



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Helena Klang

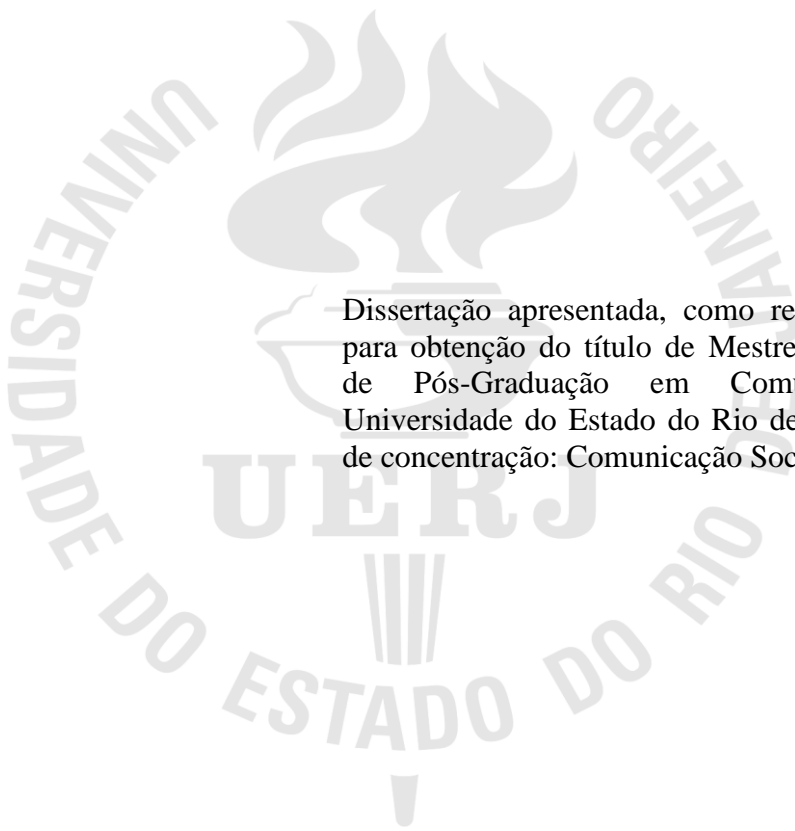
Antropofagia digital: a questão autoral no tempo do compartilhamento

Rio de Janeiro

2011

Helena Klang

Antropofagia digital: a questão autoral no tempo do compartilhamento



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Erick Felinto Oliveira

Coorientador: Prof. Dr. Márcio Souza Gonçalves

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/A

K63

Klang, Helena.

Antropofagia digital: a questão autoral no tempo do compartilhamento / Helena Klang. – 2011.
132 f.

Orientador: Erick Felinto Oliveira.

Co-orientador: Márcio Souza Gonçalves.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Faculdade de Comunicação Social.

1. Direitos autorais e processamento eletrônico de dados – Brasil – Teses. 2. Direitos autorais – Aspectos sociais – Teses. 3. Direitos autorais – Legislação – Teses. 4. Política cultural – Brasil – Teses. 5. Internet – Teses. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. II. Oliveira, Erick Felinto. III. Gonçalves, Márcio Souza. IV. Título.

nt

CDU 347.78+004.73(81)

Esta dissertação está licenciada com uma Licença Creative Commons - Atribuição - Uso Não Comercial 3.0 Não Adaptada.



Assinatura

Data

Helena Klang

Antropofagia digital: a questão autoral no tempo do compartilhamento

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social.

Aprovada em 16 de Agosto de 2011.

Orientador: Prof. Dr. Erick Felinto Oliveira
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

Coorientador: Prof. Dr. Márcio Souza Gonçalves
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

Banca Examinadora: _____
Prof^ª. Dr^ª. Ivana Bentes
Escola de Comunicação da UFRJ

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao músico e escritor Gian Fabra, com quem compartilhei a autoria da obra de arte mais importante de minha vida: Olivia

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Erick Felinto, pela dedicação e interesse em minha pesquisa, mesmo que do outro lado do Oceano Atlântico. Juntos encurtamos a distância entre Berlim e Rio de Janeiro, tornando possível a orientação via skype. Nossos encontros eram no ciberespaço, Erick sempre presente, conectado em meus passos.

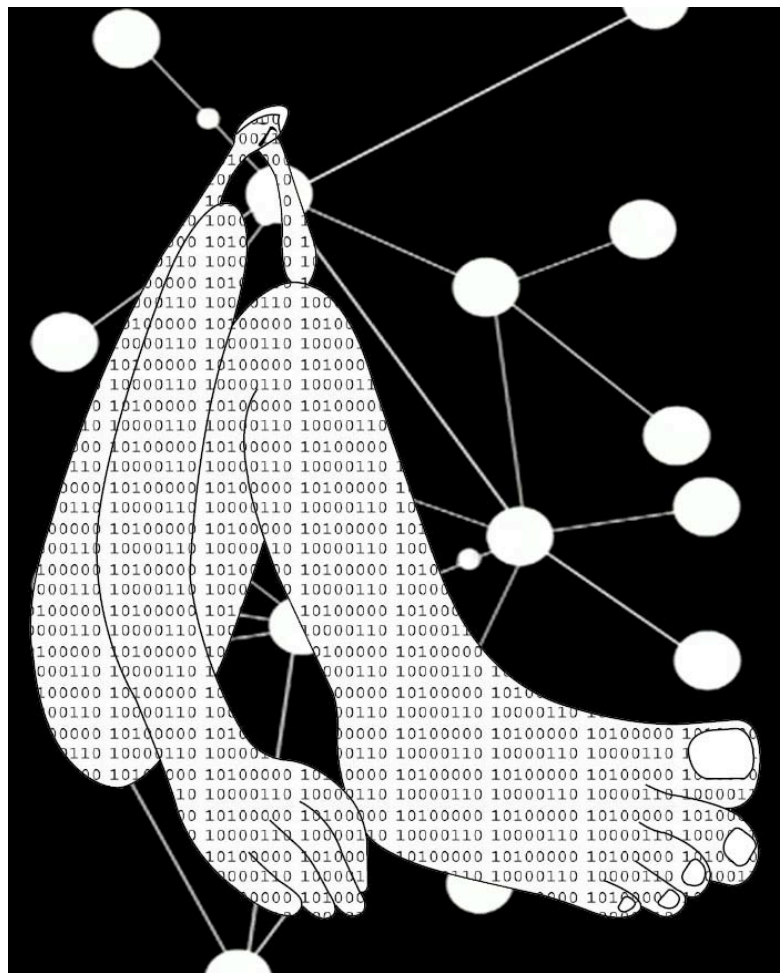
Aos professores Márcio Souza Gonçalves e Fernando Gonçalves. Márcio, por se dispor a co-orientar minha dissertação, no caso de ruídos na conexão Rio-Berlim, indo muito além, conversando sobre meu trabalho sempre que necessário. Fernando pelas inúmeras contribuições em divertidos momentos de reflexão acadêmica regados a capuccinos. Aos colegas que conheci na Uerj, em especial as amigas queridas Daniela Muzi e Patrícia Azambuja pelas discussões em sala de aula e nos cafés da vida.

À Fundação Casa de Rui Barbosa, que incentivou minha pesquisa sobre políticas culturais, proporcionando os recursos financeiros necessários e a proximidade com pesquisadores da área. Na Casa de Rui pude interagir com Lia Calabre, grande sábia da política cultural, e outros jovens estudiosos, interessados como eu no desenvolvimento de nosso país.

Às comadres Andrea Lerner, pelos papos em jurisdiquês, dividindo seu conhecimento como advogada no campo da propriedade intelectual, e Deborah Bronz, amiga para todas as horas, que escutou minhas idéias com atenção e me trouxe à terra sempre que necessário.

À amiga Letícia Monte, por valorizar o conhecimento acima de tudo, incentivando meus estudos.

A minha família, sempre por plantar em mim o desejo pelo saber. Meu pai Márcio, por apresentar conceitos do mundo da justiça, das leis, do direito. À minha mãe por dedicar à Olivia o tempo necessário para que eu me dedicasse à pesquisa acadêmica. Ao meu irmão querido Alexandre e meu companheiro Gian, pelas conversas intermináveis a respeito do futuro da música. E à Olivia, por desfilar sorrisos quando precisei de estímulo para seguir em frente.



O Antropófago Digital,
por Helena Klang.
Remix de *Abaporu (1928)*, obra de
Tarsila do Amaral

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente.

Oswald de Andrade

RESUMO

KLANG, Helena. *Antropofagia digital: a questão autoral no tempo do compartilhamento*. 2011. 132f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

O objetivo desta dissertação é investigar a relação conceitual entre a Antropofagia e a Cultura do Remix, entender os conflitos no campo do direito autoral provocados pelas práticas de compartilhamento cultural, assim como analisar as políticas culturais desenvolvidas pelo Ministério da Cultura durante o Governo Lula, para adequar a legislação autoral à Cultura Digital. Tendo como ponto de partida o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, a pesquisa buscou compreender a metáfora criada pelo poeta brasileiro para investigar como esta foi apropriada ao longo do tempo, chegando ao século 21 no contexto digital. Como os antropófagos, os usuários da internet se apropriam da cultura em processos colaborativos de hibridação cultural. As práticas que surgiram com a digitalização da cultura ocorrem à revelia dos direitos do autor, explodindo a noção de autoria ao transformá-la num território compartilhado entre amadores e profissionais. Tal realidade impacta a forma como a indústria cultural opera, causando uma guerra pelos direitos autorais. Neste conflito, o Estado brasileiro, por meio do Ministério da Cultura, conquista uma posição de destaque internacional ao se lançar o desafio de elaborar, em conjunto com a sociedade, políticas culturais para adaptar as leis autorais à cultura digital.

Palavras-chave: Antropofagia. Remix. Direito autoral. Políticas culturais. Cultural digital.

ABSTRACT

The goal of this dissertation is to investigate the conceptual relationship between Antropophagy and Remix Culture, to understand the conflicts in the field of copyright caused by cultural sharing practices, as well as to examine cultural policies developed by the Ministry of Culture during the Lula government, to adjust copyright law to digital culture. Taking as its starting point the Manifesto Antropofágico from Oswald de Andrade, the research sought to understand the metaphor created by the Brazilian poet to investigate how this was appropriated from time to time reaching the 21-century, in the digital context. Like the cannibals Internet users grab the culture in collaborative processes of cultural hybridization. The practices that have emerged with the digitization of culture occur despite copyrights, exploding the notion of authorship, turn it into a shared territory between amateurs and professionals. This reality impacts the way the cultural industry operates, causing a war by copyright. In this conflict, the Brazilian government, through the Ministry of Culture, wins a position of international prominence when it launched the challenge to develop, in conjunction with society, cultural policies to adapt copyright laws to digital culture.

Keywords: Antropophagy. Remix. Copyright. Cultural policies. Digital culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna.....	19
Figura 2 - Gravura de André Thevet, 1575, ilustra a exploração da madeira pau-brasil.....	22
Figura 3 - Hans Staden observa os tupinambás praticando a antropofagia. Gravure de Théodore de Bry, 1562.....	24
Figura 4 - Quadro <i>Antropofagia</i> , de Tarsila, publicado na 2a denticão da revista.....	28
Figura 5 - QR Code - <i>Alegria, Alegria</i>	30
Figura 6 - QR Code - <i>Domingo no Parque</i>	31
Figura 7 - Performance de Gilberto Gil e os Mutantes cantando <i>Domingo no Parque</i>	32
Figura 8 - Performance de Gilberto Gil e os Mutantes cantando <i>Domingo no Parque</i>	32
Figura 9 - QR Code - versão da banda Tantra para a canção <i>Tropicália</i>	33
Figura 10 - Capa do livro-catálogo <i>Tropicália</i>	34
Figura 11 - QR Code - <i>Geléia Geral</i>	35
Figura 12 - Capa do disco <i>Tropicália</i>	36
Figura 13 - QR Code - <i>Proibido Proibir</i>	37
Figura 14 - QR Code - <i>Ten Percent</i>	39
Figura 15 - QR Code - <i>Paid in Full</i>	40
Figura 16 - QR Code - <i>No Protection</i>	40
Figura 17 - <i>L.H.O.O.Q.</i> , obra de Michel Duchamps.....	40
Figura 18 - <i>Composition with Fruit, Guitar and Glass</i> , 1912. Colagem de Picasso.....	41
Figura 19 - <i>Beautiful Girl</i> , 1920. Colagem de Hannah Höch.....	41
Figura 20 - Colagem de Kurt Schwitters.....	41
Figura 21 - Capa do disco da banda Velvet Underground, criada por Andy Warhol.....	42
Figura 22 - QR Code - <i>Gray Album</i>	43
Figura 23 - QR Code - <i>Baile Parangolé</i>	44
Figura 24 - Países signatários da Convenção de Berna.....	58
Figura 25 - E-mail enviado pelo Youtube em janeiro de 2009.....	84
Figura 26 - Alerta no <i>player</i> do Youtube.....	85
Figura 27 - <i>Frame</i> do vídeo Escola de Direitos Autorais veiculado pelo Youtube.....	86
Figura 28 - Página inicial do site Mobiliza Cultura.....	112

