



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

SAULO PEQUENO NOGUEIRA FLORENCIO

A LEI DE DIREITOS AUTORAIS E A CULTURA POPULAR  
BRASILEIRA

BRASÍLIA

2012



Saulo Pequeno Nogueira Florencio

A LEI DE DIREITOS AUTORAIS E A CULTURA POPULAR BRASILEIRA

Monografia apresentada como requisito para a obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia Social pelo Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília.

Orientador: José Jorge de Carvalho

Brasília  
2012

Saulo Pequeno Nogueira Florencio

A LEI DE DIREITOS AUTORAIS E A CULTURA POPULAR BRASILEIRA

Monografia apresentada como requisito para a obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia Social pelo Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília.

Aprovado em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Jorge de Carvalho – Orientador (DAN/UnB)

Dra. Leticia Costa Rodrigues Vianna – IPHAN

A meus pais – de onde venho, e  
para onde vou.

## AGRADECIMENTOS

Desde criança percebo meus pais decidindo seu futuro em função exclusiva da educação de seus filhos. Tenho certeza de que antes mesmo de eu ter consciência do que é a obtenção de nível superior e posteriormente ter *escolhido* isso para mim, eles já *sonhavam* com este momento e me prepararam para que eu aqui chegasse. Agradeço a meus pais por toda a dedicação, paciência, amor e confiança inabalável. Vanderlei e Aymêe, esta conquista é para vocês.

A minha irmã Thayná devo todos os fundamentos morais que tenho como estudante. Foi mirando no exemplo irretocável dado por ela que desenvolvi e aprendi a dar valor ao compromisso acadêmico e profissional, à ética, ao esforço, à perseverança e à capacidade de sempre se levantar – de cabeça erguida – das dificuldades. Thay, esta conquista é por meio de você.

Durante a jornada que culminou neste texto encontrei a minha companheira. Sem esta jornada não a teria, e sem tê-la não concluiria a caminhada. Alicerce do meu dia a dia, metade intelectual indissociável, minha guia espiritual, parte de mim. Obrigado pela doação, partilha, carinho e por acreditar tanto em mim. Obrigado também pela paciência durante os tempos de ausência na presença. Dani, eu amo você.

Agradeço a toda a família que tenho por parte de pai, concentrada principalmente em Uberaba e Veríssimo – MG. Eles me viram crescer de perto, dos 9 aos 17 anos, e contribuíram decisivamente para a construção do que percebo como felicidade. Em especial agradeço ao núcleo dessa família, as minhas tias Vanda e Rita. Pela eterna disposição, obrigado.

Agradeço a toda a família por parte de mãe, concentrada principalmente em Brasília – DF e Natal – RN. Obrigado a todos os tios, tias, primos e primas por todos os momentos de união, que caracterizam para mim a recompensa depois do trabalho e das conquistas. Quero deixar um agradecimento especial a minhas tias Aydêe e Ayricer, que estiveram mais próximas do cotidiano da minha formação.

Não basta citar os parentes para que a família esteja completa. A todos os amigos próximos das famílias em Minas e em Brasília que se

tornaram novos tios, tias, primos e primas, obrigado pela força.

São família também todos os grandes amigos meus que conservo desde Uberaba e os que ganhei em Brasília. Por não achar justo com o meu coração, não ousou citar nenhum nome. Vocês, que sabem que são muito queridos, fiquem apenas com o meu carinho e a minha gratidão por tudo – tudo mesmo: das aulas aos bares; das discussões sobre epistemologia à sobrevivência ao apocalipse zumbi; dos sonhos de Lula e do Comandante Guevara à viabilidade real do Batman; dos volumes Nova História Crítica aos Harry Potter; de Bach aos Rolling Stones.

Obrigado à Universidade de Brasília em primeiro lugar pela Política de Cotas Raciais. Obrigado ao meu orientador, o Professor José Jorge de Carvalho pela confiança plena. Creio que não basta mencionar as aulas e professores que contribuíram para a minha formação. Gostaria de agradecer particularmente à Universidade pelos momentos que não constam no currículo lattes, mas que foram importantes para a consolidação de amizades e interpretações do mundo: a SOCIUS – Empresa Jr. de Consultoria em Ciências Sociais; a todas as greves, ocupações e paralisações que acabaram por se converter em momentos de produtividade (mesmo que ociosa); ao CASO – Centro Acadêmico de Sociologia; as rodas de violão; os Jiuubs – Jogos Internos da Universidade de Brasília; e a Pelada de Segunda.

Quero também prestar homenagem à família da Dani que agora considero minha também. Obrigado ao meu sogro Luiz Antônio e sua família por toda a inspiração. Obrigado a minha sogra Sandra e família por todo o suporte sentimental e material durante a confecção de toda a monografia. Um carinho especial para a Sandra, que contribuiu muito para que a clareza das ideias e escrita deste texto se apresente como desta maneira.

Um abraço também para Gilberto Gil, Dona Ivone Lara, Wilson Moreira e Maria Bethânia que, na ausência dos meus avôs e avós, sempre tem um conselho preciso para dar dentro de uma linda melodia.

Agradeço especialmente todo o conhecimento generosamente transmitido pelos grupos entrevistados: O Cavalo Marinho de Mestre Biu Alexandre, Mestre Luís Paixão, Risoaldo e Agaldo; e o Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Segundo Ministro Jorge Antônio, Marcos Eustáquio, Antônio Márcio e Joel Catarino. Muito obrigado a todos.

## RESUMO

A Lei de Direitos Autorais regula as relações de propriedade intelectual e comércio de obras artísticas. Suas disposições aplicam-se a obras cuja concepção artística está alinhada à indústria cultural, à estética erudita e ao padrão de produção ocidental moderno. Entretanto, esta aplicação não é harmoniosa com as obras artísticas de manifestações populares tradicionais e étnicas pois existem muitas inconsistências entre o previsto em lei e a realidade dos grupos de cultura tradicional. A diversidade cultural não encontra lugar dentro da legislação de direitos autorais pois têm a transmissão de suas tradições repassadas majoritariamente de maneira oral; possuem obras de autor desconhecido; executam a gestão dos grupos coletivamente; conservam os aspectos sagrados das manifestações – que são inegociáveis e não podem se tornar produto de consumo – e detêm pouca familiaridade com o processo industrial de produção comercial. Desta maneira é permitida a exploração quase ilimitada das tradições por agentes culturais sem dar a devida atenção aos fundamentos ancestrais, simbólicos e religiosos. Este texto se propõe a analisar a Lei de Direitos Autorais em seus mecanismos e princípios a partir da perspectiva das manifestações populares tradicionais e étnicas para perceber sua real efetividade. E apresentar as demandas dos grupos, suas expectativas sobre a proteção intelectual de suas obras, e sobre as condições em que são celebrados os contratos com a indústria cultural.

**Palavras-chave:** Propriedade Intelectual, Direitos Autorais, Cultura Popular, Indústria Cultural, Patrimônio Imaterial.



## ABSTRACT

The Lei de Direitos Autorais (*free translation as Author Rights Law*) regulates the intellectual property rights and trade relations regarding arts. Built to the art conceptions of the cultural industry, the scholarly aesthetic and the modern Western production standards, it does not apply to the traditional and ethnic culture manifestations. These manifestations in general have oral transmission of knowledge and traditions; arts of unknown authors; collective management of groups and traditions; non-negotiable sacred aspects – that cannot become a consumer product –; and unfamiliarity with the industrial and commercial production. That allows almost unlimited exploitation by cultural producers, without giving due attention and respect to the ancestral, symbolic and religious grounds. This text intends to analyze the Author Rights Law in its mechanisms and principles from the perspective of traditional, folk and ethnic manifestation groups to capture its real effectiveness. And present the groups demands, the expectations about theirs intellectual protection, and about the contract conditions with the cultural industry.

**Keywords:** Intellectual Property, Copyrights, Folk Culture, Cultural Industry, Intangible Heritage.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| 1 Introdução.....  | 11  |
| 2 Os grupos de cultura popular tradicional.....  | 14  |
| 2.1 O Cavalo Marinho e o grupo Estrela de Ouro de Condado – PB.....  | 14  |
| 2.2 O Reinado de Nossa Senhora do Rosário e a Comunidade dos Arturos.....                                    | 17  |
| 2.3 Como se situam as manifestações tradicionais nas produções culturais.....                                | 20  |
| 3 Pequena introdução à legislação de direitos autorais.....  | 25  |
| 3.1 Panorama geral: direitos morais, patrimoniais e domínio público.....                                     | 28  |
| 4 A proteção às manifestações tradicionais e étnicas no ordenamento jurídico brasileiro e internacional..... | 34  |
| 5 A noção de autoria na Lei de Direitos Autorais.....  | 41  |
| 5.1 A noção de autoria e as culturas populares.....  | 43  |
| 6 Os direitos morais do autor.....   | 50  |
| 6.1 Os direitos conexos e a sua proteção moral.....  | 56  |
| 7 Os direitos patrimoniais de uma obra intelectual.....  | 60  |
| 8 O prazo para encerramento da proteção dos direitos patrimoniais e a instituição do domínio público.....    | 66  |
| 8.1 O entendimento das manifestações populares como direitos conexos e domínio público.....                  | 68  |
| 9 As entidades de gestão coletiva para proteção de direitos de autor.....                                    | 71  |
| 10 Práticas de defesa dos direitos de propriedade intelectual de manifestações tradicionais.....             | 76  |
| 10.1 Acervo do Samba de Roda do Recôncavo Baiano.....  | 76  |
| 10.2 Portaria FUNAI sobre direitos autorais indígenas.....   | 80  |
| 11 Conclusões.....   | 87  |
| BIBLIOGRAFIA.....  | 91  |
| ANEXO A – Lei de Direitos Autorais.....  | 93  |
| ANEXO B – Portaria Funai para direitos autorais indígenas.....   | 109 |

## 1 Introdução

Ao se pensar as obras artísticas, que têm como origem a sensibilidade de pessoas, e que estas mesmas obras serão percebidas de inúmeras maneiras diferentes pela sensibilidade de outras pessoas, algumas questões se apresentam. Entre elas, como é possível ter controle sobre uma ideia? Como é possível fixar e depois negociar como mercadoria, uma inspiração? É realmente legítimo que isso aconteça?

A área do conhecimento que trata destas questões é denominada Propriedade Intelectual e, mais especificamente em relação às obras artísticas, os Direitos Autorais. Foram criadas recomendações, leis, atos e espaços oficiais de discussão do tema em esfera nacional e internacional para regular os procedimentos de proteção e disseminação de criações do espírito.

Entretanto, as normas vigentes não possuem mecanismos adequados e eficientes de proteção às manifestações populares tradicionais e étnicas. Explorados por terceiros com muita facilidade, além do mau uso – ainda quando bem intencionado – das obras artísticas, os detentores destas manifestações são impossibilitados de defender os valores e símbolos que os situam no mundo como indivíduos e como grupo.

O desenvolvimento das reflexões se dá pela constatação de que a proteção aos direitos de propriedade intelectual das manifestações tradicionais – mesmo que sob a égide da atual Lei de Direitos Autorais<sup>1</sup> – é em grande medida desconhecida pelos grupos populares e aparece de maneira superficial durante a celebração de contratos de produção entre estes e gestores públicos e privados. Com a necessidade de atenção ao tema, é intenção deste texto tanto a ampliação do debate quanto a sua democratização, notadamente pela inclusão da perspectiva dos mantenedores e seu acesso à informação. Este texto insere-se em uma agenda “pragmática”, como enunciado por Vianna (2005, p. 15):

A legislação brasileira relativa à salvaguarda e proteção do patrimônio cultural tem-se desenvolvido desde, pelo menos, a

---

1 A Lei de Direitos Autorais, 9.610/98 está integralmente disponível no Anexo A deste texto.

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.

Ao mesmo tempo que o reconhecimento da diversidade das manifestações cresce, a carência do reconhecimento de direitos coletivos os impede de usufruir plenamente do gozo de tais interesses. O foco recai sobre os limites da aplicação dos direitos autorais e as alternativas desenvolvidas pelo poder público para contorná-los, porque este mesmo Poder é o majoritário financiador de projetos (ALVES, 2010, p. 549):

Há uma participação muito relevante dos municípios no financiamento da cultura, ou seja, nos investimentos e na manutenção, especialmente dos equipamentos culturais. Mais de 51% dos investimentos em cultura vêm dos municípios, o que nos leva a reforçar o princípio de que uma política da diversidade deve valorizar muito o local, cujo representante mais direto é o município<sup>2</sup>

Este trabalho objetiva então apresentar as discussões e resoluções que rodeiam o tema, com foco no que tange às culturas populares. Também, relatar casos de grupos de cultura popular em que os referidos mau uso e exploração acontecem, analisando-os à luz das normas vigentes, além de apresentar as demandas e sugestões dos próprios detentores à proteção autoral e à economia da cultura.

O Capítulo 2 introduz ao leitor os dois grupos de cultura popular que ilustrarão algumas situações abordadas ao longo da argumentação: o Cavalinho Estrela de Ouro de Condado – PB, 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 aplicação das entrevistas com estes dois grupos não se prestou a buscar uma representatividade dentro das manifestações tradicionais, ou mesmo uma pluralidade em que situações diversas, heterogêneas, são elencadas. A presença destes relatos visa em primeiro lugar, justapor a Lei de Direitos autorais às práticas

---

2 O trecho citado desconsidera ainda os financiamentos oriundos das esferas Estadual e Federal, que ampliariam a margem estatística largamente.

concretas de produção e, em segundo, captar o incômodo dos manifestantes dentro das práticas relatadas afim de convertê-las em perspectiva de análise e reflexão dos aspectos vigentes na Norma.

Adiante no mesmo capítulo será exposta pequena revisão da bibliografia que cerca o tema, com vistas a situar, depois da apresentação dos grupos que acompanharão todo o texto, um panorama geral e teórico sobre o contato das manifestações tradicionais com a indústria cultural.

O capítulo 3, com o mesmo objetivo introdutório, procura visitar brevemente as disposições da Lei de Direitos Autorais. Como esta será abordada em seus pormenores adiante, é indispensável que o leitor parta de uma noção geral do seu conteúdo. O capítulo 4 descreve em que âmbito os preceitos expostos no capítulo 3 são debatidos e construídos oficialmente.

Do capítulo 5 ao 9 é iniciada a argumentação plena a que esta obra se propõe. São debatidos, respectivamente em cada sessão: o pilar dos direitos autorais, a própria noção de autoria (cap. 5); o tripé que dá forma à proteção autoral – os direitos morais (cap. 6), os direitos patrimoniais (cap. 7) e o domínio público (cap. 8). No capítulo 9 é realizado um paralelo entre as entidades de gestão coletiva previstas na Lei e como os grupos tradicionais realizam a sua auto-gestão.

Durante o Capítulo 10 a discussão anterior sobre os limites da proteção autoral recai sobre a análise de dois casos em que se observam estratégias de setores do poder público para a proteção autoral de manifestações tradicionais: a tentativa por parte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN para reaver aos manifestantes do Samba de Roda do Recôncavo Baiano gravações que não têm acesso, realizadas décadas atrás; e uma Portaria editada pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI para a proteção dos direitos autorais indígenas;

No Capítulo 11 será dado o fechamento da presente obra, apresentando algumas conclusões possíveis para a discussão apresentada.

## **2 Os grupos de cultura popular tradicional**

Durante o desenvolvimento deste texto, serão expostos relatos de integrantes do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado – PB e do Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Arturos de Contagem – MG. As passagens tem por objetivo contextualizar algumas das faces do relacionamento entre grupos das culturas populares e os diversos agentes da economia da cultura para, em seguida, dimensioná-los frente aos direitos autorais.

A princípio, as histórias destes dois grupos não são suficientes para representar a imensa quantidade de manifestações populares do país, nem a totalidade das práticas envolvidas nas suas produções comerciais. Entretanto, como será exposto no Capítulo 4, as necessidades, dificuldades e interesses apresentados pelas manifestações tradicionais no que se refere aos direitos autorais são demandas transversais, conhecidas e sistematizadas pela administração pública.

Os relatos pretendem então ilustrar, com alguma concretude, situações frequentemente enfrentadas pelos grupos populares, ao mesmo tempo em que clareiam a compreensão das hipóteses trabalhadas no texto.

### **2.1 O Cavalo Marinho e o grupo Estrela de Ouro de Condado – PB**

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 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 Cavalos Marinhos 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.

[...]

Olha, [Cavalos Marinhos] é uma coisa tão boa que você nem avalia. Porque se eu não achasse bom, se eu não gostasse eu não estaria nem dando oficina. Mas porque eu amo o Cavalos Marinhos, adoro Cavalos Marinhos, tenho paixão por Cavalos Marinhos.

[...]

Meu estilo de oficina é esse: é a gente ensinar a música, o início de Cavalos Marinhos, toada, samba, dança. É esse o caso de oficina. O que é mais preparado pra gente ensinar são essas coisas assim, às vezes até o bagulho é um pouco pesado, fica cansado, e aí eu tenho que mudar só pra dança, pra ficar mais maneiro pro pessoal aprender. Então é isso que se faz, levar a oficina com esses detalhes.

[...]

Olha, na realidade a gente já tem visto isso, uns Cavalos Marinhos, eu não vi ainda não mas o pessoal é quem fala, que já tem Cavalos Marinhos 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 Cavalos Marinhos, sem saber nem Cavalos Marinhos 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 Cavalos Marinhos 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 Cavalos Marinhos Estrela de Ouro, de Condado – PE, em entrevistas concedidas em 27/10/11 e 01/11/11.)

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 cavalos marinhos. Pegou direitos autorais [de imagem], mandou a gente assinar o papel, a gente assinou, e tudo era do Cavalos Marinhos. O projeto que tinha passado [em edital público de financiamento] era do Cavalos Marinhos. 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 Cavalos Marinhos 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 Cavalos Marinhos. 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 Cavalos Marinhos Estrela de Ouro, de Condado – PE, em entrevista concedida em 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.

Toda a brincadeira é conduzida pelo Capitão com seu apito, que dá início e fim às toadas. O Capitão permanece em cena quase o tempo todo e dialoga com as figuras que entram e saem da roda, após realizarem sua cena. No início da brincadeira, o Capitão diz que vai viajar e para isso contrata dois “negos”, Mateus e Bastião, para tomarem conta do terreiro enquanto ele não volta.

Mateus e Bastião são parceiros, entram na roda e nela permanecem até o dia amanhecer. Fazem a função de protetores da roda, lidando com todas as interferências que acontecem durante a noite, como bêbados, cachorros, crianças...

(LEWINSOHN, 2007, p. 24)

Todos os participantes dançam e contribuem para o espetáculo teatral, mostrando enorme vigor físico. Cada Figura tem uma vestimenta específica, que pode ter muitos adereços e cores, confeccionadas geralmente pelas famílias dos participantes, além de máscaras que terminam de compor sua aparência e personalidade. A música fica a cargo do “banco”, lugar onde se reúne durante toda a noite o grupo de músicos que tocam bage (reco-reco), mineiro (ganzá), pandeiro e rabeça. Estes, também puxam o coro intercalando-se com o toadeiro que canta os versos e refrões em solo.

Severino Alexandre da Silva, o Mestre Biu Alexandre, comanda o Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Condado – PB e começou a botar figura aos 13 anos. Seu grupo conta com a participação de 21 pessoas, como Seu Luís Paixão, rabequista experiente, que já tocou com vários grupos de Cavalo Marinho e Forró da



região. A maioria dos participantes do Estrela de Ouro é da família de Mestre Biu, como seus filhos Aguinaldo e Risoaldo da Silva, que brincam desde pequenos, e hoje ajudam o pai a gerenciar o grupo. São hábeis tanto como instrumentistas quando integram o banco, quanto como Figureiros.

## **2.2 O Reinado de Nossa Senhora do Rosário e a Comunidade dos Arturos**

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.

[...]

Até aqui nós estamos preservando. Nós não podemos dizer que [a tradição] está mantida. A gente não pode dizer que futuramente as nossas tradições estão preservadas de tudo que tem no mundo moderno. Então assim, os nossos ancestrais sofreram pra manter todas as tradições que a gente preserva até hoje e nos passaram, e a gente vem mantendo, a gente vem dando continuidade à preservação dessas tradições.

[...]

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 Glauro 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 dos Santos, Segundo Ministro de Capitania do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e Diretor Social da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem dos Arturos, Contagem – MG, em 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.

As Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras como a Irmandade Nossa Senhora do Rosário de Contagem regulavam no passado parte da organização social dos interiores escravagistas, sendo articuladas por classes econômicas, profissionais, étnicas, em torno da devoção aos santos negros como Santa Efigênia ou São Benedito, ou a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (LINKE; ZANIRATO, 2011). Os escravos e descendentes de escravos, permitiram-se, dentro das celebrações nas Irmandades e Confrarias – não sem perseguição, resistência ou mesmo permissão por parte dos brancos – a celebração de certos rituais africanos como a coroação de reis e rainhas, desfiles das guardas, toques de tambores e

elementos religiosos junto às festividades dos santos católicos. Pelos reis e rainhas, Guarda de Congo, Guarda de Moçambique, o Candombe<sup>3</sup>, a devoção aos mitos católicos e africanos é composto o Reinado.

As funções das guardas são determinadas a partir da hierarquia estabelecida na lenda. O Candombe é o “pai de todos os Reinados aqui da terra”. O grupo [do Reinado] é formado pelos capitães de Congo e Moçambique, que se reúnem especialmente para bater os tambores sagrados. O Candombe não sai às ruas, e o Moçambique foi “o único pessoal que adaptou bater os instrumentos com mais ou menos semelhança que bate o Candombe [...]”. Nos cortejos, portanto, é o Moçambique que conduz reis e rainhas, privilégio conquistado por ter resgatado a imagem do mar, ou por representar o Candombe, sendo, assim, o primeiro na hierarquia. Ele toca e desloca-se devagar, pois foi assim que a santa foi retirada das águas. Os moçambiqueiros são os que detêm os segredos e os mistérios, e seus cantos rememorizam a África e os antepassados. A guarda de Congo segue sempre à frente, e, com sua movimentação rápida, saltitante, motivada sobre tudo pelo ritmo do Dobrado, tem a função de abrir e limpar os caminhos para que o Moçambique e o reino coroado possa passar.

O Congo, assim, conduz a espada, para ir à frente abrindo caminhos, e o tamboril, porque simboliza os instrumentos que retiraram a imagem, enquanto o bastão do Moçambique indica o poder conquistado pelo seu resgate.

(LUCAS, 1999)

Os Arturos detêm grande complexidade hierárquica. As tomadas de decisões referentes à comunidade não levam em conta somente a sua organização como pessoa jurídica. Não há distinção entre as práticas cotidianas da sua religiosidade; da sua ancestralidade com o presente; dos rituais e elementos do Reinado da sua própria terra. Esta unidade é presente também na liderança de todo o grupo. São consideradas em igualdade as hierarquias das Capitâneas de Congo e Moçambique; as opiniões e conselhos dos mais velhos; dos reis e rainhas coroados durante o Reinado pelo tempo em que estiverem em exercício, até a sua troca na próxima coroação; dos integrantes da diretoria da associação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário; e também dos chamados Arturos de primeira linha – os descendentes diretos de Arthur Camilo.

---

3 Candombe é um conjunto de três tambores sagrados, pesados e de difícil manuseio. Segundo o mito, o som do instrumento retirou a imagem de Nossa Senhora do Rosário do mar para a terra, e Ela sobre ele repousou. Ainda, os tambores são os intermediários entre os vivos e os mortos, o elo com os ancestrais, o fundamento primeiro de seus rituais.

### 2.3 Como se situam as manifestações tradicionais nas produções culturais

As manifestações artísticas tradicionais e étnicas ganham crescente valorização desde, pelo menos, a antropofagia modernista que lhes deu visibilidade e a conseqüente introdução do debate acerca de sua proteção na agenda de intelectuais, pesquisadores e órgãos do Estado.

No âmbito das políticas públicas houve a introdução de uma perspectiva mais abrangente de cultura, próxima à da antropologia. Esta perspectiva leva em consideração não somente a estética artística europeia e o modelo industrial de estímulo às artes, mas todas as formas de exteriorização de sensibilidades, bem como as matrizes simbólicas que as orientam e que contribuem para a formação identitária dos manifestantes da cultura.

Foram instituídas ações direcionadas ao Patrimônio Imaterial, aos Pontos e Pontões de Cultura<sup>4</sup>, ações emergenciais para manifestações em risco, além dos financiamentos para projetos e produções por meio de editais já existentes (como os do Fundo de Apoio à Cultura contemplados pela Secretaria de Cultura do GDF e os editais do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI, realizados anualmente pelo Iphan). A responsabilidade pela atenção às políticas públicas para as culturas populares é do Ministério da Cultura (MinC) por meio de secretarias especializadas e de órgãos a ele vinculados como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, a Fundação Palmares, a Casa de Rui Barbosa, entre outros.

