

# **DIREITO AUTORAL, DIVERSIDADE DAS EXPRESSÕES CULTURAIS E PLURALIDADE DE AUTORIAS\***

**Guilherme Carboni<sup>1</sup>**

**Mestre e Doutor em Direito pela Faculdade de Direito da USP**

**Pós-Doutor pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP**

**Resumo:** A diversidade cultural não se manifesta apenas por meio da variedade de conteúdos criados, mas também pelas diferentes relações existentes entre os criadores e suas expressões culturais, que são traduzidas pelos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, bem como de tratamento e valoração da identificação e nomeação da autoria. Partindo desse pressuposto, o artigo pretende examinar a relação entre direito autoral e diversidade das expressões culturais para avaliar em que medida o sistema do direito autoral acolhe (ou não) a pluralidade de autorias existentes nas culturas dos diversos grupos e sociedades, com foco nas populações indígenas.

**Palavras-chave:** direito autoral – diversidade cultural – diversidade de expressões culturais – pluralidade de autorias

## **Introdução**

Partindo do pressuposto de que a cultura assume formas diversas e de que essa diversidade se manifesta nas expressões culturais dos povos e sociedades, a Convenção

---

\* Artigo publicado no livro *Direito da propriedade intelectual, vol. II: estudos em homenagem ao Pe. Jorge Hammes* (org. por Luiz Gonzaga Silva Adolfo e Marcos Wachowicz). Curitiba: Juruá, 2014, P. 137-150.

<sup>1</sup> Mestre e Doutor em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP). Pós Doutor pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. E-mail: gkcarboni@gmail.com.

sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005, ratificada pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006, define diversidade cultural como a “multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão”. E dispõe, ainda, que “a diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias empregados”<sup>2</sup>.

Isso significa que a diversidade cultural não se manifesta apenas por meio da variedade de conteúdos, mas também pelas diferentes relações existentes entre os criadores e suas expressões culturais – aqui denominadas “pluralidade de autorias” –, que são traduzidas pelos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, bem como de tratamento e valoração da identificação e nomeação da autoria.

A referida Convenção também reconhece “a importância dos conhecimentos tradicionais como fonte de riqueza material e imaterial, e, em particular, dos sistemas de conhecimento das populações indígenas, e sua contribuição positiva para o desenvolvimento sustentável, assim como a necessidade de assegurar sua adequada proteção<sup>3</sup> e promoção”.

No Brasil, as expressões culturais podem ser protegidas por duas dimensões distintas: (a) por meio de medidas que visam à preservação, salvaguarda e valorização da diversidade das expressões culturais; e (b) por meio do direito autoral.

---

<sup>2</sup> Capítulo III, artigo 4º, item 1.

<sup>3</sup> De acordo com o artigo 4, item 7 da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, “proteção significa a adoção de medidas que visem à preservação, salvaguarda e valorização da diversidade das expressões culturais. “Proteger” significa adotar tais medidas”.

Essas duas dimensões de proteção possuem objetivos distintos. Na proteção como patrimônio cultural, busca-se a preservação da obra de interesse público e cultural, visando à sua “catalogação” de forma a permitir a implementação de políticas públicas visando à sua manutenção em respeito à diversidade cultural e ao interesse social. Já a proteção pelo direito autoral confere ao criador da obra um direito ao seu uso exclusivo, privilegiando, assim, um interesse de natureza privada.

No presente artigo, pretendemos examinar a relação entre direito autoral e diversidade das expressões culturais para avaliar em que medida o sistema do direito autoral acolhe (ou não) a pluralidade de autorias existentes nas culturas dos diversos grupos e sociedades. Nosso foco será dirigido às populações indígenas, em virtude da importância da proteção dos sistemas de conhecimento e das expressões culturais dessas populações.