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Os casos relacionados a infração ao direito autoral mais que dobraram no auge da campanha da RIAA contra os usuários de redes P2P, em 2005	79
Gráfico 2 - Estimativa de uso infrator de tráfego na internet	80
Gráfico 3 - Os 10.000 torrents mais buscados no portal PublicBT	81
Gráfico 4 - Os tipos de conteúdo proprietário entre os 10.000 torrents mais buscados no portal PublicBT	82
Gráfico 5 - Consumo de músicas entre usuários que baixam ilegalmente na internet	105

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - IP Watchlist 2010: Numa escala de A até F, A representa uma boa avaliação e F uma péssima avaliação.....	64
Quadro 2 - Análise comparativa das disposições preliminares da Lei 9610/98 em vigor, na minuta apresentada na consulta pública e a redação final.....	100
Quadro 3 - Análise comparativa das disposições preliminares da Lei 9610/98 em vigor, na minuta apresentada na consulta pública e a redação final.....	100
Quadro 4 - Análise comparativa do Artigo 41 da Lei 9610/98 em vigor, na minuta apresentada na consulta pública e a redação final.....	102
Quadro 5 - Análise comparativa do Artigo 5o da Lei 9610/98 em vigor, na minuta apresentada na consulta pública e a redação final.....	103
Quadro 6 - Análise comparativa do Artigo 29 da Lei 9610/98 em vigor, na minuta apresentada na consulta pública e a redação final.....	104
Quadro 7 - Análise comparativa do Artigo 46 da Lei 9610/98 em vigor, na minuta apresentada na consulta pública e a redação final.....	106
Quadro 8 - Análise comparativa do Artigo 46, parágrafo único, da Lei 9610/98 em vigor, na minuta apresentada na consulta pública e a redação final.....	107

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	ANTROPOFAGIA: REMIX <i>AVANT LA LETTRE</i>	19
1.1	Antropofagia	19
1.2	Tropicália	30
1.3	Remix	38
2	<i>COPYFIGTH: A REVOLTA DOS FATOS CONTRA O DIREITO</i>	53
2.1	O código	53
2.2	Os fatos	66
2.3	O contra-ataque	75
3	A QUESTÃO AUTORAL NO MINISTÉRIO DA CULTURA DURANTE O GOVERNO LULA	91
3.1	O posicionamento do MinC	93
3.2	A Reforma LDA: Consulta pública	99
4	CONCLUSÕES	115
	REFERÊNCIAS	121
	ANEXO – Manifesto Antropofágico	130

INTRODUÇÃO

Sentada entre as pedras do quebra-mar eu o ouvia falar do novo disco de sua banda. Depois de anos desenvolvendo composições próprias, meses dentro de um estúdio gravando, semanas mixando, ele estava feliz com o resultado. Feliz porém receoso. “Será que todo este esforço será em vão?” Como músico profissional ele assiste seu ofício sendo dominado por amadores, cada vez mais equipados com tecnologias digitais. Também se ressentia quanto ao valor de suas canções. A quantia que recebe pelos direitos autorais de suas músicas está diminuindo cada vez mais, no demonstrativo obscuro enviado trimestralmente pela editora da qual é associado. Ele é baixista e também letrista (por que na maior parte das bandas é o baixista quem escreve?), ele é Autor. “O Autor morreu?” ele me perguntou. Não, eu respondi. Porque a Música não morreu.

Ao fundo ouvíamos o Grande Festival. Naquela noite de sábado eu trabalhava como produtora de reportagem de um canal a cabo de música e entretenimento. No palco se apresentavam os mesmos artistas que todos os anos ganham troféus, nas mesmas premiações promovidas pelos mesmos canais de televisão. “É curioso perceber que, durante todo este tempo em que fiquei produzindo meu disco num estúdio profissional com equipamentos caríssimos, milhares de bandas surgiram em estúdios caseiros. Há uma diversidade de estilos e gêneros musicais disponíveis na internet e, mesmo assim, ao longo dos anos são sempre as mesmas bandas que se apresentam nestes grandes eventos”. É verdade, eu pensei. Enquanto *a cauda se alonga* na internet, a indústria continua apegada ao formato *mainstream*. Quem desfalece é a Indústria.

A difusão das chamadas Tics, tecnologias da informação e comunicação, provocou intensas transformações na economia da cultura. O conceito de autoria passa por uma desconstrução total. As fronteiras identitárias se esmiuçaram. Já não é tão óbvio identificar quem é autor, produtor ou consumidor de um bem cultural. É forte a pressão que exerce a indústria cultural para manter seu já consolidado *modus operandi*. Os artistas que se acostumaram com o agenciamento da era analógica estão em pânico. Também o legislador não consegue acompanhar o ritmo das práticas culturais que estão surgindo no ambiente digital, em nível global. E assim se instaurou uma nuvem de incertezas sobre a fruição cultural.

A questão dos direitos autorais é pertinente e me desperta particular interesse. Como jornalista atuante na área da cultura, estou diretamente ligada à reconfiguração forçosa que

sofre a indústria cultural perante a inadequação dos direitos autorais ao contexto digital. Independente do posicionamento que se tenha, do Autor, da Indústria, do Legislador, do Consumidor ou de qualquer outro, todos parecem concordar com a necessidade de se repensar as leis atuais que regem os direitos do autor, os alicerces da economia da cultura, por não estarem em sintonia com o nosso tempo. E a tarefa não é fácil.

Como parte integrante neste cenário, tornei-me uma pessoa ainda mais inquieta – a inquietação é necessariamente uma característica do jornalista – ao ponto de desejar dedicar meu tempo a estudos que pudessem contribuir na superação dos desafios impostos pela cultura digital aos direitos autorais.

Num primeiro momento me interessou profundamente a questão do compartilhamento de arquivos em redes ponto-a-ponto, mais especificamente, o portal Pirate Bay. Acompanhei o imbróglio jurídico no qual se envolveram os *hackers* suecos que o criaram. O discurso político dos piratas me instigava. Contudo, o fato de meu objeto de estudo estar no outro lado do mundo poderia dificultar a pesquisa, comprometendo o trabalho. Além disso, por mais que a prática de troca de arquivos em rede ocorra globalmente, eu queria me debruçar sobre algo no contexto brasileiro.

Na busca por um objeto no âmbito local, relacionado ao conflito entre compartilhamento cultural e direito autoral, que me despertasse interesse e contribuísse para a área de comunicação, me deparei com o documentário “Rip: A Remix Manifesto”, do videomaker e web ativista Brett Gaylor. O título já revela o tom do filme: um manifesto pela prática de conversão (*to rip*) da cultura analógica para o formato digital. Neste sentido, retrata a apropriação de bens culturais, protegidos por leis de direito autoral, por parte da juventude, para o compartilhamento em rede e/ou utilização em novas criações artísticas, os remixes – que já se tornaram hábitos culturais contemporâneos – propondo uma discussão sobre o conceito de propriedade intelectual.

Produzido em 2008, o filme-manifesto de Gaylor é pontuado por quatro pensamentos-chaves: “1. *Culture always builds on the past*; 2. *The past always tries to control the future*; 3. *Our future is becoming less free*. 4. *To build free societies, you must limit the control of the past.*”¹ Gaylor acredita que “*the 20 century has been the century of propriety, of land. The 21 century was to be the century of intellectual propriety, of ideas*”² e parece concordar com

¹ O trecho correspondente na tradução é: “1. A Cultura sempre se constrói sobre o passado; 2. O passado sempre tenta controlar o futuro; 3. O nosso futuro está cada vez menos livre; 4. Para construir sociedades livres, é preciso limitar o controle do passado”.

² O trecho correspondente na tradução é: “O século 20 foi o século da propriedade, da terra. O século 21 era pra ser o século da propriedade intelectual, das ideias”.

Mark Getty, presidente do Getty Images, um dos maiores bancos de conteúdo do mundo – “*Intellectual propriety is the oil of the 21century*”³ – sobre a existência de uma guerra da informação.

Eis que surge na tela o Cristo Redentor de braços abertos e Gaylor apresenta uma história que escutou aqui no Rio de Janeiro: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Este verso integra o Manifesto Antropófago, escrito por Oswald em 1928, seis anos depois da Semana de Arte Moderna, marco do movimento Modernista brasileiro.

Percebi uma certa estranheza do público presente no cinema. Eu e os que ali assistiam ao filme nos mexemos na poltrona tentando digerir o raciocínio do gringo canadense. A perspectiva antropofágica das práticas de compartilhamento de bens culturais na internet faz todo o sentido e, num primeiro momento, quisera eu ter tido esta ideia. O documentário traz à tona as raízes híbridas do Brasil, sugerindo que a facilidade que o brasileiro tem em lidar com o outro, se apropriando criativamente de sua cultura, garante ao país a capacidade de inovar e enfrentar os desafios impostos pela era digital: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.

A partir do olhar do outro sobre minha cultura, produzi um *insight*. Decidi eu mesma canibalizar o olhar do estrangeiro, me apropriar de seu discurso, incorporando e aprofundando seu ponto de vista. *Comi Brett Gaylor*. Do remix do olhar de Gaylor com o meu, misturado à minha experiência como brasileira, degluti meu projeto de pesquisa, o início de uma longa digestão intelectual, cujo objetivo é: compreender por que a metáfora antropofágica foi apropriada por diferentes movimentos culturais, inclusive no contexto digital, investigar a guerra pelos direitos autorais no âmbito da cultura digital e analisar as políticas culturais desenvolvidas durante o governo Lula para adequar a legislação autoral às novas tecnologias.

Antropofagia: Remix *avant la lettre*

Em 1928, a Antropofagia. Em 1968, a Tropicália. Em 2008, o Remix. Um texto, um disco, um documentário. Três manifestos. No primeiro capítulo, “Antropofagia: o Remix

³ O trecho correspondente na tradução é: “Propriedade Intelectual é o petróleo do século 21”. A declaração de Mark Getty inspirou a criação do projeto “Oil of 21st” www.oil21.org. Criado pela organização não governamental Bootlab em parceria com a Fundação Federal de Cultura da Alemanha, e suporte da Comissão Europeia, o projeto consiste na realização de eventos sobre a polêmica em torno dos direitos autorais e a manutenção de uma base de dados chamada “Oxdb” (<http://0xdb.org>), onde é possível compartilhar informações, citações e metadados de conteúdos culturais do mundo todo. Segundo sua página na internet, o projeto tem como objetivo “a desconstrução prática e teórica do conceito vigente de propriedade intelectual”.

avant la lettre" viajo ao passado para compreender o presente. Com o intuito de descobrir as possíveis similaridades que existem entre os três movimentos culturais, para além do que parece ser uma coincidência temporal, regresso à década de 20, marcada pela emergência das vanguardas artísticas do século passado. Foi neste contexto em que o modernista Oswald de Andrade escreveu seus dois manifestos, Pau-brasil e Antropófago. Assim, investigo o discurso por trás da alegoria antropofágica e a estética do movimento Antropofagia. Minhas principais fontes foram os manifestos *oswaldianos*, além de poesias publicadas na Revista Antropofagia e nas obras reunidas de Oswald de Andrade.

Na viagem de volta ao tempo presente faço um parada na década de 60 para entender o motivo pelo qual, quarenta anos depois, a Tropicália se apropriou das ideias de Oswald para legitimar seu próprio discurso. As letras de músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de bibliografia relacionada à Tropicália e seu contexto histórico, foram fundamentais na compreensão da proposta do movimento e na constatação de que muitos dos recursos criativos utilizados por Oswald são revividos pelos tropicalistas.

Chegando ao século XXI investigo a Cultura do Remix retratada por Brett Gaylor, para averiguar sua relação com a alegoria antropofágica pensada por Oswald. Autores como Lev Manovich e Eduardo Navas foram essenciais para o entendimento das práticas culturais que surgiram com a digitalização da cultura. Já Lawrence Lessig demonstrou o impacto causado por estas praticas no âmbito do direito autoral.

Copyright: A revolta dos fatos contra o direito

O uso cada vez mais comum das tecnologias digitais e da internet impacta profundamente o modo como vivemos, pensamos e nos comunicamos. A *cultura do copiar e colar* (Lessig, 2005) já é uma realidade entre a juventude contemporânea, naturalmente ambientada ao universo digital. Porém, a legislação autoral não acompanhou as transformações sociais e culturais provocadas pela digitalização da cultura. A demora ou resistência em adaptar o ordenamento jurídico acabou por banalizar o código, já que cotidianamente as leis autorais são descumpridas. Os fatos – a Cultura do Remix – se revoltaram contra o código – a Lei de Direito Autoral.

No segundo capítulo trato da revolta dos fatos contra o direito. Inicio com um breve histórico da legislação autoral no mundo e no Brasil, traçando os caminhos que moldaram os princípios que regem os direitos do autor. Então faço uma análise mais apurada da lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, a Lei de Direito Autoral em vigor. Em oposição ao direito

apresento os fatos: a ressignificação do conceito de autoria, as práticas de apropriação cultural. A partir daí reflito sobre a postura das empresas do setor cultural diante dos fatos, o contra-ataque, especialmente da indústria fonográfica, para impor e preservar o direito autoral. Finalizando o capítulo, abordo uma alternativa para a proteção de obras culturais, a licença Creative Commons.

