da cultura popular: o tamanho do grupo que irá se apresentar (número total e tipos de brincantes); que partes da manifestação serão excluídas (o que afeta diretamente o sentido do evento); e acima de tudo, o tempo de duração do espetáculo. Por exemplo, um determinado espetáculo popular pode incluir como parte constitutiva do drama desenvolvido uma dimensão devocional, meditativa ou contemplativa; ou, no sentido inverso, outra dimensão mais próxima do erótico ou do grotesco. Todavia, um contratante pode adotar uma lógica purista ou superficial de espetáculo e decidir domesticar os significados moralmente mais desafiadores da obra, excluindo aspectos considerados incômodos ou inconvenientes para o grupo interessado em consumi-la. Em outros casos, pode ser tentado a manipular os mitos fundantes da obra, de forma que seus aspectos mais sublimes, devocionais e transcendentais, que provavelmente exigiriam um esforço maior por parte do consumidor para alcançá-los, sejam retirados, deixando em seu lugar os aspectos considerados mais fáceis de assimilação. Essa interferência com fins mercadológicos na dimensão do sublime e do transcendente, transforma grande parte dos espetáculos de cultura popular em meras histórias de aventuras, violência, humor e erotismo, dimensões que já fazem parte da fantasia do consumidor e que passam a ser hipertrofiadas nas apresentações espetacularizadas.

Os direitos patrimoniais são as autorizações, concedidas pelo autor prévia e expressamente,

para que terceiros utilizem suas obras em fonogramas, vídeos, livros, apresentações, adaptações, etc. Este conjunto de direitos visa garantir que, a partir do uso das obras por terceiros, os autores recebam a devida retribuição financeira.

Estes mecanismos são importantes porque por vezes os contratos são redigidos de maneira a explorar intencionalmente os grupos populares. Muitas vezes são oferecidos aos grupos materiais básicos, ou de valor muito diminuto se comparado à verba gerada pelo objeto desses contratos. Jorge Antônio dos Arturos relata o acontecimento dessas práticas, em dois momentos:

[...] Só aproveitando um gancho dessa fala dela pra falar uma experiência nossa. Antigamente, eram várias pessoas que chegavam na comunidade e apresentavam um projeto. “Ah, nós vamos fazer um projeto aqui, justamente isso, um projeto de pesquisa”. Mas a gente não tem condições de arcar. “Nós vamos fazer o seguinte, a gente vai dar a vocês, o que vocês precisam? Nós vamos dar a vocês uns 100 metros de tecido pra vocês fazerem uniforme, ou vamos comprar uns 2 instrumentos e vamos dar a vocês”. E a gente aceitava, os nossos ancestrais aceitavam, as pessoas mais velhas, porque, vivendo ali numa dificuldade enorme, qualquer coisa que chega, nossa, o pessoal ria até as orelhas, o pessoal ficava satisfeíssimo.

[...] Pois é. Alguns anos atrás teve lá na nossa comunidade algumas pessoas [de uma grande editora nacional]. E aí cara, eles já tinham feito contato anterior com a pessoa que na época era o presidente dessa instituição de fazer um pacote de um material, aonde tinha um DVD, um CD e uma cartilha sobre a cultura tradicional no Brasil. O trabalho deles era direcionado a vários estados, pra pegar uma diversidade cultural. Então [para] o Congado em Minas, foram lá fazer o trabalho com a gente, depois foram pra Recife pra fazer do Maracatu, e outros lugares. E aí na época o pessoal, acho que foram eles que ofereceram uns tecidos, ou valores pra comprar uns tecidos pra fazer um saiote de uniforme. Aí chegaram, fizeram a gravação e tudo, a pessoa na época não sei se pegou algum documento, algum termo de direito de uso de imagem, não sei se pegou ou não. Eu só sei que foi feito esse trabalho lá na comunidade, e a comunidade até assustou com a dimensão que foi a filmagem, que chegaram com equipamento de última geração pra fazer isso, e foi feito esse trabalho. E disse que era pra ser distribuído na rede de educação, também. E com o passar do tempo a Glaura Lucas foi fazer um trabalho, apresentação do trabalho da pesquisa dela, lá na Inglaterra, e ela tem um irmão lá, não sei se é irmão ou irmã, e o cara tinha estado em Tóquio, no Japão. E aí ela olhou lá na estante dele lá e falou uai, que material é esse aqui? Ah, essa é uma cartilha que eu comprei lá em Tóquio, no Japão. A tal cartilha que a [grande editora nacional] fez aqui no Brasil tava sendo comercializada lá em Tóquio, você entendeu? (Jorge Antônio, da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem dos Arturos, em entrevista concedida em 09/12/11)