## **1. Proteção de expressões culturais como patrimônio cultural imaterial**

No Brasil, as expressões culturais são bens de natureza imaterial e constituem o patrimônio cultural do país. O artigo 216 da Constituição Federal brasileira estabelece que “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”. E o parágrafo 1º desse mesmo artigo dispõe que “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”.

O Decreto nº 3.551/2000 prevê regras para o registro de bens de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro. Esse registro é feito no IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em um dos seguintes livros, conforme estabelece o artigo 1, § 1º: I - Livro de Registro dos Saberes; II - Livro de Registro das Celebrações; III - Livro de Registro das Formas de Expressão; IV - Livro de Registro dos Lugares. Para que seja feito o registro, é preciso obter uma autorização formal por parte do representante da comunidade, expressando o seu interesse e consentimento.

Alguns exemplos de bens culturais já registrados no Brasil são (COELHO, 2013): o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (Espírito Santo, Livro dos Saberes, 2012), a arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica dos índios Wajãpi (Amapá, Livro das Formas de Expressão, 2002), o Círio de Nossa Senhora de Nazaré em Belém (Pará, Livro das Celebrações, 2004), Cachoeira de Iauaretê – lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri (Livro dos Lugares, 2006) e, mais recentemente, o Fandango Caiçara (Livro das Formas de Expressão, 2013).

De acordo com o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, a importância dos inventários ou do registro está em: (a) promover a inclusão social e a melhoria das condições de vida de produtores e detentores do patrimônio cultural imaterial; (b) ampliar a participação dos grupos que produzem, transmitem e atualizam manifestações culturais de natureza imaterial nos projetos de preservação e valorização desse patrimônio; (c) promover a salvaguarda de bens culturais imateriais por meio do apoio às condições materiais que propiciam sua existência, bem como pela ampliação do acesso aos benefícios gerados por essa preservação; (d) implementar mecanismos para a efetiva proteção de bens culturais imateriais em situação de risco; (e) respeitar e proteger direitos difusos ou coletivos relativos à preservação e ao uso do patrimônio cultural imaterial.

As regras brasileiras de proteção do patrimônio cultural imaterial, estabelecidas pela Constituição Federal e pelo Decreto 3.551/2000, estão de acordo com as três principais Cartas Internacionais da UNESCO a respeito do assunto: a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001); a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003); e a Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005).

Com base no artigo 216 da Constituição Federal e no Decreto nº 3.551/2000, a preservação das expressões culturais enquanto patrimônio cultural de natureza imaterial abrange não apenas os conteúdos e obras propriamente ditos, mas também as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, bem como saberes, celebrações e lugares. Portanto, a legislação brasileira reconhece que os formatos, estilos, formas de fazer e a pluralidade de autorias dos grupos e sociedades devem ser preservados em sua diversidade apesar de constituírem uma dimensão que não é objeto do direito autoral, conforme discorreremos a seguir.

## **2. O sistema do direito autoral: originalidade e identificação da autoria como pressupostos da proteção**

O direito autoral confere ao seu titular um direito ao uso exclusivo da obra em decorrência do ato criativo. As ideias abstratas e os estilos, por si mesmos, não são protegidos pelo direito autoral. A proteção somente ocorre sobre a materialização das ideias e estilos em obras que são concretizadas sob determinadas formas de expressão: textos, músicas, fotografias, obras audiovisuais, obras de artes plásticas, entre outras.

O sistema do direito autoral repousa sobre a ideia de que a obra protegida é somente aquela (a) considerada original; e (b) na qual a autoria possa ser identificada.

O fato de o sistema de direito autoral ter como base a proteção da obra original tem origem no surgimento da imprensa, que propôs um auto-encerramento ao texto escrito ao fechar o pensamento nele contido em milhares de cópias de uma obra com o mesmo aspecto visual e a mesma consistência física. O texto impresso passou a representar as palavras de um autor de forma definitiva, pois, uma vez fechados os caracteres tipográficos ou feita a chapa litográfica e a folha impressa, o texto não podia mais sofrer alterações, como ocorria com os manuscritos da Idade Média, nos quais comentários e alterações eram frequentemente introduzidos nas cópias subseqüentes, ficando, seus leitores, menos fechados ao autor e menos ausentes do que os leitores dos textos destinados à impressão (CARBONI, 2010).