Políticas culturais sobre Direito Autoral no Governo Lula

No governo de Luiz Inácio Lula da Silva o Ministério da Cultura, sob o comando de Gilberto Gil e, posteriormente, Juca Ferreira, instituiu um processo colaborativo na formulação de políticas públicas. Durante a I Conferência Nacional de Cultura, em 2005, foram realizados encontros setoriais nas cinco regiões brasileiras, com a participação de representantes do MinC, artistas, gestores e produtores culturais. O principal objetivo da I CNC foi iniciar a confecção do Plano Nacional de Cultura, um documento com diretrizes para o planejamento de políticas culturais a longo prazo. Desde então, o PNC esteve em constante construção em conjunto com a sociedade. Em 2010 ocorreu a II CNC, quando o texto do PNC foi finalmente finalizado. A aprovação ocorreu em 2 de dezembro de 2010, com a lei nº 12.343.

Desde o primeiro rascunho até o texto final o PNC determinou a valorização da diversidade cultural brasileira como estratégia para o desenvolvimento do Brasil. O programa Cultura Viva, articulado pelos Pontos de Cultura, é um exemplo concreto desta visão. Contudo, já na I CNC, os participantes sinalizaram a necessidade de revisar a lei de direitos autorais, LDA, para que tal estratégia tivesse resultados. Para os conferencistas, a LDA seria extremamente restritiva dificultando o uso das novas tecnologias de informação e comunicação para o acesso à cultura, o intercâmbio cultural, a circulação de ideias.

O MinC identificou esta demanda da sociedade e propôs a realização de um Fórum Nacional de Direito Autoral. Durante dois anos foram realizados diversos encontros onde artistas, empreendedores culturais, advogados, acadêmicos, entre outros, debateram sobre a LDA para contribuir na sua reformulação. Terminado o Fórum o Ministério apresentou uma minuta de anteprojeto de lei à sociedade brasileira. Durante a Consulta Pública para a reforma da LDA, qualquer cidadão pode comentar a proposta apresentada.

No terceiro e último capítulo relato os esforços do Ministério da Cultura para adequar os direitos autorais ao ambiente digital. Além de descrever a atuação do MinC no campo da propriedade intelectual, faço uma análise comparativa entre a lei vigente, a minuta do

anteprojeto de lei apresentada à sociedade e o texto final. Também reflito acerca do relatório produzido pelo Ministério, a partir dos comentários feitos pelos brasileiros durante a consulta pública. Meu objetivo é descobrir se de fato a versão final do anteprojeto, entregue à Casa Civil em dezembro de 2010, contempla as práticas de compartilhamento cultural que surgiram no ambiente digital.

E a fome é grande...

1. ANTROPOFAGIA: REMIX AVANT LA LETTRE

1.1 Antropofagia

[...] eram mais de cem pessoas, os quais, posto que escaparam do naufrágio com vida, não escaparam da mão do gentio Caeté, que naquele tempo senhoreava aquela costa, o qual (sic) depois de roubados, e despidos, os prenderam, e ataram com cordas, e pouco a pouco os foram matando, e comendo [...]
Frei Vicente do Salvador

Dom Pedro Fernandes Sardinha foi o primeiro bispo do Brasil. O português chegou por aqui em 1552 com a missão de converter os nativos indígenas à doutrina católica. Segundo Frei Vicente do Salvador – historiador que escreveu o livro considerado o primeiro sobre o descobrimento do Brasil, *História do Brazil*⁴, concluído em 1627 – o bispo Sardinha era autoritário e impaciente com os nativos, sendo adepto de métodos duros na conversão. Ele teria cultivado dissensões com jesuítas por considerá-los muito complacentes com os costumes indígenas, ao ponto de decidir voltar a Portugal em 1556. Mas, de acordo com relato de Frei Vicente, a nau que o levava naufragou ainda na costa brasileira, no estado de Alagoas. Ele e o grupo que o acompanhava teriam sido capturados e comidos por índios da tribo Caeté, que lá viviam. Este banquete antropofágico marca, para o poeta brasileiro Oswald de Andrade, o início da formação cultural brasileira: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1990a, p. 47).

Oswald de Andrade foi um dos criadores do modernismo brasileiro, um dos organizadores da Semana de Arte Moderna. A famosa Semana de 22 reuniu os principais nomes da literatura e das artes plásticas brasileiras como parte das comemorações pelo centenário da independência do país. O evento foi considerado um marco do movimento modernista nacional, por ser a primeira manifestação cultural coletiva a favor de um novo modo de ver o Brasil, liberto da condição de colonizado. Os modernistas almejavam liberdade de expressão, o fim de regras no



Figura 1: Catálogo da Exposição.
Fonte: <http://antropofagia.uol.com.br>

⁴ De estilo simples, o livro de frei Vicente do Salvador permaneceria inédito por mais de dois séculos, sendo publicado integralmente pela primeira vez em 1888, nos anais da Biblioteca Nacional, com um estudo inicial de Capistrano de Abreu. A edição definitiva é de 1918.

universo das artes e da importação de modelos estrangeiros. Buscavam uma identidade nacional e uma renovação artística e literária, em oposição à linguagem conservadora que prevaleceu no século XIX. Os artistas compartilhavam de “um ideário futurista, que exige a deposição dos temas tradicionalistas em nome da sociedade da eletricidade, da máquina e da velocidade” (ITAÚ CULTURAL, 2009). A Semana se revelou uma rejeição a qualquer “passadismo”, mas a criação de novas linguagens veio somente anos depois.

O primeiro manifesto literário de Oswald de Andrade foi publicado no dia 18 de março de 1924, no jornal *Correio da Manhã*. No Manifesto Pau-Brasil, o poeta clamava pela valorização dos elementos nativos, o primitivismo, como o novo princípio da poesia brasileira. Não à toa deu ao seu primeiro manifesto o nome da madeira nativa que chamou a atenção dos colonizadores portugueses: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1990a, p. 42). Com a poesia Pau-Brasil, Oswald queria resgatar a mentalidade pré-lógica e as virtudes da sociedade tribal, misturando-as aos benefícios do progresso. Seu ideal era “conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola*, num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, ‘o melhor da nossa tradição lírica’ com ‘o melhor da nossa demonstração moderna’ ” (NUNES, 1990, p. 13). A poesia Pau-Brasil apresenta uma nova perspectiva – *ver com os olhos livres* – caracterizada pela volta ao *sentido puro*, onde o regional continha o universal: “Ser regional e puro em sua época” (ANDRADE, 1990a, p. 44).

Já na abertura do livro *Pau-Brasil*, com o poema *Escapulário*, Oswald de Andrade anuncia a ruptura que a poética Pau-Brasil propõe:

No Pão de Açúcar
De cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De cada Dia

Oswald profana a linguagem religiosa, a começar pelo título do poema, apropriando-se do *Pai Nosso* para tratar poeticamente de um elemento tipicamente carioca, o Pão de Açúcar. “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos poéticos” diz o Manifesto Pau-Brasil. A poesia Pau-Brasil abusava da linguagem cinematográfica, com versos que trazem imagens fragmentadas, como em *Guararapés*, poema no estilo câmera na mão no qual Oswald desenha a paisagem étnica paulista:

Japoneses
 Turcos
 Miguéis
 Os hotéis parecem roupas alugadas
 Negros como um compêndio de história da pátria
 Mas que sujeito loiro

Com muito humor, Oswald também utilizava recursos como paródias e colagens, trabalhando com *readymades*, ou seja, materiais pré-existentes, como fez ao apropriar-se da carta de Pero Vaz Caminha no poema *Meninas da Gare*:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
 Com cabelos mui pretos pelas espáduas
 E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
 Que de nós as muito olharmos
 Não tínhamos nenhuma vergonha
 (Oswald de Andrade)

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.
 (Caminha)

Oswald abusa da justaposição, confrontando o histórico com o moderno, o primitivo e o industrial, nas figuras das índias, com as “meninas da gare” – *gare* que em francês significa estação de trem. Em *Canto do regresso à pátria*, Oswald se apropria da poesia de Gonçalves Dias. Satirizando a famosa *Canção do Exílio*, ele ironiza a poesia de composição clássica, e uma suposta visão romântica do Brasil.

Minha terra tem palmares
 Onde gorjeia o mar
 Os passarinhos daqui
 Não cantam como os de lá

Minha Terra tem mais rosas
 E quase que mais amores
 Minha terra tem mais ouro
 Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
 Eu quero tudo de lá
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte pra São Paulo
 Sem que veja a Rua 15
 E o progresso de São Paulo

A Alegoria Antropofágica

Em 1928, Oswald aprofunda suas ideias num novo manifesto. A poesia Pau-Brasil se transmuta em Antropofagia. No Manifesto Antropofágico o poeta reconta a formação cultural do Brasil de forma alegórica. Ele volta ao passado, à época da colonização, apropria-se da lenda do banquete antropofágico e a transforma em alegoria: a cultura brasileira teria suas raízes no momento da deglutição do bispo Sardinha. Para inventar sua filosofia, Oswald bebe em fontes tão diversas como Freud, Montaigne, Nietzsche, Keyserling, e seus conterrâneos Dadaístas e Surrealistas, afirmando-se, ele próprio, como um antropófago. “Oswald nos mostra que somos capazes de devorar o outro e, com isso, regenerar nosso próprio tecido, produzindo o novo” afirma o escritor e diplomata João Almino (1999, p. 42). Para Augusto de Campos [1975], a Antropofagia seria a única filosofia originalmente brasileira.

A antropofagia (do grego *anthropos*, "homem" e *phagein*, "comer") ocorre nas tribos indígenas brasileiras de forma ritualística. É uma tática de apropriação das qualidades daquele que se come, o inimigo capturado em combate. Neste sentido, os Caetés comeram o bispo Sardinha no intuito de incorporar o poder do colonizador. Reza a lenda que o bispo e seus parceiros de viagem foram devorados ao longo de quase um ano.

O marinheiro alemão Hans Staden foi um dos que sobreviveram às tribos indígenas antropófagas. Aventureiro, fez viagens ao Brasil no século 16, registradas e publicadas em 1557, no livro *Viagem ao Brasil*. A primeira foi em 1548. Sua embarcação trazia criminosos para povoar a colônia e tinha o objetivo de voltar a Portugal carregada de madeira pau-brasil.

Em 1550 Hans Staden voltou mais uma vez ao Brasil. O navio acabou naufragando no litoral de São Paulo. Staden conta em seu livro que foi capturado pela tribo Tupinambá enquanto andava sozinho pela mata em busca do escravo que havia mandado ir caçar.

Desde o momento em que foi capturado até o dia em que conseguiu finalmente embarcar em um navio francês, o alemão embromou os índios para que estes não o comessem. Ele conseguiu convencer os nativos de que não era português e, portanto, não era

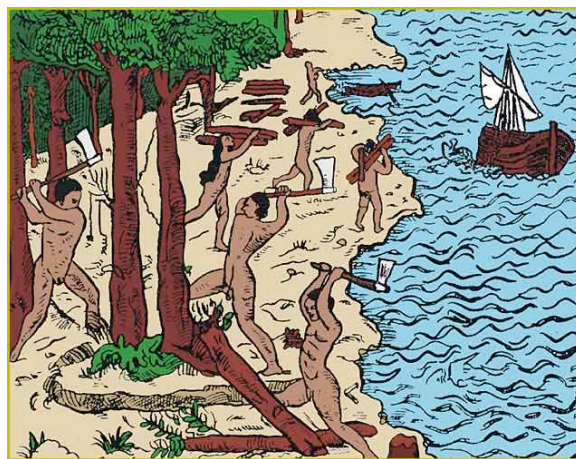


Figura 2: Gravura de André Thevet, 1575, ilustra a exploração da madeira pau-brasil. Fonte: www.museuhistoriconacional.com.br/

o inimigo, o colonizador, e por isso não representava o poder. Ao longo de nove meses como prisioneiro, Staden manteve-se como um incrível observador, tendo realizado em seu livro uma rica descrição da fauna e da flora brasileira e uma narração bastante realista dos costumes e tradições indígenas. O alemão conta em detalhes como os tupinambás tratavam os prisioneiros que seriam posteriormente devorados:

Quando trazem para casa os seus inimigos, as mulheres e as crianças os esbofeteiam. Enfeitam-n'os depois com pennas e pardas; cortam-lhes as sobrancelhas; dançam em roda delles, amarrando-os bem, para que não fujam. Dão-lhes uma mulher para os guardar e também ter relações com elles. Fornecem aos prisioneiros boa comida; Traçam uma corda comprida a que chamam de Mussurama, com a qual os amarram na hora de morrer. Terminados todos os preparativos, marcam o dia do sacrifício. Convidam então os selvagens de outras aldeias para ahi se reunirem naquela época. Reunidos todos os convidados, o chefe da cabana lhes dá as boas vindas e lhes diz: “Vindes ajudar a comer o vosso inimigo.” Dias antes de começarem a beber, amarram a mussurana ao pescoço do prisioneiro. No mesmo dia, pintam e enfeitam o bastão chamado Iwera Pemme, com o que o matam [...] Do mesmo modo pintam a cara do prisioneiro, e enquanto uma das mulheres o está pintando, as outras cantam [...] fazem depois uma casinha para o prisioneiro, no lugar onde elle deve morrer. Ali fica elle durante a noite, bem guardado. De manhã, antes de clarear o dia, vão dansar e cantar ao redor do bastão com que o devem matar. Tiram então o prisioneiro da casinha e a desmancham, para abrir espaço; amarram a mussurana ao pescoço e em redor do corpo do paciente, esticando-a para os dois lados. Isto prompto, fazem um fogo cerca de dois passos do prisioneiro para que este o veja. Depois vem uma mulher correndo com o Iwera Pemme; surge agora o principal das cabanas; toma a clava e a enfia por entre as pernas daquelle que deve desfechar o golpe mortal. Isso é por elle considerado uma grande honra [...] aquelle que deve matar o prisioneiro pega a clava e diz: “Sim, aqui estou, quero te matar, porque os teus também mataram a muitos dos meus amigos e os devoraram”. Responde-lhe o outro: “Depois de morto, tenho ainda muitos amigos que de certo me hão de vingar.” Então desfecha-lhe o matador um golpe na nuca [...] Aquelle que foi o matador, ganha mais um nome [...] Tudo isso vi eu e presenciei (STADEN, 1557, p. 160-168).