Não são raros também os casos em que não há remuneração alguma aos grupos, e com o material recolhido o explorador realiza promoção pessoal e comercial, como exemplificado por Risoaldo do Cavalo Marinho Estrela de Ouro:

Aí o que aconteceu... passou um tempo, [...] e chegou o camarada com o trabalho. Aí mostrou, e disse 'olha, é mil cópias', era tudo do cavalo marinho. Pegou direitos autorais [de imagem], mandou a gente assinar o papel, a gente assinou, e tudo era do Cavalo Marinho. O projeto que tinha passado [em edital público de financiamento] era do Cavalo Marinho. E a gente assinou como pra

vender, pra gente vender. Pensávamos que os DVDs vinham pra mão da gente. Aí quando ele chegou disse 'olha, o Cavalo Marinho só tem direito a 200 DVDS e o resto é meu, que eu falei com o advogado que não sei o que...' e antes ele não falou isso. Antes ele não falou isso. Aí quando veio com essa conversa, aí teve um mau clima, porque ele participava do brinquedo, teve aquele mau clima. Eu chamei pai, conversei, o meu sobrinho que também mora no Recife mas também conversou com a gente sobre isso, a gente conversou, e assim ficou. [A gente] tirou, a gente afastou, ele não participa mais do Cavalo Marinho. Mas assim, a gente se sentiu traído, sentiu traído porque a conversa foi muito bonita no começo. A conversa foi tão bonita que fez pai discutir, pai quase não fazia mais a filmagem, a favor do cabra. Mas aí aconteceu isso aí tudinho depois. Aí quer dizer, traiu a confiança da gente. (Risoaldo da Silva, filho de Mestre Biu Alexandre e integrante do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Condado – PE, em entrevista concedida em 01/11/11.)

O terceiro componente dos direitos autorais é o domínio público. Decorridos 70 anos do falecimento do autor, a obra entra em domínio público, em que são perdidos os direitos patrimoniais, permanecendo apenas os direitos morais – a obrigação de creditar o autor original. Segundo Afonso (2009, p.49, 50):

Dois parecem ser os motivos para essa liberação: o primeiro, de ordem econômica, uma vez que isentos do pagamento dos direitos autorais decorrentes da exploração das obras, estas poderiam ser colocadas em comércio mais baratas e ao alcance de uma parcela maior da população; o segundo, de ordem cultural, que objetiva facilitar a divulgação dessas obras e ampliar o acesso da população a estes bens culturais.

Existe o pensamento comum de que as obras artísticas tradicionais são pertencentes ao domínio público desde sempre. Muitos dos próprios detentores compartilham desse pensamento:

E essa questão, na questão do CD, direitos autorais, é uma situação complicada porque são músicas de domínio público. São músicas, porque... se a gente tivesse, lá no início gravado as nossas músicas, eram nossas. Então hoje o congado em Minas todo cantam quase as mesmas músicas. Os grupos de Congo de Moçambique que é o que nós temos cantam quase as mesmas músicas, então é considerado música de domínio público. Então infelizmente a gente não tem como patentear essas músicas. Até tem, mas é um processo como você disse, é um processo que é muito melindroso. (Jorge Antônio, da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem dos Arturos, em entrevista concedida em 09/12/11)

A ideia de que as manifestações populares têm suas obras caídas em domínio público decorre da redação do inciso II do art. 45, uma passagem de menor clareza textual que outros momentos da Lei. Grande parte das obras tradicionais têm autor desconhecido, o que, por essa interpretação, determina para os detentores que a exploração das suas obras não é condicionada a qualquer autorização, e que a possibilidade de exercerem seus direitos são nulas. O trecho diz que “[...] pertencem ao domínio público: II – as (obras) de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais” (LDA, Art. 45).