Ao perceber uma obra como fechada, separada de outras obras, uma unidade em si mesma, a cultura impressa dá origem às noções românticas de “originalidade” e “criatividade”, que separam ainda mais uma obra das outras, ao considerar suas origens e seus significados como independentes da influência exterior, ao menos de um ponto de vista ideal. Walter Ong explica que, quando surgem as doutrinas da intertextualidade para se contrapor à estética isolacionista da cultura romântica impressa, isso representa um choque para os escritores modernos, pois eles passam a se preocupar com o fato de não estarem produzindo nada de realmente novo ou diferente, ou ainda, que possam estar sob a influência de textos (ONG, 1998)<sup>4</sup>.

Essa percepção de ser a obra impressa uma unidade em si mesma, dando origem à idéia romântica de “originalidade” e “criatividade”, constitui a base do direito autoral. Se uma obra não é original, isto é, se não traz qualquer novidade com relação a uma obra anterior, ela não é protegida pelo direito autoral.

---

<sup>4</sup> Para Doug Brent, os efeitos do texto escrito, após o advento da imprensa, são paradoxais: de um lado, o fato de que cada idéia pode ser “etiquetada” com o nome de seu autor faz nascer o “mito romântico” do gênio criador individual; de outro, a referência a textos anteriores reforça a idéia de que as artes e o saber são sempre construídos coletivamente (BRENT, 1994).

Outro aspecto importante para que haja proteção autoral é que a obra deve ter a sua autoria claramente identificada. Se não há certeza com relação à autoria de uma determinada obra, especialmente em situações de criação coletiva, a proteção autoral será problemática, pois dependerá de uma análise de todas as pessoas envolvidas no processo criativo.

Para Ernst Philip Goldschmidt, muito do prestígio e fascínio que nós emprestamos ao termo e que nos faz considerar o autor que publicou um livro como um grande ser humano, é um desenvolvimento recente. Havia uma indiferença na Idade Média quanto à identidade dos autores. E os próprios escritores não se davam o trabalho de “inserir aspas” nas partes que eram extraídas de outros livros ou de indicar a fonte de onde haviam citado o trecho. Além disso, eles também hesitavam em assinar seus próprios trabalhos de maneira clara e inconfundível (GOLDSCHMIDT, 1969).

Segundo Martha Woodmansee, a idéia de autoria, durante a Idade Média, estava vinculada a dois conceitos distintos: (a) à caracterização do autor como um artesão ou homem de ofício, que possuía o domínio de um corpo de regras preservadas e a ele transmitidas para a manipulação de materiais tradicionais, visando alcançar os efeitos determinados pelas cultivadas audiências da corte para a qual ele devia o seu sustento e status social; e (b) a raros momentos na literatura, nos quais, o conceito de artesão ou de homem de ofício parecia não se enquadrar. Isso acontecia quando o autor procurava superar os requerimentos de ocasião na busca de algo superior, além da idéia de artesão ou de homem de ofício. Para explicar esses momentos, um novo conceito foi introduzido: o escritor dizia-se inspirado por alguma musa ou por Deus (WOODMANSEE, 1984).

Foi somente na Era Moderna, com a construção do sujeito autônomo e livre para pensar e criar, que apareceu o conceito de autoria como é até hoje concebido e que veio a se

cristalizar na Convenção de Berna de 1886 e nos sistemas de direito autoral da maior parte dos países. Se o ser humano passa a ser livre e autônomo, os frutos do seu processo criativo não mais provêm de um ser soberano, de uma musa inspiradora ou de uma ordem coletiva, mas sim do próprio indivíduo que se torna o “Deus” da criação.