Há certa tendência interpretativa entre alguns pesquisadores e formuladores de políticas públicas de que todas as manifestações tradicionais são consideradas patrimônio (saberes, formas de expressão, celebrações, etc.) e que merecem valorização e fomento, a despeito de um número restrito delas terem sido reconhecidas como Patrimônio Cultural do Brasil devido ao minucioso projeto de

---

4 O Ponto de Cultura é a ação prioritária e o ponto de articulações das demais atividades do Programa Cultura Viva. São entidades reconhecidas e apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministro da Cultura que desenvolvem ações de impacto sócio-cultural em suas comunidades. Somam, em agosto de 2012, 3,7 mil pontos e pontões, atuando em redes sociais, estéticas e políticas. O Ponto de Cultura não tem um modelo único, nem de instalações físicas, nem de programação ou atividade. Um aspecto comum a todos é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e comunidade. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>>. Acesso em: 26 de junho de 2012.

pesquisa e delineamento de ações necessários para tal reconhecimento – o Inventário Nacional de Referências Culturais, realizado pelo Iphan. Não se deve, entretanto, circunscrever o debate sobre os direitos autorais de manifestações tradicionais apenas aos bens registrados e 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 amparo do Iphan e da UNESCO<sup>5</sup> 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.

É crescente também o interesse da população sobre as manifestações tradicionais. Este interesse se mostra, por um lado, a partir de um sentimento análogo ao antropofagista de melancolia com a sua condição geral de desfavorecimento, aliado a um redescobrimto de raízes que leva à “missão” de absorvê-la e promovê-la de maneira que “só interessa o que não é meu” (ANDRADE, *in* TELES, 1976). Por outro lado, pode haver a sincera simpatia e afinidade estética e simbólica com estas expressões e/ou com os indivíduos que as detêm. Pode-se dizer também que os indivíduos procuram formas artísticas em diferentes níveis de reconhecimento a partir do seu *valor simbólico*, e definem tal legitimidade como mecanismo de discriminação ou *distinção* (BOURDIEU, 2007). Esta distinção opera na criação de redes e grupos que são unidos, afastados e entrecruzados pela oportunidade de acesso e predileção aos bens.

Além do interesse em suas várias possibilidades pelas artes populares, são formadores de redes os meios econômicos de promoção e valorização das manifestações tradicionais. São agentes interessados em promover ações junto aos grupos populares os produtores, cineastas, documentaristas, pesquisadores, musicólogos e etnomusicólogos, grandes gravadoras, editoras, gestores privados.

---

5 Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

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. 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.

A consolidação de um circuito direcionado para produções que envolvem as culturas populares criou um segmento próprio da economia da cultura<sup>6</sup>. Neste segmento, marcado pelo crescimento do acesso aos bens culturais, toma força a ótica econômica em função do fortalecimento comercial e aumento da sua procura. Com a aplicação da lógica de mercado a proteção ao caráter simbólico – 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 consequentemente 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.

---

6 Economia da Cultura é uma utilização recorrente entre gestores e pesquisadores para se referir a todas as práticas simbólicas e comerciais que giram em torno da produção cultural e políticas públicas. Este será o direcionamento usado neste texto. Tem-se utilizado o termo também como uma sub-área da Economia que busca legitimação e aceitação acadêmica desde pelo menos a década de 1980, cujo escopo é definido por Valiati (Sem Data, p. 03): “O estudo da Economia da Cultura está vinculado à compreensão da cultura a partir de paradigmas quantitativos e qualitativos. Efeitos correlatos podem estar relacionados à geração de emprego e renda, investimentos, produção, balança comercial, gastos públicos, bem como a efeitos e motivações mais abrangentes, tais como criação de atividades com valor de mérito e cultural e externalidades positivas e também a estruturação eficiente da condição de bem público das manifestações culturais. Dessa forma, o setor da cultura amplia as perspectivas da análise econômica, agregando à lógica do valor de troca e suas variáveis a perspectiva do valor intrínseco, produzindo sentido que expande as relevantes variáveis quantitativas do setor.”

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, como descrito por Carvalho (Op. Cit., p. 57):

A partir do momento em que a indústria cultural começa a organizar espetáculos de cultura popular surgem as negociações, em termos quase sempre desiguais, entre os produtores e os artistas populares. Esse regime capitalista das negociações tem como referência os parâmetros retirados de outros tipos de espetáculos, de expressões culturais que já se consolidaram em simbiose com a indústria cultural nas sociedades de massa. Estas expressões não são problemáticas para os artistas que já se formaram nesse meio mercantilista, mas invariavelmente acarretam em perdas, simplificações e deformações para as expressões culturais tradicionais.

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. Esta proteção é demanda antiga dos grupos de cultura popular, pois através dela poderiam se defender da má exploração econômica e simbólica de suas tradições.

Entretanto, as disposições previstas na Lei de Direitos Autorais foram concebidas para adequar as produções permeadas pelo ambiente industrial. As concepções de autoria, negociação contratual e temporalidade de criação e

recriação de uma obra são muitas vezes opostas às concepções das culturas populares. A LDA, imbuída destas concepções, não assegura a proteção às manifestações tradicionais adequadamente em relação às demandas de seus detentores.

É importante ressaltar que durante a argumentação que se desenvolve, as “manifestações tradicionais populares e étnicas” serão mencionadas recorrentemente. Por uma questão de estética da escrita e também para tornar o texto menos cansativo ao leitor, serão utilizados diversos termos que objetivam remeter a estas manifestações como “grupos populares, manifestações tradicionais, culturas populares, grupos, mantenedores, detentores, etc.”

No desenvolvimento deste texto será utilizada em vários momentos a comparação entre as práticas de edição e exploração de direitos autorais de grandes indústrias e comércios e os grupos de cultura popular tradicional.

Não se trata, porém, de realizar uma distinção entre “nós” e “eles”. Muito menos uma classificação em que a realidade industrial é “massificada, pasteurizada, manipulada” e os grupos de cultura popular são de alguma forma “puros, ingênuos ou os legítimos representantes da cultura brasileira”.

A comparação será feita, por um lado, porque a legislação de direitos autorais foi pensada e escrita para a realidade industrial que, a sua maneira, também se adaptou ao conteúdo exigido pela lei. Por outro lado, as culturas populares necessitam do reconhecimento de que o fundamento maior que têm entre si é a diversidade em todos os níveis: organizacional, valorativo, emocional, estrutural etc. Há a necessidade de uma política que compreenda essa diversidade, *em paralelo* às que reconhecem a realidade e as necessidades das práticas industriais. Deve ser dada a oportunidade aos grupos tradicionais de escolher qual modelo é o melhor para si e se adequar a qualquer das estruturas livremente.



### 3 Pequena introdução à legislação de direitos autorais

O reconhecimento e proteção às criações intelectuais e artísticas remontam a própria construção do conhecimento humano. Se hoje sabemos que obras da antiguidade clássica do século IV a.C. como “O Banquete”, “Fedro” ou “A República” são de Platão, é porque já existia a preocupação de reconhecer quem concebia as expressões do espírito. Este preceito prevalece, visto que é vedado a qualquer outro indivíduo reclamar que escreveu ou pensou uma obra de Platão, ou de qualquer outra pessoa.

Com a invenção da imprensa, aumento da difusão do conhecimento e fortalecimento gradual do comércio e indústria, o valor econômico agregado a obras das mais diversas naturezas cresceu, bem como o mercado consumidor que atinge essas obras. Foi necessário então regular de que maneira os acordos de distribuição das obras seriam feitos e estabelecer modelos que equilibrassem a balança entre autores, editores e a população.

Por parte dos autores, é necessário garantir o seu direito de publicar ou não sua obra; modificá-la; de ser reconhecido como o autor; de ser remunerado pela venda de cópias; transferir o direito de exploração de sua criação. Para os produtores, é preciso assegurar contratos justos, que permitam algum tipo de autonomia em relação aos autores, além da remuneração pelas edições que compilam. À população deve ser permitido o desfrute da obra, além de suas possíveis interpretações e/ou adaptações.

A Constituição Federal de 1988 determina alguns desses pontos em seu Artigo 5º:

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;

b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das

obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas;

A lei citada pelos incisos XXVII e XXVIII deste artigo da Constituição é a Lei de Direitos Autorais (LDA), nº 9.610 sancionada em 1998, que atualizou o texto da antiga LDA (Lei nº 5.988/73). O conteúdo dessa lei é baseado na Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas<sup>7</sup>, de 1886, cuja última revisão do texto se deu em Paris, em 1971. A LDA discrimina o que é protegido pelos direitos autorais:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

- I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;
- II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza;
- III - as obras dramáticas e dramático-musicais;
- IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;
- V - as composições musicais, tenham ou não letra;
- VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;
- VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;
- VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;
- IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;
- X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;
- XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;
- XII - os programas de computador;
- XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

---

7 Em função do extenso conteúdo a ser trabalhado sobre a Lei de Direitos Autorais, a Convenção de Berna não será tratada em detalhes nesta obra. Isto não minimiza, entretanto, a importância desse texto, ou a necessidade de trabalhá-lo exaustivamente a respeito das manifestações étnicas e tradicionais.

§ 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis.

§ 2º A proteção concedida no inciso XIII não abarca os dados ou materiais em si mesmos e se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras.

§ 3º No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial.

Os direitos autorais tratam das obras citadas no referido Artigo 7º. O termo legal “direitos autorais” é empregado no plural porque não engloba somente a perspectiva do autor, mas também a dos chamados direitos conexos. O direito de autor, isolado, refere-se à “...pessoa física, criadora de obra literária, artística ou científica” (LDA, Art. 11). No caso de uma obra criada em comum por duas ou mais pessoas, configura-se a co-autoria, de maneira que cada um dos co-autores devem ser pessoas físicas, detentores iguais de direitos. Há também a obra coletiva:

h) Coletiva - criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma;

(LDA, Art. 5º, VIII)

Um exemplo claro de obra coletiva é uma coletânea de artigos organizado em um livro ou uma enciclopédia, cujos artigos são editados colaborativamente e cujas responsabilidades recaem sobre os organizadores.

Um criador pode não ter interesse em assumir publicamente a autoria de sua obra: por razões políticas, estéticas, ou pela simples vontade. Perseguidos políticos já o fizeram, bem como o poeta Fernando Pessoa. Para tal situação, é prevista em lei a publicação de obra pseudônima. A lei garante também que o autor da obra, a qualquer momento que deseje, reclame a autoria da referida obra, feitas as devidas comprovações.

Existem as obras em que o autor não é conhecido e é impossível resgatá-lo com precisão e comprovação. Geralmente obras de autor desconhecido são associadas ao folclore e conhecimentos de tradição oral, ou são documentos

danificados e carentes de informação.

Os direitos conexos ou vizinhos protegem aqueles que estão associados à produção, difusão e reprodução de uma obra. São titulares de direitos conexos: os artistas intérpretes ou executantes, que reproduzem a obra e podem reclamar direitos sobre a sua versão particular da mesma – “todos os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore” (LDA, Art. 5º, XIII); os produtores fonográficos, que editam e distribuem a publicação – “a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado” (LDA, Art. 5º, XI); e as empresas de radiodifusão, que executam as obras em sua programação – “a transmissão sem fio, inclusive por satélites, de sons ou imagens e sons ou das representações desses, para recepção ao público...” (LDA, Art. 5º, XII).

Há ainda situações em que uma pessoa jurídica – uma empresa, possui direitos pela transferência dos direitos de autor, seja ela total ou parcial. Transferem-se, para uma pessoa jurídica ou física “todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral...” mediante contrato (Lei 9.610, Art. 48, I). Entretanto, como é possível uma pessoa jurídica deter direitos se uma empresa – e não uma pessoa – de acordo com a própria lei, é incapaz de criar?

Para dar conta desta matéria existe a distinção entre a autoria e a titularidade de uma obra, ou seja, entre os direitos morais, vinculados à criação, e os direitos patrimoniais, vinculados à exploração econômica.

### **3.1 Panorama geral: direitos morais, patrimoniais e domínio público**

Os direitos morais são aqueles relacionados diretamente com a paternidade de uma obra intelectual. O vínculo de um autor com sua obra é enorme. Esta é uma exteriorização do seu pensamento, suas intenções e suas subjetividades. A partir deste princípio, a LDA elenca, em seu art. 24:

Art. 24. São direitos morais do autor:  
I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

Passagens como os incisos IV e VI revelam a força atribuída ao vínculo do artista com a obra pela lei, determinando que a integridade de uma obra é uma com a integridade do seu autor, com força, inclusive, de quebra contratual.

Os direitos patrimoniais, por outro lado, são aqueles advindos da comunicação pública e da exploração econômica de uma obra intelectual. Neste tema a LDA expõe diretrizes para a exploração financeira pelo autor da obra ou terceiros. Otávio Afonso (2009, p. 40, 41) expõe que são, fundamentalmente, três tipos de benefícios econômicos pela utilização de uma obra:

a) Direitos de reprodução: de todo ou de parte de uma *obra em forma material*, tangível ou intangível, que compreende a edição, a reprodução mecânica – de uma gravação sonora ou de uma obra audiovisual –, a reprodução reprográfica etc.” Em suma, este é o direito de receber dinheiro sobre uma música – intangível, ou uma pintura – tangível, pela sua reprodução em forma material. No primeiro caso, em cópias de um CD, e no segundo em cópias de um livro de artes, por exemplo.

b) “Direitos de comunicação pública: da *obra em forma não material*, a espectadores, por meio da exposição, da representação ou execuções públicas, da radiodifusão, da distribuição por redes de cabo, etc.” Este, refere-se ao direito de receber pela reprodução de uma obra em transmissões rádio, TV, filmes, em festas e apresentações com som ao vivo ou *playback*, exposições visuais,

audiovisuais.

c) os “Direitos de transformação: que consiste na faculdade do autor explorar sua obra autorizando a criação de obras derivadas dela como adaptações, traduções, revisões, compilações, antologias etc.

A legislação adota ainda, especificamente para os autores de obras de artes plásticas e manuscritos o direito de sequência, que é o recebimento pelo criador de no mínimo 25% do valor de revenda de sua obra de um terceiro para outro. É o caso, por exemplo, do leilão de uma pintura para sua transferência de um acervo particular a outro. O leiloeiro deve o pagamento ao autor do seu direito de sequência sobre o valor negociado.

Grande parte dos artistas e criadores não dispõem de recurso ou estrutura suficiente para agenciar e fiscalizar a reprodução de suas obras, bem como o devido recebimento que lhes é garantido. Para isso, a LDA dispõe em seu Título IV “Das Associações de Titulares de Direitos de Autor e dos que lhes são Conexos” que os artistas – autores ou detentores de direitos conexos – podem se associar a entidade sem fins lucrativos para o exercício e defesa de seus direitos. As entidades que tratam especificamente de obras musicais compõem um único escritório central, também sem fins lucrativos, para arrecadação e distribuição do dinheiro de direitos autorais, o ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição.

A Lei de Direitos Autorais determina que uma obra não necessita de registro em um banco de dados oficial para ser protegida. Isso quer dizer que toda criação, independente de quem a realize e em quais condições, terá seus direitos garantidos. Primando pela organização e eficiência da prática pública são determinados, por outro lado, órgãos competentes para realizar o registro das obras intelectuais (como a Fundação Biblioteca Nacional, o Instituto Nacional de Cinema, a Escola de Belas Artes da UFRJ, entre outros), que facilitam a defesa dos direitos autorais em função da documentação protocolada e acessível.

É estranho à livre circulação do conhecimento, um dos pilares das normas de propriedade intelectual, que uma obra seja explorada comercialmente para sempre, com a sua tutela passando de mão em mão, de empresa a empresa. Ainda, é estranho que a sociedade esteja sempre incapaz de alterar e modificar uma obra livremente, pois o processo de anuência do titular de direitos dificulta o livre fruir das artes e das ideias. Atenta a estas questões, a legislação prevê o domínio público.

Quando uma obra cai em domínio público, sua utilização econômica está

suspensa, e não é necessária autorização para sua modificação. Permanece somente o direito moral, a obrigatoriedade de referência do autor da obra original. Segundo Afonso (Op. Cit., p. 49,50):

Liberar totalmente a utilização econômica da obra intelectual, uma vez respeitado o aspecto moral do direito autoral, parece ser o objetivo principal do domínio público. 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.

O prazo de proteção de uma obra estipulado pela LDA é de 70 anos após o falecimento do autor (ou do último co-autor). Este prazo justifica-se pela iniciativa de proteger não somente o criador da obra por toda sua vida, mas também os seus dependentes. Após a morte do autor, os descendentes são os titulares dos direitos morais da obra e, se não cedidos, também dos direitos patrimoniais. Na ausência de sucessores, a obra cai automaticamente em domínio público. Segundo a Lei de Direitos Autorais:

Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público:  
I - as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores;  
II - as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.

No inciso II do art. 45 encontra-se a única menção aos conhecimentos étnicos e tradicionais de toda a LDA. Apesar do texto vago, fica claro que os legisladores tiveram a preocupação em reconhecer a fragilidade da proteção às manifestações tradicionais e a necessidade de regulação sobre as mesmas. Comenta o trecho Plínio Cabral (2003, p. 60):

Neste último item incluem-se as obras do folclore, ameaçadas de verdadeiro genocídio cultural pela penetração maciça dos meios de comunicação. Além disso, elas são recolhidas, arranjadas, adaptadas, sofrendo um processo que viola sua pureza original. Sendo obras de autores desconhecidos, é óbvio que sua utilização não está fora de proteção, independente de qualquer patrimônio cultural da nação. É o que diz, embora sem muita precisão técnica, o

item II do artigo 45, já que se refere a conhecimentos étnicos e tradicionais, sem aludir à obra de arte folclórica.

O parágrafo 2º do artigo 24 determina que compete ao Estado a defesa da integridade da obra caída em domínio público, o que se aplica, sem dúvida, às obras folclóricas. O domínio público assegura a utilização da obra de arte sem limites, respeitada a sua integridade.

Essa disponibilidade, dependendo do uso que for feito, poderá gerar direitos autorais. O artigo 14 da Lei 9.610 diz que “é titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída em domínio público”.

Nesse caso, trata-se da forma e não do conteúdo. Quando alguém der à obra em domínio público formatação pessoal, que tenha características próprias, esse trabalho terá proteção legal. São duas questões diferentes, envolvendo conteúdo e forma de apresentação. O conteúdo, no caso, é a obra em domínio público; a formatação é a maneira de apresentá-la.

A interpretação de Cabral sobre o art. 45 demonstra a opinião de uma série de estudiosos do direito na qual os mecanismos de todo o ambiente jurídico se adaptam em razão de preencher as lacunas entre leis e prática cotidiana. É de entendimento de alguns autores também que as obras de manifestações tradicionais não haveriam de representar interesse comercial e atração a grande parte do público pela sua natureza exótica e não-industrial e, por isso, não careciam de mais detalhes na redação da Lei. Ao contrário desta leitura, as manifestações ganham crescente investida de mercado, como comentado por Carvalho (2004, p. 5) a respeito de fonogramas:

No caso particular das tradições musicais, as gravações de campo que fizeram os pesquisadores de nosso país nos anos 50 não possuíam maior interesse comercial. No limite, imaginava-se que só a classe dos pesquisadores teria interesse em escutar a música exótica das regiões do planeta tidas como remotas. Eram a música popular e a música clássica as tradições musicais que ofereciam os sonhos e desejos de prazer da classe a que pertencia o pesquisador. As gravações etnomusicológicas tinham então uma finalidade parecida com a publicação de livros monográficos ou de estudo; enfim, tratava-se, basicamente, de discos etnográficos.

Por muito tempo, esses discos etnográficos não tiveram efeito necessariamente deletério para as comunidades, porque circulavam num universo social fora da voracidade do consumo. Já nos anos 70, ocorreu uma mudança dramática: a edição de materiais audiovisuais começou a ser exigida como parte da atividade profissional de inúmeros etnomusicólogos. Muitos pesquisadores tiveram então que ampliar suas tarefas para além das costumeiras, quais sejam, de ensinar, escrever ensaios acadêmicos e dar conferências, para se dedicar também à edição comercial da música das comunidades em que haviam pesquisado.



Ao contrário de Cabral, este texto considera que é necessário conjunto de normas editadas para lidar com a diversidade que a atual redação não contempla, seguindo o direcionamento exposto por Otávio Afonso (2009, p. 50-51):

A Lei nº 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. 9610/98, 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, que entram em contato com as comunidades tradicionais, solapar suas expressões culturais e as utilizar posteriormente em proveito próprio.

Não é prevista então a proteção específica aos direitos autorais das manifestações tradicionais. A proteção normativa às manifestações só apareceria na legislação brasileira com o Decreto do Patrimônio Imaterial em 2000. A reforma da Lei de Direitos Autorais, cujo debate se estende desde 2009 até a publicação deste texto, não faz menção em sua redação às manifestações tradicionais. Estão em andamento as discussões do Grupo de Trabalho Expressões Culturais Tradicionais e dos Povos Indígenas, coordenado pelo MinC para estabelecer diretrizes para a questão. No texto constitucional a cultura tradicional é tratada nas Emendas Constitucionais 42 de 2003 e 48 de 2005.

#### **4 A proteção às manifestações tradicionais e étnicas no ordenamento jurídico brasileiro e internacional**

É necessário delimitar neste momento o que será considerado como “manifestações populares, tradicionais e étnicas”. São vivências coletivas exteriorizadas de maneiras variadas, reconhecidas em formas de música, dança, teatro, pintura, artesanato, etc. São indissociáveis em seu sentido e em sua maneira de performar suas fundações ancestrais, espirituais e simbólicas. Muitas vezes a exteriorização dessas manifestações não distingue a separação destas “formas” tornando sem sentido, por exemplo, música sem espiritualidade, dançar sem música, tocar sem dançar. Seus conhecimentos são transmitidos oralmente através das gerações, e por isso são mutáveis em relação às influências, reinterpretações e importância de determinados códigos durante o tempo. A gerência das manifestações dá-se de acordo com a dinâmica própria dos grupos consolidada através das práticas ancestrais, na sua auto-gestão e na manutenção das tradições. Em uma perspectiva ampla, o maior valor que carregam é a diversidade, ainda que entre grupos praticantes de uma mesma manifestação. Essa definição alinha-se às disposições gerais apresentadas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), pelo Ministério da Cultura e intelectuais latino-americanos, como relata Alves (Op. Cit., p. 553):

Esse entendimento revela, por seu turno, que a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais e, ainda mais, a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial são instrumentos normativos informados por um conceito de cultura popular produzido pelas elites intelectuais e científicas latino-americanas, que entendem a cultura popular, como se percebe a partir do caso brasileiro, como as expressões e criações estéticas e artísticas de uma determinada coletividade. São essas expressões os demarcadores da identidade, que devem ser objeto de proteção e promoção, pois guardam e produzem a diversidade cultural, considerada o grande patrimônio da humanidade.

Após a sanção das Emendas Constitucionais nº 42 de 2003, e nº 48 de 2005, a Seção II – “Da Cultura”, do Capítulo III da Constituição Federal assim se apresenta:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

- I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;
- II produção, promoção e difusão de bens culturais;
- III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;
- IV democratização do acesso aos bens de cultura;
- V valorização da diversidade étnica e regional.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º - Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º - A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º - Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º - Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

§ 6º É facultado aos Estados e ao Distrito Federal vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais, vedada a aplicação desses recursos no pagamento de:

- I - despesas com pessoal e encargos sociais;
- II - serviço da dívida;
- III - qualquer outra despesa corrente não vinculada diretamente aos investimentos ou ações apoiados.

Os dispositivos previstos nos arts. 215 e 216 se materializam em relação à proteção das culturas populares no Decreto nº 3.551/2000, que “Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências”; e no Decreto nº 5.753/2006, que “Promulga a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotada em Paris, em 17 de outubro de 2003, e assinada em 3 de novembro de 2003”.

O primeiro decreto rege o reconhecimento de manifestações culturais como patrimônio imaterial nacional – para promover ações de fomento e salvaguarda aos bens de natureza imaterial. Também cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, alçando o tema de maneira definitiva às metas que devem constar nos planos plurianuais – definidores de ações e programas do governo federal para uma gestão.

O segundo decreto citado concretiza a afinidade prática e conceitual do governo brasileiro com a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), em relação ao patrimônio imaterial.