Hans Staden descreve com precisão o momento da preparação e cozinhamento da carne⁵ e afirma: “Não o fazem por fome, mas por grande ódio e inveja” (Idem, p. 156). Aí está a diferença entre o antropófago e o canibal: o primeiro não tem uma fome qualquer, quer saciar seu desejo de vingança.

Por meio da antropofagia, Oswald de Andrade afirma a vocação do Brasil para a antropofagia cultural. A fome do antropófago seria saciada pela incorporação da diferença: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago” (ANDRADE, 1990a, p. 47). O que “não é meu” é, portanto, o que não se tem, o que não lhe é próprio, e que está no outro. “Ao procurar responder a questão básica sobre 'o que somos' ou 'o que nos une', a metáfora antropofágica indica que o que nos une é o outro, é o fato de ele existir, de termos interesse por ele e sobretudo de querermos devorá-lo” explica João Almino (1999, p. 41).

Se fome é interesse, deglutição é, para Oswald, assimilação crítica da cultura alheia à realidade brasileira. “Já não era uma fome ‘selvagem’ ou ‘simbólica’ de carne humana e sim um apetite direcionado, sensível e delicado, retesado para a escolha de partes corporais

⁵ A descrição detalhada do aventureiro revela a origem da palavra *mingau*: chamava-se mingau uma sopa que somente as mulheres e as crianças comiam, preparada a partir de um caldo que as mulheres faziam ao ferver os intestinos do prisioneiro.

saborosas, para digerir o outro de forma criativa e não uma ingurgitação indiferenciada ou indigesta” escreveu o antropólogo Massimo Canevacci (1996, p. 19) sobre a vanguarda antropofágica.



Figura 3: Hans Staden (de barba, ao fundo) observa os tupinambás praticando a antropofagia. Gravure de Théodore de Bry, 1562. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cannibals.23232.jpg>.

Ao analisar o manifesto antropofágico, o filósofo Benedito Nunes concluiu que a antropofagia, como símbolo de devoração, é ao mesmo tempo metáfora, diagnóstico e terapêutica.

Metáfora orgânica, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo que deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e *terapêutica*, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese consistiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. Neste combate sob forma de ataque verbal, pela sátira e pela crítica, a *terapêutica* empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalçado, então liberado numa cartarse imaginária do espírito nacional. E esse mesmo remédio drástico, salvador, serviria de tônico reconstituente para a convalescença intelectual do país e de vitamina ativadora de seu desenvolvimento futuro (NUNES, 1990, p. 15-16).

Para efeito de análise, Nunes (1990) recorta o manifesto em três planos: o *simbólica da repressão*, ou da crítica da cultura; o histórico-político ou da *revolução caraíba*; e o filosófico, das *ideias metafísicas*.

Sob o olhar de Oswald, a sociedade brasileira estaria dividida em oposições. Somados, o processo de civilização e a catequese traduzem uma contradição única, a origem das “sublimações antagonicas. Trazidas nas caravelas” (ANDRADE, 1990a, p. 50). *Simbólica da repressão* seria, então, o plano no qual Oswald trata da primeira censura, a que, ao tentar apagar o paganismo indígena e africano, conseguiu apenas reforçá-los. Mesmo com a severidade dos Jesuítas ou o poder dos mandatários da Coroa “nunca fomos catequizados”, afirma o manifesto, “vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (ANDRADE, 1990a, p. 48). Aborda também o constrangimento, a “moral da cegonha” que veio na rebarba do puritanismo católico, enxergando na nudez indígena, a falta de vergonha. “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império... Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE, 1990a, p. 49). Mesmo velado, o paganismo persistiria como religião natural na alma dos convertidos “de cujo substrato inconsciente faz parte o antigo direito de vingança na sociedade tribal tupi” (NUNES, 1990, p. 17).

Nunes entende (1990, p. 17-19) que o eixo *simbólica da repressão* está marcado por emblemas, intocáveis como os tabus – Padre Vieira (a retórica e a eloquência), Anchieta (o fervor apostólico e a pureza), Goethe (equilíbrio e inteligência), a Mãe dos Gracos (a moral e a virtude), a Corte de D. João VI (a dominação estrangeira). Os emblemas se opõem aos símbolos míticos – Sol, Cobra grande, Jaboti, Jacy, Guaracy etc:

Estes, que saem das reservas imaginárias instintivas do inconsciente primitivo, catalisariam, quando satiricamente lançados contra os primeiros, a operação antropofágica, como devoração dos emblemas de uma sociedade. É a transformação do tabu em totem, que desafoga os recalques históricos e libera a consciência coletiva, novamente disponível, depois disso para seguir os roteiros do instinto caraíba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem – o pleno ócio, a festa, a livre comunhão amorosa, incorporados a *visão poética pau-brasil* e às sugestões da vida paradisíaca (NUNES, 1990, p. 18).

O instinto caraíba é o impulso originário de rebeldia, alimento da grande revolução, *maior que a Revolução Francesa*. Como decifra Nunes, o impulso antropofágico, matéria-prima indígena, que já fomentou diferentes revoltas – a romântica, a bolchevista, a surrealista, assim como a ideia proposta no manifesto Pau-Brasil – retoma e unifica “todas as revoltas

eficazes na direção do homem” (ANDRADE, 1990a, p. 48) numa só rebeldia universal: *a Revolução Caraíba*.

A escolha de Oswald pelo termo Caraíba certamente não foi aleatória. Carregado de significados, o termo Caraíba, do tupi "*Kara'ib*" (sábio, inteligente) refere-se ao xamã, o pajé dos índios tupinambás, possuidor de poderes sobrenaturais. Como apresenta Cristina Pompa (2001), para os missionários, o caraíba era o inimigo da Catequese. Os jesuítas o enxergavam como um feiticeiro que se comunicava com o diabo e impedia os índios de se aproximarem da verdadeira fé. Em pesquisas na internet é possível saber que Caraíba também é o nome de uma pequena árvore, da família dos Ipês, que nasce em praticamente todo território nacional, principalmente na Floresta Amazônica, na Ilha de Marajó e na região do Pantanal, indicando a existência de solo fértil. De flores amarelas e aromáticas, sua madeira é utilizada na confecção de praticamente tudo, daí seu nome popular "Para-tudo". De acordo com a Wikipédia⁶, há ainda uma etnia Caraíba, de povos indígenas que viviam na região das Antilhas e deram o nome do mar do Caribe, também chamado de Mar da Caraíba. Por último, a Wikipédia também cita as línguas Caraíbas, com cerca de 3.700 anos de diversificação, pertencentes à família linguística jê-pano-caribe, considerada uma das maiores da América do Sul.

As possibilidades semânticas para o termo Caraíba parecem convergir para um sentido único: a ressurreição de um ancestral comum – a coisa sobrenatural, a natureza, a língua, a origem – agora transformado pela ação da técnica, que unifica e mobiliza a todos em prol da rebelião universal. Deste processo antropofágico revolucionário, um verdadeiro *mashup* cultural, emerge um híbrido do selvagem com o homem branco, o *bárbaro tecnizado*, termo que Oswald deve ao filósofo alemão Keyserling. Assim, caminhamos em direção à *sociedade matriarcal da era da máquina*⁷. Retornaríamos a *Idade do Ouro* – que Oswald tomou emprestado de Montaigne em seu ensaio sobre a sociedade primitiva e o homem natural, segundo o qual, mesmo a antropofagia seria um ato bem menos bárbaro que a tortura, a perseguição e a destruição praticadas pelos europeus sob pretextos civilizatórios, com a função social de descarregar no rito sacrificial, as manifestações de violência – “a idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as *girls*” (ANDRADE, 1990a, p. 48).

⁶ O verbete sobre a etnia Caraíba está disponível na página http://pt.wikipedia.org/wiki/Cara%C3%ADbas_%28etnia%29. Já o que trata das línguas Caraíbas está disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADnguas_caribes.

⁷ Bina Maltz, em nota no artigo *Antropofagia: rito, metáfora e pau-brasil* (1993, p. 36), resume clara e objetivamente a equação de Oswald: 1º termo: tese – o homem natural; 2º termo: antítese – o homem civilizado; 3º termo: síntese – o homem natural tecnizado. Cada termo aqui citado refere-se a sistemas de organização social: 1º termo: Matriarcado; 2º termo: Patriarcado; 3º termo: Matriarcado na sociedade civilizada industrial. Para aprofundar na tese Oswaldiana, ler *A crise da filosofia messiânica* em ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

Pois, para além do bom selvagem, o *bárbaro tecnizado* oswaldiano é ávido por progresso, assimila a técnica e utiliza a máquina para acelerar sua libertação moral e política. É justamente este pensamento, a *metafísica bárbara*, que caracteriza a filosofia antropofágica. Ela nos acena “um novo *estado de natureza*, que nos devolve à infância da espécie, onde, numa sociedade matriarcal, alcançaremos na alegria (...) a prova dos nove de nossa felicidade” (NUNES, 1990, p. 23).

O movimento antropofágico

A *metafísica bárbara* continuou a ser elaborada na Revista Antropofagia, idealizada por Oswald de Andrade. Lançada em São Paulo em 1928, foi, juntamente com a *Revista Klaxon*, um dos principais veículos de divulgação das ideias modernistas, reunindo nomes como Oswald e Mario de Andrade, Plínio Salgado, Raul Bopp, além de artistas como Tarsila do Amaral e Cícero Dias.

A Revista Antropofagia teve 26 edições divididas em duas fases bem diferenciadas, ou “dentições”, como preferiam chamar seus organizadores. A primeira, com 10 números, circulou entre maio de 1928 a fevereiro de 1929, de modo autônomo, como periódico, sob direção de Antônio de Alcântara Machado e gerência de Raul Bopp. O primeiro número trouxe o Manifesto Antropofágico dialogando com o quadro Abapuru (“o homem que come”), de Tarsila, além do primeiro capítulo de *Macunaíma*, de Mario de Andrade. Aos poucos, o grupo de colaboradores foi se consolidando e a antropofagia ganhou ares de movimento:

Movimento mais radical do Modernismo, a Antropofagia sabia a que vinha, o que queria. Tendo como carro-chefe um programa não ousado até então, lançado nos manifestos de 24 e 28, Oswald redimensiona, pelo choque, a questão da identidade brasileira, redimensionamento implícito no jocoso trocadilho “Tupi or not tupi, that is the question” do Manifesto Antropófago, blague que, parodiando Shakespeare, toca, metaforicamente na questão, nervo da proposta antropofágica (MALTZ, 1993, p. 15).

Irreverente, a estética antropofágica subvertia a linguagem poética empregando *status* literário à fala comum, bem no estilo da poesia Pau-Brasil, como demonstra o poema *Coro dos satisfeitos* de Augusto Meyer, publicado no número 9:

Confraria somos nós
da Beata Satisfação.
Viva nós e fora vós !
Tudo é mesmo muito bão.

Pois quem foram que disseram
que esta vida é coisa feia ?

Quem falaram não souberam
como é firme a pança cheia

Fóra vós e viva nós!
Tudo é bão tudo é bão
Tudo é mesmo muito bão,
Muito bão bão bão !

Os poemas publicados na revista radicalizavam a gramática formal, como o famoso *No meio do caminho* de Carlos Drummond de Andrade, bastante criticado na época pelo uso da repetição como recurso e a total despreocupação com a norma culta.