Para Rebecca Moore Howard, o indivíduo-autor passa a definir o campo de ação da era pós-Gutenberg e a ele são creditados os atributos de propriedade, autonomia, originalidade e moralidade. E acrescenta que, apesar de já terem transcorridos três séculos da introdução do conceito moderno de autoria, tais atributos vêm sendo considerados como dados inquestionáveis. Entretanto, o seu aparecimento na história demonstra que tais atributos são, evidentemente, arbitrariedades culturais das condições tecnológicas e econômicas da sociedade que os introduziu (HOWARD, 1995), o que permite – podemos acrescentar – o seu questionamento e a sua classificação como um dado natural, tão comum na doutrina sobre direitos autorais.

Essa nova concepção da obra como uma marca, memória ou testemunho da inteligência de um indivíduo único – e, portanto, uma tremenda revelação desse indivíduo –, permite uma nova forma de leitura: se, na Idade Média, o prazer da leitura estava no reconhecimento do próprio leitor na obra, no Romantismo, esse prazer reside na exploração da alma do autor (WOODMANSEE, 1984). Dessa forma, a obra passa a ser tratada como uma manifestação da personalidade do autor, que, até hoje, é o elemento-chave do componente moral do direito autoral.

Segundo Paula Sibilia, o autor do Romantismo não mais buscava a ordem na natureza considerada exterior, por meio da sua percepção e captação sensitiva, mas dentro de si mesmo. Isso porque, citando Jan Mukarovsky, “a imagem da natureza tal como ele a sente em seu interior e como a representa em sua obra é mais autêntica que o testemunho dos sentidos em sua reprodução mecânica” (SIBILIA, 2008). Dessa forma, diz Sibilia, nasceu “uma maneira artística de olhar para dentro de si que não parece ter existido nas



épocas de Leonardo ou de Homero, por exemplo, nem tampouco nos tempos de Descartes, e que foi primorosamente burilada nos últimos dois séculos da história ocidental”. E acrescenta que se trata de “uma subjetividade bem afinada com o *Homo psychologicus* e com todas as complexas arestas dos sujeitos modernos, cujo caráter era pensado como sendo intodirigido”. Juntamente com esse “olhar introspectivo e essa exteriorização da criatividade que aflora do interior de cada sujeito”, também teria se consolidado a figura do autor, como sendo aquele que “se reivindica criador de um universo: a sua obra” (SIBILIA, 2008).

Com base nessa concepção de autoria formulada pelo Romantismo, foi assinada a Convenção de Berna em 1886 para a proteção de direitos autorais. A justificativa do sistema de proteção autoral teve como base o entendimento de que ao autor deve ser concedido um direito exclusivo com relação às suas expressões artísticas, pelo fato de estas serem uma extensão da sua personalidade (o que constitui o fundamento dos direitos morais de autor) e de terem que lhe pertencer como fruto de seu trabalho criativo (o que é a base dos direitos patrimoniais de autor).

Assim, todas as obras originais criadas por indivíduos que podem ser identificados como sendo seus criadores devem ser protegidas pelo direito autoral, independentemente das práticas e processos autorais específicos de determinados grupos sociais aos quais tais indivíduos pertencem bem como da vontade de cada um. É por essa razão que todos nós estamos “condenados a ser autores”, condição da qual não podemos escapar e que nos é imposta pelo direito autoral como um dado da natureza, apesar do caráter histórico da autoria.

A autoria fundamentada no Romantismo que nos é imposta pelo sistema do direito autoral não reconhece a existência de outras formas de autoria que poderiam ser reguladas de acordo com suas particularidades. Como a autoria romântica está longe de ser a única forma de autoria existente entre os povos, cabe indagar em que medida o direito autoral

entra em conflito com o princípio da diversidade cultural ao reduzir a complexidade dos processos autorais em apenas uma forma de autoria juridicamente possível e quais as consequências desse fato na proteção de expressões culturais especialmente de povos indígenas e comunidades tradicionais.