Os esforços que resultaram nos dispositivos até aqui referidos não trataram, entretanto, dos direitos autorais das manifestações étnicas e tradicionais de forma pormenorizada. A Convenção de Paris de 2003 traz uma discreta menção ao tema dispondo apenas que os países signatários não podem usar as políticas de patrimônio para se desobrigar de outras instâncias internacionais que tratam de propriedade intelectual, como por exemplo a Organização Mundial do Comércio, e tratados anteriores como a Convenção Internacional sobre Direitos do Autor, de 1952.

Artigo 3: Relação com outros instrumentos internacionais  
Nenhuma disposição da presente Convenção poderá ser interpretada de tal maneira que:

[...]

b) afete os direitos e obrigações dos Estados Partes em virtude de outros instrumentos internacionais relativos aos direitos de propriedade intelectual ou à utilização de recursos biológicos e ecológicos dos quais sejam partes.

A imprevisão na legislação vigente sobre a propriedade intelectual no que concerne às demandas das culturas populares não significa entretanto que o tema

não é de conhecimento e interesse por parte do governo brasileiro e da UNESCO.

Em 2006 os direitos de propriedade intelectual já eram demanda sistematizada 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 Ministério da Cultura (MinC) (p. 82, 83):

Propostas e Recomendações:

1. MinC solicitar nos editais que as 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. MinC 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 MinC deve assessorar e capacitar as comunidades que desejem instituir entidades associativas que as representem juridicamente na defesa dos direitos autorais.

4 MinC 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 fonograma às comunidades para fins de reprodução.

Constam nas Metas do Plano Nacional de Cultura, publicado em junho de 2012 pelo MinC as seguintes estratégias e ações a serem alcançadas:

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 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.

Estão em andamento os debates de um Grupo de Trabalho<sup>8</sup> coordenado pelo MinC para estudo e delineamento de propostas sobre o tema:

O Grupo de Trabalho (GT) Expressões Culturais Tradicionais e dos Povos Indígenas do Ministério da Cultura (MinC) se reuniu nesta quinta-feira (17) para debater sobre os direitos autorais como patrimônio cultural das comunidades tradicionais. Até o mês de agosto o GT deverá finalizar levantamento de informações e relatório que servirão de subsídio para a elaboração de políticas de proteção dos conhecimentos e expressões culturais dessas populações, em cumprimento a Portaria nº 37 de 12 de abril de 2012.

Do GT participam a Fundação Cultural Palmares (FCP), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a Secretaria de Cidadania Cultural e a Diretoria de Direitos Intelectuais da Secretaria de Políticas Culturais. A ideia é que as produções que expressam a identidade dos grupos étnicos brasileiros tenham reconhecidos e protegidos esses valores enquanto patrimônio nacional e segundo os tratados e convenções internacionais dos quais o Brasil é signatário.

Desafios – Para os membros do GT o principal desafio para a elaboração do documento está na construção de um direito que trate da garantia de todas as propriedades legais (autoral, industrial e constitucional) para embasar as políticas de proteção ao que é produzido por esses grupos. Entre as definições a serem estudadas estão sujeito, objeto e formas de representação nacional e internacional.

---

8 Notícia veiculada no endereço <<http://www.palmares.gov.br/2012/05/gt-debate-direito-autoral-de-comunidades-tradicionais/>>, acessado em 26 de junho de 2012.

Entre as possibilidades propostas pelo GT para a execução destas políticas está o [registro]<sup>9</sup> das manifestações culturais pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Nesse sentido, duas categorias precisam ser amadurecidas: o que pode vir a ser um marco regulatório de proteção e preservação dos valores das comunidades tradicionais e o modo como a sociedade se apropriará desta intenção do Estado.

Da mesma maneira, a UNESCO também é atenta a estas questões (ZANIRATO, RIBEIRO, 2006). Não por acaso surgiu, em 1992 a Convenção para a Diversidade Biológica – documento que reconhece as práticas ambientalmente sustentáveis das comunidades tradicionais e visa a proteção de seus conhecimentos em relação ao patrimônio genético, patentes e a propriedade industrial, além de garantir a participação dos detentores nos benefícios oriundos da utilização de seus conhecimentos.

O mesmo consenso não se deu em relação às artes das manifestações tradicionais. O documento que tentou equalizar os limites de tratados anteriores que marcam as concepções autorais não aplicáveis às culturas populares – a Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005 – cedeu aos tratados anteriores semelhante à Convenção de 2003: “Nenhuma disposição da presente Convenção poderá interpretar-se como uma modificação dos direitos e obrigações das Partes que emanem de outros tratados internacionais dos que sejam parte” (CONVENCIÓN, *apud* ZANIRATO, RIBEIRO, Op. Cit., p. 51).

Sobre as dificuldades de entendimento acerca do tema Guilherme Coutinho Silva (2009, p. 9754) comenta:

Fica claro como os países que dominam o mercado cultural têm dificuldade em aceitar limitações aos seus interesses comerciais. Deve-se também ressaltar as profundas diferenças entre a OMC<sup>10</sup>, que como já dito tem um viés comercial, e a UNESCO, com um enfoque de promoção da diversidade de culturas. Resta evidente que os dois organismos têm posições díspares, que por muitas vezes entram em colisão. Na medida em que a regulamentação mundial sobre propriedade intelectual passou a fazer parte do escopo da OMC, foi dada uma relevância muito maior ao aspecto econômico destes direitos.

---

9 Alteração do autor.

10 Organização Mundial do Comércio, órgão da ONU que vem ganhando ao longo dos anos mais força como fórum adequado para debates frente à propriedade intelectual – e portanto aos direitos autorais (SILVA, Op. Cit.).

A UNESCO e suas Convenções acabam de certa forma enfraquecidas em relação à OMC, por não terem o aparato coercitivo e a abrangência desta. [...]

A UNESCO faz parte da ONU, que tem uma abrangência de quase 200 países. Porém, estes não estão obrigados a adotar as Convenções da UNESCO, nas quais são encontradas mais políticas de atuação e nem tantas regras específicas, sem qualquer sanção prevista ao descumprimento de algum dos preceitos. Além disso, enquanto o art. 72 do TRIPs<sup>11</sup> determina a impossibilidade de serem feitas reservas a qualquer das disposições sem o consentimento dos demais membros, na Convenção da Diversidade, por exemplo, o art. 33 permite que emendas não sejam aceitas por parte dos países e não há qualquer proibição relativa ao uso de reservas por parte dos signatários. A ausência deste tipo de determinação permite que as Convenções se tornem colchas de retalhos, em que cada país adota os dispositivos que forem mais pertinentes aos próprios interesses, o que diminui gravemente a eficácia das normas.

Quanto mais a discussão avança em fóruns mais comprometidos com o comércio do que com a diversidade e com o caráter simbólico, a tendência de atraso sobre a agenda demandada pelas manifestações populares se amplia. O consenso sobre os direitos autorais e as manifestações tradicionais é de difícil alcance, bem como a criação de marco legal que trate do assunto especificamente. Não há ainda documento que sistematize as demandas dos mantenedores de bens culturais e os posicione em relação à legislação vigente, o que é um passo importante para a disseminação da informação e democratização do debate.

---

11 Sigla em inglês para o Acordo Relativo aos Aspectos do Direito da Propriedade Intelectual Relacionados com o Comércio (ADPIC), tratado internacional que o Brasil é signatário, que dispõe normas sobre a propriedade intelectual.



## 5 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.

[...] Esse pensamento ajudou a construir as bases da proteção autoral às obras intelectuais, que com o advento da prensa e posteriores tecnologias de impressão dependiam dessa proteção para a salvaguarda de toda organização, financiamento e investimento que os editores faziam para a produção de livros em suporte tangível.

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.

Existem criações intelectuais, entretanto, que são concebidas por mais de um autor. É comum um livro escrito por mais de uma pessoa, uma música composta por parceiros ou um filme dirigido por dois diretores. São exemplos respectivos o livro “Memórias de uma Guerra Suja” escrito por Cláudio Guerra, Marcelo Netto e Rogério Medeiros; o disco “Os 3 malandros In Concert”, de Moreira da Silva, Bezerra da Silva e Dicró; a trilogia “Matrix”, dirigida pelos irmãos Wachowski. Os casos

especificados na Lei de Direitos Autorais de obras coletivas adaptam a concepção romântica e individual de autoria às situações encontradas na prática.

Segundo o art. 5º, VIII a, da LDA, obra em co-autoria configura-se “quando é criada em comum, por dois ou mais autores”. Completa a noção de autoria compartilhada o art. 15, que dispõe que “A co-autoria da obra é atribuída àqueles em cujo nome, pseudônimo ou sinal convencional for utilizada.” São co-autores, portanto, aqueles que estão identificados como criadores.

No art. 11, o parágrafo único que complementa o *caput* diz que “A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei”. A proteção aplicável a pessoas jurídicas é a cessão de direitos, por meio de contrato, do criador de uma obra para uma empresa. São repassados o controle da reprodução da obra, o direito de republicá-la, o direito de compra e venda da tutela da obra. Entende-se que uma empresa não tem sensibilidade e intelecto para criar uma obra – não é um ser humano. Mas pode, entretanto, agenciar certos tipos de direitos (função própria da pessoa jurídica), especialmente aqueles relacionados às práticas industriais e comerciais, que influenciam decisivamente na edição, distribuição e comercialização de uma obra, interferindo até mesmo no ato de criação – por exemplo, quando uma gravadora determina em contrato que um artista tem o compromisso de lançar, por meio dela, um certo número de discos inéditos em determinado período.

Além da cessão de direitos, uma pessoa jurídica também pode ser titular de direitos autorais em uma obra coletiva. Esse tipo de obra é definida no art. 5º, VIII, h como “a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma.” Sobre o trecho, Dias (Op. Cit., p. 127, 128) comenta:

O critério determinante para classificação desse tipo de criação plúrima é a noção de empresa ou atividade empresarial. A obra coletiva é aquela resultante predominantemente de uma empresa. O peso da organização prevalece. Cria-se uma estrutura que enquadra e dirige as atividades individuais. A obra é atribuída à pessoa física ou jurídica que a organiza. É o caso das obras audiovisuais como filmes e novelas, obras cinematográficas e multimídias, dicionário, atlas, livros, jornais etc.

Uma pessoa física pode também ser titular de direitos autorais de uma obra

coletiva. É o caso, por exemplo, de uma coletânea de artigos publicados em um livro. O indivíduo organizador da obra detém os direitos a ela referentes, embora seja obrigatória a referência em cada artigo dos seus autores originais.

Nas obras coletivas ou em co-autoria, estejam elas sob tutela de pessoa física ou jurídica, a *noção de autoria individual* prevalece. Os criadores estão identificados, com suas participações discriminadas e atribuídas a seu nome, individualmente.

### **5.1 A noção de autoria e as culturas populares**

As manifestações populares tradicionais são mantidas de maneira diferente das produções acadêmicas ou industriais. Para o controle e difusão das duas últimas, foram criadas instituições e mecanismos responsáveis pelo armazenamento e transmissão destes conhecimentos. São bibliotecas e museus públicos e privados alguns dos responsáveis pela manutenção desse acervo. Assim a consulta está assegurada, por todo cidadão a qualquer tempo, bem como a certeza de que o conhecimento não se perderá. A transmissão é feita principalmente em escolas e institutos de artes, dança, música, cujo método de aprendizado é baseado em palestras, classes, teoria e prática na forma de ensaios repetitivos.

Naturalmente, a preservação e disseminação do conhecimento nestas instituições se alinha às normas do direito autoral, preservando os direitos morais e patrimoniais de toda obra utilizada. Não por acaso são estes modelos de instituições os próprios responsáveis por resguardar o conhecimento, como exposto no art. 17 da lei nº 5.988/73 – o único artigo da antiga Lei de Direitos Autorais que continua em vigor: “Para segurança de seus direitos, o autor da obra intelectual poderá registrá-la, conforme sua natureza, na Biblioteca Nacional, na Escola de Música, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Instituto Nacional do Cinema, ou no Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia.”

As culturas populares, por outro lado, não têm esta estrutura a seu favor. 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. A manutenção do acervo das manifestações não é feito em bibliotecas, mas construída ao mesmo tempo na própria memória de cada mestre, cada aprendiz, cada pessoa que um dia presenciou uma apresentação. Por cada lembrança especial, por cada falha da memória, por cada trecho modificado na manifestação que se percebe, e que não se percebe mais – enfim, uma memória dinâmica, viva.

Mestre Biu brinca seu Cavalo Marinho a partir da sua experiência com outros grupos, mas segue também as memórias do que aprendeu com seu pai ainda na infância:

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 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! [...] 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.

Ele [pai de Mestre Biu] parou de brincar eu tinha 7 anos de idade! Eu tinha 7 anos de idade quando ele parou de brincar. Com 5 anos eu andava no cavalo marinho dele, só não ia todo sábado.

Saulo: E o senhor lembrava tudo?

Biu Alexandre: Lembrava, porque minha cabeça tem um computador rapaz! [risos] E não existia computador ainda nesse tempo, e a minha cabeça era computador. Agora, não é dizer se eu gravava tudo...

(Mestre Biu Alexandre, em entrevista concedida no dia 27/10/11)

A transmissão oral discutida pode ser definida de maneira geral como enunciado no Projeto de Lei Federal nº 1.786 de 2011<sup>12</sup>, cujo escopo é instituir “a Política Nacional Griô, para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral” em seu art. 2º, inciso III:

É o universo de vivência dos saberes e fazeres da cultura de um povo, etnia, comunidade ou território que é criado e recriado, transmitido e reconhecido coletivamente através da oralidade, de geração em geração, com linguagem própria de percepção,

12 O chamado “Projeto da Lei Griô” encontra-se atualmente em trâmite no Congresso Nacional. Pode ser acompanhado por meio da página: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=511689>>. Acesso em 12 de junho de 2012.

elaboração e expressão, pedagogia de transmissão e política de reconhecimento.

Com a transmissão oral dos conhecimentos 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. O espaço de transmissão de saberes entre três gerações de mestres de uma manifestação, por exemplo, pode levar mais de 5 décadas.

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

Tá esse aí mesmo [Aginaldo], que diz que eu não ensino nada a ele... mas eu não ensino porque eu não ensino a ninguém mesmo, né? Mas eu tenho vontade deles fazerem o que eu faço, o que eu fazia, eu tenho vontade que eles pega isso. Eles faz quase tudo, mas ainda falta umas coisinha pra completar e tal, mas leva.

[...]

...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, 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. Aginaldo, 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.

As obras artísticas partilham, então, de tantas variações quanto houverem diferentes valores e memórias constituídas por seus participantes. Os grupos intercambiam entre si composições, estilos, vertentes, além de interagirem também com outras manifestações, e outras influências das mais diversas ordens e origens, reinterpretando constantemente aquilo que expressam em suas tradições.

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. Este rastro de memórias, uma vez seguido, tende a se tornar um borrão de referências que se confundem, memórias que se misturam, e histórias que, diferentes entre si, compõem a mesma verdade – são a própria realidade e experiência de quem relata a expressão de sua vida e memória. A trajetória de criação de uma obra da cultura popular tradicional pode levar a um possível autor, a vários possíveis autores ou mesmo a nenhum autor, como se uma obra simplesmente existisse desde sempre. Um exemplo de obra que dá a impressão de “sempre ter existido” cujo autor se perdeu, bem como não é possível rastrear um conjunto específico de pessoas que a mantêm são as cantigas de roda infantis como “Ciranda Cirandinha, Atirei o Pau no Gato, Escravos de Jó, Capelinha de Melão”.

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 contribuem continuamente para a desejada característica única e singular, introduzindo novos elementos ao universo intelectual. A obra se modifica a toda hora, tornando ineficaz mesmo a sua fixação. Todos os detentores da manifestação, que são responsáveis pela manutenção de suas obras são, então, os autores.

A concepção romântica de autoria como prevista na LDA não se aplica aos grupos populares tradicionais. A maioria das obras não tem o seu autor identificado, e são poucas as chances de conhecê-lo após uma investigação. A identificação do criador é o pilar fundamental de toda a Lei, e sendo impraticável tal reconhecimento, todas as culturas tradicionais estão, dentro do direito formal, desprotegidas dos direitos morais e patrimoniais das obras que são detentoras. Dias (Op. Cit., p. 122) comenta a noção de autoria e sua relação com as obras coletivas:

No entanto, ao se analisar o histórico do desenvolvimento do processo de produção criativa, observa-se que a noção romântica de autor criada no século XVIII não abarca satisfatoriamente o processo de criação das obras do espírito, porque não considera como inerentes à autoria os elementos da coletividade e da colaboratividade. Em outras palavras, a autoria romântica é capaz de explicar satisfatoriamente somente o processo tradicional de criação das obras do espírito, no qual não se tem dificuldade em identificar o(s) seu(s) autor(es). Nas novas formas de criação, que se dá com múltiplos e variados autores, de forma colaborativa e coletiva, a noção de autoria é posta em cheque. Cria-se assim um paradoxo que questiona a própria noção de autor nas obras criadas de forma colaborativa e coletiva.”

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 das obras em co-autoria (considerando os detentores agentes ativos sobre as obras e, portanto, autores), o processo de reconhecimento 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.”

Como as obras artísticas das culturas tradicionais sofrem revisões, atualizações e modificações por outros detentores, grupos ou gerações, e na maioria das vezes se desconhece o autor, estes modificadores – legítimos detentores da manifestação – são incapazes de serem titulares de direitos em co-autoria.

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 que são autônomos entre si e não há como eleger qual dos mestres seria o detentor dos direitos. Além de forçar uma hierarquia não-natural que criaria tensão entre os grupos e participantes, a concentração da tutela dos direitos prejudicaria o processo de transformação natural das obras.

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 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. Não se pode forçar um grupo a se associar à instituição que representa outro grupo. Ainda, se houver mais de um grupo organizado sob pessoa jurídica, há que se escolher qual grupo é o legítimo para ser o titular dos direitos autorais, o que não se coloca no âmbito das culturas populares.

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 impasse na gestão das próprias obras em relação à sua apresentação, gravação e reprodução.

A dificuldade de reconhecimento do autor nas culturas tradicionais revela a complexidade do tema, ao ter que conceder direito líquido e certo uniformemente a realidades muito díspares, como por exemplo às Matrizes do Samba Carioca – difundido nacionalmente, cercado por forte estrutura comercial e industrial, reconhecido como Patrimônio Cultural Brasileiro pelo IPHAN/MinC – e por outro lado ao Cavalo Marinho pernambucano, representado por um pequeno número de grupos, com estrutura e membros eminentemente familiares e menos industrializado ou comercial.

## 6 Os direitos morais do autor

No capítulo que trata dos direitos morais do autor a lei 9.610/98 determina que:

- Art. 24. São direitos morais do autor:
- I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;
  - II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;
  - III - o de conservar a obra inédita;
  - IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;
  - V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;
  - VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;
  - VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontrar legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.
- § 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.
- § 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.
- § 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.
- [...]
- Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis.

Os direitos morais são inalienáveis e irrenunciáveis, e não podem ser cedidos por meio de contrato, diferentemente dos direitos patrimoniais de uma obra. Isto porque são os direitos que ligam o autor à criação, o intelecto a sua expressão exterior. A legislação considera este elo como o fator determinante para a existência da obra, e reconhece sua importância também depois da mesma publicada.

Os incisos I, II do art. 24 tratam do direito do autor de ter seu nome atribuído e seu trabalho reconhecido pela confecção de sua obra. O inciso III trata da possibilidade que tem o autor de não publicar uma obra inédita. Se este fizer o

registro da sua criação no órgão competente, ela fica resguardada no arquivo e não pode ser divulgada a qualquer pessoa sem o consentimento do criador.

Atribuir a autoria de uma obra de arte no contexto das culturas populares, e portanto reconhecer os direitos autorais dos grupos e comunidades detentoras destas manifestações é tarefa complexa, como já discutido. Os incisos enumerados acima dificilmente podem ser aplicados – como não se conhece o autor na maioria das obras, não há quem reclame a autoria.

A partir do inciso IV, entretanto, são descritos direitos que, se aplicados às manifestações tradicionais, teriam grande importância no processo de manutenção de suas tradições e bens culturais. Segundo o próprio inciso IV, há o direito “de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;”.

Proteger a integridade das obras pode significar para os mantenedores a defesa do esvaziamento de sentido de suas tradições. Pode haver diferença entre a apresentação da proposta de produção e o resultado final da edição – justamente quando os manifestantes se sentem contemplados ou não com o que será repassado sobre si ao público. Por outro lado, os usos e apropriações das manifestações praticados por terceiros que sejam ofensivos a seus aspectos simbólicos ou a seus detentores podem ser impedidos. A proteção da integridade é defesa contra práticas espoliativas de conteúdo e sua consequente canibalização como expostas por 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.

O inciso V narra o direito de “modificar a obra, antes ou depois de utilizada”. Para as expressões populares este tipo de previsão é desejada, pois as suas obras sofrem constante processo de modificação. Se fosse reconhecido o direito de autor dos detentores, estes teriam a possibilidade legal de modificar sua obra e manter sua titularidade em registro oficial.

Segundo o inciso VI é direito moral do autor “o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;”. Para as culturas populares este trecho é fundamental. Retirar de circulação ou suspender a utilização autorizada significa, na prática, o poder de quebra de contrato. Gravações, fotos, reproduções e comercializações indevidas, que afrontem a reputação ou imagem dos grupos poderiam, então, ser interrompidas.

O § 3º do art. 24 diz que neste caso “ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem”. A indenização descrita é paga àquela parte do contrato responsável por colocar a obra em circulação que, com a retirada do material, tomará prejuízo. O critério de julgamento de casos que “cabem” e que “não cabem” indenização não é explicitado, e fica a cargo da instância judiciária responsável pelo processo. É preciso, entretanto, que haja um delineamento mínimo de quando a indenização deve ser paga. Os contratos são feitos por produtores, pesquisadores, ONGs e empresas, que têm melhor preparo para cobrir encargos financeiros e legais do que os grupos tradicionais. Se por ventura os detentores se sentirem lesados, a possibilidade de levantar recursos para indenizações é pequena para a maioria dos grupos.

Este delineamento mínimo – que não exclui obviamente o olhar pormenorizado caso a caso – deve ser pautado pela existência ou não de má-fé no acerto de termos contratuais e na intenção de distribuição do material. Existem casos em que os detentores ficam em desvantagem pelo simples despreparo no trato de financiamentos, projetos e produções culturais. Há situações em que são prejudicados por realizarem com esmero um projeto importante, mas durante seu

desenvolvimento perceberem que o resultado prático não trará os benefícios que se estimaram na fase de elaboração, acarretando prejuízo à manifestação. Nestes exemplos não há má-fé das partes envolvidas, e possíveis indenizações devem ser julgadas.

Existem outros momentos, porém, em que a má-fé é atestada. 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 uma dessas práticas:

[...] 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 satisfeitiíssimo.

(Jorge Antônio, Diretor Social da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem dos Arturos, Contagem – MG, 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. Há má-fé também em projetos através do desvio de finalidade. Por exemplo, projetos que são apresentados aos grupos com fim educacional<sup>13</sup> e de distribuição gratuita, mas se tornam projetos comerciais visando lucro. Um dos relatos de Jorge Antônio ilustra essa situação:

[...] 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

---

13 Segundo a LDA em seu artigo Art. 46. “Não constitui ofensa aos direitos autorais:

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;”

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 Glauro 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, Diretor Social da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem dos Arturos, Contagem – MG, em entrevista concedida em 09/12/11)

Propostas de parcerias enganosas, para usufruir da experiência e generosidade de grupos e comunidades tradicionais ludibriando-os em benefício e promoção próprios, intencionalmente, tanto por parte de pesquisadores quanto instituições são recorrentes. Nestes casos não deve ser paga indenização aos responsáveis pela edição ou distribuição do que se produziu em prejuízo aos grupos que demandam o recolhimento de publicação e exploração que afronte sua imagem. Ainda, tanto o material tratado (pronto para comercialização) quanto o material bruto devem ser entregues à comunidade detentora integralmente, que passa à qualidade de titular de direitos morais e patrimoniais de todo o acervo.

Quanto ao pesquisador referido no trecho acima, há a constatação de nítida mudança de comportamento frente às produções culturais, descrito por Carvalho (2004, p. 5-6) de maneira que é indispensável uma longa citação para absorção de seu papel:

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 idéia 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.