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra



Figura 4: Quadro Antropofagia, de Tarsila, publicado na 2ª dentição da revista.
Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/>

Na segunda “dentição”, iniciada em 17 de março de 1929, a revista passa a ser veiculada no *Diário de São Paulo*, sob a direção de Raul Bopp e Jaime Adour da Câmara. Abusando da linguagem jornalística e publicitária, trazia anúncios, slogans, pedidos, e outros recursos, sempre com um tom *non sense*. Nos quatro primeiros números, além do subtítulo, a indicação: “Órgão do Clube de Antropofagia”. A partir do 5º, o órgão evolui para “Antropofagia Brasileira de Letras”. Nesta fase a revista adquire uma abordagem ainda mais explosiva, com o objetivo de

restabelecer a linha radical e revolucionária do Modernismo, que já sentiam esmaecer-se na diluição e no afrouxamento. E mais do que isso. Lançar as bases de uma nova ideologia, a última utopia que Oswald iria acrescentar ao que chamaria mais tarde “a marcha das utopias.” É disso que tratam os artigos que atuam como “editoriais” da página. Alguns dos principais, sob o título de Antropofagia, datados uma ou outra vez do Ano 375 da deglutição do Bispo Sardinha, a maneira do Manifesto Antropófago (CAMPOS, 1975).

A utopia antropofágica seria a transformação brasileira em sua própria essência, o nativo em contato com o europeu, enriquecido pela assimilação da técnica e da ciência e tudo

mais que seu estômago pudesse devorar (ALMINO, 1999). É o desejo, enfim, pela *Revolução Caraíba*.

Campos (1975) e Nunes (1990) concordam que a tendência utópica da Antropofagia provocou divergências, não só artísticas como políticas, entre os colaboradores. A visão de Oswald sobre a Antropofagia era, segundo revelou em entrevista a Joaquim Inojosa, publicada originalmente no *Jornal do Comercio* em 1925, “a formação de uma arte nacional, que se há de extrair, sem dúvida, da obra dos ‘antepassados’, mas que contemple as conquistas do século XX, como o triunfo do telefone, do avião, do automóvel” (ANDRADE, 1990b, p. 36). Ao misturar passado e futuro, primitivo e civilizado, Oswald subverte os termos da barbárie e da civilização e resolve o dilema nacional versus cosmopolita, tornando o Brasil contemporâneo dele mesmo. Pois se o modernismo se propunha a formular uma identidade brasileira livre de estrangeirismos, a questão identitária era, para Oswald, não uma busca incessante pelo originalmente brasileiro. A metafísica antropofágica por si só já carregava uma presunção de que o brasileiro era fruto da hibridação nos termos *Canclianos*⁸, ou seja, cultural e temporal: “Não se é brasileiro por oposição ao cosmopolita, mas, ao contrário, se é brasileiro porque cosmopolita (ALMINO, 1999, p. 44). Como avalia Almino, ao digerir o estrangeiro o antropófago o incorpora, eliminando a distância que inicialmente os separava. O mesmo poderíamos aplicar em relação à técnica.

Porém, os verdeamarelistas, representados nas figuras de Plínio Salgado e Cassiano Ricardo e posteriormente conhecidos como a Escola da Anta, criticavam o que chamavam de “nacionalismo afrancesado” de Oswald. Reivindicando a anta como símbolo nacional, desejavam o primitivismo puro, concentrado na alma pacífica do índio nativo sem nenhum tipo de influência externa. Em 17 de maio de 1929, o grupo publica no *Correio Paulistano* o Manifesto Nhengaçu Verde Amarelo:

Queremos ser o que somos: brasileiros. Barbaramente, com arestas, sem auto-experiências científicas, sem psicanálises e nem teoremas (...) Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas. Nosso nacionalismo é ‘verdamelelo’ e tupi.

⁸ Segundo o argentino Nestor Garcia Canclini (2001, p. XXVII) “a mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois ingleses e franceses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram escravos trasladados da África, tornou a mestiçagem um processo fundacional do chamado Novo Mundo”. Mestiçagem, sincretismo ou hibridação são conceitos que Canclini entende como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (ibid., p. XIX). Ele prefere o conceito da biologia em sua análise da cultura latino-americana por acreditar ser mais “dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos de tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos” (ibid., p. XXIX).

Os verde-amarelos insistiam na busca pelo rótulo “original do Brasil”. Já Oswald acreditava no caráter mutante e cosmopolita da cultura brasileira. Sua resposta foi publicada na Revista Antropofagia, em 12 de junho de 1929:

Os verdeamarelos daqui querem o gibão e a escravatura moral, a colonização do europeu arrogante e idiota e no meio disso tudo o guarani de Alencar dançando valsa. Uma adesão como essa não nos serve de nada, pois o ‘antropófago’ não é índio de rótulo de garrafa. Evitemos essa confusão de uma vez para sempre! Queremos o antropófago de *knickerbockers*⁹ e não o índio de ópera..

Com 16 números, inúmeras notas de brigas e leitores chocados devolvendo a revista ao jornal, a 2ª denteção da Revista Antropofagia chega ao fim. As vésperas da Revolução de 30, o racha entre os modernistas fica evidente. Aqueles que compunham a Escola da Anta seguiram para a direita política enquanto Oswald e Tarsila rumaram para a esquerda marxista, da qual Oswald vai se desligar ao longo do tempo, quando, já livre de ideologias políticas, aprofunda suas ideias em torno da antropofagia, vista como uma “filosofia do primitivo tecnizado” em *A Marcha das Utopias* e *A Crise da Filosofia Messiânica*, textos publicados na década de 50.

1.2 Tropicália

Mesmo que o movimento antropofágico tenha terminado, a filosofia oswaldiana não se dissipou. O tempo vem mostrando justamente o contrário. A alegoria antropofágica segue no fluxo da história, influenciando artistas brasileiros: “O tropicalismo é a retomada da posição oswaldiana em face à cultura brasileira” (FERREIRA N. 1972, p. 7).

Numa noite de 1967, subiam ao palco do Festival da Música Popular Brasileira, concurso musical promovido pela TV Record, o jovem baiano Caetano Veloso e os argentinos do grupo Beat Boys mostrando ao público a música *Alegria, Alegria*:

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou...

Figura 5: *Alegria, Alegria*.

<http://youtu.be/4tzSETbQcJk>



⁹ De acordo com a Wikipedia, *Knickerbockers*, palavra de origem nova-iorquina, é um tipo de calça que foi muito utilizada no início do século XX. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Knickerbocker>.

¹⁰ Esta imagem é um **QR Code**, um código de barras em 2D que aponta para conteúdos multimídia relacionados ao texto. Este capítulo traz muitos destes códigos, todos apontando para vídeos no Youtube. Para usufruir de tal recurso é necessário ter um telefone celular com câmera fotográfica e acesso a internet. Deve-se fazer o download do programa gratuito i-nigma para celular, disponível em www.i-nigma.mobi. Feito isso, é só tirar uma foto do código impresso no texto, o programa automaticamente o direcionará para o conteúdo em questão.

No ritmo telegráfico da poética Pau-Brasil, agora ao som da guitarra elétrica, a música traz uma colagem de imagens – espaçonaves, guerrilhas, bombas e Brigitte Bardot – vistas pelos olhos de um jovem sem lenço nem documento. Flanando pelas ruas da metrópole ele observa as fotos e notícias nas bancas de revista, toma uma coca-cola, e se pergunta: por que não? Para Carlos Basualdo, a pergunta traz em si, uma afirmação escondida:

Por que não usar guitarras elétricas, o cabelo comprido, um suéter laranja de gola rulê em vez de um terno escuro? Mas também, por que não continuar a “linha evolutiva” da música popular brasileira, o trabalho extraordinário de gente como Tom Jobim e João Gilberto, por meio de um diálogo entre o rock e a música erudita, entre os Beatles e Webern? E, mais ainda, por que não pensar a identidade brasileira como um processo aberto, em desenvolvimento permanente? Não como uma busca interminável das origens – como quereria o modelo herdado da Europa –, mas sim como uma aposta, permanentemente renovada, na incorporação e elaboração seletiva dos estímulos culturais, seja qual for sua procedência (BASUALDO, 2007, p. 15).

No mesmo festival, Gilberto Gil, canta *Domingo no Parque* ao lado da desconhecida banda Os Mutantes.

O sorvete é morango – é vermelho
 Oi girando e a rosa – é vermelha
 Oi girando girando – olha a faca
 Olha o sangue na mão – ê José
 Juliana no chão – ê José
 Outro corpo caído – ê José
 Seu amigo João – ê José

Figura 6:
 Domingo no
 Parque.



<http://youtu.be/Zbv3M-AdxC0>

Rogério Duprat reuniu num mesmo arranjo as sonoridades da guitarra elétrica e do berimbau. A interpretação de Enor Paiano novamente nos remete a poética Pau-Brasil:

Em vez de trabalhar uma sequência lógica de causa e efeito, a letra persegue imagens visuais, através das quais estabelece associações: a rosa é vermelha, o sorvete é vermelho, o sangue é vermelho. O delírio alucinatório, em que tudo gira na mente de José, é quebrado abruptamente – “olha a faca”. A forma melódica e rítmica evoca a capoeira nordestina, mas as guitarras garantem o contraponto moderno e urbano. (PAIANO, 1996, p. 28)

Foi grande o estranhamento do público perante as performances dos artistas. Gil chegou a ser fortemente vaiado pelo público: “sinto-me hoje como num tribunal, onde sou acusado de trair a verdadeira música brasileira” disse o músico, em entrevista ao *Jornal da Tarde*, no dia 4 de outubro de 1967 (COELHO; COHN, 2008, p. 45). Ao extrapolar os limites da música popular brasileira, Caetano e Gil, com *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, lançam as bases do movimento Tropicália.



Figuras 7 e 8 – Guitarra e Berimbau: dois ângulos mostram a apresentação de *Domingo no Parque*, no Festival da Record de 67.
Fonte: <http://www.umanoiteem67.com.br/>.

Contudo, é preciso primeiro entender o contexto em que estavam Caetano e Gil. Depois do golpe de 64, que levou o Brasil a uma ditadura militar, a visão da juventude sobre a música popular brasileira estava dividida, num embate entre a *Jovem Guarda* e a chamada música de protesto. Centralizada na figura de Roberto Carlos, a *Jovem Guarda* era influenciada pelo pop internacional, como os Beatles, introduzindo instrumentos como a guitarra elétrica para produzir canções descompromissadas com as questões políticas e sociais da época, o que chamavam de *iê-iê-iê*. Por outro lado, nomes como Edu Lobo e Geraldo Vandré, representavam a canção de protesto, que significava,

uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais *justa*. Edu Lobo, Carlos Lyra, imbuídos desse imaginário político, aproximaram-se de arranjadores (maestros), de intérpretes, de intelectuais (ligados aos CPCs, ISEB ou Departamentos de Sociologia das Universidades), de instrumentistas, almejando induzir, implícita ou explicitamente, através de suas canções (formas, instrumentos ou ritmos sacralizados como representações de uma memória genuinamente *brasileira* ou *nacional*: violão, frevo, urucungo, moda-violão) algumas práticas revolucionárias, a partir de suas mensagens (CONTIER, 1998).

Para estes jovens intelectuais que freqüentavam os Centros de Cultura Popular, os CPCs, a ordem do dia era a definição de estratégias para a construção de uma cultura *nacional, popular e democrática*. Preocupados com as influências do imperialismo cultural americano, estes jovens organizaram uma passeata contra a guitarra elétrica¹¹ da qual Gilberto Gil, contraditoriamente, participou, três meses antes de ser vaiado pela mesma juventude, naquela noite de 67.

Mas Caetano estava imbuído em seu projeto de continuar com a “linha evolutiva” da música brasileira. Antes mesmo de apresentar ao público *Alegria, Alegria*, em um debate intitulado “Que caminhos seguir na música popular brasileira?”, em 1966, Caetano afirma que João Gilberto representava o início desta evolução, o momento em que “a informação da modernidade musical [foi] utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da

¹¹ Liderada por Elis Regina, Edu Lobo e Jair Rodrigues, a passeata revelou-se uma manifestação ideológica contra o *iê-iê-iê*.

musica popular brasileira” (VELOSO, 2008, p. 22). Ao fazer o samba conversar com o jazz americano, João Gilberto criou algo realmente novo, um híbrido cultural.

Nós tínhamos certeza de que João Gilberto (que, ao contrário das "fusões" tipo maionese, para usar a palavra escolhida por Calligaris, criou um estilo novo, definido, fresco, inaugural por seus próprios méritos) era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos agir à altura (VELOSO, 1997, p. 294).

Para Caetano, a bossa nova representa o Brasil liberto das amarras folclóricas que, em diálogo com o mundo, assimila criativamente as influências externas para “deglutir” algo novo, e transformá-lo em produto de exportação nacional. Era resultado de típica experiência antropofágica, justamente o que baiano pretendia fazer com o Tropicalismo: “O Tropicalismo é um neo-antropofagismo” disse ele, em 1968 (COELHO; COHN, 2008, p. 115).