### **3. O problema da proteção das expressões culturais pelo direito autoral**

Devido ao caráter histórico do conceito de autoria e pelo fato de o direito autoral estar baseado em apenas uma forma de concepção da autoria – a autoria romântica –, o sistema do direito autoral pode se tornar problemático em sua pretensão de proteger todas as obras criadas pelo ser humano de forma unívoca, sem levar em conta as dinâmicas criativas e os processos autorais de cada grupo social.

Essas dinâmicas criativas e processos autorais próprios e diferenciados são mais acentuados em comunidades tradicionais e povos indígenas, que constituem o foco da análise que se segue.

Em algumas situações, é difícil identificar a comunidade tradicional ou o povo indígena que criou uma determinada obra ou conhecimento. Isso porque a ideia de autoria individual não se faz presente em alguns desses povos, especialmente os que têm por hábito compartilhar suas experiências, conhecimentos e criações artísticas com outros grupos.

Um exemplo é o grafismo do povo Wajãpi, denominado *kusiwa*, que foi registrado como patrimônio cultural brasileiro perante o IPHAN, conforme mencionado acima. Os Wajãpis ocupam, há mais de dois séculos, uma vasta área situada nos confins do Brasil e da Guiana Francesa e têm por tradição decorar corpos e objetos com figuras de onças, sursoris, jiboias, peixes e borboletas, entre outros animais. Eles também pintam desenhos abstratos,

que podem ser coloridos ou não. Essa linguagem gráfica que os Wajãpis do Amapá denominam *kusiwa* sintetiza seu modo de conhecer, conceber e agir sobre o universo.

Apesar de o registro perante o IPHAN ter sido efetuado em nome do povo Wajãpi, o fato é que ficou constatado que esses grafismos são o resultado de uma complexa troca de fluxos e conhecimentos entre vários grupos indígenas, não podendo, portanto, sua autoria, ser identificada como pertencente apenas aos Wajãpis.

É também curioso constatar que, até a década de oitenta, não se ouvia, no grupo Wajãpi, referências a grupos étnicos ou, até mesmo, ao próprio termo “Wajãpi”. É nesse sentido que podemos entender a tentativa de identificação da autoria em povos indígenas como parte de uma política pública voltada para o reforço da identidade étnica desses povos e de produção de indivíduos indígenas. Dominique Gallois indaga a respeito dos impactos que as políticas públicas de proteção cultural geram nas comunidades indígenas como a transformação dos seus modos de produção, da reprodução dos seus saberes e das modalidades de intercâmbio (GALLOIS, 2006).

Para Gallois, não se pode dissociar a produção de objetos culturais da produção de sujeitos sociais. E acrescenta o seguinte: “na contramão das críticas convencionais sobre os rumos dessas mudanças, percebidas apenas em termos de perdas ou homogeneização, gostaria de propor uma reflexão positiva a respeito das transformações vivenciadas por comunidades na Amazônia, quando se apropriam de instrumentos das políticas públicas de proteção de territórios, ou de registro de seus patrimônios. Nesses processos, elas não só criam novos objetos como constroem a si mesmas, enquanto sujeitos políticos e ativos agentes da mudança” (GALLOIS, 2006).

Daniele Coelho diz que “nesse processo de definição dos contornos de sua identidade, ao constatarem as dificuldades na transposição das narrativas místicas para a

escrita (necessária para o registro perante o IPHAN), os jovens Wajãpis reaproximaram-se dos mais velhos para buscarem as respostas para suas dúvidas”. Na prática, comenta Coelho referindo-se a Gallois, constatou-se que “os jovens, ao contrário dos mais velhos, acostumados com o sistema de troca e compartilhamento, têm cada vez mais se interessado por “identificar o que é de cada um” e que “nossa linguagem da propriedade passa a ser apropriada” (COELHO, 2013).