Não cabe aqui analisar por que a indústria do entretenimento se dirigiu para o exótico. O importante é que ocorreu uma sincronização perversa entre a comercialização da performance exótica e a descolonização ou a resistência cultural. No momento em que o pesquisador discursa academicamente sobre uma determinada tradição musical, aponta de forma indireta para seu potencial uso como fonte de entretenimento. Logo, a indústria do disco se interessa em ampliar o repertório de produtos de consumo que oferece com esse novo elemento musical trazido pelo pesquisador. A motivação, a partir de então, deixa de ser estritamente científica, nos moldes em que esse termo era utilizado pelas instituições estatais. Quanto aos artistas da comunidade pesquisada, até para sua luta pela descolonização e contra a subalternidade, necessitam de uma dimensão cada vez maior de reconhecimento e passam a identificar no pesquisador uma figura típica do modelo boasiano: confiam em que ele há de falar a verdade sobre eles para o poder que os oprime. Sucede que a nova verdade que o pesquisador agora transmite já não é mais apenas uma verdade da política, da discriminação racial e étnica, da desigualdade de classes, do desprestígio cultural, mas também uma verdade de relações de mercado. E o pesquisador, operando dentro de uma paradoxal lógica samaritana de mais-valia, passa a crer que, ao conseguir algum retorno econômico para a comunidade, estará eticamente justificado para sair de seu lugar de cientista e servidor público e fazer um pacto com a indústria cultural.

Há aqui uma transformação radical da crença no papel do pesquisador. A ideia de que o trabalho de campo etnomusicológico para coleta e preservação das tradições musicais marginalizadas pelo Estado devesse ser legitimado por uma lógica de ganho financeiro, ainda que para a comunidade de músicos, seria impensável na lógica do pesquisador como servidor público. A partir dos anos 80, então, os pesquisadores de música, dança e teatro populares começaram cada vez mais a tornar-se mediadores da mercantilização da arte dos pesquisados. Podemos citar o exemplo clássico do etnomusicólogo norte-americano, desde essa época até os dias de hoje: vai a campo, volta com suas gravações, edita um disco, publica-o comercialmente, depois congrega os músicos para fazer shows e turnês; passa a ser seu porta-voz nas turnês; dá entrevistas para os jornais, fala nas universidades e salas de espetáculos em que eles tocam. Enfim, transforma-se em seu produtor e apresentador.

Segundo o inciso VII do art. 24. da LDA é direito moral do autor:

ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

A aplicação desta ideia sobre as culturas populares é de vital importância. As produções de material sonoro, visual e audiovisual das manifestações cobrem décadas. Nestes documentos estão registradas formas de performar, contextos socioeconômicos, gerações anteriores de manifestantes e conteúdos que porventura não estão disponíveis aos detentores do presente. Fixações como essas são realizadas tanto por produções comerciais que não oferecem retorno às comunidades quanto por pesquisadores que, envolvidos com as manifestações que estudam, constroem complexo acervo de registros por vezes mais usado para a sua promoção pessoal do que como uma ferramenta de valorização das culturas que proporcionaram tal promoção. Retornar este tipo de material aos grupos é, fundamentalmente, fortalecê-los e disponibilizar mais ferramentas para suas tradições.

### **6.1 Os direitos conexos e a sua proteção moral**

Definido pela sua concepção romântica, os direitos morais recaem sobre a figura individual do autor. Os participantes de manifestações tradicionais, por não partilharem da mesma concepção pelo próprio caráter das obras de tradição oral, ficam também impossibilitados de exercerem seus direitos morais como autores ou co-autores.

A interpretação recorrente é a de que os detentores de manifestações exercitam direitos conexos como intérpretes e executantes que, segundo o art. 5º, XIII são “todos os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore.”

De acordo com a LDA, são direitos dos artistas intérpretes e executantes:



Art. 90. Tem o artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir:

I - a fixação de suas interpretações ou execuções;

II - a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas;

III - a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não;

IV - a colocação à disposição do público de suas interpretações ou execuções, de maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem;

V - qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções.

§ 1º Quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto.

§ 2º A proteção aos artistas intérpretes ou executantes estende-se à reprodução da voz e imagem, quando associadas às suas atuações.

Art. 91. As empresas de radiodifusão poderão realizar fixações de interpretação ou execução de artistas que as tenham permitido para utilização em determinado número de emissões, facultada sua conservação em arquivo público.

Parágrafo único. A reutilização subsequente da fixação, no País ou no exterior, somente será lícita mediante autorização escrita dos titulares de bens intelectuais incluídos no programa, devida uma remuneração adicional aos titulares para cada nova utilização.

Art. 92. Aos intérpretes cabem os direitos morais de integridade e paternidade de suas interpretações, inclusive depois da cessão dos direitos patrimoniais, sem prejuízo da redução, compactação, edição ou dublagem da obra de que tenham participado, sob a responsabilidade do produtor, que não poderá desfigurar a interpretação do artista.

Parágrafo único. O falecimento de qualquer participante de obra audiovisual, concluída ou não, não obsta sua exibição e aproveitamento econômico, nem exige autorização adicional, sendo a remuneração prevista para o falecido, nos termos do contrato e da lei, efetuada a favor do espólio ou dos sucessores.

Os direitos conexos previstos se assemelham aos direitos de paternidade de uma obra na medida em que são, basicamente, os de autorizar ou proibir a execução de suas versões. Essa proteção, mesmo que incompleta no que tange à proteção do bem de uma maneira integral, ainda é aguardada pelas comunidades de cultura popular.

Isto porque não é reivindicada pelos grupos apenas a proteção aos intérpretes (na forma da produção de, por exemplo, uma gravação). É importante assegurar aos detentores de manifestações direitos que respondam às suas demandas. Nesse contexto, os mecanismos encontrados nos incisos IV, V, VI e VII do art. 24 anteriormente comentados, garantiriam respectivamente que:

A integridade da obra e do autor; o reconhecimento do caráter mutável das interpretações e particularidades das obras; o acesso a obras que não se encontram em posse do grupo para montagem de acervo e preservação de sua memória.

Neste entendimento, o respeito ao caráter simbólico também é comprometido pois, mesmo havendo proteção aos grupos não há proteção à manifestação concebida de maneira integral. Se há impedimentos para o uso exploratório *do que os grupos fixam*, não há impedimento para que terceiros usem a manifestação *em próprias fixações*.

Ou seja: se não é possível explorar a gravação de uma canção de Cavalinho Marinho realizada pelo grupo Estrela de Ouro do Mestre Biu Alexandre, pois sua *interpretação* é protegida, é permitido por outro lado explorar a manifestação. Um grupo de indivíduos alheio à tradição do Cavalinho Marinho pode fazer a própria gravação da referida canção, sem prestar satisfação a qualquer dos detentores (não é preciso autorização, e nem é possível reivindicar ofensa, seja ela moral ou patrimonial).

No plano simbólico, esse tipo de exploração pode ser ainda mais grave. Muitas manifestações tradicionais têm em suas práticas e fundamentos o elemento sagrado. Frente a muitos elementos dentro das culturas populares que podem ser explorados, o sagrado é inegociável. Segundo Jorge Antônio:

[...] Porque tudo pra nós é sagrado, tudo. Então assim, você tá conversando comigo aqui, com a gente, nós quatro aqui. Aqui o Márcio, o Jorge, o Joel e o Marcos. No dia da festa, se você chegar lá, somos nós, mas imbuídos dos nossos sagrados. Então a partir do momento que a gente coloca as nossas fardas, nossos uniformes, nossos adereços, a gente tá totalmente imbuído do sagrado. Então ali não tem nem como a gente conversar igual tamo conversando agora, porque a nossa atenção tá tudo voltado pra tudo que a gente vai fazer, tudo que a gente vai tar vivendo. Então por isso pra nós, desde um simples uniforme que agente usa, passando pelos instrumentos e as outras indumentárias que a gente usa, tudo tem o nosso significado sagrado. E por isso os instrumentos que a gente utiliza só são utilizados nos ritmos de cada grupo. Posso até às vezes pegar um instrumento de um grupo e tocar no outro, mas não posso tocar outro ritmo no instrumento. [...]

(Jorge Antônio, Diretor Social da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem dos Arturos, Contagem – MG, em entrevista concedida em 09/12/11)

Ilustra também a seriedade com que o tema deve ser tratado a passagem de Glaura Lucas (1999, p. 60, 61):

A distinção cultural entre senhores e escravos, através da música, fica explícita na lenda. De um lado, a banda e o coral, do outro, “nossa language”, conforme o Rei Congo Geraldo Camilo: os ritmos, os cantos e os versos sagrados dos escravos que atraíram a santa para a praia. A música do Congado como um todo – sobretudo seus instrumentos e os ritmos que produzem – pertence aos rituais, não podendo, assim, ser tocada para outros fins.

Este sentimento, consequência do caráter sagrado da música e dos instrumentos, é comum em sociedades africanas, de uma forma geral, na qual alguns tipos de música e de instrumentos são limitados a determinados contextos, como um rito, uma cerimônia ou festival, não podendo ser executados em outro contexto. Encontramos na literatura sobre a música de culturas africanas vários exemplos desse sentido de pertencimento.

As crianças aprendem desde cedo a nutrir respeito pelos instrumentos. As caixas construídas especialmente para elas também pertencem às cerimônias, sendo guardadas juntamente com os outros instrumentos, e só podem ser tocadas em situações rituais. Fora da época de festas, as crianças aprendem e praticam enquanto “brincam” de Congado, mas, nessas ocasiões, tocam em latas, pois não podem usar suas caixas.

Presenciei uma situação que explicou bem esse sentimento. Numa festa de uma outra comunidade, em que Jatobá e Arturos estavam presentes como visitantes, o padre terminava de celebrar a Missa Conga na pequena capela repleta de guardas com seus instrumentos. Dirigindo-se a todos os presentes, o padre, nordestino, ressalta a cultura e a música mineira, ali representadas pelo Congado, e manifesta seu desejo de compartilhar com os congadeiros um pouco de sua própria cultura musical. Tocando um acordeon, o padre começa, então, a cantar “Asa Branca” de Luiz Gonzaga. Ao contrário do que poderia esperar, com a presença de tantos instrumentos de percussão no local, ninguém acompanhou o padre, pois seus instrumentos são de Nossa Senhora e destinados às músicas e ritmos de Nossa Senhora. Alguns poucos deixaram seu instrumento no chão, para acompanhar com palmas.

Em função desse sentimento, vários capitães se recusam a ensinar os ritmos do Congado a integrantes de grupos de “espetáculos folclóricos”, ou a músicos que pretendem utilizá-los no âmbito da música popular.

É necessário que os grupos populares tenham reconhecimento além dos direitos difusos, pois é desejada não somente a proteção aos grupos como indivíduos integrados à economia da cultura, mas também a proteção às características simbólicas das manifestações, de maneira que seja mantida a sua integridade ancestral das manifestações.

## 7 Os direitos patrimoniais de uma obra intelectual

Os direitos morais são construídos para que se mantenha o vínculo de criação e integridade entre autor e obra – portanto, não podem ser atribuídos a ninguém além do autor. Os direitos patrimoniais de uma obra, por outro lado, são aqueles relacionados principalmente à maneira que uma obra fixada é explorada. Segundo Cabral (2003, p. 77):

O objetivo da legislação autoral em todo o mundo é proteger o autor na formulação dos contratos, especialmente no caso da cessão definitiva de seus direitos, pois com esse ato ele abdica de um patrimônio. A não ser no que diz respeito aos aspectos morais, não terá mais como se ressarcir de um negócio malfeito. Dificilmente se poderia aplicar, no caso da cessão, o conceito da imprevisão, como já se pretendeu. O conceito da imprevisão visa a proteger o devedor contra fatores adversos que tornem impossível, ou economicamente insuportável, o cumprimento da obrigação.

(...)

Daí os cuidados do legislador, principalmente em caso de cessão, para que o autor não fique à mercê da ganância ou venha a ser prejudicado por negócio feito às pressas ou premido por necessidade financeira momentânea. Tanto na lei anterior como na atual, o Brasil segue a tendência mundial, estabelecendo parâmetros para a cessão de direitos autorais.

A exploração dos direitos patrimoniais não é exclusiva do autor como os direitos morais pois pode ser relacionada a outras pessoas. E, se é possível destiná-la a outras pessoas de maneira não exposta restritivamente em lei, mas por contrato, quer dizer que essa exploração também pode ser cedida. Quem recebe a cessão é responsável pelos direitos patrimoniais pactuados. Tal exploração pode ser realizada por uma série de agentes, além do autor, que participam do processo de lançamento, promoção e registro de uma criação. São eles os produtores, empresários, coreógrafos, arranjadores, colaboradores etc. O pagamento pela prestação dos serviços desses agentes pode ser feito por meio da receita gerada pelos direitos autorais.

Há então a distinção entre o que é a *autoria* – capacidade de criação de obra derivada do intelecto, com direito inerente a todos direitos morais; e o que é a *titularidade* de uma obra – a responsabilidade de zelo e exploração dos direitos

patrimoniais, que são originalmente do autor (titularidade originária), ou cedidos por este para terceiros (titularidade derivada). Segundo Otávio Afonso (2009, p. 34) a titularidade derivada pode ser, basicamente:

- 1) Aquela decorrente de atos entre vivos, normalmente mediante contratos de edição ou cessão de direitos;
- 2) Aquela decorrente da morte do autor, através de sua sucessão hereditária ou testamentária, em que ocorre a transmissão de todos os direitos patrimoniais que ainda restavam em seu domínio e parte dos direitos morais, como os de nomeação, de divulgação ou de inédito;
- 3) Aquela decorrente de presunção legal, como é o caso das obras anônimas e pseudônimas, ou como o exercício dos direitos patrimoniais da obra coletiva que é conferido ao seu organizador [...]

A presunção legal citada no item “3” se refere à tutela nas obras coletivas pelo organizador. Sobre a tutela de obras anônimas e pseudônimas Cabral (Op. Cit., p. 63) afirma:

O anonimato e pseudônimo não excluem a autoria. Alguém criou a obra. O autor oculta-se, por qualquer razão. Mas a obra está presente e deve, por isso mesmo, ter um responsável, com direitos e deveres. A lei assegura os direitos patrimoniais a quem a publicou. Mas não os direitos morais. Estes continuam intocáveis. As negociações podem ser feitas em torno dos direitos patrimoniais. Mesmo no caso de anonimato, os direitos morais são inegociáveis e irrenunciáveis”

Segundo o art. 28 da LDA “Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.” É atributo exclusivo do autor gerir o aproveitamento econômico de suas criações. Nas culturas populares o não reconhecimento do autor exclui a possibilidade de ganho direto pela exploração autoral das obras e, principalmente, a possibilidade de defesa contra má utilização de seu patrimônio pelas modalidades elencadas no art. 29:

- Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:
- I - a reprodução parcial ou integral;
  - II - a edição;
  - III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;
  - IV - a tradução para qualquer idioma;
  - V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;
  - VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado

pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;

VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;

VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

- a) representação, recitação ou declamação;
- b) execução musical;
- c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;
- d) radiodifusão sonora ou televisiva;
- e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;
- f) sonorização ambiental;
- g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;
- h) emprego de satélites artificiais;
- i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;
- j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;

IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;

X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

O *caput* deste artigo diz que a exploração de uma obra é dada somente mediante “autorização prévia e expressa do autor”. Entretanto, não consta que essa autorização tenha a obrigatoriedade de ser feita por escrito, ao contrário de outros casos em que a lei é taxativa quanto à obrigatoriedade de contrato.

Nos contratos de exploração de obras de arte altamente industrializados como em grandes galerias e gravadoras a autorização escrita é procedimento padrão. Há nesse meio uma grande quantidade de dinheiro envolvido, além da imagem pública divulgada em TVs, jornais e outros veículos de comunicação.

Os detentores de manifestações tradicionais são, muitas vezes, alheios às práticas desse meio industrial e pouco experimentados nas sutilezas contratuais. Realizam, por vezes, acordos verbais sem muitos esclarecimentos sobre a exploração efetiva de suas obras. O *caput* do art. 29 que, se interpretado à luz da prática das culturas tradicionais deveria exigir contratos, não o faz explicitamente.

Existem gravações, exposições, reproduções, adaptações, montagens de acervo etc. que são feitas sem o consentimento ou mesmo conhecimento, por parte

dos grupos populares, a respeito do objetivo real do interessado que os procurou. Como não há prova factual documentada, o interessado pode oferecer aos detentores um projeto, produto ou convencê-los a participar de uma ideia, e então usar o material para outro fim – seja ele comercial ou para promoção pessoal. Os meios para desfazer as consequências de tal acordo são reduzidos pois, sem provas – contrato – o interessado leva vantagem.

O rol de tipos de exploração exposto no art. 29, mesmo extenso, é apenas exemplificativo. Isto quer dizer que outras situações de uso da obra que porventura não estejam ali descritos também podem ser enquadrados no mesmo trecho.

O material agenciado pelas grandes indústrias é enorme e, para dar conta dos vários aspectos descritos no art. 29, a tutela dos direitos patrimoniais é desmembrada em várias instâncias dentro de uma empresa, em que cada repartição é responsável por uma área de atuação, primando essencialmente pela proteção aos direitos patrimoniais em caráter *preventivo*.

Exigir tamanha organização de grupos de cultura popular demanda uma estrutura muitas vezes maior que a dos próprios grupos, de maneira que um artigo que tenha a natureza descritiva como a do art. 29 seria de fundamental importância para a proteção desses grupos na realização de pactos e acordos, bem como elemento de contra-ataque em âmbito judicial contra a má exploração praticada, se fosse obrigatório o contrato.

Segundo o art. 31 da LDA “As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer demais.” Portanto a autorização prévia e expressa do autor sobre um determinado tipo de exploração não dá ao outro agente qualquer direito de explorar de outra maneira a sua obra, o que decorreria em ofensa aos direitos patrimoniais do autor.

O texto do art. 35 diz que “Quando o autor, em virtude de revisão, tiver dado à obra versão definitiva, não poderão seus sucessores reproduzir versões anteriores.” Como nas culturas populares não há versão definitiva de qualquer obra, os sucessores – que podem ser interpretados como a próxima geração de detentores, e não necessariamente os descendentes – deveriam ficar isentos de tal restrição.

Sobre a transferência dos direitos do autor, a Lei 9.610/98 determina, entre outros:

Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações:

I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei;

II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita;

III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos;

IV - a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário;

V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato;

VI - não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato.

Art. 50. A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa.

§ 1º Poderá a cessão ser averbada à margem do registro a que se refere o art. 19 desta Lei, ou, não estando a obra registrada, poderá o instrumento ser registrado em Cartório de Títulos e Documentos.

§ 2º Constarão do instrumento de cessão como elementos essenciais seu objeto e as condições de exercício do direito quanto a tempo, lugar e preço.

Ao mesmo tempo em que a Lei de Direitos Autorais não exige em seu art. 29 a autorização escrita para exploração da obra, o art. 49 em seu inciso III prevê ainda a transferência dos direitos de autor sem contrato: “na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos”.

Um terceiro interessado nas manifestações populares além de praticar a exploração das obras (como uma edição para venda, por exemplo), pode também reclamar a tutela dos direitos de autor e explorá-la livremente por até 5 anos, se alegar que tudo foi acordado verbalmente. Esta situação ocorreu com o Cavalo Marinho de Mestre Biu Alexandre. Após o firmamento de pacto verbal com um produtor que, ciente desta disposição da LDA, comunicou depois do audiovisual pronto para comercialização que a produção não seria disponibilizada integralmente para o grupo como acordado verbalmente e que, protegido por advogado, teria os 5 anos de exploração da obra garantidos para a venda, impossibilitando ação dos detentores em sentido contrário:



Saulo: Quando foram fazer essa filmagem, o que disseram pra vocês pra convencer a fazê-la?

Risoaldo: Que era nosso. O projeto veio no nome do cavalo marinho, foi feito no nome do cavalo marinho pra fazer o DVD do cavalo marinho. – 'Só vou fazer porque eu quero fazer, quero ajudar, quero não sei o que...' [...] a palavra foi comendo, a conversa era bonita demais antes, e depois teve esse negócio todinho.

Saulo: E esse advogado vocês conheciam desde o começo?

Risoaldo: Nem no começo, nem ninguém falou em advogado, rapaz! A gente confiou no cara. É a mesma coisa você estar conversando aqui comigo e dizer assim 'tô fazendo esse projeto, é do cavalo marinho, eu não quero nada, eu tô ajudando vocês'. E quando termina, foi aprovado seu serviço, seu trabalho, tá com o produto na mão, 'falei com o meu advogado, vocês tem direito a tanto, vocês nem tinham direito a nada, pra melhor dizer, vocês não tinham nem direito a nada...' [...] era tudo nosso, depois a gente não tinha direito a nada. Durante 5 anos a gente não podia nem fazer nada. Teve um mal estar sobre isso. E ficou por isso mesmo...

A possibilidade de contratos verbais para exploração das obras de manifestações tradicionais implica muitas vezes no aumento da fragilidade dos grupos em relação a seus direitos, de maneira que seria interessante a eliminação desta disposição.

## **8 O prazo para encerramento da proteção dos direitos patrimoniais e a instituição do domínio público**

A legislação que trata dos direitos autorais tenta equilibrar a proteção ao criador de uma obra intelectual e as oportunidades dadas ao público geral de se apropriar dessa criação para qualquer aproveitamento, seja ele intelectual, profissional etc. Este equilíbrio é dado, principalmente, pela instituição do domínio público.

Segundo o art. 41 da LDA “Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento [...]”. Este longo prazo visa não somente a retribuição econômica e controle da obra por toda a vida do autor, mas também os mesmos atributos aos seus descendentes.

O mesmo prazo aplica-se com adaptações em cada caso. Nas obras em co-autoria, a data de falecimento levada em consideração é a do último autor vivo. Nas obras anônimas, pseudônimas, audiovisuais e fotográficas o prazo de proteção tem fim após 70 anos contados a partir de sua divulgação.

Uma obra em domínio público não necessita de aprovação qualquer para sua modificação, uso, adaptação etc, mas é preservado o direito moral de identificação de quem é o autor original da obra. Por esse motivo obras centenárias, mesmo que adaptadas inúmeras vezes, conservam atribuídas a si sua autoria original – como por exemplo a obra *Os Lusíadas*, de Camões.

A obra caída em domínio público é de responsabilidade do Estado. Segundo Plínio Cabral (2000, *apud* Afonso, 2009, p. 52):

A identidade cultural de um povo tem sua expressão maior na cultura que se plasma nas obras de arte e criação. Não pode, por isso mesmo, ser deformada nem prostituída. Em vida, o autor – e depois dele seus herdeiros – pode defendê-la contra a ação predatória de aproveitadores. Mas, quando a obra cai em domínio público e fica à disposição da sociedade, cabe ao Estado defendê-la, para preservar sua integridade.

Completa o rol de artigos que tratam do domínio público o art. 45:

Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público:

I - as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores;

II - as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.

Neste trecho há a única menção da Lei de Direitos Autorais aos conhecimentos étnicos e tradicionais e a classificação destes perante o sistema de direitos autorais.

É comum pensar nas obras artísticas tradicionais como 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, Diretor Social da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Contagem dos Arturos, Contagem – MG, 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. As obras tradicionais são em grande parte de autor desconhecido, e o texto não distingue a diferença de proteção dessas obras com outras não pertencentes às manifestações tradicionais, mas também de autor desconhecido.

Essa ideia acerca da classificação autoral 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 restritas dadas as características de uma obra situada em domínio público.

A classificação de obras tradicionais populares frente ao sistema de direito autoral é, efetivamente, *inexistente*, pois carece regulação específica. O art. 45 diz que as obras de autor desconhecido são pertencentes ao domínio público. Neste caso, a redação da lei faz menção a obras como o livro “As Mil e Uma Noites” ou a

modinha “Casinha Pequenininha”.

É ressalvada, entretanto, a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais. Apesar de controvérsias e divergências sobre o entendimento do trecho, o inciso II do art. 45 quer dizer 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.

### **8.1 O entendimento das manifestações populares como direitos conexos e domínio público**

Se o sistema de direito autoral não abarca a proteção às manifestações tradicionais, por que é importante discuti-las a partir desta estrutura? Porque na ausência de legislação que trate especificamente do tema, outros mecanismos legais são usados como referência para cobrir essas lacunas.