Apesar desta interpretação ser comum mesmo entre estudiosos do campo do direito

(FRAGOSO *apud* BRANCO, 2009, p. 72), entendemos que as obras de autor desconhecido estão sob domínio público, **exceto** aquelas pertencentes às manifestações étnicas e tradicionais, que dependem de legislação específica que trate do tema. Segundo Afonso (2009, p. 50-51):

A Lei n. 5.988/73 dava uma redação diferente ao item II do art. 45 da atual lei autoral: “as de autor desconhecido, transmitidas pela tradição oral”. Quando da edição da Lei n. 9.610/98, o legislador, preocupado com as discussões sobre conhecimentos tradicionais, introduziu a ressalva de uma possível proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais. Assim, o atual dispositivo retira, ou pelo menos retarda, do âmbito do chamado domínio público, as manifestações sobre conhecimentos tradicionais que vierem a ser protegidas por legislação especial, ou mesmo no âmbito da propriedade intelectual.

Se o direito de autor não é o lugar próprio para tratar da proteção jurídica dos conhecimentos tradicionais, esta não deixa de ser importante. É cada vez maior o movimento de comunidades que reclamam uma proteção contra a reprodução econômica de seus conhecimentos tradicionais e de suas expressões culturais tradicionais. É muito comum pessoas e entidades, nacionais e estrangeiras, solapar suas expressões culturais e as utilizar posteriormente em proveito próprio.

4.1 A noção de autoria na Lei de Direitos Autorais

A Lei de Direitos Autorais define em seu Capítulo II do Título II o que é a autoria de obras intelectuais. Está disposto no art. 11 que “Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica”. A lei entende o ato de criação como um processo individual, e a obra intelectual como concepção direta da inspiração, do conhecimento e sensibilidade de uma pessoa.

A noção de autoria como hoje é concebida tem sua origem no séc. XVIII (DIAS, 2003, p. 119 - 121) e girou em torno do desenvolvimento das tecnologias de impressão, e na criação e distribuição de obras literárias.

Naquele tempo, a impressão de livros exigia um gasto considerável de capital e trabalho, e a necessidade de se proteger o investimento contribuiu para o desenvolvimento da noção de propriedade intelectual. A natureza de fixação do texto à obra, característica dos livros impressos, foi responsável pela ideia de que cada autor produz algo novo, único, original e identificável como propriedade.

Essa concepção romântica de autoria, fortemente baseada na criação individual do autor, tinha como mote a reconceituação do processo criativo, que vinha sendo pensado desde a Idade Média. Assim, ao outorgar proteção jurídica autoral a obras resultantes de um processo criativo que deveria ser solitário, individual e capaz de ‘introduzir um elemento novo no universo intelectual’, significava que a obra era reconhecida juridicamente como um produto único e original do intelecto de um único indivíduo (autor) ou de vários indivíduos (autores) identificáveis.

As manifestações populares tradicionais são mantidas de maneira diferente das produções acadêmicas ou industriais. A transmissão do conhecimento é majoritariamente oral, repassada de mestre para aprendiz em um processo íntimo, e de convivência diária com a manifestação. O aprendizado prático é realizado na experimentação dos ritos e do cotidiano no mesmo momento

que acontecem, muitas vezes sem tempo para ensaios, classes ou separação filosófica, espiritual, religiosa, ancestral, da parte “mecânica” como tocar um instrumento, confeccionar uma veste ou um artefato. Nesse processo de transmissão oral a dificuldade em preservar a identificação do autor originário de qualquer obra é imensa, pela própria passagem do tempo, sem registro fixado em qualquer lugar.