Apesar de tais políticas serem importantes para o reconhecimento político dos diversos grupos indígenas e para a agregação de valores simbólicos, o fato é que a cultura é dinâmica. Os contatos de um grupo com outro e, nos dias de hoje – podemos acrescentar –, as possibilidades de interação propiciadas pelas redes de informação, aceleram o dinamismo dos processos culturais.

É por essa razão que a determinação da autoria de uma determinada expressão cultural a um grupo específico pode ser entendida como uma forma de simplificar o processo autoral que se reveste de uma maior complexidade, por envolver outros grupos, que também podem ter uma parcela de autoria em determinadas expressões culturais, devido ao caráter dinâmico da cultura.

Dessa forma, a determinação da autoria a apenas um grupo com base no sistema de direito autoral pode não corresponder à complexidade dos processos autorais envolvidos na criação de expressões culturais por parte desse grupo, especialmente em virtude dos contatos com outros grupos e das trocas simbólicas entre diversos grupos, o que obviamente não ocorre apenas entre essas populações. Além disso, a adoção do sistema de direito autoral por povos e comunidades que possuem outras dinâmicas com relação aos processos autorais de suas expressões culturais podem constituir um elemento estranho e desagregador de tais comunidades.

O artigo 231 da Constituição Federal brasileira estabelece que “são reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições (...)”. Portanto, deve ser conferida validade legal às diversas formas de organização e representação dos grupos indígenas, incluindo aqui, o reconhecimento dos diversos processos autorais de cada grupo com relação às suas expressões culturais como forma de pluralismo jurídico.

As dificuldades de enquadramento das criações de povos indígenas e comunidades tradicionais no sistema do direito autoral também decorrem do fato de não haver na legislação autoral brasileira a possibilidade de um “direito autoral coletivo” em nome do povo ou comunidade. E isso é fundamental tratando-se do caráter coletivo que as expressões culturais adquirem no âmbito de um determinado povo ou comunidade, independentemente de terem sido criadas individualmente.

Também não há, na legislação autoral brasileira, qualquer previsão com relação ao prazo de proteção de obras de natureza coletiva, como as criações de povos indígenas e comunidades tradicionais. Na ausência de uma previsão legal específica, fica a dúvida a respeito do prazo da proteção das expressões culturais dessas coletividades pelo direito autoral.

E, finalmente, partindo do pressuposto de que o conceito de diversidade cultural deve abranger não apenas a diversidade de conteúdos produzidos, mas também a pluralidade de autorias dos diferentes grupos sociais na criação de expressões culturais, o direito autoral se torna problemático pelo fato de não acolher outras formas de autoria que não sigam a regra da autoria romântica, segundo a qual a obra deve ser original e o autor, reconhecido enquanto tal.

#### **4. Direito autoral e pluralidade de autorias**

Alguns estudos antropológicos fornecem exemplos interessantes de criações cujos processos autorais seguem uma lógica diferente daquela adotada pelo sistema do direito autoral. Um deles é o *Malanggan*, que é um objeto produzido na ilha da Nova Irlanda, em Papua Nova Guiné sob a forma de bordadura, máscara ou escultura.

O *Malanggan* funciona como uma espécie de “corpo” ou “pele” de um falecido, representando a sua força vital e é esculpido em uma forma reconhecível para os seus parentes, pois eles acreditam que o espírito estava prestes a se tornar um ancestral. Uma vez exposto, as pessoas deixam contribuições em dinheiro na sua base. Depois de algumas horas ou dias, os *Malanggans* são destruídos para que sua força vital seja liberada. Quando um novo *Malanggan* é construído para a celebração de um funeral, ele passa a incorporar novas imagens (STRATHERN, 2005).