No que se refere exclusivamente aos direitos indígenas, a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) se adiantou, editando norma do órgão para cobrir esta omissão legislativa, com a Portaria n.17/PRES, de 16 de fevereiro de 2006<sup>14</sup> que:

---

14 A Portaria N.17/PRES/FUNAI de 16 de fevereiro de 2006 está disponível no ANEXO B deste texto.

Fazendo valer a Convenção N.169 da OIT, promulgada pelo Decreto N. 5051, de 19 de abril de 2004 que reconhece as aspirações dos povos indígenas a assumir o controle de suas próprias instituições e formas de vida e seu desenvolvimento econômico;

Atendendo ao direito à participação e consulta dos povos indígenas em atividades que digam respeito à integridade, valores, práticas e instituições desses povos;

E visando assegurar aos povos indígenas a condição de igualdade e justiça quanto aos direitos e oportunidades outorgadas por legislação nacional aos demais membros da sociedade;

Interpretando a Lei N. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, sobre direitos autorais que protege as criações de caráter estético;

E considerando a necessidade de proteção especial ainda não regulamentada das criações e manifestações artísticas e culturais indígenas de caráter coletivo e individual;

Reconhecendo que os índios e suas comunidades detêm o poder de autorizar ou vetar a entrada de pessoas em suas terras, e a realização de atividades por terceiros, sendo também de sua exclusiva alçada a definição ou valoração de obras e imagens a serem protegidas da exploração comercial ou divulgação indesejada;

Que a heterogeneidade do universo cultural indígena não nos permite generalizar conceitos de representação, organização ou criação;

E que cabe à Fundação Nacional do Índio – FUNAI assistir aos índios e suas comunidades nas relações com terceiros, quando solicitada, para garantir o respeito aos índios, às suas comunidades e instituições, bem como o estabelecimento de relações mais justas e equitativas.

Dispõe: [...]

As disposições da Portaria 17/PRES visam a garantia dos direitos autorais dos povos indígenas, e merece análise detalhada, que será feita adiante neste texto.

Sobre as manifestações tradicionais de maneira geral, afirma Fragoso (2009, *apud* BRANCO, p. 172):

[...] como nos situar diante de certos cânticos e danças tradicionais, não identificados com grupos étnicos, como quilombolas e indígenas, ou seja, sem aqueles referidos “titulares consuetudinários”<sup>15</sup>? Tais “conhecimentos” também são tradicionais e não estão vinculados a este ou àquele grupo – ou há muito perderam sua origem no tempo –, mesmo que estejam vinculados a uma determinada região, a uma vila ou a uma determinada cidade. Falamos de manifestações populares, seja na dança e na música; na cerâmica; na pintura; nas cantorias etc. Não temos dúvidas de que

<sup>15</sup> Titulares consuetudinários são, neste caso, aqueles membros das comunidades (quilombolas ou indígenas) que são escolhidos como seus representantes por meio da tradição, dos costumes e hierarquias locais. Entende-se que estes tomam também decisões relacionadas aos direitos autorais, sendo os referidos titulares.

estão em domínio público por mais tradicionais que sejam, em especial, porque de autoria e, principalmente, de titularidade desconhecida, estando fora, portanto, da previsão do inciso II do artigo 45, ora comentado. Neste sentido, o artigo 14 da lei corrobora este entendimento ao atribuir titularidade de autor a quem adapta, traduz, arranja ou orchestra obra caída em domínio público – o que não poderá ocorrer sem autorização prévia nos casos de titularidade consuetudinária referida. Mas, mesmo assim, sempre poderá haver, por conta do princípio da necessária preservação do patrimônio cultural da nação, a interferência do Estado nos casos de abuso.

A opinião desse autor esclarece a prática de *interpretação da lei* na ausência de regulamentação específica para os conhecimentos tradicionais:

As obras de autor desconhecido são consideradas pertencentes ao domínio público “por mais tradicionais que sejam”, o que alinha as culturas populares ao disposto no art. 14: “É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orchestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua”.

O entendimento praticado então é que os integrantes de uma manifestação tradicional, ao usufruir das obras que são legítimos detentores, utilizam do direito conexo, sem o pleno exercício de todos os direitos morais e patrimoniais. Como visto no Item 6.1 deste texto, a classificação das culturas populares como direitos conexos pode ser eficiente na medida em que protegem alguns direitos de grupos como o de autorizar ou proibir a execução de um trabalho seu. Porém, a possibilidade de proteção à integridade simbólica das manifestações neste contexto é nula.

Uma vez que os praticantes de uma manifestação tradicional fossem reconhecidos como legítimos gestores dos direitos autorais, as obras em domínio público impediriam o exercício desses mesmos direitos. Neste caso é adequado estabelecer que: enquanto houverem detentores vivos, as manifestações não pertençam ao domínio público.

## 9 As entidades de gestão coletiva para proteção de direitos de autor

A prerrogativa de associação para defesa dos direitos conexos é praticada no âmbito industrial e poderia também ser uma alternativa para as culturas populares. Esse tema é tratado na Lei de Direitos Autorais em seu Título VI – Das Associações de Titulares de Direitos de Autor e dos que lhe são Conexos.

Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro.

§ 1º É vedado pertencer a mais de uma associação para a gestão coletiva de direitos da mesma natureza.

§ 2º Pode o titular transferir-se, a qualquer momento, para outra associação, devendo comunicar o fato, por escrito, à associação de origem.

§ 3º As associações com sede no exterior far-se-ão representar, no País, por associações nacionais constituídas na forma prevista nesta Lei.

Art. 98. Com o ato de filiação, as associações tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para sua cobrança.

Parágrafo único. Os titulares de direitos autorais poderão praticar, pessoalmente, os atos referidos neste artigo, mediante comunicação prévia à associação a que estiverem filiados.

Art. 99. As associações manterão um único escritório central para a arrecadação e distribuição, em comum, dos direitos relativos à execução pública das obras musicais e lítero-musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais.

§ 1º O escritório central organizado na forma prevista neste artigo não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado pelas associações que o integrem.

§ 2º O escritório central e as associações a que se refere este Título atuarão em juízo e fora dele em seus próprios nomes como substitutos processuais dos titulares a eles vinculados.

§ 3º O recolhimento de quaisquer valores pelo escritório central somente se fará por depósito bancário.

§ 4º O escritório central poderá manter fiscais, aos quais é vedado receber do empresário numerário a qualquer título.

§ 5º A inobservância da norma do parágrafo anterior tornará o faltoso inabilitado à função de fiscal, sem prejuízo das sanções civis e penais cabíveis.

Os autores ou titulares de direitos conexos podem defender seus direitos individualmente ou a partir de entidades de gestão coletiva sem fins lucrativos como

definidas nos arts. 97, 98 e 99. As associações tornam-se “mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para sua cobrança”.

Procurar amparo legal em uma estrutura preparada para defender seus interesses, como objetivam as entidades de gestão coletiva, é direito de todo artista. A Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS) é uma dessas entidades, que assim se descreve em seu site<sup>16</sup>:

A Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS), há mais de 6 anos licencia imagens de artistas plásticos, fotógrafos, designers, ilustradores, cenógrafos, arquitetos, para que suas obras sejam reproduzidas em livros, catálogos, cadernos, revistas, programas de televisão etc. Atualmente a AUTVIS representa mais de 50 mil artistas por meio de contratos individuais, ou de reciprocidade com entidades estrangeiras.

A AUTVIS é uma sociedade sem fins lucrativos, que tem contrato com mais de 30 associações de diversos países, é membro da CISAC – Confederação Internacional de Autores e Compositores -, e é reconhecida pela OMPI - Organização Mundial de Propriedade Intelectual.

O escritório ao qual o *caput* do art. 99 faz referência é materializado na figura do Escritório Central de Distribuição e Arrecadação (ECAD), para obras musicais, lítero-musicais e fonogramas. Este órgão é composto por diversas associações: ABRAMUS Associação Brasileira de Música e Artes; AMAR Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes; ASSIM Associação de Intérpretes e Músicos; SBACEN Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música; SICAM Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais; SOCINPRO Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais; UBC União Brasileira de Compositores; ABRAC Associação Brasileira de Compositores, Intérpretes e Músicos; SADEMBRA Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil.

Percebe-se que o número de entidades é vasto, inclusive com mais de uma tratando do mesmo tema, como o dos compositores. Nessa estrutura é importante que, independente do número de associações integrantes, apenas o Escritório Central realize as atividades de arrecadação e distribuição.

A estrutura descrita nos arts. 97, 98 e 99 não se adéqua à realidade de grande parte dos grupos tradicionais. Ao se associarem, esses grupos perdem a

---

16 Disponível em: <<http://www.autvis.org.br/autvis/>>, acessado em 19 de junho de 2012.



autonomia e a singularidade que caracterizam a diversidade cultural. A capacidade de decisão sobre as obras fica vinculada à associação, mandatária judicial e extrajudicial de seus direitos autorais. A classificação das obras como direitos conexos (de versão de uma obra tradicional, considerada em domínio público) garante poucos direitos aos integrantes da respectiva manifestação.

Esta forma de organização de associações de gestão coletiva impõe um modelo que não está preparado para dialogar com os grupos mantenedores de expressões culturais tradicionais. Não se deve oferecer como única opção as modalidades encontradas dentro da realidade industrial. Quando se trata da diversidade cultural, nenhum modelo de organização pode ser facilmente considerado satisfatório para atender às especificidades presentes no universo da cultura popular.

Nesse contexto é importante que se reveja não a estrutura dos grupos, mas a concepção que se tem a respeito do reconhecimento da força da singularidade presente em cada um deles. Valorizar os modos de expressão e organização próprios dos detentores é o que permite a manutenção dos mecanismos e instrumentos locais de transmissão e a continuidade das manifestações.

É obrigação do Estado apoiar os grupos de cultura popular respeitando suas particularidades, recebendo suas demandas e oferecendo a partir delas a instrução, capacitação, incentivo e amparo legal necessários. O Estado deve estimular, acima de tudo, a capacidade de auto-gestão dos grupos na forma de programas temporários que visem a sustentabilidade dos mesmos, por exemplo.

Concretizada a percepção da auto-gestão dos grupos em todos os aspectos, sejam eles sociais, estruturais ou relativos à arte e à manutenção do bem, é necessário que se reconheça também, em lei, a capacidade *coletiva* de gestão de seus direitos de propriedade intelectual como uma alternativa possível às manifestações tradicionais (e não somente a gestão centralizada – em *um* autor, pessoa física, ou em *uma* organização, pessoa jurídica).

Dentro da concepção de política pública para a diversidade, o Estado deve dar amparo para o trato das questões relacionadas à propriedade intelectual. O acesso ao amparo legal não seria tão nebuloso se fossem previstos em lei quais os órgãos do poder público legitimados para atuar em favor dos detentores junto ao tema, bem como quais os responsáveis por ministrar capacitação às comunidades. Ainda, é preciso que sejam claros os caminhos processuais a serem seguidos pelo

governo em favor das manifestações contra a exploração indevida de suas tradições, que representam a riqueza da nação tanto quanto seus royalties comerciais. Os instrumentos legais para ações de proteção de direitos realizadas pelos grupos de maneira autônoma deveriam se acessíveis, abrangentes e flexíveis para receber a diversidade.

A preocupação quanto à extinção de mantenedores ativos de uma manifestação tradicional é constante entre os grupos, pesquisadores, gestores e motiva, inclusive, este trabalho. Pensar os direitos de propriedade intelectual das manifestações tradicionais geridos pelos detentores implica também em reconhecer a quem fica designada a tutela das obras de uma manifestação se os detentores se extinguirem; ou se não fizerem mais parte dela.

A opção mais evidente, que segue o direcionamento da Lei de Direitos Autorais nesse contexto é a classificação das obras como pertencentes ao domínio público. Como exposto em momento anterior, as obras de uma manifestação com detentores ativos não devem ter sua tutela instituída em domínio público. Se as obras estiverem sob domínio público, deve ser garantido a qualquer tempo o repasse da tutela dos direitos do Estado aos indivíduos e grupos que se reconheçam como continuadores da manifestação, após a devida verificação pelos órgãos federais competentes.

Diferentemente do disposto na LDA, que determina a condição de uma obra cair em domínio público a partir de um prazo – os 70 anos, uma disposição acerca das culturas populares pode conter condições estipuladas sobre situações que devem ser enumeradas, como por exemplo o esvaziamento de detentores.

A preocupação com a tutela das obras sem detentores ativos é legítima também por um segundo motivo: a exploração indevida das culturas populares realizada por indivíduos, empresas e organizações. Se a tutela dos direitos de propriedade intelectual for gerida pelos mantenedores das tradições, os indivíduos e empresas exploradoras, imbuídos de má-fé, podem alegar que os titulares do direito não são os *legítimos* detentores, e que as obras exploradas deveriam pertencer então ao domínio público. Essa situação facilita aos exploradores da cultura popular o desvio nas obrigações de respeito às prerrogativas morais e de pagamento pela utilização da obra. Igualmente, permitem o atraso de suas responsabilidades em função do tempo percorrido para a análise de sua alegação.

Essa condição permite ações judiciais fundamentadas em *discussões*

*fabricadas* em torno do reconhecimento da legitimidade e identidade dos grupos, da busca por ancestralidades, e da utilização de padrões estéticos e estilísticos nas obras para a comparação com as práticas correntes dos grupos (padrões esses que podem encontrar-se em completo desuso de uma geração a outra). Realidade semelhante é vista, dadas as devidas proporções, nos processos de demarcação de terras indígenas e quilombolas, por exemplo.

Essa hipótese deve ser prevista e evitada. A possibilidade de um terceiro interessado na exploração da manifestação em propor uma ação dessa natureza deve ser proibida expressamente em lei. Uma ação de reconhecimento e legitimidade de um grupo deve ter iniciativa exclusiva de grupos e indivíduos que querem ser reconhecidos como detentores, e do Estado.

Para a defesa de suas obras contra usos não autorizados, plágio e descaracterização, o mecanismo mais eficiente encontrado pela indústria cultural é o registro das obras nos órgãos competentes a exemplo da Biblioteca Nacional. Os grupos populares por outro lado são incapazes de realizar tais registros desta natureza porque não há *versão definitiva* das suas obras, elas estão em constante processo de transformação. Se esta possibilidade fosse aplicada, a obra registrada pode ser executada pelo grupo de maneira diferente em questão de décadas. A proteção então se perderia, pois a nova maneira de performar não condiz com os detalhes registrados.

Isto não significa, entretanto, que as tradições populares são impossibilitadas de ação de tal natureza. Deve ser reavaliada a concepção sobre o registro das obras, com o reconhecimento que são mutáveis e re-significadas com o tempo – posição admitida, por exemplo, pelas políticas de patrimônio.

É preciso considerar as gravações visuais, fonográficas, audiovisuais etc. existentes e aquelas que serão produzidas não como a versão definitiva de uma obra, mas como *matrizes* da manifestação e das quais podem emanar diversas interpretações. Desta maneira os detentores podem argumentar em processos que se defendem de plágio ou utilização ofensiva, por exemplo, a partir do conjunto performático que praticam e *também* do acervo que possuem, com as fixações entregues à instância judicial competente aliada preferencialmente a conselho com experiência na manifestação em questão para análise do tema e das matrizes. Pode se considerar também a designação a órgão público para deter a responsabilidade normativa de arbitragem para questões desta natureza.

## **10 Práticas de defesa dos direitos de propriedade intelectual de manifestações tradicionais**

Serão observadas a seguir duas ocasiões em que a defesa dos direitos de propriedade intelectual de manifestações tradicionais foram praticadas. Uma, na forma de ato normativo por parte da FUNAI, editando Portaria que reconhece os direitos coletivos dos povos indígenas e a sua articulação com os direitos autorais. A segunda, no atendimento pelo Iphan à demanda formulada pelos detentores do Samba de Roda do Recôncavo Baiano para acesso a obras cuja tutela dos direitos morais e patrimoniais pertence a um pesquisador situado no exterior.

### **10.1 Acervo do Samba de Roda do Recôncavo Baiano**

O Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi registrado como Patrimônio Cultural do Brasil em 2004. Sua importância foi reconhecida também pela UNESCO ao ser selecionado, em 2005, para compor a lista da Proclamação das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Intangível da Humanidade.

A edição nº 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano – da série de publicações Dossiê do Patrimônio Imaterial publicados pelo Iphan<sup>17</sup> assim descreve esta manifestação (2006, p. 17, 23):

O samba de roda ocorre em todo o Estado da Bahia. Apresenta inúmeras variações que parecem estar relacionadas com aspectos ecológicos, históricos e socioeconômicos das diferentes regiões do Estado. Mas o Recôncavo – como veremos, em detalhe, a seguir – tem importância fundamental na formação política, social e econômica do Estado da Bahia. É responsável também pelas suas principais referências culturais, artísticas e, por assim dizer, pelo ethos atribuído, fora e dentro do Estado, ao povo baiano.

[...]

O samba de roda é uma manifestação de musical, coreográfica, poética e festiva, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo. Em sua

---

17 Disponível em <<http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf>>, acessado em 06/07/2012.

definição mínima constitui-se da reunião, que pode ser fixada no calendário ou não, de grupo de pessoas para performance de um repertório musical e coreográfico [...]

Faz parte da Plano de Salvaguarda deste bem a montagem de acervo com as gravações em áudio, vídeo e fotografia que foram realizadas por pesquisadores décadas antes do processo de registro. O resgate dessas obras, que é demanda dos próprios detentores, é explicitada no Dossiê (Op. Cit, p. 78, 79):

Outra queixa recorrente dos sambadores é a de falta de acesso ao material produzido por pesquisas feitas com eles próprios. Duas das principais pesquisas realizadas - Waddey e Pinto - foram feitas por pesquisadores independentes, não residentes no Brasil e não vinculados organicamente a estruturas locais e permanentes. Instituições culturais brasileiras não possuem cópias dos acervos gerados por estas pesquisas, um dos quais se encontra hoje nos Estados Unidos, e o outro na Alemanha. Mesmo os resultados acadêmicos gerados por estas pesquisas encontram-se disponíveis em português de maneira parcial e de difícil acesso (caso de Waddey até a presente publicação), ou de todo não disponíveis em português (caso de Oliveira Pinto). [...] Essa situação de falta de acesso às informações geradas por pesquisas é sentida por muitos sambadores, com toda a razão, como um desrespeito aos seus direitos culturais.

O acesso a esse tipo de material possibilita aos mantenedores a consulta às canções, coreografias, maneiras de tocar e sambar que são determinantes para a construção de sua memória, o acesso a seus ancestrais, e o uso das práticas gravadas como referência para as transformações que porventura recaiam sobre suas interpretações.

Às gravações realizadas pelos pesquisadores é atribuída a caracterização de uma obra coletiva, em que os sambadores, neste caso, são os colaboradores individuais, e o pesquisador é tido como o organizador com a titularidade, portanto, dos direitos autorais sobre as obras.

A celebração de contratos de edição entre grupos tradicionais e terceiros como única maneira de realizar registros fotográficos, sonoros e audiovisuais poderia ser utilizado como um mecanismo para diminuir a ocorrência desse tipo de situação. Contratos similares ao previsto no art. 53 da LDA permitiriam a salvaguarda dos direitos autorais dos grupos: “Mediante contrato de edição, o editor, obrigando-se a reproduzir e a divulgar a obra literária, artística ou científica, fica autorizado, em caráter de exclusividade, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas

condições pactuadas com o autor”. Além de previsto o tempo finito de exploração, a obrigação de que uma determinada parte do material editado fique em posse dos detentores também seria uma medida positiva nesse sentido. Dessa maneira a autoria ficaria vinculada aos detentores, e o interessado teria o direito patrimonial de exploração apenas do que foi produzido para a realização de edição, vídeo, fonograma ou trabalho de natureza acadêmica e científica pelo prazo estipulado no contrato.

Por não possuir direitos morais, os sambadores são impossibilitados de “[...] ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória” como previsto no inciso VII do art. 24 da LDA. Para as culturas populares a imprevisão de nem ao menos ser deixada versão dos registros realizados por terceiros cria lacunas na construção de sua memória e identidade.

Atento às demandas dos detentores, o Iphan empregou esforço para a obtenção dos referidos registros sobre o samba de roda. Em 2008 foi iniciada negociação com o pesquisador Tiago de Oliveira Pinto para que o seu acervo – o maior já reunido sobre o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, e que encontra-se em Berlim, Alemanha – fosse disponibilizado aos sambadores.

Para a atenção às suas demandas, os detentores do Samba de Roda recorreram ao Iphan. O apoio institucional se materializou na celebração do Termo de Cessão dos Direitos Patrimoniais das obras do acervo<sup>18</sup>, que saem da tutela do pesquisador tido como *organizador de uma obra coletiva*, e passam ao Instituto, *pessoa jurídica detentora de direitos patrimoniais de obra coletiva*.

Esta situação revela a dificuldade de os sambadores, legítimos continuadores da manifestação, receberem a tutela das obras diretamente, sem a necessidade da presença de uma figura jurídica. Mesmo sendo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional um dos órgãos públicos especializados no tema das culturas populares, o que traz boas possibilidades a uma gestão eficaz das obras negociadas, e ao atendimento das demandas ora elencadas, os detentores não tem garantido (mais uma vez) o direito sobre a tutela direta das obras, agenciadas pela administração pública quanto ao seu uso e finalidade.

---

18 Consultado no Processo IPHAN/PROTOCOLO 01450.015161/2008-28, Acervo Sonoro referente às Tradições Musicais do Recôncavo Baiano, fls. 36-39.

Muitas são as manifestações que não contam com a possibilidade de criação de pessoa jurídica para realizar tentativas similares, ao mesmo tempo que a assistência prestada pelo Iphan não pode, por uma questão de razoabilidade administrativa e capacidade técnica, atender a todas as demandas de mesma natureza que ocorrem em todo o país. A exposição de grupos de tradições populares à incapacidade de obter seus direitos de propriedade intelectual é grande.

Para que as peças integrantes do acervo do Samba de Roda fiquem disponíveis em território nacional não basta que o pesquisador que as detém envie pelo correio uma cópia das gravações, e quem recebê-las faça sua utilização livremente. Se a tutela pertence ao pesquisador e não há a cessão dos direitos patrimoniais, todo e qualquer uso das obras feito pelo Iphan ou pelos detentores do Samba de Roda necessita de autorização prévia – o que inviabiliza o processo justo e natural de desfrute do patrimônio – ou tal uso é considerado ilegal. As cláusulas do Termo de Cessão deste caso devem conter obrigatoriamente conteúdo relativo aos direitos autorais.

Segundo a “Cláusula Primeira – do Objeto” do Termo de Cessão (fls 36, 37):

Parágrafo Segundo. Compreende-se nesta cessão todos os direitos patrimoniais do autor da obra, por meio da qual o IPHAN poderá exercer, de forma como melhor lhe aprouver, o direito de expor ao público, utilizar, fruir e dispor da obra, bem como autorizar sua utilização por terceiros, no todo ou em parte, como obra integrante de outra obra ou não; de publicação, de reprodução por qualquer processo ou técnica (como reprodução gráfica, reprográfica, fotográfica, videofonográfica, fonográfica), de comunicação direta e/ou indireta da obra ao público, mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário, assim como incluir em base de dados.

Parágrafo Terceiro. Constituem direitos cedidos, todos aqueles inerentes ao direito autoral patrimonial, com todas as suas características diretas e indiretas, somados a estas, as consequências que possam advir da reprodução, divulgação e outras formas de utilização e veiculação pública da obra adquirida neste ato.

Estão cobertos neste termo, portanto, todos os direitos patrimoniais. Os direitos morais do pesquisador *organizador* permanecem, visto que são “inalienáveis e irrenunciáveis”. Isto quer dizer que a referência explícita à produção das fotos,

vídeos e gravações musicais é obrigatória, e que qualquer uso promovido pelo Iphan não pode prejudicar ou atingir a integridade moral das obras ou do organizador.

Não é possível informar a conclusão das negociações em torno do referido Termo de Cessão (e da possibilidade dos sambadores baianos de terem acesso a tais registros) pois, por motivos que não fazem parte do escopo desta obra, até o presente momento o Processo IPHAN/PROTOCOLO 01450.015161/2008-28 – “Acervo Sonoro Referente às Tradições Musicais do Recôncavo Baiano” – encontra-se em suspenso.