Logo no início daquele ano, Caetano lança seu primeiro álbum solo. Além de *Alegria*, *Alegria*, o disco traz a canção *Tropicália*. A música começa com ruídos estranhos, parecem sons de floresta, em meio a um certo suspense. Assim como fez Oswald, Caetano alegoriza a carta de Pero Vaz Caminha. Logo depois, as primeiras estrofes.

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhos
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento no planalto central
Do país

Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

Figura 9:
Tropicália, versão
da banda Tantra.



<http://youtu.be/DIZI5w82mKA>

A técnica de montagem, muito utilizada por Oswald de Andrade em seus escritos, persiste nos versos da canção de Caetano¹². Vemos Brasília, a juventude que se engaja, organiza e orienta. No primeiro refrão, o conflito entre o arcaico e moderno. A música continua como uma câmera em movimento até chegar ao Parque Lage, onde Glauber Rocha filma *Terra em Transe* ao som de *Domingo no Parque*, e onde também, à beira da piscina, Joaquim Pedro de Andrade filmou o banquete antropofágico de Macunaíma.

¹² Existem diversas interpretações da letra de Caetano Veloso. A descrita neste trabalho reflete a visão do próprio Caetano, relatada por ele ao músico Gian Fabra. O relato foi feito em 1997, durante as gravações do clipe de *Tropicália*, na versão rock'n roll produzida pela banda *Tantra*, da qual Gian Fabra é baixista e letrista. Com direção de Monique Gardenberg o clipe recria a instalação *Tropicália* de Helio Oiticica, assim como as máscaras sensoriais de Lygia Clark e outras referências tropicalistas. Além de Caetano, participaram da gravação Gilberto Gil, Jorge Mautner, Zé Celso Martinez Corrêa, Marco Nanini, Elisa Lucinda, além de atores do grupo Nós do Morro. O vídeo está disponível em: <http://youtu.be/DIZI5w82mKA>.

No pátio interno há uma piscina
 Com água azul de Amaralina
 Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis
 Na mão direita tem uma roseira
 Autenticando eterna primavera
 E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
 Entre os girassóis

Viva Maria-ia-ia
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
 Viva Maria-ia-ia
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

Agora a canção “corta” do *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, para a peça *Rei da Vela*, uma montagem do texto de Oswald de Andrade produzida por Zé Celso Martinez Correia. No refrão seguinte, Caetano justapõe a imagem da índia Iracema, do romance de José de Alencar, com a *Garota de Ipanema*, personagem da canção de Tom Jobim e do filme de Leon Hirzman.

No pulso esquerdo bang-bang
 Em suas veias corre muito pouco sangue
 Mas seu coração balança a um samba de tamborim
 Emite acordes dissonantes
 Pelos cinco mil alto-falantes
 Senhora e senhores ele põe os olhos grandes
 Sobre mim

Viva Iracema-ma-ma
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
 Viva Iracema-ma-ma
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Domingo é o Fino da Bossa
 Segunda-feira está na fossa
 Terça-feira vai à roça
 Porém
 O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem.



Figura 10: Caetano Veloso vestindo o *Parangolé*, obra interativa de Helio Oiticica. Fonte: Tropicália, 2007.

A canção faz referência aos programas de televisão *Fino da Bossa* e *Jovem Guarda* e termina celebrando, num mesmo refrão, Carmem Miranda e Chico Buarque, citando *A Banda*, música que em 66 dividiu o primeiro lugar no Festival da Record, com a canção de protesto *Disparada*, de Geraldo Vandré.

Antropofágica, *Tropicália* antecipa o movimento: ao se apropriar do título da obra de Hélio Oiticica, artista cuja trajetória remete a uma estética de interatividade e hibridez cultural; ao convidar o público a participar da canção, decifrando seus significados; ao utilizar uma linguagem cinematográfica; ao alegorizar ícones da cultura brasileira misturando-os com os da indústria cultural; ao reunir, numa mesma paisagem, os expoentes que, junto a Caetano, marcariam a cena tropicalista – Glauber, Zé Celso e Gil.

Ao articularem música, artes visuais, literatura e performance estética e política, ao assumirem de forma positiva o surgimento de uma sociedade de massas e de uma informação universal em expansão que rompiam as rígidas demarcações entre centro e periferia e entre alta e baixa cultura, esses artistas fundaram um paradigma que permanece até hoje em debate não só no Brasil como em diversos países (COELHO, 2008, p. 14).

No final de 1968, Caetano e Gil consolidam a parceria com Os Mutantes e lançam o disco *Tropicália ou Panis et Circense*. “Suponho que fui eu a decidir que devíamos fazer um disco-manifesto, um disco coletivo que explicitasse o caráter de movimento do nosso trabalho” afirma Caetano em seu livro *Verdade Tropical* (1997, p. 272). Caetano organiza seu movimento e concretiza o desejo de retomar a linha evolutiva da música brasileira. Além dos Mutantes, participaram Tom Zé, Torquato Neto, Nara Leão e o maestro Rogério Duprat. Sincrético e inovador, aberto e incorporador, o disco mistura rock com bossa nova, samba, rumba, bolero e baião com o objetivo de quebrar as barreiras entre o pop e o folclore, a alta cultura e a cultura de massa, a tradição e vanguarda. Quarenta anos depois do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, novamente o instinto carafba entra em ação: “A ideia de canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva” escreveu Caetano (1997, p. 247). Para o baiano Oswald era

um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse “antropófago indigesto”, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai (VELOSO, 1997, p. 257).

Ao ouvirmos versos da música *Geléia Geral*, de Torquato e Gil, presente no disco, sentimos esta intrínseca conexão entre Antropofagia e Tropicalismo:

Na geleia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia.
É bumba – iê-ê-ê-boi
Ano que vem mês que foi
É bumba – iê-ê-ê-boi
É a mesma dança meu boi
A alegria é a prova dos nove.

Figura 11:
Geléia Geral.



<http://youtu.be/TUGAvbIzNjo>

Gil entoa um Brasil sincrético, em triplo sentido – religioso, cultural e temporal – “a palavra chave para se entender o tropicalismo é sincretismo” (VELOSO, 1999, p. 292) – cuja prova dos nove é a sua alegria, a dança eterna pelo qual o Brasil evoluirá à “Pindorama, país do futuro”, como canta Gil, nos versos seguintes. Parafraseando Oswald e reafirmando a estética e o discurso propostos pelo poeta, *Geleia Geral* proporciona uma dupla sensorialidade. Ouvimos e visualizamos um Brasil plural.

Estão em *Geleia Geral* a sugestão (e aqui a apropriação é de estilo: o discurso descritivo ou narrativo e substituído pelo imagístico) da favela, da cultura de massa, do folclore, da natureza tropical, do mestiço, da arte colonial brasileira, da psicologia do povo (alegria e cordialidade, resíduos das virtudes naturais de que falam o primitivismo e o matriarcado de Pindorama) e da sociedade industrial. Imagens à maneira oswaldiana, articuladas por uma sintaxe fragmentada, telegráfica, de versos e imagens justapostos, responsáveis pela desorganização do discurso linear. (...) Cria-se, assim, antropofagicamente, uma imagem antropofágica do Brasil: cultura autóctone e modernidade (MALTZ, 1993, p. 36).



Figura 12: Capa do LP, manifesto tropicalista. A palavra Circencis, não existe em latim.

Fonte: acervo pessoal

A capa do disco era enigmática, cheia de significados ocultos. Paiano (1996) decifra cada um deles: Gal e Torquato representam o casal burgues de classe média, tema que é retomado na canção *Panis et circencis*. Com uma mala de couro na mão Tom Zé é o nordestino retirante, que ilustra o personagem de *Mamãe coragem*. Rogério Duprat segura um penico fazendo uma alusão a Marcel Duchamp, artista plástico francês que incitou o debate sobre a definição da arte. Os Mutantes empunham guitarras como símbolo da cultura urbana, do progresso, da modernidade. Nara Leão, musa da Bossa Nova, também está presente, em foto emoldurada sob as mãos de Caetano. Gil carrega outra foto, de Capinam. Para completar, palmeiras ao fundo dão um clima tropical e *nonsense* à cena.

Em meio à onda tropicalista, o jornalista Nelson Motta publica no jornal *Última Hora* o texto *A cruzada tropicalista*¹³, comunicando os leitores sobre a existência de um movimento brasileiro que congrega cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais, com “a possibilidade de se transformar em escala mundial”. Para Motta, o tropicalismo significava “assumir tudo que

¹³ O texto de Nelson Motta, publicado originalmente em fevereiro de 1968, consta no livro *Tropicália*, da série *encontros*, da editora Azougue Digital (2008), assim como no livro-catálogo da exposição *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, organizado por Carlos Basualdo e editado pela Cosac Naify (2007).

a vida nos trópicos pode nos dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice”. No texto ele descreve o ambiente da grande festa de lançamento da cruzada tropicalista. Seria na pérgula do Copacabana Palace, ao som do samba-canção da década de 50, com bebidas servidas em abacaxis, que serviram também de abajur. No cardápio, batida de ovo, sanduiche de mortadela, vatapá e maria-mole de sobremesa. O jornalista também identifica a moda tropicalista (“Turquesa, laranja maravilha e verde-amarelo seriam as cores da moda (...) litros de laquê para as mulheres fazerem longos penteados...”) o estilo de vida (“Já é tempo de abandonar as influências estrangeiras e criar nossos próprios grandes místicos [...]. Lançados cartazes com grandes figuras nacionais do tropicalismo, para todo mundo colocar em suas salas gigantescas fotografias de Ademar de Barros, Leonel Brizola, Benedito Valadares”), a arte (“enquanto existir Tom Jobim e Vinicius, o tropicalismo será furado. Que grandes retratos de Vicente Celestino e Gilda de Abreu iluminem os quartos dos jovens) e a filosofia (“Pelo mundo tropical! Pelo sol! Pela ginga do brasileiro! Viva o trópico!).

Exarcebando os clichês nacionais, Nelson Motta circunscreve o tropicalismo, como território estético e discursivo bem definido. Não parece ser o objetivo dos artistas tropicalistas, que buscavam uma estética inclusiva, que trabalhavam com a ideia de adição e não de oposição. É preferível supor que o tratamento bastante literal de Nelson Motta seja pura ironia ou uma forma de explodir modelos pois, se já está claro que a ideia tropicalista era jogar com o imaginário nativo, com a paisagem tropical, com o mito da miscigenação, o jogo se dava de forma antropofágica, recusando justamente qualquer tentativa de folclorização da cultura brasileira ao pressupor, necessariamente, o diálogo permanente com o outro.



Figura 13:
Proibido
Proibir

http://youtu.be/Od_4eaH3J7A

Caetano reafirma sua liberdade artística ao apresentar, alguns meses depois do lançamento do disco-manifesto, a música *Proibido Proibir*, slogan pichado pelos estudantes parisienses, nas manifestações de maio de 68. Junto aos Mutantes, todos vestidos de roupas de plástico coloridas, subiu ao palco do Festival Internacional da Canção, tradicional reduto da juventude engajada. As vaias foram ainda mais fortes que na apresentação de *Domingo no Parque*, levando Caetano a proclamar um discurso inflamado:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música, que vocês não teriam coragem de aplaudir ano passado!? (...) Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. (...) Quem teve essa coragem de assumir esta estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! (VELOSO, 1968)

Neste momento já está claro o conflito na juventude de esquerda, entre aqueles que se identificavam com os códigos tropicalistas e gostavam ou, pelo menos, aceitavam suas inovações artísticas, e aqueles que reafirmaram a tendência pela preservação das raízes culturais como demonstração de nacionalismo e engajamento político. O episódio remete ao racha entre Escola da Anta e Antropófagos: enquanto os primeiros buscavam a pureza na formulação de uma identidade brasileira, os segundos buscavam a construção identitária permanente e renovada.

Assim a história se repete: como ocorreu com o movimento Antropofático, a vanguarda tropicalista chega ao fim, quando o clima fica insuportável no *happening* televisivo *Divino Maravilhoso*, comandado pelos tropicalistas e exibido na TV Tupi. Como ocorreu com a Revista Antropofagia, na medida em que o tropicalismo radicalizava suas ideias, a opinião pública ficava ainda mais dividida. Caetano e Gil acabaram presos e o movimento se dissipou. Contudo, a *linha evolutiva* da filosofia antropofágica continua sendo trilhada...

No tropicalismo encontramos uma ênfase na apropriação radical de todos os signos de primitivismo e modernidade, empilhando as relíquias do Brasil, sem distinção ou valorização, explodindo modelos. O tropicalismo vai pôr em xeque, de forma radical, a ideia modernista do novo, do original, do cem por cento brasileiro, abrindo o campo para pensarmos, hoje, o impasse do nacional e do local no contexto da globalização (BENTES, 2008, p. 111).

1.3 Remix

Aproximadamente 40 anos depois do surgimento do movimento Tropicália, as práticas de apropriação e recriação cultural são discutidas no documentário *Rip: A Remix Manifesto*, do videomaker e web ativista Brett Gaylor.