A pessoa que encomenda o *Malanggan* deseja reproduzir uma imagem que viu anteriormente e pela qual pagou para ver. O novo *Malanggan* encomendado será visto por uma nova geração, que o carregará na memória. Dessa forma, uma rede é estabelecida por meio desse pagamento. Apesar de a forma (a escultura em si) ser destruída, a sua imagem fica na memória das pessoas, viajando no tempo e no espaço (STRATHERN, 2005).

Para Marilyn Strathern, o sistema da propriedade privada não é adequado para definir o modelo de produção do *Malanggan*, pois a reivindicação de sua criação encontra-se em um plano de interesses múltiplos e não individuais.

Segundo Strathern, há inúmeras ocasiões em que as pessoas da Papua Nova Guiné pagam por coisas, tangíveis ou intangíveis. Entretanto, diz a autora, há que se fazer uma distinção entre os pagamentos em contextos proprietários e não-proprietários. No contexto não-proprietário do *Malanggan*, paga-se pela manutenção do seu fluxo de criação. Outro detalhe é que o *Malanggan* somente pode ser reproduzido pelas pessoas que tiveram a

oportunidade de vê-lo e de reter a sua imagem na mente. Uma pessoa pode acusar a outra de incorporar em um *Malanggan*, novas formas que não poderiam ser incorporadas. Entretanto, esse “direito” (se é que podemos chamá-lo assim) tem como objetivo principal proteger uma capacitação ao invés de garantir uma posse. Tanto é que o valor dessas novas formas incorporadas fica retido no valor geral para a manutenção dos poderes e energias do fluxo produtivo de novos *Malanggans* (STRATHERN, 2005).

Para Strathern, a reprodução do *Malanggan* é colaborativa em dois sentidos: primeiro, porque as pessoas não materializam a sua própria imagem do *Malanggan*. Cada escultura produzida é o resultado de um empreendimento comum entre o patrocinador e o escultor, cujos papéis não podem existir em uma mesma pessoa, havendo, assim, duas formas distintas de criatividade; no segundo sentido, há uma colaboração que se realiza em um longo espaço de tempo, pois a pessoa que patrocina o *Malanggan* reivindica pela imagem da última vez em que ele foi exibido. Isso resulta em um tipo de “colaboração atrasada” entre o patrocinador e o escultor. Portanto, cada *Malanggan* produzido incorpora elementos únicos, uma vez que duas esculturas jamais serão idênticas (STRATHERN, 2005).

Os *Malanggans* são reproduzidos por pessoas dispersas no tempo e no espaço, o que também ocorre com o software livre nos dias de hoje. Além disso, da mesma forma que a pessoa que potencialmente pode ver um *Malanggan*, o usuário do software livre é um elemento escondido e não conhecido até o momento em que é estimulado a reproduzi-lo. Em uma economia baseada na propriedade, tais momentos seriam reconhecidos como de apropriação do objeto, o que não ocorre com o *Malanggan* e com o software livre, cujo valor está no seu processo derivativo (STRATHERN, 2005).

O *Malanggan* é um entre muitos exemplos de formas de autoria que não seguem a lógica da autoria romântica regulada pelo sistema do direito autoral. Há inúmeros outros, não apenas de comunidades tradicionais e povos indígenas, mas também na produção de

música<sup>5</sup>, cinema<sup>6</sup> e outras manifestações artísticas, especialmente no âmbito das redes e das novas tecnologias<sup>7</sup>, que não constituem o foco do presente artigo, todos eles funcionando à margem do sistema do direito autoral por não serem por ele reconhecidas.

## Considerações finais

O sistema do direito autoral regulado pela Convenção de Berna reduz as diversas possibilidades de autoria ao reconhecer como válida única e exclusivamente a autoria romântica, calcada na necessidade de que a obra seja considerada original segundo determinados parâmetros e que o autor possa ser identificado, como pressupostos para a concessão de um direito exclusivo de uso e de aproveitamento econômico da obra.