## **10.2 Portaria FUNAI sobre direitos autorais indígenas**

Em 2006 a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) lançou a Portaria n.117/PRES., que tem por objeto tratar da aquisição ou cessão de direitos autorais e de imagem indígenas. A edição da norma se deu considerando, entre outros:

[...] a necessidade de proteção especial ainda não regulamentada das criações e manifestações artísticas e culturais indígenas de caráter coletivo e individual;

Reconhecendo que os índios e suas comunidades detêm o poder de autorizar ou vetar a entrada de pessoas em suas terras, e a realização de atividades por terceiros, sendo também de sua exclusiva alçada a definição ou valoração de obras e imagens a serem protegidas da exploração comercial ou divulgação indesejada;

Que a heterogeneidade do universo cultural indígena não nos permite generalizar conceitos de representação, organização ou criação;

Segundo o seu art. 1, a Portaria “[...] regulamenta o procedimento administrativo de autorização pela FUNAI – de entrada de pessoas em terras indígenas no uso, aquisição e ou cessão de direitos autorais e de direitos de imagem indígenas; e orienta procedimentos afins, [...].” A entrada de qualquer indivíduo em terras indígenas necessita de autorização por parte deste órgão que, ciente da necessidade de atenção aos direitos autorais, toma como medida o pedido de autorização, como previsto no art. 12:



Art. 12 - Os pedidos de autorização de entrada em terra indígena para a realização de atividades de uso e exploração de imagens, sons, grafismos, criações e obras indígenas, bem como os pedidos de acompanhamento pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI das referidas atividades, serão endereçados ao Presidente da Fundação Nacional do Índio - FUNAI devendo ser instruídos com:

- a) qualificação dos interessados;
- b) plano de trabalho com a descrição das atividades a serem desenvolvidas;
- c) identificação da terra indígena em que se pretende ingressar;
- d) datas de início e término das atividades;
- e) detalhamento da finalidade e usos dos materiais de autoria indígena;
- f) certidão negativa de pendências com a Fundação Nacional do Índio - FUNAI;
- g) previsão de mecanismos de redução de impactos que resultem prejudiciais aos índios e sua coletividade; e
- h) contrato de cessão de direitos ou de autorização parcial de uso de imagens, sons, grafismos e outras obras e criações indígenas, firmado em língua portuguesa ou indígena, entre os titulares do direito e interessados, de acordo com a Legislação em vigor e com previsão de reparação de danos; i) ou termo de compromisso firmado entre a Fundação Nacional do Índio - FUNAI e a empresa jornalística, no caso de autorização de atividade jornalística e prestação de serviços de informação, com anuência da comunidade.

A liberação pela FUNAI para a *entrada em terra indígena* não significa, entretanto, que está garantida a validade da *cessão de direitos autorais*. Esta deve ser autorizada obrigatoriamente por aqueles que são os legítimos agentes desses direitos – neste caso as próprias populações indígenas – concepção com a qual este texto se alinha, e que é exposta na Portaria FUNAI para os Direitos Autorais no § 1º do art. 1: “O gozo dos direitos individuais e coletivos de imagem e autoral, pelos seus titulares, independe de atuação, parecer, autorização ou qualquer outra medida administrativa da FUNAI.”

Demonstra também o respeito às populações indígenas o *caput* do art. 4, segundo o qual a FUNAI “participará das negociações de contratos e autorizações de uso e cessão de direito autoral indígena, no âmbito de sua competência e atendendo aos interesses indígenas, sempre que solicitada”. O amparo deste órgão nos termos e cessões realizados entre populações indígenas e terceiros é efetivado por meio de provocação. O art. 18 ressalta que “A Coordenação-Geral de Estudos e Pesquisas assistirá à comunidade indígena, sempre que solicitada, nas negociações e revisões de contratos de exploração e uso de imagens, sons, grafismos e demais criações indígenas celebrados com terceiros interessados.”

O respeito às comunidades indígenas também fica claro à medida que, antes mesmo de qualquer autorização por parte da FUNAI, devem ser consultados os detentores:

Art. 16 - Previamente à concessão de quaisquer autorizações pela Fundação Nacional do Índio - FUNAI, devem ser informadas e ouvidas as comunidades envolvidas sobre o uso de imagens indígenas, sons, grafismos e outras obras e criações de autoria indígena.

A definição sobre que tipo de bens são protegidos pelos direitos autorais é descrita no art. 2 desta Portaria:

Art. 2 – Direitos autorais dos povos indígenas são os direitos morais e patrimoniais sobre as manifestações, reproduções e criações estéticas, artísticas, literárias e científicas; e sobre as interpretações, grafismos e fonogramas de caráter coletivo ou individual, material e imaterial indígenas.

§ 1o. O autor da obra, no caso de direito individual indígena, ou a coletividade, no caso de direito coletivo, detêm a titularidade do direito autoral e decidem sobre a utilização de sua obra, de protegê-la contra abusos de terceiros, e de ser sempre reconhecido como criador.

§ 2o. Os direitos patrimoniais sobre as criações artísticas referem-se ao uso econômico das mesmas, podendo ser cedidos ou autorizados gratuitamente, ou mediante remuneração, ou outras condicionantes, de acordo com a Lei N. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

§ 3o. Os direitos morais sobre as criações artísticas são inalienáveis, irrenunciáveis e subsistem independentemente dos direitos patrimoniais.

Este artigo reconhece, ao contrário do disposto na Lei 9.610/98, existência de direitos de caráter coletivo. Conforme a Lei de Direitos Autorais, as obras coletivas tem a titularidade vinculada a uma pessoa física ou jurídica, responsável pela sua organização. O § 1º do art. 2 desta Portaria é preciso: o autor é titular de direitos em obra individual; em obra coletiva, a titularidade é da *coletividade* que, à sua própria maneira de organização e tradição, tomará as decisões referentes à utilização de suas obras.

Com as disposições dos arts. 2 e 3 da Portaria, fica vinculada harmonia entre a titularidade coletiva e as disposições encontradas na LDA sobre direitos morais e

patrimoniais. A mesma concepção está presente no que se refere ao direito de imagem indígena, que é disposto:

Art. 5 - Direito de imagem indígena constitui direitos morais e patrimoniais do indivíduo ou da coletividade retratados em fotos, filmes, estampas, pinturas, desenhos, esculturas e outras formas de reprodução de imagens que retratam aspectos e peculiaridades culturais indígenas.

§ 1o O direito de imagem é um direito personalíssimo, inalienável e intransferível.

§ 2o O direito sobre as imagens baseadas em manifestações culturais e sociais coletivas dos índios brasileiros pertence à coletividade, grupo ou etnia indígena representada.

§ 3o Quando o uso da imagem de pessoas afetar a moral, os costumes, a ordem social ou a ordem econômica da coletividade, extrapolando a esfera individual, tratar-se-á de direito de imagem coletivo.

§ 4 A captação, uso e reprodução de imagens indígenas dependem de autorização expressa dos titulares do direito de imagem indígena.

A tutela de direitos autorais de forma coletiva pelas comunidades indígenas caracterizam os chamados *titulares consuetudinários*, ou seja, aqueles que se pautam pela forma de organização e hierarquia pautadas pela tradição ímpar de cada grupo. É sinônimo dessa definição o disposto no *caput* do art. 15:

Com o Art. 15 - A representação da comunidade indígena, titular do direito coletivo, deverá ser feita de acordo com seus costumes e tradições.

§ 1o. Na ausência da representação de acordo com os costumes e tradições é admitida a representação por pessoas jurídicas ou por associações de fato.

§ 2o. Na falta de identificação clara da representação tradicional deverão ser ouvidas outras formas de representação que porventura existirem.

Como esta Portaria se relaciona de uma forma abrangente com a diversidade cultural entre povos, a previsão de representação por pessoa jurídica no §1º, ou a previsão de uma representação ainda mais diversa no §2º, são o reconhecimento da individualidade dos processos de transformação social e cultural que permeia cada grupo.

Entretanto, outros povos, grupos e comunidades de manifestações tradicionais por vezes não contam com os referidos titulares consuetudinários. Existem manifestações em que não há hierarquia entre os seus grupos mantenedores e cada um pratica sua tradição de maneira independente. Sobre estes casos, em que não se pode recorrer a uma liderança para a tomada de decisões sobre todas as tradições e em que, a princípio, todos os grupos deveriam ser consultados para uma estrutura horizontal de debate, não foi editada qualquer norma ou regulação. Certamente esta situação, que abrange grande parte das manifestações tradicionais, carece de largo debate entre os grupos, gestores, acadêmicos, legisladores, e sociedade como um todo.

Segundo o art. 3 as criações indígenas podem ser utilizadas por terceiros se verificado “as justas contrapartidas pelo uso de obra indígena, especialmente aquelas desenvolvidas com finalidades comerciais;” e mediante contrato obrigatório, com “a celebração de contrato civil entre o titular ou representante dos titulares do direito autoral coletivo e os demais interessados.”

É previsto, no parágrafo único do art. 3 que “No caso da produção criativa individual, o contrato deverá ser celebrado com o titular da obra nos termos da Lei N. 9.610”. É facultado às populações indígenas as normas integrais da LDA, ou as determinações da Portaria em caso de criação coletiva. Para as culturas populares tradicionais – neste momento consideradas de maneira extensa – é saudável que a possibilidade de emprego de contrato segundo a LDA em paralelo a normas de titularidade coletiva seja empregada. Visto que existem realidades díspares, a cada caso pode ser aplicada a alternativa que melhor convir aos detentores.

Em manifestações eminentemente coletivas, pouco familiarizadas com a realidade industrial como das populações indígenas ou de grupos como o Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Mestre Biu Alexandre, pode-se avaliar que o contrato em tutela coletiva é mais interessante. Em outras manifestações, mais íntimas com práticas comerciais intensas, como por exemplo as Matrizes do Samba Carioca (reconhecidas como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Iphan) a autoria é individual, e por isso bem abarcada pela LDA.

A existência de uma única opção – seja ela pela tutela individual, ou pela coletiva – restringe a avaliação dos detentores sobre o próprio bem, e não abarca possíveis mudanças na realidade da manutenção da manifestação. É possível uma tradição popular se aproximar ou afastar das práticas comerciais com o passar do

tempo, e alternativas a essa mobilidade são necessárias.

Ainda sobre o art. 3, o inciso I determina que para a utilização de obras indígenas deve ser verificado “o respeito à vontade dos titulares do direito quanto à autorização, veto, ou limites para a utilização de suas obras;” Este preceito deve recair, também, aos órgãos da administração pública, como descrito no parágrafo único do art. 9: “Todo material coletado, *desde que autorizado pelos titulares do direito de imagem* e conforme contrato firmado, poderão ficar à disposição do Banco de Imagens da FUNAI para registro e uso institucional com indicação dos devidos créditos de autoria”; e no § 2º do art. 4: “Cópia ou exemplar do material coletado nas atividades acompanhadas pela FUNAI, *desde que consentidos pelos titulares do direito*, ficarão à disposição da Coordenação Geral de Documentação da FUNAI para fins de registro e acompanhamento.”

O art. 13 estabelece normas para o recebimento de recursos e contrapartidas pelas populações indígenas mesmo que estes não tenham meios de recebimento direto. Esta disposição poderia ser aplicada às demais manifestações sem obrigá-las a constituir pessoa jurídica.

Art. 13 - As contrapartidas e recursos advindos dos contratos e indenizações por uso ou cessão do direito de imagem ou direito autoral indígena serão revertidos aos titulares do direito, inclusive à coletividade, na forma do contrato ou termo celebrado.

§ 1o. As contrapartidas e indenizações que sejam devidas às comunidades de pouco ou recente contato, ou a coletividades não definidas; e os recursos que não possam ser aplicados diretamente à comunidade indígena titular do direito, deverão ser depositados na Renda do Patrimônio Indígena.

§ 2o. A Coordenação Geral de Patrimônio Indígena e Meio Ambiente criará uma conta especial na Renda do Patrimônio Indígena para receber os recursos advindos dos casos particulares previstos no § 1o. deste artigo.

Segundo o art. 14 são válidos somente os contratos com as populações indígenas, “independentemente de prévia autorização da FUNAI, quando tiverem consciência e conhecimentos plenos dos atos praticados e da extensão de seus efeitos, e desde que não lhes sejam prejudiciais.” Desta disposição entende-se que, ludibriados os detentores indígenas, ocorre o desfazimento dos termos acordados. Também sobre o desfazimento de contratos trata o art. 22:

Art.22 – A Presidência da Fundação Nacional do Índio - FUNAI poderá suspender a qualquer tempo, e sem nenhum ônus para si ou para os povos indígenas, as autorizações concedidas de acordo com as presentes normas, quando:

- i- a comunidade indígena em questão solicitar o cancelamento das atividades autorizadas;
- ii- as atividades em desenvolvimento gerar conflitos, afetar o meio ambiente, e ou causar danos ou ameaça de danos morais ou patrimoniais em terras indígenas;
- iii- observadas as situações epidêmicas.

As disposições percebidas nesta Portaria podem contribuir para o debate sobre a tutela dos direitos de propriedade intelectual de outras manifestações tradicionais, na medida em que é reconhecida a tutela coletiva, e instrumentos objetivos de celebração e desfazimento de contratos de cessão que visam a proteção das culturas tradicionais.

## 11 Conclusões

O objetivo da Lei de Direitos Autorais é proteger integralmente as obras artísticas, seus criadores e aqueles que pretendem explorá-las por todas as maneiras possíveis. Contudo, como discutido durante todo o texto, existem severas distâncias entre as disposições da norma e o que almejam e demandam os grupos de manifestações populares tradicionais e étnicas. Não dar a devida atenção a essas demandas reforça a atitude de conivência 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!

A partir desta constatação tem-se que as disposições encontradas na LDA se tornam mais um elemento a favor da dominação das classes populares pelas elites.

Enquanto as primeiras se esforçam para a manutenção de suas tradições como podem, as últimas detêm o poder econômico e político, permanecendo regentes dos valores simbólicos que orientam as produções culturais.

A conveniência dos termos da legislação autoral é tão grande para a indústria cultural que basta citar (remetendo ao capítulo 8.1) que a interpretação vigente de que as obras populares pertencem ao domínio público – e por isso podem ser usadas da maneira que desejar qualquer pessoa, em qualquer lugar – expondo-as a práticas que, se não acompanhadas das fundações simbólicas, ancestrais e espirituais experimentadas pelos seus detentores, correm sério risco de achatamento, perda de profundidade, esvaziamento, simplificação, descaracterização.

É necessário ressaltar que os formuladores de políticas públicas, cientes da discussão desenvolvida neste texto, realizam esforços para a valorização das manifestações. Exemplos são as políticas de patrimônio, a tentativa de obtenção do acervo do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, a Portaria da FUNAI e o Grupo de Trabalho no âmbito do Ministério da Cultura para estabelecer diretrizes aos direitos autorais para os saberes e artes tradicionais. Entretanto, estes esforços não são suficientes para lidar com a relação das tradições e a indústria do entretenimento, tornando-se urgente e de grande importância para o fortalecimento da diversidade cultural a edição de legislação específica para o tema.

A democratização das discussões que cercam o tema é de extrema importância pois a possibilidade da desejada regulação ter efetividade só se dará se os grupos tradicionais forem ouvidos em larga escala, ao mesmo tempo que pouco conhecem a legislação de direitos autorais. Esta democratização não deve se dar somente pela via que se propõe este texto – uma produção acadêmica que se esforça em pensar o tema dialogando com bibliografia, leis e normas; e levando em consideração para suas reflexões as manifestações.

É necessário o debate aberto com os detentores tendo como fundamento primordial identificar em quais termos e concepções eles querem que se realize o diálogo. Ou seja, adequar a discussão a eles (como defendido durante todo o presente material), e não “capacitá-los” em direito autoral em primeiro lugar para depois iniciar o diálogo propriamente dito, pois as concepções normativas podem, já de início, aprisionar as aspirações dos grupos neste universo conceitual. Este



aprisionamento pode ser notado nos trechos citados previamente<sup>19</sup> que sistematizaram as demandas, que são permeados de expressões consagradas no âmbito da propriedade intelectual como “direito de propriedade coletiva”, por exemplo. Se é desejado novo marco legal, trazer concepções oriundas da diversidade e possivelmente *novas* ao ambiente jurídico pode trazer o frescor e flexibilidade desejados às regulações.

É oportuno desenvolver uma reflexão sobre a concepção que abrange todo o conteúdo da LDA. Três são os principais alicerces da Lei: os direitos morais, patrimoniais e o domínio público. Estes alicerces são construídos sobre uma pedra fundamental: a autoria. É a partir do autor que se dão os direitos morais, com ele se negociam os direitos patrimoniais e com a sua morte inicia a contagem para o domínio público.

Como exposto, grande parte das obras pertencentes às manifestações tradicionais têm seu autor desconhecido, e o processo pela sua busca é infértil. Independente de conhecerem ou não o criador das obras que reinterpretam e re-significam, as manifestações mantêm vigor e criatividade artística. Apesar deste vigor há a seu esvaziamento pela indústria cultural, e os grupos não podem exercer toda a proteção (moral e patrimonial) que desejam – e nunca poderão – enquanto o fundamento de que emanam os direitos desejados seja a autoria.

Foi defendido aqui que não deve ser imposto aos detentores as concepções das normas autorais vigentes para desenvolvimento das discussões sobre o tema. A centralidade dada pela LDA à autoria é um destes temas aprisionantes que impossibilitaria avanços para as culturas populares. Não parece que os detentores de manifestações tradicionais 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 – nem para a prática de proteção nem para os detentores – e serve somente como instrumento de dominação pelas elites às culturas tradicionais.

A categoria ordenadora de direitos deve emanar dos anseios dos

---

19 Durante o Capítulo 4 – A proteção às manifestações tradicionais e étnicas no ordenamento jurídico brasileiro e internacional.

mantenedores das culturas. Nesse sentido, estes procuram o reconhecimento de sua autonomia e da sua capacidade de auto-gestão de suas manifestações em sua maneira particular, permeada por suas tradições, peculiaridades e símbolos (afinal, realizam esta auto-gestão há incontáveis décadas sem a necessidade de um administrador ou gestor graduado para lhes dizer o que fazem de certo, errado e como proceder de agora em diante). Ou seja, desejam que a sua própria forma de organização seja capaz de agenciar direitos – não somente os de propriedade intelectual, mas também, por exemplo, de captação de financiamentos públicos e privados; defesa de terra, patrimônio físico e imóveis (como terras quilombolas e terreiros); celebração de convênios.

É possível avaliar então a criação de um novo ramo dentro da área Propriedade Intelectual, *em paralelo* à Propriedade Industrial e aos Direitos Autorais, que trate das manifestações tradicionais em particular, e privilegie como fundamento o reconhecimento das suas próprias formas de gerir suas manifestações e tradições. Propõe-se que, enquanto este ramo não é estabelecido e a categoria ordenadora dos direitos desejados não é formulada, seja interrompido o uso da expressão “direitos autorais” para as culturas populares e o uso, mesmo que preliminar, de termos análogos a “Direitos de Propriedade Intelectual de Manifestações Artísticas Populares Tradicionais e Étnicas”.

A discussão desenvolvida procurou analisar a Lei de Direitos Autorais à luz das práticas de produção cultural que envolvem as manifestações tradicionais em uma perspectiva franca: expondo inconsistências observadas na prática, limitações conceituais que afetam toda a estrutura dos direitos pretendidos. Procurou ainda descrever hipóteses e direcionamentos que exigiram imaginação sobre a sua aplicação e eficácia para apresentar possibilidades de resolução às dificuldades encontradas – prática que se opõe em certo grau à pretendida (e por vezes imaginada) rigorosidade acadêmica.

O objetivo não é, entretanto, solucionar definitivamente os dilemas descritos, pois entende-se que a interpretação exposta é somente um conjunto de possibilidades entre diversas outras. O propósito de pensar mecanismos para a manutenção da diversidade envolve a consciência de sua condição e a esperança de que as cores fortes das tradições não se apaguem, mas se fortaleçam com as matizes que queiram seus detentores e coloram as sensibilidades de quem se permitir experienciá-las.

## BIBLIOGRAFIA

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.

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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. **Constituição da República Federativa do Brasil**. 1988. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: 17 jul. 2012.

BRASIL . **Lei nº 9.610/98 – Lei de Direitos Autorais**. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm)>. Acesso em: 17 jul. 2012.

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.

FUNAI . **Portaria nº 177/2006/PRES**. Portaria para regulação de interessados no uso, aquisição e ou cessão de direitos autorais e de direitos de imagem indígenas. Disponível em: <<http://www.museudoindio.gov.br/IMG/CS/portariadireitoautorale.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2012.

LEWINSOHN, A. C. . **Imprevisto na Rua: A Figura do Mateus na Brincadeira do Cavalo Marinho**. In: V Colóquio Internacional de Etnocologia, 2007, Salvador. Anais do V Colóquio Internacional de Etnocologia, 2007. p. 21-29.

LINKE, P. P. ; ZANIRATO, S. H. . **Cultura e memória: elementos de**

construção simbólica das manifestações festivas. Revista CESUMAR, v. 12, p. 673-696, 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.

MINISTÉRIO DA CULTURA . **Portaria nº 37/2012/MinC**. Disponível em: <<http://www.in.gov.br/visualiza/index.jsp?data=16/04/2012&jornal=1&pagina=16&totalArquivos=168>>. Acesso em: 17 jul. 2012.

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](http://mercadoscriativos.com.br/pdf/economia_cultura.pdf)>. Acesso em: 17 jul. 2012.

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.

## ANEXO A – Lei de Direitos Autorais

### LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998.

#### Título I

##### Disposições Preliminares

Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos.

Art. 2º Os estrangeiros domiciliados no exterior gozarão da proteção assegurada nos acordos, convenções e tratados em vigor no Brasil.

Parágrafo único. Aplica-se o disposto nesta Lei aos nacionais ou pessoas domiciliadas em país que assegure aos brasileiros ou pessoas domiciliadas no Brasil a reciprocidade na proteção aos direitos autorais ou equivalentes.

Art. 3º Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis.

Art. 4º Interpretam-se restritivamente os negócios jurídicos sobre os direitos autorais.

Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se:

I - publicação - o oferecimento de obra literária, artística ou científica ao conhecimento do público, com o consentimento do autor, ou de qualquer outro titular de direito de autor, por qualquer forma ou processo;

II - transmissão ou emissão - a difusão de sons ou de sons e imagens, por meio de ondas radioelétricas; sinais de satélite; fio, cabo ou outro condutor; meios óticos ou qualquer outro processo eletromagnético;

III - retransmissão - a emissão simultânea da transmissão de uma empresa por outra;

IV - distribuição - a colocação à disposição do público do original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse;

V - comunicação ao público - ato mediante o qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na distribuição de exemplares;

VI - reprodução - a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido;

VII - contrafação - a reprodução não autorizada;

VIII - obra:

a) em co-autoria - quando é criada em comum, por dois ou mais autores;

b) anônima - quando não se indica o nome do autor, por sua vontade ou por ser desconhecido;

c) pseudônima - quando o autor se oculta sob nome suposto;

d) inédita - a que não haja sido objeto de publicação;

e) póstuma - a que se publique após a morte do autor;

f) originária - a criação primígena;

g) derivada - a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária;

h) coletiva - a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma;

i) audiovisual - a que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenha a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-lo, bem como dos meios utilizados para sua veiculação;

IX - fonograma - 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;

X - editor - a pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição;

XI - produtor - a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado;

XII - radiodifusão - a transmissão sem fio, inclusive por satélites, de sons ou imagens e sons ou das representações desses, para recepção ao público e a transmissão de sinais codificados, quando os meios de decodificação sejam oferecidos ao público pelo organismo de radiodifusão ou com seu consentimento;

XIII - artistas intérpretes ou executantes - todos os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore.

Art. 6º Não serão de domínio da União, dos Estados, do Distrito Federal ou dos Municípios as obras por eles simplesmente subvencionadas.

## Título II

### Das Obras Intelectuais

#### Capítulo I

#### Das Obras Protegidas

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;

II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza;

III - as obras dramáticas e dramático-musicais;

IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;

V - as composições musicais, tenham ou não letra;

VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;

VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;

VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;

IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;

X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;

XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;

XII - os programas de computador;

XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

§ 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis.

§ 2º A proteção concedida no inciso XIII não abarca os dados ou materiais em si mesmos e se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras.

§ 3º No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial.

Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei:

I - as ideias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais;

II - os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios;

III - os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo de informação, científica ou não, e suas instruções;

IV - os textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais;

V - as informações de uso comum tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas;

VI - os nomes e títulos isolados;

VII - o aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras.

Art. 9º À cópia de obra de arte plástica feita pelo próprio autor é assegurada a mesma proteção de que goza o original.

Art. 10. A proteção à obra intelectual abrange o seu título, se original e inconfundível com o de obra do mesmo gênero, divulgada anteriormente por outro autor.

Parágrafo único. O título de publicações periódicas, inclusive jornais, é protegido até um ano após a saída do seu último número, salvo se forem anuais, caso em que esse prazo se elevará a dois anos.

## Capítulo II

### Da Autoria das Obras Intelectuais

Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica.

Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei.

Art. 12. Para se identificar como autor, poderá o criador da obra literária, artística ou científica usar de seu nome civil, completo ou abreviado até por suas iniciais, de pseudônimo ou qualquer outro sinal convencional.

Art. 13. Considera-se autor da obra intelectual, não havendo prova em contrário, aquele que, por uma das modalidades de identificação referidas no artigo anterior, tiver, em conformidade com o uso, indicada ou anunciada essa qualidade na sua utilização.