Mestre Biu Alexandre relata o processo de transmissão dos conhecimentos de Cavalinho Marinho para os seus filhos Agnaldo e Risoaldo:

[...]até hoje eu nunca ensinei nada a eles. Eles foi vendo, foi brincando, eles brincaram mais o meu compadre, Compadre Inácio, depois a gente ficamos brincando e a gente... eu nunca cheguei ao ponto de ensinar a eles é assim, assim”. Até aqui não.

[...] eles vão aprendendo devagarzinho, acredito que eles ainda tem muita coisa pra eles aprender, e eles vai chegar lá. (Mestre Biu Alexandre, em entrevista concedida no dia 27/10/11)

Os filhos de Mestre Biu, homens experientes no Cavalinho Marinho, chegam a dividir muitas das responsabilidades da gestão da manifestação com o pai. Risoaldo tem responsabilidades junto às finanças, à agenda de apresentações e ao contato de terceiros com o grupo. Agnaldo, na ausência do pai, ministra as oficinas em nome do grupo Estrela de Ouro. Ainda assim, a transmissão dos saberes não está completa, de maneira que, para o mestre, “ainda tem muita coisa pra eles aprender”.

Muitas das manifestações tradicionais populares são praticadas por mais de um grupo, que são autônomos entre si. Cada grupo tem a sua maneira particular de executar sua manifestação, de dar importância a certos elementos que nem sempre são objeto de mesma atenção para outros grupos. Essas diferenciações reverberam na maneira de repassar o conhecimento, e na própria maneira de guardar, em suas cabeças, a memória da manifestação nos mais diversos detalhes. Esta característica revela a pluralidade de vertentes e valores de grupos dentro de uma mesma manifestação, e as obras artísticas partilham, então, de tantas variações quanto houverem diferentes valores e memórias constituídas por seus participantes.

Uma obra pertencente à prática de um grupo é repassada para outro grupo, que a repassará para outras gerações, que repassará para outro grupo, tornando irrealizável, especialmente pelo passar do tempo, a identificação dos rastros que levam ao autor. A trajetória de criação de uma obra das culturas populares tradicionais pode levar a um possível autor, a vários possíveis autores ou mesmo a nenhum autor.

Identificar a autoria destas obras com a precisão desejada pelo texto da LDA na maioria dos casos é imprudente. As influências e reinterpretações das obras são constantes, aplicadas por

vários indivíduos ao mesmo tempo. Todos os detentores da manifestação, que são responsáveis pela manutenção de suas obras podem ser, então, considerados os autores.

Para autoria por duas ou mais pessoas as alternativas na LDA são as obras em co-autoria e as coletivas, que também não satisfazem a realidade de grupos tradicionais. No caso da co-autoria, (considerando, a contragosto da LDA, os detentores como agentes ativos sobre as obras e, portanto, autores), o processo de reconhecimento e identificação de todos os componentes de um grupo como co-autores é impraticável, além de exaustivo. A fragmentação dos direitos morais e patrimoniais dificulta a gestão das obras em sua gravação, difusão e reprodução. Se outros grupos detêm a mesma obra, estas dificuldades se multiplicam. Há também a possibilidade da mesma obra sofrer variações de um grupo para outro, aumentando o número de registros de versões que são, essencialmente, a mesma expressão. Dentro desta possibilidade, o registro dos co-autores teria que ser modificado sempre que algum membro da comunidade viesse a falecer, ou que um novo membro fosse reconhecido como detentor da expressão, já que a obra é repassada de geração em geração, tornando o processo de registro e atualização dos direitos extremamente complexo e burocrático.

O art. 15 § 1º da LDA elimina estas hipóteses: “Não se considera co-autor quem simplesmente auxiliou o autor na produção da obra literária, artística ou científica, revendo-a, atualizando-a, bem como fiscalizando ou dirigindo sua edição ou apresentação por qualquer meio.”