Apesar da existência de inúmeras outras formas de autoria, especialmente no âmbito de comunidades tradicionais e povos indígenas, o sistema do direito autoral transforma toda a riqueza e diversidade de formas autorais em um único formato viável e reconhecido internacionalmente por meio de tratados internacionais.

É preciso, portanto, que o sistema do direito autoral reconheça a pluralidade de autorias dos diversos grupos e sociedades, tendo por base o conceito de diversidade cultural estabelecido pela Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005 e o pluralismo jurídico de povos indígenas previsto na legislação de alguns países (no Brasil, pelo artigo 231 da Constituição Federal brasileira).

---

<sup>5</sup> Ver o exemplo do tecnobrega no Pará em *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música* (organizado por Ronaldo Lemos e outros), disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2653>>.

<sup>6</sup> Ver o exemplo do cinema nigeriano em *Três dimensões do cinema: economia, direitos autorais e tecnologia* (organizado por Carlos Affonso Pereira da Silva, Marília Maciel e Ronaldo Lemos), disponível em <<http://hdl.handle.net/10438/6991>>.

<sup>7</sup> Ver CARBONI, Guilherme. *Direito autoral e autoria colaborativa na economia da informação em rede*. São Paulo, Quartier Latin, 2010, especialmente os capítulos sobre a autoria nos meios digitais e suas formas de manifestação: *leitactura* no hipertexto, co-autoria nas criações colaborativas, meta-autoria nas obras criadas por sistemas computacionais e pluri-autoria nas criações colaborativas, p. 77-99.



Tal reconhecimento não significa que as expressões culturais das comunidades tradicionais e povos indígenas devam ser protegidas por direitos autorais para que esses grupos e sociedades impeçam o seu uso por parte de terceiros. Na verdade, entendemos que a proteção dessas práticas culturais como patrimônio cultural imaterial e o estabelecimento de políticas públicas visando ao seu estímulo são mais adequados ao objetivo de preservação da diversidade cultural. O que importa é que o sistema do direito autoral possa dialogar com a pluralidade de autorias, reconhecendo-a na forma de um princípio geral, ainda que ele não venha a abarcar as expressões culturais tradicionais como objeto de proteção.

#### **Bibliografia:**

BRENT, Doug. *Speculazioni sulla storia della proprietà*. In: No Copyright: Nouvi Diritti nel 2000 (org. por Raf Valvola Scelsi). Milano: Shake, 1994.

COELHO, Daniele Maia Teixeira. *Reflexões sobre a eficácia do registro do fandango caiçara como forma de expressão do patrimônio cultural do Brasil*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Ciência Ambiental. Universidade de São Paulo. Orientador: Antonio Carlos Diegues. São Paulo, 2013.

CARBONI, Guilherme. *Direito autoral e autoria colaborativa na economia da informação em rede*. São Paulo, Quartier Latin, 2010.

GALLOIS, Dominique Tilkin. *A etnificação de bens culturais indígenas*. Documento do Colóquio Guiana Ameríndia. Belém, 31 de outubro a 2 de novembro de 2006. Organizadores: NHII-USP/EREA-CNRS/MPEG.

GOLDSCHMIDT, Ernst Philip. *Medieval texts and their first appearance in print*. New York: Biblio and Tanenn Booksellers and Publishers, Inc., 1969.

HOWARD, Rebecca Moore. *Plagiarisms, authorships, and the academic death penalty*. In: *College English*, Vol. 57, No. 7, november 1995.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

STRATHERN, Marilyn. *Imagined collectivities and multiple authorship*. In: *Code – Collaborative Ownership and the Digital Economy*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 2005, p. 13-28.

WOODMANSEE, Martha. *The genius and the copyright: economic and legal conditions of the emergence of the “author”*. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 17, Issue 4, Summer, 1984, disponível em <http://www.compilerpress.atfreeweb.com/Anno%20Woodmansee%20Genius%20&%20Copyright.htm>.