Art. 14. É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua.

Art. 15. A co-autoria da obra é atribuída àqueles em cujo nome, pseudônimo ou sinal convencional for utilizada.

§ 1º 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.

§ 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.

Art. 16. São co-autores da obra audiovisual o autor do assunto ou argumento literário, musical ou lítero-musical e o diretor.

Parágrafo único. Consideram-se co-autores de desenhos animados os que criam os desenhos utilizados na obra audiovisual.

Art. 17. É assegurada a proteção às participações individuais em obras coletivas.

§ 1º Qualquer dos participantes, no exercício de seus direitos morais, poderá proibir que se indique ou anuncie seu nome na obra coletiva, sem prejuízo do direito de haver a remuneração contratada.

§ 2º Cabe ao organizador a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva.

§ 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.

### Capítulo III

#### Do Registro das Obras Intelectuais

Art. 18. A proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro.

Art. 19. É facultado ao autor registrar a sua obra no órgão público definido no *caput* e no § 1º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.

Art. 20. Para os serviços de registro previstos nesta Lei será cobrada retribuição, cujo valor e processo de recolhimento serão estabelecidos por ato do titular do órgão da administração pública federal a que estiver vinculado o registro das obras intelectuais.

Art. 21. Os serviços de registro de que trata esta Lei serão organizados conforme preceitua o § 2º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.

### Título III

#### Dos Direitos do Autor

##### Capítulo I

##### Disposições Preliminares

Art. 22. Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou.

Art. 23. Os co-autores da obra intelectual exercerão, de comum acordo, os seus direitos, salvo convenção em contrário.

##### Capítulo II

##### Dos Direitos Morais do Autor

Art. 24. São direitos morais do autor:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;



VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

Art. 25. Cabe exclusivamente ao diretor o exercício dos direitos morais sobre a obra audiovisual.

Art. 26. O autor poderá repudiar a autoria de projeto arquitetônico alterado sem o seu consentimento durante a execução ou após a conclusão da construção.

Parágrafo único. O proprietário da construção responde pelos danos que causar ao autor sempre que, após o repúdio, der como sendo daquele a autoria do projeto repudiado.

Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis.

### Capítulo III

#### Dos Direitos Patrimoniais do Autor e de sua Duração

Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

I - a reprodução parcial ou integral;

II - a edição;

III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

IV - a tradução para qualquer idioma;

V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;

VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;

VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;

VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:

a) representação, recitação ou declamação;

b) execução musical;

c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;

d) radiodifusão sonora ou televisiva;

e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;

f) sonorização ambiental;

g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;

h) emprego de satélites artificiais;

i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;

j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;

IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;

X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

Art. 30. No exercício do direito de reprodução, o titular dos direitos autorais poderá colocar à disposição do público a obra, na forma, local e pelo tempo que desejar, a título oneroso ou gratuito.

§ 1º O direito de exclusividade de reprodução não será aplicável quando ela for temporária e apenas tiver o propósito de tornar a obra, fonograma ou interpretação perceptível em meio eletrônico ou quando for de natureza transitória e incidental, desde que ocorra no curso do uso devidamente autorizado da obra, pelo titular.

§ 2º Em qualquer modalidade de reprodução, a quantidade de exemplares será informada e controlada, cabendo a quem reproduzir a obra a responsabilidade de manter os registros que permitam, ao autor, a fiscalização do aproveitamento econômico da exploração.

Art. 31. As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais.

Art. 32. Quando uma obra feita em regime de co-autoria não for divisível, nenhum dos co-autores, sob pena de responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autorizar-lhe a publicação, salvo na coleção de suas obras completas.

§ 1º Havendo divergência, os co-autores decidirão por maioria.

§ 2º Ao co-autor dissidente é assegurado o direito de não contribuir para as despesas de publicação, renunciando a sua parte nos lucros, e o de vedar que se inscreva seu nome na obra.

§ 3º Cada co-autor pode, individualmente, sem aquiescência dos outros, registrar a obra e defender os próprios direitos contra terceiros.

Art. 33. Ninguém pode reproduzir obra que não pertença ao domínio público, a pretexto de anotá-la, comentá-la ou melhorá-la, sem permissão do autor.

Parágrafo único. Os comentários ou anotações poderão ser publicados separadamente.

Art. 34. As cartas missivas, cuja publicação está condicionada à permissão do autor, poderão ser juntadas como documento de prova em processos administrativos e judiciais.

Art. 35. Quando o autor, em virtude de revisão, tiver dado à obra versão definitiva, não poderão seus sucessores reproduzir versões anteriores.

Art. 36. O direito de utilização econômica dos escritos publicados pela imprensa, diária ou periódica, com exceção dos assinados ou que apresentem sinal de reserva, pertence ao editor, salvo convenção em contrário.

Parágrafo único. A autorização para utilização econômica de artigos assinados, para publicação em diários e periódicos, não produz efeito além do prazo da periodicidade acrescido de vinte dias, a contar de sua publicação, findo o qual recobra o autor o seu direito.

Art. 37. A aquisição do original de uma obra, ou de exemplar, não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor, salvo convenção em contrário entre as partes e os casos previstos nesta Lei.

Art. 38. O autor tem o direito, irrenunciável e inalienável, de perceber, no mínimo, cinco por cento sobre o aumento do preço eventualmente verificável em cada revenda de obra de arte ou manuscrito, sendo originais, que houver alienado.

Parágrafo único. Caso o autor não perceba o seu direito de sequência no ato da revenda, o vendedor é considerado depositário da quantia a ele devida, salvo se a operação for realizada por leiloeiro, quando será este o depositário.

Art. 39. Os direitos patrimoniais do autor, excetuados os rendimentos resultantes de sua exploração, não se comunicam, salvo pacto antenupcial em contrário.

Art. 40. Tratando-se de obra anônima ou pseudônima, caberá a quem publicá-la o exercício dos direitos patrimoniais do autor.

Parágrafo único. O autor que se der a conhecer assumirá o exercício dos direitos patrimoniais, ressalvados os direitos adquiridos por terceiros.

Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.

Parágrafo único. Aplica-se às obras póstumas o prazo de proteção a que alude o *caput* deste artigo.

Art. 42. Quando a obra literária, artística ou científica realizada em co-autoria for indivisível, o prazo previsto no artigo anterior será contado da morte do último dos co-autores sobreviventes.

Parágrafo único. Acrescer-se-ão aos dos sobreviventes os direitos do co-autor que falecer sem sucessores.

Art. 43. Será de setenta anos o prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre as obras anônimas ou pseudônimas, contado de 1º de janeiro do ano imediatamente posterior ao da primeira publicação.

Parágrafo único. Aplicar-se-á o disposto no art. 41 e seu parágrafo único, sempre que o autor se der a conhecer antes do termo do prazo previsto no *caput* deste artigo.

Art. 44. O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação.

Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público:

I - as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores;

II - as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.

#### Capítulo IV

##### Das Limitações aos Direitos Autorais

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;

b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;

c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros;

d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

IV - o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde

que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito.

Art. 48. As obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais.

## Capítulo V

### Da Transferência dos Direitos de Autor

Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações:

I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei;

II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita;

III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos;

IV - a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário;

V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato;

VI - não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato.

Art. 50. A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa.

§ 1º Poderá a cessão ser averbada à margem do registro a que se refere o art. 19 desta Lei, ou, não estando a obra registrada, poderá o instrumento ser registrado em Cartório de Títulos e Documentos.

§ 2º Constarão do instrumento de cessão como elementos essenciais seu objeto e as condições de exercício do direito quanto a tempo, lugar e preço.

Art. 51. A cessão dos direitos de autor sobre obras futuras abrangerá, no máximo, o período de cinco anos.

Parágrafo único. O prazo será reduzido a cinco anos sempre que indeterminado ou superior, diminuindo-se, na devida proporção, o preço estipulado.

Art. 52. A omissão do nome do autor, ou de co-autor, na divulgação da obra não presume o anonimato ou a cessão de seus direitos.

## Título IV

### Da Utilização de Obras Intelectuais e dos Fonogramas

## Capítulo I

## Da Edição

Art. 53. Mediante contrato de edição, o editor, obrigando-se a reproduzir e a divulgar a obra literária, artística ou científica, fica autorizado, em caráter de exclusividade, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas condições pactuadas com o autor.

Parágrafo único. Em cada exemplar da obra o editor mencionará:

I - o título da obra e seu autor;

II - no caso de tradução, o título original e o nome do tradutor;

III - o ano de publicação;

IV - o seu nome ou marca que o identifique.

Art. 54. Pelo mesmo contrato pode o autor obrigar-se à feitura de obra literária, artística ou científica em cuja publicação e divulgação se empenha o editor.

Art. 55. Em caso de falecimento ou de impedimento do autor para concluir a obra, o editor poderá:

I - considerar resolvido o contrato, mesmo que tenha sido entregue parte considerável da obra;

II - editar a obra, sendo autônoma, mediante pagamento proporcional do preço;

III - mandar que outro a termine, desde que consintam os sucessores e seja o fato indicado na edição.

Parágrafo único. É vedada a publicação parcial, se o autor manifestou a vontade de só publicá-la por inteiro ou se assim o decidirem seus sucessores.

Art. 56. Entende-se que o contrato versa apenas sobre uma edição, se não houver cláusula expressa em contrário.

Parágrafo único. No silêncio do contrato, considera-se que cada edição se constitui de três mil exemplares.

Art. 57. O preço da retribuição será arbitrado, com base nos usos e costumes, sempre que no contrato não a tiver estipulado expressamente o autor.

Art. 58. Se os originais forem entregues em desacordo com o ajustado e o editor não os recusar nos trinta dias seguintes ao do recebimento, ter-se-ão por aceitas as alterações introduzidas pelo autor.

Art. 59. Quaisquer que sejam as condições do contrato, o editor é obrigado a facultar ao autor o exame da escrituração na parte que lhe corresponde, bem como a informá-lo sobre o estado da edição.

Art. 60. Ao editor compete fixar o preço da venda, sem, todavia, poder elevá-lo a ponto de embaraçar a circulação da obra.

Art. 61. O editor será obrigado a prestar contas mensais ao autor sempre que a retribuição deste estiver condicionada à venda da obra, salvo se prazo diferente houver sido convencionado.

Art. 62. A obra deverá ser editada em dois anos da celebração do contrato, salvo prazo diverso estipulado em convenção.

Parágrafo único. Não havendo edição da obra no prazo legal ou contratual, poderá ser rescindido o contrato, respondendo o editor por danos causados.

Art. 63. Enquanto não se esgotarem as edições a que tiver direito o editor, não poderá o autor dispor de sua obra, cabendo ao editor o ônus da prova.

§ 1º Na vigência do contrato de edição, assiste ao editor o direito de exigir que se retire de circulação edição da mesma obra feita por outrem.

§ 2º Considera-se esgotada a edição quando restarem em estoque, em poder do editor, exemplares em número inferior a dez por cento do total da edição.

Art. 64. Somente decorrido um ano de lançamento da edição, o editor poderá vender, como saldo, os exemplares restantes, desde que o autor seja notificado de que, no prazo de trinta dias, terá prioridade na aquisição dos referidos exemplares pelo preço de saldo.

Art. 65. Esgotada a edição, e o editor, com direito a outra, não a publicar, poderá o autor notificá-lo a que o faça em certo prazo, sob pena de perder aquele direito, além de responder por danos.

Art. 66. O autor tem o direito de fazer, nas edições sucessivas de suas obras, as emendas e alterações que bem lhe aprouver.

Parágrafo único. O editor poderá opor-se às alterações que lhe prejudiquem os interesses, ofendam sua reputação ou aumentem sua responsabilidade.

Art. 67. Se, em virtude de sua natureza, for imprescindível a atualização da obra em novas edições, o editor, negando-se o autor a fazê-la, dela poderá encarregar outrem, mencionando o fato na edição.

## Capítulo II

### Da Comunicação ao Público

Art. 68. Sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou lítero-musicais e fonogramas, em representações e execuções públicas.

§ 1º Considera-se representação pública a utilização de obras teatrais no gênero drama, tragédia, comédia, ópera, opereta, balé, pantomimas e assemelhadas, musicadas ou não, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, em locais de frequência coletiva ou pela radiodifusão, transmissão e exibição cinematográfica.

§ 2º Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou lítero-musicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica.

§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas.

§ 4º Previamente à realização da execução pública, o empresário deverá apresentar ao escritório central, previsto no art. 99, a comprovação dos recolhimentos relativos aos direitos autorais.

§ 5º Quando a remuneração depender da frequência do público, poderá o empresário, por convênio com o escritório central, pagar o preço após a realização da execução pública.

§ 6º O empresário entregará ao escritório central, imediatamente após a execução pública ou transmissão, relação completa das obras e fonogramas utilizados, indicando os nomes dos respectivos autores, artistas e produtores.

§ 7º As empresas cinematográficas e de radiodifusão manterão à imediata disposição dos interessados, cópia autêntica dos contratos, ajustes ou acordos, individuais ou coletivos, autorizando e disciplinando a remuneração por execução pública das obras musicais e fonogramas contidas em seus programas ou obras audiovisuais.

Art. 69. O autor, observados os usos locais, notificará o empresário do prazo para a representação ou execução, salvo prévia estipulação convencional.

Art. 70. Ao autor assiste o direito de opor-se à representação ou execução que não seja suficientemente ensaiada, bem como fiscalizá-la, tendo, para isso, livre acesso durante as representações ou execuções, no local onde se realizam.

Art. 71. O autor da obra não pode alterar-lhe a substância, sem acordo com o empresário que a faz representar.

Art. 72. O empresário, sem licença do autor, não pode entregar a obra a pessoa estranha à representação ou à execução.

Art. 73. Os principais intérpretes e os diretores de orquestras ou coro, escolhidos de comum acordo pelo autor e pelo produtor, não podem ser substituídos por ordem deste, sem que aquele consinta.

Art. 74. O autor de obra teatral, ao autorizar a sua tradução ou adaptação, poderá fixar prazo para utilização dela em representações públicas.

Parágrafo único. Após o decurso do prazo a que se refere este artigo, não poderá opor-se o tradutor ou adaptador à utilização de outra tradução ou adaptação autorizada, salvo se for cópia da sua.

Art. 75. Autorizada a representação de obra teatral feita em co-autoria, não poderá qualquer dos co-autores revogar a autorização dada, provocando a suspensão da temporada contratualmente ajustada.

Art. 76. É impenhorável a parte do produto dos espetáculos reservada ao autor e aos artistas.

### Capítulo III

#### Da Utilização da Obra de Arte Plástica

Art. 77. Salvo convenção em contrário, o autor de obra de arte plástica, ao alienar o objeto em que ela se materializa, transmite o direito de expô-la, mas não transmite ao adquirente o direito de reproduzi-la.

Art. 78. A autorização para reproduzir obra de arte plástica, por qualquer processo, deve se fazer por escrito e se presume onerosa.

### Capítulo IV

#### Da Utilização da Obra Fotográfica

Art. 79. O autor de obra fotográfica tem direito a reproduzi-la e colocá-la à venda, observadas as restrições à exposição, reprodução e venda de retratos, e sem prejuízo dos direitos de autor sobre a obra fotografada, se de artes plásticas protegidas.

§ 1º A fotografia, quando utilizada por terceiros, indicará de forma legível o nome do seu autor.

§ 2º É vedada a reprodução de obra fotográfica que não esteja em absoluta consonância com o original, salvo prévia autorização do autor.

### Capítulo V

#### Da Utilização de Fonograma

Art. 80. Ao publicar o fonograma, o produtor mencionará em cada exemplar:

- I - o título da obra incluída e seu autor;
- II - o nome ou pseudônimo do intérprete;
- III - o ano de publicação;
- IV - o seu nome ou marca que o identifique.

### Capítulo VI

#### Da Utilização da Obra Audiovisual

Art. 81. A autorização do autor e do intérprete de obra literária, artística ou científica para produção audiovisual implica, salvo disposição em contrário, consentimento para sua utilização econômica.

§ 1º A exclusividade da autorização depende de cláusula expressa e cessa dez anos após a celebração do contrato.

§ 2º Em cada cópia da obra audiovisual, mencionará o produtor:

- I - o título da obra audiovisual;
- II - os nomes ou pseudônimos do diretor e dos demais co-autores;

III - o título da obra adaptada e seu autor, se for o caso;

IV - os artistas intérpretes;

V - o ano de publicação;

VI - o seu nome ou marca que o identifique.

VII - o nome dos dubladores. (Incluído pela Lei nº 12.091, de 2009)

Art. 82. O contrato de produção audiovisual deve estabelecer:

I - a remuneração devida pelo produtor aos co-autores da obra e aos artistas intérpretes e executantes, bem como o tempo, lugar e forma de pagamento;

II - o prazo de conclusão da obra;

III - a responsabilidade do produtor para com os co-autores, artistas intérpretes ou executantes, no caso de co-produção.

Art. 83. O participante da produção da obra audiovisual que interromper, temporária ou definitivamente, sua atuação, não poderá opor-se a que esta seja utilizada na obra nem a que terceiro o substitua, resguardados os direitos que adquiriu quanto à parte já executada.

Art. 84. Caso a remuneração dos co-autores da obra audiovisual dependa dos rendimentos de sua utilização econômica, o produtor lhes prestará contas semestralmente, se outro prazo não houver sido pactuado.

Art. 85. Não havendo disposição em contrário, poderão os co-autores da obra audiovisual utilizar-se, em gênero diverso, da parte que constitua sua contribuição pessoal.

Parágrafo único. Se o produtor não concluir a obra audiovisual no prazo ajustado ou não iniciar sua exploração dentro de dois anos, a contar de sua conclusão, a utilização a que se refere este artigo será livre.

Art. 86. Os direitos autorais de execução musical relativos a obras musicais, lítero-musicais e fonogramas incluídos em obras audiovisuais serão devidos aos seus titulares pelos responsáveis dos locais ou estabelecimentos a que alude o § 3o do art. 68 desta Lei, que as exibirem, ou pelas emissoras de televisão que as transmitirem.

## Capítulo VII

### Da Utilização de Bases de Dados

Art. 87. O titular do direito patrimonial sobre uma base de dados terá o direito exclusivo, a respeito da forma de expressão da estrutura da referida base, de autorizar ou proibir:

I - sua reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo;

II - sua tradução, adaptação, reordenação ou qualquer outra modificação;

III - a distribuição do original ou cópias da base de dados ou a sua comunicação ao público;

IV - a reprodução, distribuição ou comunicação ao público dos resultados das operações mencionadas no inciso II deste artigo.

## Capítulo VIII

### Da Utilização da Obra Coletiva

Art. 88. Ao publicar a obra coletiva, o organizador mencionará em cada exemplar:

I - o título da obra;

II - a relação de todos os participantes, em ordem alfabética, se outra não houver sido convencionada;

III - o ano de publicação;

IV - o seu nome ou marca que o identifique.

Parágrafo único. Para valer-se do disposto no § 1º do art. 17, deverá o participante notificar o organizador, por escrito, até a entrega de sua participação.



Título V  
Dos Direitos Conexos  
Capítulo I  
Disposições Preliminares

Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.

Parágrafo único. A proteção desta Lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas.

Capítulo II  
Dos Direitos dos Artistas Intérpretes ou Executantes

Art. 90. Tem o artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir:

- I - a fixação de suas interpretações ou execuções;
- II - a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas;
- III - a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não;
- IV - a colocação à disposição do público de suas interpretações ou execuções, de maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem;
- V - qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções.

§ 1º Quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto.

§ 2º A proteção aos artistas intérpretes ou executantes estende-se à reprodução da voz e imagem, quando associadas às suas atuações.

Art. 91. As empresas de radiodifusão poderão realizar fixações de interpretação ou execução de artistas que as tenham permitido para utilização em determinado número de emissões, facultada sua conservação em arquivo público.

Parágrafo único. A reutilização subsequente da fixação, no País ou no exterior, somente será lícita mediante autorização escrita dos titulares de bens intelectuais incluídos no programa, devida uma remuneração adicional aos titulares para cada nova utilização.

Art. 92. Aos intérpretes cabem os direitos morais de integridade e paternidade de suas interpretações, inclusive depois da cessão dos direitos patrimoniais, sem prejuízo da redução, compactação, edição ou dublagem da obra de que tenham participado, sob a responsabilidade do produtor, que não poderá desfigurar a interpretação do artista.

Parágrafo único. O falecimento de qualquer participante de obra audiovisual, concluída ou não, não obsta sua exibição e aproveitamento econômico, nem exige autorização adicional, sendo a remuneração prevista para o falecido, nos termos do contrato e da lei, efetuada a favor do espólio ou dos sucessores.

Capítulo III  
Dos Direitos dos Produtores Fonográficos

Art. 93. O produtor de fonogramas tem o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar-lhes ou proibir-lhes:

- I - a reprodução direta ou indireta, total ou parcial;
- II - a distribuição por meio da venda ou locação de exemplares da reprodução;
- III - a comunicação ao público por meio da execução pública, inclusive pela radiodifusão;
- IV - (VETADO)
- V - quaisquer outras modalidades de utilização, existentes ou que venham a ser inventadas.

Art. 94. Cabe ao produtor fonográfico perceber dos usuários a que se refere o art. 68, e parágrafos, desta Lei os proventos pecuniários resultantes da execução pública dos fonogramas e reparti-los com os artistas, na forma convencionada entre eles ou suas associações.

#### Capítulo IV

##### Dos Direitos das Empresas de Radiodifusão

Art. 95. Cabe às empresas de radiodifusão o direito exclusivo de autorizar ou proibir a retransmissão, fixação e reprodução de suas emissões, bem como a comunicação ao público, pela televisão, em locais de frequência coletiva, sem prejuízo dos direitos dos titulares de bens intelectuais incluídos na programação.

#### Capítulo V

##### Da Duração dos Direitos Conexos

Art. 96. É de setenta anos o prazo de proteção aos direitos conexos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à fixação, para os fonogramas; à transmissão, para as emissões das empresas de radiodifusão; e à execução e representação pública, para os demais casos.

#### Título VI

##### Das Associações de Titulares de Direitos de Autor e dos que lhes são Conexos

Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro.

§ 1º É vedado pertencer a mais de uma associação para a gestão coletiva de direitos da mesma natureza.

§ 2º Pode o titular transferir-se, a qualquer momento, para outra associação, devendo comunicar o fato, por escrito, à associação de origem.

§ 3º As associações com sede no exterior far-se-ão representar, no País, por associações nacionais constituídas na forma prevista nesta Lei.

Art. 98. Com o ato de filiação, as associações tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para sua cobrança.

Parágrafo único. Os titulares de direitos autorais poderão praticar, pessoalmente, os atos referidos neste artigo, mediante comunicação prévia à associação a que estiverem filiados.

Art. 99. As associações manterão um único escritório central para a arrecadação e distribuição, em comum, dos direitos relativos à execução pública das obras musicais e lítero-musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais.

§ 1º O escritório central organizado na forma prevista neste artigo não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado pelas associações que o integrem.

§ 2º O escritório central e as associações a que se refere este Título atuarão em juízo e fora dele em seus próprios nomes como substitutos processuais dos titulares a eles vinculados.

§ 3º O recolhimento de quaisquer valores pelo escritório central somente se fará por depósito bancário.

§ 4º O escritório central poderá manter fiscais, aos quais é vedado receber do empresário numerário a qualquer título.

§ 5º A inobservância da norma do parágrafo anterior tornará o faltoso inabilitado à função de fiscal, sem prejuízo das sanções civis e penais cabíveis.

Art. 100. O sindicato ou associação profissional que congregue não menos de um terço dos filiados de uma associação autoral poderá, uma vez por ano, após notificação, com oito dias de antecedência, fiscalizar, por intermédio de auditor, a exatidão das contas prestadas a seus representados.

#### Título VII

## Das Sanções às Violações dos Direitos Autorais

### Capítulo I

#### Disposição Preliminar

Art. 101. As sanções civis de que trata este Capítulo aplicam-se sem prejuízo das penas cabíveis.

### Capítulo II

#### Das Sanções Civis

Art. 102. O titular cuja obra seja fraudulentamente reproduzida, divulgada ou de qualquer forma utilizada, poderá requerer a apreensão dos exemplares reproduzidos ou a suspensão da divulgação, sem prejuízo da indenização cabível.

Art. 103. Quem editar obra literária, artística ou científica, sem autorização do titular, perderá para este os exemplares que se apreenderem e pagar-lhe-á o preço dos que tiver vendido.

Parágrafo único. Não se conhecendo o número de exemplares que constituem a edição fraudulenta, pagará o transgressor o valor de três mil exemplares, além dos apreendidos.