O filme tem início com imagens de uma pista de dança lotada de jovens, a maioria certamente composta por nativos digitais, ou seja, pessoas que nasceram num mundo onde a internet e as tecnologias de comunicação e informação são uma realidade consolidada. A atração da noite não é uma banda formada por músicos. É apenas um garoto franzino, beirando os trinta anos. Seu único instrumento é um *laptop*, com ele o rapaz é capaz de hipnotizar o público, ninguém fica parado. Em *off*, Gaylor convida o espectador a participar da cena, tentando adivinhar quem seria o autor da música que faz a pista de dança ferver. “Jackson Five?”, ele pergunta, “Será o Queen?”. O próprio diretor responde: “esta música foi criada pelo meu artista favorito, Girl Talk”.

Girl Talk é o tal rapaz franzino que a esta altura já está sem camisa, sendo carregado pelo público. Segundo nos explica Gaylor, “o Girl Talk faz *mashups*. O computador é o instrumento e as notas que ele toca vêm de milhares de clássicos do pop, ‘cortados’ e recombinados para criar novas músicas”. Para o diretor, fazer *mashups* já se tornou um hábito cultural entre os jovens de sua geração, que compartilham de uma mesma linguagem: a linguagem do Remix. Eduardo Navas, pesquisador que está construindo uma Teoria do Remix (<http://remixtheory.net/>), explica:

Generally speaking, remix culture can be defined as a global activity consisting of the creative and efficient exchange of information made possible by digital technologies. Remix, as discourse, is supported by the practice of cut/copy and paste. (...) During the first decade of the twenty first century, Remix (the activity of taking samples from pre-existing materials to combine them into new forms according to personal taste) has been ubiquitous in art, music and culture at large; it plays a vital role in mass communication, especially in new media¹⁴ (NAVAS, 2010, p. 159).

A Teoria do Remix

De acordo com Eduardo Navas, para se compreender o Remix como um fenômeno cultural é preciso, antes, defini-lo em termos musicais. No universo da música, um remix é, geralmente, uma reinterpretação de uma música pré-existente – o que pressupõe que a “aura” desta música irá prevalecer em sua versão remixada (NAVAS, 2010) – a partir da prática de *sampling*, o ato de copiar e colar popularmente conhecido como *control+c* e *control+v*. Navas define os tipos de remix musical (NAVAS, 2010, p. 159).



Figura 14:
Ten Percent.

<http://youtu.be/cCz8Kunyjlk>

O primeiro seria o Remix Extensivo, muito popular nas discotecas americanas em meados dos anos 70. Consiste numa versão mais longa da composição original contendo longas seções instrumentais para facilitar a sua manipulação. Os Djs “enxertavam” espaços instrumentais em meio aos versos para alongar as músicas e torná-las mais adequadas às pistas de dança. Segundo Navas, o primeiro remix extensivo conhecido foi uma versão de 10 minutos da musica “Ten Percent”, da banda Double Exposure, produzido por Walter Gibbons em 1976¹⁵.

¹⁴ O texto correspondente na tradução é: “De um modo geral, a cultura do remix pode ser definida como uma atividade global que consiste no intercâmbio criativo e eficaz de informação que tornou-se possível com as tecnologias digitais. O Remix como discurso, é apoiado pela prática de recortar/copiar e colar. (...) Durante a primeira década do século XXI, o Remix (a apropriação de materiais pré-existentes para combiná-los em novas formas de acordo com o gosto pessoal) tem sido onipresente na música, na arte e na cultura em geral; ela desempenha um papel vital na comunicação de massa, especialmente nas novas mídias”.

¹⁵ Os remixes de Gibbons estão online no endereço <http://www.waltergibbons-junglemusic.com/index.php>.

O segundo seria o *Remix Seletivo*, comum nos anos 80. Neste o DJ adiciona partes instrumentais mais dançantes, faz intervenções sonoras, assim como pode retirar pedaços da música original, mas sempre mantém sua essência, como podemos ver na versão remix de “Paid in Full”, de Eric B. & Rakim, produzida por Coldcut in 1987.



Figura 15:
Paid in Full.

http://youtu.be/E7t8eoA_1jQ



Figura 16:
No Protection

<http://youtu.be/FlzfjUEIfos>

Para explicar o terceiro tipo, o *Remix Reflexivo*, Navas lembra do DJ Mad Professor que produziu um disco com versões remix do álbum *Protection*¹⁶, da banda Massive Attack, a qual chamou de *No Protection*. As músicas originais do Massive Attack se refletem na obra de Mad Professor – e é justamente através deste reflexo que o DJ valida sua criação – mas, o remix de Professor reivindica autonomia.

It allegorises and extends the aesthetic of sampling, where the remixed version challenges the “spectacular aura” of the original and claims autonomy even when it carries the name of the original; material is added or deleted, but the original tracks are largely left intact to be recognizable¹⁷ (NAVAS, 2010, p. 159).

Navas entende o remix, em suas três formas, a partir da teoria de Craig Owens sobre o impulso alegórico da arte. A alegoria é “*an attitude as well as a technique, a perception as well as a procedure. Let us say for the moment that allegory occurs whenever one text is doubled by another*”¹⁸ (OWENS, 1980, p. 68). O texto, aqui entendido como um código, um discurso impregnado na obra de arte.

Para Owens (1980) e Navas (2005), o impulso alegórico na arte foi antecipado por Duchamps em 1917. Apropriando-se de objetos de uso comum, Duchamps chocou os críticos. Com a obra “A Fonte”, ele alegorizou um urinol para lançar a questão “o que é a arte?” e assim introduziu a ideia de *readymades*, quando o artista se apropria de elementos pré-existentes em suas criações, empregando-lhes novos significados. Com a obra “L.H.O.O.Q.”, de 1919, Duchamps fez uma



Figura 17:
L.H.O.O.Q.

Fonte:

<http://www.marcel Duchamp.net/L.H.O.O.Q.php>

¹⁶ Michel Gondry assina o vídeo da versão original da música *Protection* tema do álbum do Massive Attack, disponível em <http://youtu.be/86QmJVhr3zs>. Gondry é diretor do filme *Rebobine Por favor*, que aborda a transição entre a fita de videocassete e o DVD e ainda a cultura dos fãs, que fazem suas próprias versões de filmes famosos.

¹⁷ O texto correspondente na tradução é: “Este alegoriza e expande a estética de *sampling*, onde a versão remixada desafia a “aura espetacular” do original e afirma sua autonomia, mesmo quando carrega o nome do original; material é adicionado ou excluído, mas deixa-se boa parte da faixas originais intactas para que seja reconhecida”.

¹⁸ O texto correspondente na tradução é: “Uma atitude bem como uma técnica, uma percepção bem como um procedimento. Por ora vamos dizer que a alegoria ocorre sempre que um texto é duplicado por outro”.

paródia da Mona Lisa, se apropriando de um dos mais famosos quadros de Leonardo da Vinci. Owens explica que a alegoria é: “*A conviction of the remoteness of the past, and a desire to redeem it for the present – these are its two most fundamental impulses*”¹⁹ (1980, p. 68).

Para ele, este impulso alegórico pode ser percebido entre os dadaístas e surrealistas, com a apropriação de elementos descobertos, prática artística chamada de “found art” que, ao serem combinados com outros elementos, ganhavam novos significados. Também na apropriação de imagens, muito utilizada em obras de fotomontagem. De acordo com Owens:

*Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his hands the image becomes something other (allos= other + agoreuei = to speak). He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured; allegory is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to replace: the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement. This is why allegory is condemned, but it is also the source of its theoretical significance*²⁰ (OWENS, 1980, p. 69).

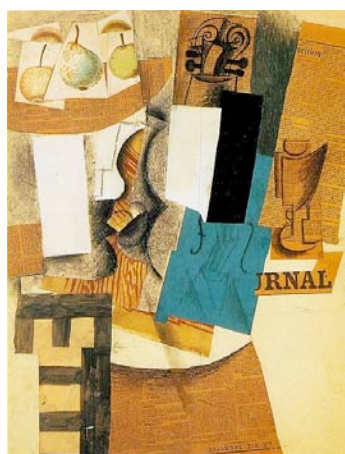


Figura 18: Composition with Fruit, Guitar and Glass. 1912. Picasso. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_%28art%29



Figura 19: Beautiful Girl – 1920. Hannah Höch. Fonte: <http://www.yellowbellywebdesign.com/hoch/gallery.html>

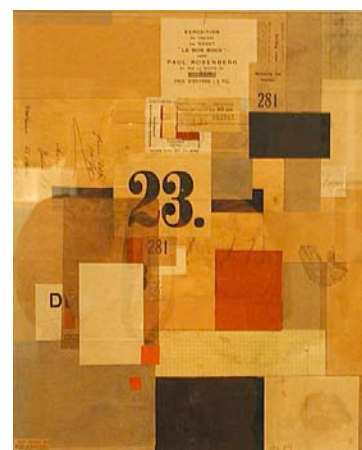


Figura 20: Colagem de Kurt Schwitters. Fonte: <http://kurtschwitters.org/kurt-schwitters-023.html>

Pablo Picasso, assim como os artistas alemães Hannah Höch e Kurt Schwitters foram apenas alguns dos muitos artistas da vanguarda artística europeia que utilizaram a técnica da colagem na criação de obras, gerando imagens a partir da reprodução de outras imagens: “*The appropriated image may be a film still, a photograph, a drawing; it is often itself already a reproduction. However, the manipulations to which these artists subject such images work to*

¹⁹ O texto correspondente na tradução é: “A convicção do afastamento do passado, e um desejo de resgatá-lo para o presente - estes são os seus dois impulsos mais fundamentais”.

²⁰ O texto correspondente na tradução é “O imaginário alegórico se apropria de imagens, o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica sua significância cultural, colocando-se como seu intérprete. E em suas mãos a imagem se torna algo outro (allos = outro + agoreuei = a falar). Ele não restaurar um sentido original que pode ter sido perdido ou obscurecido; alegoria não é hermenêutica. Em vez disso, ele acrescenta outro significado à imagem. Se ele acrescenta, porém, ele o faz apenas para substituir: o significado alegórico suplanta seu antecedente, é um suplemento. É por isso que alegoria é condenada, mas é também a fonte de seu significado teórico”.

empty them of their resonance, their significance, their authoritative claim to meaning”²¹ (OWENS, 1980, p. 69). Schwitters também avançou na experimentação de colagens com áudio, como na série de poesias sonoras “Ursonate”²².

Na literatura o impulso alegórico se manifesta quando um texto se apropria de outro para reescrevê-lo em termos de significado. Oswald de Andrade nos mostrou suas experiências neste sentido, ao se apropriar de textos da Carta de Pero Vaz Caminha no seu livro “Poesia Pau-Brasil”. A própria metáfora antropofágica pode ser entendida como um impulso alegórico no qual o poeta se apropria de uma lenda do passado para lançar um olhar sobre o presente e o futuro.

Como crítico de arte, Owens percebe a emergência do impulso alegórico na pós-modernidade, segundo aponta em seu texto *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*:

*The allegorical work is synthetic; it crosses aesthetic boundaries. This confusion of genre, anticipated by Duchamp, reappears today in hybridization, in eclectic works which ostentatiously combine previously distinct art mediums. (...) Appropriation, site specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization, these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors. They also form a whole when seen in relation to allegory, suggesting that postmodernist art may in fact be identified by a single, coherent impulse*²³ (1980, p. 75).

Owens se refere a artistas como Andy Warhol, precursor da Pop Art, cujo trabalho permeia diferentes mídias (pintura, escultura, fotografia, cinema, arte performática, instalações) sendo marcado pela prática de apropriação. Contemporâneos de Warhol, os tropicalistas também moviam-se pelo impulso alegórico, amalgamando ícones como Carmem Miranda, o berimbau (como na noite das vaias a Gil), e o próprio manifesto antropofágico que é apropriado pelo movimento como fundamentação para seus experimentos estéticos e comportamento em

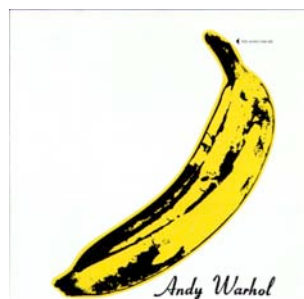


Figura 21:
Capa do
primeiro disco
da banda Velvet
Underground

Fonte:

http://www.vinylrecords.ch/V/VE/Velvet_Underground/Nico/velvet-underground-nico-1120.jpg

²¹ O texto correspondente na tradução é: “A imagem apropriada pode ser um frame de um filme, uma fotografia, um desenho, que muitas vezes já é em si uma reprodução. No entanto, as manipulações a que estes artistas sujeitam tais imagens trabalham para esvaziá-las de sua ressonância, o seu significado, a sua autoridade para reivindicar sentido”.

²² Disponível no banco de dados sobre arte Ubuweb, no endereço: <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>

²³ O texto correspondente na tradução é: “Apropriação, impermanência, acumulação, discursividade, hibridação, estas diversas estratégias caracterizam grande parte da arte do presente e a distingue das suas antecessoras modernistas. Elas também formam um todo, quando vistas em relação à alegoria, sugerindo que a arte pós-modernista pode, de fato, ser identificada por um único e coerente impulso”.

relação à indústria cultural. A capa do disco *Tropicália*, como consta neste trabalho, também é uma evidência deste impulso.