Segundo o mesmo artigo, § 2º: “Ao co-autor, cuja contribuição possa ser utilizada separadamente, são asseguradas todas as faculdades inerentes à sua criação como obra individual, vedada, porém, a utilização que possa acarretar prejuízo à exploração da obra comum.” Se os membros de um ou mais grupos forem considerados co-autores em igualdade das obras que são detentores, a gestão da obra para gravações, financiamentos, projetos e até mesmo apresentações seria tão complicada pela necessidade de acordo entre todos, que colocaria em risco a própria sobrevivência do bem. Por todos os motivos expostos, é necessário reconhecer que a denominação de co-autoria, segundo a LDA, é inaplicável aos grupos detentores de manifestações tradicionais.

O reconhecimento das obras tradicionais como de autoria coletiva também encontra dificuldades. Segundo a previsão da LDA, as obras coletivas tem a tutela atribuída a uma pessoa física ou jurídica, e deve citar nominalmente ou por pseudônimo todos os que contribuíram para a sua confecção. As dificuldades que se impõem são, em primeira instância, as mesmas vistas para obras em co-autoria – reconhecer todos os detentores como autores, e todo tipo de implicações

que isso gera.

Há ainda na obra coletiva, a possibilidade de atribuir aos participantes de um grupo o título de colaborador, e ao mestre do grupo o papel da pessoa física detentora dos direitos sobre as obras, o que obedeceria a hierarquia própria do grupo. Entretanto, geralmente há mais de um grupo que mantém uma manifestação e que são autônomos entre si, de maneira que não há como eleger qual dos mestres seria o detentor dos direitos.

Existem vários grupos de manifestações tradicionais que mantêm um registro de pessoa jurídica – tanto para proteção judicial, como em questões ligadas à posse da terra, por exemplo, quanto para concorrer a editais ou buscar outras formas de financiamento. É o caso da Comunidade dos Arturos, que tem seu registro em pessoa jurídica como Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem.

Para tais grupos é possível registrar as obras como coletivas, com a tutela dos direitos patrimoniais realizada pela pessoa jurídica. A gestão da entidade, e portanto das obras artísticas, é efetuada pelos próprios membros. A dificuldade que se impõe a tal modelo, no entanto, é novamente a existência de mais de um grupo detentor de uma mesma manifestação. Corre-se o risco de um grupo organizado sob pessoa jurídica ser único titular de direitos, excluindo os demais grupos da propriedade daquilo que os identifica.

Por outro lado, existem inúmeros grupos cuja associação em pessoa jurídica não é uma realidade possível. A legislação que pretende reconhecer a autoria das obras das culturas populares não pode determinar que seja esta a forma de reconhecimento do papel do autor porque institui verticalmente o modelo de como os indivíduos devem se organizar para ter seus direitos reconhecidos, impondo o molde e lógica dos mais favorecidos aos menos favorecidos.

O modelo de obra coletiva previsto na LDA é desenvolvido no art. 17. § 3º: “O contrato com o organizador especificará a contribuição do participante, o prazo para entrega ou realização, a remuneração e demais condições para sua execução.” Portanto, esteja sob tutela de pessoa física ou jurídica, a presença de contrato é obrigatória. Isto implica diretamente: a) na temporalidade e forma do compromisso patrimonial – o que vai contra a dinâmica coletiva da manutenção das manifestações; b) na possibilidade de edição de contratos determinando termos que podem prejudicar intencionalmente ou não os detentores; c) e ainda, na impossibilidade de repasse formal da titularidade a gerações posteriores, pois o contrato já foi firmado anteriormente.

A tutela por pessoa física ou jurídica de obra coletiva recai somente sobre a organização dos direitos patrimoniais, de maneira que os direitos morais são assegurados integralmente a

todos os que contribuíram para a criação. Mais uma vez, se impõe a necessidade de designação de quem são os autores, e o cenário do impasse na gestão das próprias obras em relação à sua apresentação, gravação e reprodução está montado outra vez.

5. Conclusão

Foi exposto que a imposição das normas autorais vigentes aos detentores de manifestações tradicionais da cultura popular apresenta inconsistências fundamentais.

A ideia enraizada por detentores de manifestações de que suas obras pertencem ao domínio público os desempodera e os desencoraja a agenciar seus direitos legítimos sobre o que os localiza no mundo, o que constitui suas identidades.