Art. 104. Quem vender, expuser a venda, ocultar, adquirir, distribuir, tiver em depósito ou utilizar obra ou fonograma reproduzidos com fraude, com a finalidade de vender, obter ganho, vantagem, proveito, lucro direto ou indireto, para si ou para outrem, será solidariamente responsável com o contrafator, nos termos dos artigos precedentes, respondendo como contrafatores o importador e o distribuidor em caso de reprodução no exterior.

Art. 105. A transmissão e a retransmissão, por qualquer meio ou processo, e a comunicação ao público de obras artísticas, literárias e científicas, de interpretações e de fonogramas, realizadas mediante violação aos direitos de seus titulares, deverão ser imediatamente suspensas ou interrompidas pela autoridade judicial competente, sem prejuízo da multa diária pelo descumprimento e das demais indenizações cabíveis, independentemente das sanções penais aplicáveis; caso se comprove que o infrator é reincidente na violação aos direitos dos titulares de direitos de autor e conexos, o valor da multa poderá ser aumentado até o dobro.

Art. 106. A sentença condenatória poderá determinar a destruição de todos os exemplares ilícitos, bem como as matrizes, moldes, negativos e demais elementos utilizados para praticar o ilícito civil, assim como a perda de máquinas, equipamentos e insumos destinados a tal fim ou, servindo eles unicamente para o fim ilícito, sua destruição.

Art. 107. Independentemente da perda dos equipamentos utilizados, responderá por perdas e danos, nunca inferiores ao valor que resultaria da aplicação do disposto no art. 103 e seu parágrafo único, quem:

I - alterar, suprimir, modificar ou inutilizar, de qualquer maneira, dispositivos técnicos introduzidos nos exemplares das obras e produções protegidas para evitar ou restringir sua cópia;

II - alterar, suprimir ou inutilizar, de qualquer maneira, os sinais codificados destinados a restringir a comunicação ao público de obras, produções ou emissões protegidas ou a evitar a sua cópia;

III - suprimir ou alterar, sem autorização, qualquer informação sobre a gestão de direitos;

IV - distribuir, importar para distribuição, emitir, comunicar ou puser à disposição do público, sem autorização, obras, interpretações ou execuções, exemplares de interpretações fixadas em fonogramas e emissões, sabendo que a informação sobre a gestão de direitos, sinais codificados e dispositivos técnicos foram suprimidos ou alterados sem autorização.

Art. 108. Quem, na utilização, por qualquer modalidade, de obra intelectual, deixar de indicar ou de anunciar, como tal, o nome, pseudônimo ou sinal convencional do autor e do intérprete, além de responder por danos morais, está obrigado a divulgar-lhes a identidade da seguinte forma:

I - tratando-se de empresa de radiodifusão, no mesmo horário em que tiver ocorrido a infração, por três dias consecutivos;

II - tratando-se de publicação gráfica ou fonográfica, mediante inclusão de errata nos exemplares ainda não distribuídos, sem prejuízo de comunicação, com destaque, por três vezes

consecutivas em jornal de grande circulação, dos domicílios do autor, do intérprete e do editor ou produtor;

III - tratando-se de outra forma de utilização, por intermédio da imprensa, na forma a que se refere o inciso anterior.

Art. 109. A execução pública feita em desacordo com os arts. 68, 97, 98 e 99 desta Lei sujeitará os responsáveis a multa de vinte vezes o valor que deveria ser originariamente pago.

Art. 110. Pela violação de direitos autorais nos espetáculos e audições públicas, realizados nos locais ou estabelecimentos a que alude o art. 68, seus proprietários, diretores, gerentes, empresários e arrendatários respondem solidariamente com os organizadores dos espetáculos.

### Capítulo III

#### Da Prescrição da Ação

Art. 111. (VETADO)

### Título VIII

#### Disposições Finais e Transitórias

Art. 112. Se uma obra, em consequência de ter expirado o prazo de proteção que lhe era anteriormente reconhecido pelo § 2º do art. 42 da Lei nº. 5.988, de 14 de dezembro de 1973, caiu no domínio público, não terá o prazo de proteção dos direitos patrimoniais ampliado por força do art. 41 desta Lei.

Art. 113. Os fonogramas, os livros e as obras audiovisuais sujeitar-se-ão a selos ou sinais de identificação sob a responsabilidade do produtor, distribuidor ou importador, sem ônus para o consumidor, com o fim de atestar o cumprimento das normas legais vigentes, conforme dispuser o regulamento.

Art. 114. Esta Lei entra em vigor cento e vinte dias após sua publicação.

Art. 115. Ficam revogados os arts. 649 a 673 e 1.346 a 1.362 do Código Civil e as Leis nºs 4.944, de 6 de abril de 1966; 5.988, de 14 de dezembro de 1973, excetuando-se o art. 17 e seus §§ 1º e 2º; 6.800, de 25 de junho de 1980; 7.123, de 12 de setembro de 1983; 9.045, de 18 de maio de 1995, e demais disposições em contrário, mantidos em vigor as Leis nºs 6.533, de 24 de maio de 1978 e 6.615, de 16 de dezembro de 1978.

Brasília, 19 de fevereiro de 1998; 177º da Independência e 110º da República.

## **ANEXO B – Portaria Funai para direitos autorais indígenas**

### **PORTARIA n. 177/ PRES, de 16 de fevereiro de 2006**

**O PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO – FUNAI**, no uso das atribuições que lhes são conferidas pelo Estatuto, aprovado pelo Decreto n. 4.645, de 25 de março de 2003, e visando o respeito aos povos indígenas, a proteção de seu patrimônio material e imaterial relacionados à imagem, criações artísticas e culturais, e

#### **CONSIDERANDO:**

- que o art. 5o, inciso X da Constituição Federal de 1988 protege o direito de imagem das pessoas;
- que o direito de imagem dos índios e suas sociedades constituem patrimônio indígena;
- que o parágrafo primeiro do art. 215 Constituição Federal de 1988 da Constituição Federal de 1988 protege as manifestações culturais indígenas;
- que a proteção do direito de imagem indígena e do direito autoral coletivo é uma das formas de proteger o patrimônio e a cultura indígena;
- que o art. 231 Constituição Federal de 1988 protege a organização social, costumes, línguas, crenças e tradições dos povos indígenas;
- que o art. 232 Constituição Federal de 1988 e o Estatuto do Índio, Lei 6001, de 19 de dezembro de 1973 reconhecem direitos coletivos de titularidades indígenas;

Fazendo valer a Convenção N.169 da OIT, promulgada pelo Decreto N. 5051, de 19 de abril de 2004 que reconhece as aspirações dos povos indígenas a assumir o controle de suas próprias instituições e formas de vida e seu desenvolvimento econômico;

Atendendo ao direito à participação e consulta dos povos indígenas em atividades que digam respeito à integridade, valores, práticas e instituições desses povos;

E visando assegurar aos povos indígenas a condição de igualdade e justiça quanto aos direitos e oportunidades outorgadas por legislação nacional aos demais membros da sociedade;

Interpretando a Lei N. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, sobre direitos autorais que protege as criações de caráter estético;

E considerando a necessidade de proteção especial ainda não regulamentada das criações e manifestações artísticas e culturais indígenas de caráter coletivo e individual;

Reconhecendo que os índios e suas comunidades detêm o poder de autorizar ou vetar a entrada de pessoas em suas terras, e a realização de atividades por terceiros, sendo também de sua exclusiva alçada a definição ou valoração de obras e imagens a serem protegidas da exploração comercial ou divulgação indesejada;

Que a heterogeneidade do universo cultural indígena não nos permite generalizar conceitos de representação, organização ou criação;

E que cabe à Fundação Nacional do Índio - FUNAI assistir aos índios e suas comunidades nas relações com terceiros, quando solicitada, para garantir o respeito aos índios, às suas comunidades e instituições, bem como o estabelecimento de relações mais justas e equitativas.

**RESOLVE:**

Art. 1 – A presente Portaria regulamenta o procedimento administrativo de autorização pela Fundação Nacional do Índio - FUNAI – de entrada de pessoas em terras indígenas interessadas no uso, aquisição e ou cessão de direitos autorais e de direitos de imagem indígenas; e orienta procedimentos afins, com o propósito de respeitar os valores, criações artísticas e outros meios de expressão cultural indígenas, bem como proteger sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições.

§ 1o. O gozo dos direitos individuais e coletivos de imagem e autoral, pelos seus titulares, independe de atuação, parecer, autorização ou qualquer outra medida administrativa da Fundação Nacional do Índio - FUNAI.

§ 2o. A Fundação Nacional do Índio - FUNAI atuará na defesa dos direitos e interesses indígenas, atendendo às suas atribuições legais.

**DIREITOS AUTORAIS INDÍGENAS**

Art. 2 – Direitos autorais dos povos indígenas são os direitos morais e patrimoniais sobre as manifestações, reproduções e criações estéticas, artísticas, literárias e científicas; e sobre as interpretações, grafismos e fonogramas de caráter coletivo ou individual, material e imaterial indígenas.

§ 1o. O autor da obra, no caso de direito individual indígena, ou a coletividade, no caso de direito coletivo, detêm a titularidade do direito autoral e decidem sobre a utilização de sua obra, de protege-la contra abusos de terceiros, e de ser sempre reconhecido como criador.

§ 2o. Os direitos patrimoniais sobre as criações artísticas referem-se ao uso econômico das mesmas, podendo ser cedidos ou autorizados gratuitamente, ou mediante remuneração, ou outras condicionantes, de acordo com a Lei N. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

§ 3o. Os direitos morais sobre as criações artísticas são inalienáveis, irrenunciáveis e subsistem independentemente dos direitos patrimoniais.

Art. 3 – As criações indígenas poderão ser utilizadas, mediante anuência dos titulares do direito autoral, para difusão cultural e outras atividades, inclusive as de fins comerciais verificados:

i- o respeito à vontade dos titulares do direito quanto à autorização, veto, ou limites para a utilização de suas obras;

ii- as justas contrapartidas pelo uso de obra indígena, especialmente aquelas desenvolvidas com finalidades comerciais;

iii- a celebração de contrato civil entre o titular ou representante dos titulares do direito autoral coletivo e os demais interessados.

§ Único – No caso da produção criativa individual, o contrato deverá ser celebrado com o titular da obra nos termos da Lei N. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

Art. 4 – A Fundação Nacional do Índio participará das negociações de contratos e autorizações de uso e cessão de direito autoral indígena, no âmbito de sua competência e atendendo aos interesses indígenas, sempre que solicitada.

§ 1o. O registro do patrimônio material e imaterial indígena no órgão nacional

competente é recomendável, previamente à autorização e cessão do uso de criações indígenas por outros interessados, mas não impede o gozo dos direitos de autor a qualquer tempo.

§ 2o. Cópia ou exemplar do material coletado nas atividades acompanhadas pela Fundação Nacional do Índio - FUNAI, desde que consentidos pelos titulares do direito, ficarão à disposição da Coordenação Geral de Documentação da Fundação Nacional do Índio - FUNAI para fins de registro e acompanhamento.

## **DIREITO DE IMAGEM INDÍGENA**

Art. 5 - Direito de imagem indígena constitui direitos morais e patrimoniais do indivíduo ou da coletividade retratados em fotos, filmes, estampas, pinturas, desenhos, esculturas e outras formas de reprodução de imagens que retratam aspectos e peculiaridades culturais indígenas.

§ 1o O direito de imagem é um direito personalíssimo, inalienável e intransferível.

§ 2o O direito sobre as imagens baseadas em manifestações culturais e sociais coletivas dos índios brasileiros pertence à coletividade, grupo ou etnia indígena representada.

§ 3o Quando o uso da imagem de pessoas afetar a moral, os costumes, a ordem social ou a ordem econômica da coletividade, extrapolando a esfera individual, tratar-se-á de direito de imagem coletivo.

§ 4 A captação, uso e reprodução de imagens indígenas dependem de autorização expressa dos titulares do direito de imagem indígena.

Art. 6 – As imagens indígenas poderão ser utilizadas para difusão cultural; nas atividades com fins comerciais; para informação pública; e em pesquisa.

§ Único - Qualquer contrato que regule a relação entre indígenas titulares do direito de imagem e demais interessados deve conter:

- i- expressa anuência dos titulares individuais e coletivos do direito sobre a imagem retratada;
- ii- vontade dos titulares do direito quanto aos limites e às condições de autorização ou cessão do direito imagem;
- iii- garantia do princípio da repartição justa e equitativa dos benefícios econômicos advindos da exploração da imagem.

Art. 7 - Atividades de difusão cultural são as que visam a circulação e divulgação da cultura associada à imagem indígena, podendo ter finalidade comercial.

Art. 8 - Atividades com fins comerciais são as que utilizam a imagem indígena, individual ou coletiva, para agregar valor a um determinado produto, serviço, marca ou pessoa jurídica.

Art. 9 – A Fundação Nacional do Índio - FUNAI participará das negociações de contratos e autorizações de captação, uso e reprodução de imagens indígenas, no âmbito de sua competência e atendendo aos interesses indígenas.

§ Único - Todo material coletado, desde que autorizado pelos titulares do direito de imagem e conforme contrato firmado, poderão ficar à disposição do Banco de Imagens da Fundação Nacional do Índio - FUNAI para registro e uso institucional com indicação dos

devidos créditos de autoria.

Art. 10 - O uso de imagens indígenas para fins de informação pública é livre e gratuito, respeitados os limites da privacidade, honra e intimidade dos retratados, conforme disposto na Lei N. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

§ 1o A coleta de materiais de vídeo, foto e áudio para fins jornalísticos atenderá exclusivamente à finalidade proposta e será restrita em sua divulgação a 15 fotos e 05 minutos de gravação de qualquer natureza, sujeita à fiscalização pela Coordenadoria Geral de Assuntos Externos.

§2o. As imagens indígenas coletadas para fins de informação pública não podem ser exploradas comercialmente.

## **PESQUISAS**

Art. 11 – As atividades de pesquisa de caráter científico, que utilizem imagens, sons, grafismos ou outras criações e obras indígenas devem seguir os procedimentos de solicitação de autorização desta Portaria visando o respeito aos direitos autoral e de imagem indígenas.

§ Único – Compete à Coordenadoria-Geral de Estudos e Pesquisa analisar, junto à comunidade envolvida, os pedidos de autorização para pesquisa em terra indígena com parecer favorável do órgão nacional de pesquisa quanto ao mérito da pesquisa e demais requisitos da Instrução Normativa Fundação Nacional do Índio - FUNAI N.01, de 29 de novembro de 1995, que regula o assunto.

## **PEDIDOS DE AUTORIZAÇÃO**

Art. 12 - Os pedidos de autorização de entrada em terra indígena para a realização de atividades de uso e exploração de imagens, sons, grafismos, criações e obras indígenas, bem como os pedidos de acompanhamento pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI das referidas atividades, serão endereçados ao Presidente da Fundação Nacional do Índio - FUNAI devendo ser instruídos com:

- a) qualificação dos interessados;
- b) plano de trabalho com a descrição das atividades a serem desenvolvidas;
- c) identificação da terra indígena em que se pretende ingressar;
- d) datas de início e término das atividades;
- e) detalhamento da finalidade e usos dos materiais de autoria indígena;
- f) certidão negativa de pendências com a Fundação Nacional do Índio - FUNAI;
- g) previsão de mecanismos de redução de impactos que resultem prejudiciais aos índios e sua coletividade; e
- h) contrato de cessão de direitos ou de autorização parcial de uso de imagens, sons, grafismos e outras obras e criações indígenas, firmado em língua portuguesa ou indígena, entre os titulares do direito e interessados, de acordo com a Legislação em vigor e com previsão de reparação de danos; i) ou termo de compromisso firmado entre a Fundação Nacional do Índio - FUNAI e a empresa jornalística, no caso de autorização de atividade jornalística e prestação de serviços de informação, com anuência da comunidade.

Art. 13 - As contrapartidas e recursos advindos dos contratos e indenizações por uso ou cessão do direito de imagem ou direito autoral indígena serão revertidos aos titulares do direito, inclusive à coletividade, na forma do contrato ou termo celebrado.

§ 1o. As contrapartidas e indenizações que sejam devidas às comunidades de pouco ou recente contato, ou a coletividades não definidas; e os recursos que não possam ser



aplicados diretamente à comunidade indígena titular do direito, deverão ser depositados na Renda do Patrimônio Indígena.

§ 2o. A Coordenação Geral de Patrimônio Indígena e Meio Ambiente criará uma conta especial na Renda do Patrimônio Indígena para receber os recursos advindos dos casos particulares previstos no § 1o. deste artigo.

Art. 14 – São considerados válidos os contratos firmados entre as comunidades envolvidas, ou seus representantes e os terceiros interessados, independentemente de prévia autorização da Fundação Nacional do Índio, quando tiverem consciência e conhecimentos plenos dos atos praticados e da extensão de seus efeitos, e desde que não lhes sejam prejudiciais.

§ Único – Os contratos de cessão ou autorização de uso de imagens e obras indígenas assistidos pela Fundação Nacional do Índio - FUNAI, sem prejuízo ao que dispõem o Código Civil Brasileiro e a Lei de direito autoral, deverão conter:

- a) compromisso do interessado em respeitar os costumes e tradições indígenas;
- b) objeto dos contratos, estabelecendo o número de cópias, reproduções, tiragens e exposições em meios de comunicações das criações e imagens indígenas;
- c) previsão de sanção para casos de descumprimento das obrigações por parte dos interessados;
- d) previsão de depósito em garantia das obrigações em favor das comunidades indígenas;
- e) mecanismos de controle dos desdobramentos das atividades que afetem aos índios e sua coletividade;
- f) garantia de critérios de valores no mínimo compatíveis com valores de mercado, quando tratar-se de atividade remunerada;
- g) cláusula de remuneração ou indenização, de caráter pecuniário ou não, a ser revertida diretamente à comunidade atingida; e
- h) tradução para a língua indígena quando necessária para a compreensão do documento.

Art. 15 - A representação da comunidade indígena, titular do direito coletivo, deverá ser feita de acordo com seus costumes e tradições.

§ 1o. Na ausência da representação de acordo com os costumes e tradições é admitida a representação por pessoas jurídicas ou por associações de fato.

§ 2o. Na falta de identificação clara da representação tradicional deverão ser ouvidas outras formas de representação que porventura existirem.

Art. 16 - Previamente à concessão de quaisquer autorizações pela Fundação Nacional do Índio - FUNAI, devem ser informadas e ouvidas as comunidades envolvidas sobre o uso de imagens indígenas, sons, grafismos e outras obras e criações de autoria indígena.

§ 1o. Os titulares do direito devem ser informados, com o auxílio de tradutores de língua indígena quando for necessário, sobre as finalidades e o contexto do trabalho; o tipo de mídia que utilizará sua criação ou imagem indígenas; o número de reproduções; e demais informações relevantes ao consentimento de autorização de uso ou cessão de direito autoral e de imagem indígenas.

§ 2o. Todas as autorizações de uso de imagem indígena, obra artística ou cessão de direitos autorais devem sempre ser expressas e o consentimento deve ser dado de forma livre, consciente e fundamentado pelos titulares dos direitos.

## PROCEDIMENTOS ADMINISTRATIVOS

Art. 17 – A Coordenação-Geral de Assuntos Externos emitirá parecer opinando sobre a autorização para a realização de atividades jornalísticas em terras indígenas, ouvidos os representantes das comunidades indígenas envolvidas.

§ 1o. Compete à Coordenadoria-Geral de Assuntos Externos a análise dos pedidos de autorização das atividades jornalísticas em terra indígena, com a anuência das comunidades indígenas.

§ 2o. A empresa jornalística ou os repórteres independentes devem assinar Termo de Compromisso contendo:

- a) compromisso da empresa jornalística e repórteres em respeitar os costumes e tradições indígenas;
- b) uso exclusivo do material coletado para fins jornalísticos, excluindo-se a possibilidade de posterior venda de imagens ou outros usos comerciais;
- c) sanção ou indenização para casos de descumprimento das obrigações por parte da empresa jornalística e repórteres; e
- d) cessão dos direitos de uso do material coletado para uso institucional da Fundação Nacional do Índio - FUNAI e das organizações indígenas retratadas, mediante reconhecimento dos créditos autorais.

Art. 18 - A Coordenação-Geral de Estudos e Pesquisas assistirá à comunidade indígena, sempre que solicitada, nas negociações e revisões de contratos de exploração e uso de imagens, sons, grafismos e demais criações indígenas celebrados com terceiros interessados.

§ 1o. A Coordenação-Geral de Estudos e Pesquisas, ouvida a comunidade, emitirá parecer sobre a autorização de uso e cessão de direitos autorais e dos direitos de imagem indígena a ser encaminhado ao Presidente da Fundação Nacional do Índio – FUNAI.

§ 2o. É de responsabilidade da Coordenação-Geral de Estudos e Pesquisas a fiscalização das atividades em que é competente para análise.

§ 3o. A Coordenação-Geral de Estudos e Pesquisas enviará cópia dos materiais produzidos para arquivamento na Coordenação Geral de Documentação da Fundação Nacional do Índio – FUNAI.

Art. 19 – Compete à Coordenação Geral de Documentação da Fundação Nacional do Índio - FUNAI gerenciar e alimentar as imagens indígenas depositadas, com a devida anuência dos titulares do direito de imagem e do direito autoral dos registros de imagens, no Banco de Imagens Indígenas da Fundação Nacional do Índio – FUNAI.

§ 1o. Os pedidos de imagens do acervo do Banco de Imagens da Fundação Nacional do Índio - FUNAI, a título oneroso ou gratuito e para quaisquer finalidades que não sejam a de informação pública, serão analisados pela Coordenação-Geral Documentação da Fundação Nacional do Índio - FUNAI e remetidos à Presidência da Fundação Nacional do Índio - FUNAI, de acordo com os procedimentos desta Portaria.

§ 2o O Banco de Imagens Indígenas se responsabilizará pelos procedimentos de pedido de autorização coletiva do uso de imagem e do direito autoral das fotos e vídeos indígenas a que tenha acesso.

§ 3o. As imagens gerenciadas pelo Banco de Imagens da Fundação Nacional do

Índio – FUNAI serão expressamente autorizadas pelos titulares do direito, ou seus representantes, com definição da finalidade, limites e contrapartidas do uso da imagem indígena por terceiros.

§ 4o. Os recursos advindos dos contratos e indenizações do uso das imagens indígenas depositadas no Banco de Imagens serão repassados às comunidades titulares dos direitos, de acordo com o art. 13 da presente Portaria.

Art. 20 - A Coordenadoria Geral de Índios Isolados analisará, junto à Presidência da Fundação Nacional do Índio - FUNAI, os casos de autorização de uso e exploração de imagens, sons e criações artísticas de grupos indígenas considerados isolados ou de pouco contato com o não- indígena.

Art. 21 - Os pareceres da CGAE, CGEP, CGDOC, CGII e da Procuradoria Jurídica da FUNAI subsidiarão as decisões do Presidente da Fundação Nacional do Índio - FUNAI sobre a autorização de entrada de pessoas em terras indígenas que envolvam uso, cessão e exploração de direitos autorais e dos direitos de imagem indígenas, e sobre a legalidade dos contratos firmados entre indígenas e terceiros interessados.

§ 1o. Após a emissão da autorização pelo Presidente, a CGEP enviará cópia do documento de autorização e contrato celebrado entre os interessados e a comunidade indígena à respectiva Administração Regional, para que esta exerça sua jurisdição.

§ 2o. Após a emissão da autorização pelo Presidente, a CGAE enviará cópia do documento de autorização e contrato celebrado entre os interessados e a comunidade indígena à respectiva Administração Regional, que designará um técnico para acompanhar as equipes de jornalismo.

§ 3o. A Fundação Nacional do Índio - FUNAI poderá designar a qualquer tempo, uma equipe de técnicos especializados para acompanhar e avaliar os trabalhos de uso e exploração de imagens, sons e outras criações e manifestações artísticas autorizados pelas Coordenadorias da Fundação Nacional do Índio – FUNAI.

Art.22 – A Presidência da Fundação Nacional do Índio - FUNAI poderá suspender a qualquer tempo, e sem nenhum ônus para si ou para os povos indígenas, as autorizações concedidas de acordo com as presentes normas, quando:

- i- a comunidade indígena em questão solicitar o cancelamento das atividades autorizadas;
- ii- as atividades em desenvolvimento gerar conflitos, afetar o meio ambiente, e ou causar danos ou ameaça de danos morais ou patrimoniais em terras indígenas;
- iii- observadas as situações epidêmicas.

Art. 23 - Revogam-se os dispositivos em contrário.