Os direitos morais e patrimoniais, da forma como estão concebidos na legislação autoral, apresentam mecanismos interessantes, que poderiam ajudar as manifestações a combater explorações econômicas indevidas, descaracterizações simbólicas, roubos, e a espetacularização. Desta maneira os grupos tradicionais seriam verdadeiros agentes da economia da cultura, exercendo seus próprios direitos e contratos, e não sendo, regularmente, atropelados por estes mesmo processos econômicos. Entretanto, o que impede este combate é o esvaziamento da possibilidade de ações em função da legislação ser baseada na noção de autoria.

A noção romântica de autoria – com uma ideia de autoria individual e nominal – não faz jus à realidade de grande parte dos grupos detentores. É possível dizer que os detentores de manifestações tradicionais não se preocupam fundamentalmente em **descobrir quem** concebeu originalmente as obras. Demonstram, por outro lado, grande interesse em **reconhecer o valor** da ancestralidade, o peso da tradição e o valor simbólico que as obras carregam.

Portanto, a autoria como categoria ordenadora da proteção às obras artísticas tradicionais não é adequada, e serve somente como instrumento de dominação pelas elites às culturas tradicionais. É necessário que se formem novos mecanismos, construídos em debate aberto com os detentores, tendo como fundamento primordial identificar em quais termos e concepções eles querem que se realize o diálogo e as normas.

Referências Bibliográficas

AFONSO, Otávio. **Direito Autoral**: conceitos essenciais. Editora Manole, 2009.

ALVES, E. P. M. . **Diversidade cultural, patrimônio cultural imaterial e cultura popular**: a Unesco e a construção de um universalismo global. Sociedade e Estado (UnB. Impresso), v. 25, p. 539-560, 2010.

BRANCO, Sérgio . **O Domínio Público no Direito Autoral Brasileiro** - Uma Obra em Domínio



- Público. 1. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011. v. 1. 294 p.
- BRASIL . **Lei nº 9.610/98** – Lei de Direitos Autorais. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm>.
- CARVALHO, J. J. . **Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Revista Antropológicas, v. 20, p. 1-1, 2009.
- _____. **Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento**. Série Antropologia (DAN/UnB), Brasília, v. 354, p. 1-21, 2004.
- DIAS, E. T. V. . **O Direito Autoral e a noção de autoria**. Revista Eletrônica do IBPI - Revel, v. 4, p. 119-143, 2011.
- LUCAS, G. . **Os Sons do Rosário: o Congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. v. 1000. 360p p.
- MILEO, Bruno Alberto Paracampo; SOARES, Gysele Amanajás . **A cultura tradicional e o direito autoral**. Revista da ABPI, v. 76, p. 61-69, 2005.
- PEQUENO, S. N. F. **A Lei de Direitos Autorais e a Cultura Popular Brasileira**. Monografia de Graduação – Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. Brasília, 2012. Disponível em: <<http://bdm.bce.unb.br>>
- SILVA, Guilherme Coutinho . **Direitos Autorais e Diversidade Cultural**. In: XVIII Congresso Nacional do CONPEDI, 2009, São Paulo. Artigos publicados nos Anais / São Paulo, 2009. p. 9754
- VALIATI, L. . **Economia da Cultura em uma perspectiva conceitual**. [entre 2009 e 2012]. Disponível em: <http://mercadoscriativos.com.br/pdf/economia_cultura.pdf>.
- VELOSO, Mariza Motta Santos . **O fetiche do patrimônio**. Habitus (UCG. Impresso), v. 4, p. 437-454, 2006.
- VIANNA, L.C.R. . **Patrimônio Imaterial: legislação e Inventários Culturais**. A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Série Encontros e Estudos n 5, p. 15-24, 2005.
- ZANIRATO, S. H. ; RIBEIRO, Wagner Costa . **Conhecimento tradicional e propriedade intelectual nas organizações multilaterais**. Ambiente e Sociedade (Campinas), v. 10, p. 39-45, 2007.