Para Navas, o impulso alegórico abordado por Owens está presente nos três tipos de remix – extensivo, seletivo e reflexivo – desde os primeiros experimentos na década de 70. Assim, *samplear* músicas nada mais é do que se apropriar alegoricamente de músicas pré-existentes para realizar colagens sonoras. Desta forma, DJs reivindicam em suas criações uma significância cultural a partir de interpretações de músicas reconhecidas do grande público. À luz da teoria de Owens, o remix musical é uma constatação da passagem do tempo, percebida pelo distanciamento temporal da música, aliada a um desejo de recombina-la com elementos do presente, para lhe conferir novos sentidos.

O Remix como discurso

Navas aponta a existência de um quarto tipo de remix: o *Regenerativo*. Mais complexo que os três primeiros, o Remix Regenerativo se confunde com a definição de *Mashup Reflexivo*, pois transcende o universo da música. Para entendê-lo, partimos para uma explicação dos dois tipos de *Mashup*.

O primeiro mashup seria o *Regressivo*. Perceptível no universo da música, é usualmente utilizado para promover duas ou mais músicas pré-existentes. Mashups regressivos populares criam surpreendentes justaposições de canções de artistas como Christina Aguilera e Strokes, ou Madonna e Sex Pistols, assim nos aponta Navas (2010, p. 158). Há uma dinâmica regressiva porque a efetividade do mashup depende do reconhecimento das músicas pré-existentes. O Gray Album, do DJ Danger, é um exemplo célebre de mashup regressivo. O artista misturou o álbum “The Beatles”, popularmente conhecido como “The White Álbum”, com o “Black Álbum”, do rapper Jay-Z, sem o consentimento dos donos dos direitos autorais das respectivas obras. Um duplo impulso alegórico é perceptível: no regresso ao tempo do álbum dos Beatles, trazendo-o de volta ao futuro para lhe empregar um novo significado (aqui, de certa forma, temos um remix reflexivo) misturando-o com uma obra do presente, no caso, o disco do Jay-Z. O DJ valida sua criação no reconhecimento da obra original de ambos os artistas em seu “Álbum Cinza”, uma obra *per se*.

Figura 22:
Gray Album



<http://youtu.be/O3VVykEt37c>

Quando um *Mashup Regressivo* remixa não uma ou duas, mas várias músicas pré-existentes, Navas o chama de *Megamix*. Considerado o “Girl Talk Tupiniquim”, O DJ João Brasil, é um inventor de *Megamixes*. O Dj lançou na internet o álbum “Big Forbidden Dance”²⁴, que reúne mashups de estilos, desde lambada com Afrikka Babaataa até Metallica com Dança do Creu.



Figura 23:
Baile
Parangolé

<http://youtu.be/3dyHDY6KZ84>

Um das suas criações mais radicais é o *Baile Parangolé*: “Meu baile funk homenagem a Caetano Veloso, seu livro “Verdade Tropical” e todo o movimento tropicalista”, informa João na descrição do vídeo que publicou no youtube, também considerado um exemplo de mashup, neste caso, audiovisual. Morando em Londres, onde faz mestrado em “Interactive Media”, o artista desenvolve o projeto “365 Mashups”, um site (<http://365mashups.wordpress.com/>) onde ele publica um mashup por dia, num período de um ano. “Adoro a mistura do Hype X Povão X, Cabeça X Cafona”, afirma João (informação verbal²⁵). Voltando a Navas:

*The creative power of all these megamixes and mashups lies in the fact that even when they extend, select from, or reflect upon many recordings, much like the Extended, Selective and Reflexive Remixes, their authority is allegorical—their effectiveness depends on the recognition of pre-existing recordings. In the end, as has been noted, mashups are a special kind of reflexive remix that aim to return the individual to comforting ground*²⁶ (2010, p. 167).

Já o *Mashup Reflexivo* ocorre no universo do *software*. Consiste na combinação de uma ou mais ferramentas pré-existentes da WEB 2.0 para a criação de um novo serviço que aprimore atividades online, como o Google Maps (<http://maps.google.com.br/>), por exemplo. A ferramenta do Google congrega o Youtube, a Wikipedia e outras em prol de um serviço eficiente de mapas. Este tipo de mashup, que recombina programas, ferramentas ou sistemas *readymades*, levando em conta atributos como praticidade e funcionalidade, tornou-se muito difundido a partir do momento em que as empresas começaram a disponibilizar aos desenvolvedores suas APIs - *Application Programming Interface*, um conjunto de instruções e padrões de programação para acesso a um aplicativo de software baseado na Web – para que criassem novos produtos e serviços.

Fora do contexto das artes, o mashup reflexivo também faz uso da prática de copiar e colar, própria da linguagem do remix. Contudo, possui uma especificidade: depende da

²⁴ Disponível online no site O Esquema: <http://www.oesquema.com.br/urbe/2008/08/07/joao-brasil-big-forbidden-dance.htm>.

²⁵ Em entrevista fornecida ao site Bloody Pop em março de 2009. Disponível no endereço: <http://bloodypop.com/2009/03/19/entrevista-joao-brasil/>.

²⁶ O texto correspondente na tradução é: “O poder criativo de todos esses megamixes e mashups está no fato de que, assim como os remixes *Extensivos*, *Seletivos* e *Reflexivos*, mesmo quando eles estendem, selecionam, ou refleem sobre músicas já gravadas, sua autoridade é alegórica, a sua eficácia depende do reconhecimento das músicas pré-existentes. No final, como foi observado, os mashups são um tipo especial de remix reflexivo que visam trazer o indivíduo para uma zona de conforto”.

atualização constante. No Google Maps a colaboração do internauta é fundamental, pois é somente através da construção coletiva do mapa, com a inclusão de vídeos e fotos, que este se aprimora, se alimenta. O mesmo ocorre com a Wikipedia.

Usually found outside of music, and most commonly in Web 2.0 application. (...)This second form of mashup uses samples from two or more elements to access specific information more efficiently, thereby taking them beyond their initial possibilities. While the Regressive Mashup can be commonly understood as a remix in terms of its initial stages in music, the Reflexive Mashup is different. I define it as a **Regenerative Remix**: a recombination of content and form that opens the space for Remix to become a specific discourse intimately linked with new media culture²⁷ (NAVAS, 2010, p. 157-158, grifo meu).

No caso do Google Notícias (<http://news.google.com.br/>), não é o Google que produz o conteúdo disponibilizado, nem são os usuários da internet que alimentam constantemente o serviço de notícia. Este é um remix regenerativo que funciona através de ferramentas de atualização automática, buscando conteúdo em sites de terceiros. Quando um usuário lê uma matéria no Google News, já não importa se esta foi produzida pela BBC ou pelo G1. Aqui a alegoria persiste, mas é empurrada para a periferia (NAVAS, 2010). Ainda que haja a apropriação de formas pré-existentes, torna-se complicado o reconhecimento histórico, próprio do impulso alegórico. A legitimidade do conteúdo se sustenta pela credibilidade do Google. Por isso, enquanto a prática do remix é facilmente identificável em suas três formas na música, é a quarta, o remix regenerativo, que apresenta o maior desafio, pois a apropriação material em nome da eficiência não significa necessariamente o devido reconhecimento da fonte original (NAVAS, 2010).

É possível perceber que as práticas de apropriação, utilização de *readymades* e *sampling* não são exclusivas do universo artístico. Com a consolidação das tecnologias de comunicação e informação, o *sampling* viaja para o universo do software e, à medida que este se torna mais presente em nossas vidas, a operação *control+c* e *control+v* é internalizada pela sociedade em geral, se transforma em um hábito cultural que influencia o cotidiano de todos nós. Como afirma Lawrence Lessig “nós vivemos em uma cultura de ‘cortar e colar’ proporcionada pela tecnologia” (2005, p. 120). Para Navas, é neste momento que o remix se transforma em discurso, uma linguagem intimamente relacionada à cultura das novas mídias (NAVAS,

²⁷ O texto correspondente na tradução é: “Geralmente encontrado fora do universo musical, e mais comumente em aplicações Web 2.0. (...) Esta segunda forma de mashup usa *samples* de dois ou mais elementos para fornecer acesso a informações específicas de forma mais eficiente e, assim, levá-los além de suas possibilidades iniciais. Enquanto o *Mashup Regressivo* pode ser compreendido como um remix em termos de seus estágios iniciais na música, o *Mashup Reflexivo* é diferente. Eu o defino como um *Remix Regenerativo*: a recombinação de conteúdo e forma que abre espaço para transformar o Remix em um discurso específico, intimamente ligado à cultura das novas mídias”.

2010). Como diria William Gibson: “O remix é a verdadeira natureza do digital”²⁸. Lev Manovich completa:

*It is a truism to say that we live in a “remix culture.” Today, many of cultural and lifestyle arenas - music, fashion, design, art, web applications, user created media, food - are governed by remixes, fusions, collages, or mash-ups. If post-modernism defined 1980s, remix definitely dominates 2000s, and it will probably continue to rule the next decade as well*²⁹ (MANOVICH, 2007, pg. 1).

O que é a nova mídia?

Lev Manovich foi orientador de Eduardo Navas em seu doutorado no MIT, quando este começou a elaborar sua Teoria do Remix. Para Manovich, autor do livro *The Language of New Media*, a nova mídia seria fruto de uma revolução com impacto ainda maior que a revolução da imprensa ou da fotografia:

*(...) today we are in the middle of a new media revolution – the shift of all of our culture to computer-mediated forms of production, distribution and communication. This new revolution is arguably more profound than the previous ones and we are just beginning to sense its initial effects. Indeed, the introduction of printing press affected only one stage of cultural communication – the distribution of media. In the case of photography, its introduction affected only one type of cultural communication – still images. In contrast, computer media revolution affects all stages of communication, including acquisition, manipulating, storage and distribution; it also affects all types of media -- text, still images, moving images, sound, and spatial constructions*³⁰ (MANOVICH, 2002, p. 43).

O computador – e com ele a internet – está no centro desta revolução cujos princípios são descritos por Manovich (2002): *Representação numérica; Modularidade; Automação; Variabilidade; Transcodificação Cultural*.

A *representação numérica* diz respeito aos efeitos do processo de digitalização da cultura. Um filme ou uma música em formato analógico, por exemplo – Manovich, com sua formação artística russa construtivista, os chama de objetos culturais e assim também será feito no decorrer deste trabalho – quando convertidos para o formato digital, ato popularmente

²⁸William Gibson é autor de *Neuromancer*, livro já considerado um clássico da cibercultura e, inclusive, reconhecido como fonte de inspiração dos filmes Matrix. Gibson escreveu o artigo “*God’s little toys: confessions of a cut & past artist*” para uma reportagem especial da Revista Wired intitulada “Remix Planet”, de julho de 2005. O conteúdo completo da reportagem está disponível online no endereço: <http://www.wired.com/wired/archive/13.07/intro.html>.

²⁹ O texto correspondente na tradução é: “É um truismo dizer que vivemos a Cultura do Remix. Muitas das arenas culturais e de estilo de vida – a música, a moda, o design, a arte, as aplicações web, o meios criados por usuários, a gastronomia – são governadas por remixes, fusões, colagens ou mashups. Se o pós-modernismo definiu os anos 80, o remix definitivamente domina a década de 2000 e provavelmente vai continuar a dominar a próxima década”.

³⁰ O texto correspondente na tradução é: “Hoje nós estamos no meio de uma nova revolução da mídia – a mudança de toda a nossa cultura para formas de produção, distribuição e comunicação mediadas por computador. Esta nova revolução é sem dúvida mais profunda que as anteriores e estamos apenas começando a sentir os seus efeitos iniciais. Na verdade, a introdução de imprensa afetou apenas a primeira fase da comunicação cultural – os meios de distribuição. A introdução da fotografia impactou apenas um tipo de comunicação cultural – as imagens estáticas. Em contraste, a revolução da mídia digital afeta todas as etapas da comunicação, incluindo a aquisição, a manipulação, o armazenamento e a distribuição, assim como todos os tipos de mídia - texto, imagens fixas, imagens em movimento, som e construções espaciais”.

conhecido nos dias de hoje como *to rip*, ou *ripar* aqui no Brasil, são transformados em números. Logo, uma foto ou um vídeo podem ser representados matematicamente, o que possibilita sua manipulação algorítmica. O ato de “tratar” fotos no software Photoshop é um exemplo claro deste princípio.

A questão da *modularidade* diz respeito à *estrutura fractal da nova mídia* já que os objetos podem ser fragmentados, em pixels, polygons, voxels, caracteres, scripts. “Estes elementos podem ser agrupados em objetos de larga escala, mas continuam a manter identidade própria” (MANOVICH, 2002, p. 51). Isso é evidente na própria Word Wide Web, constituída de várias páginas, cada qual composta por elementos de mídia acessíveis separadamente. A WEB é como uma estrutura feita com lego, que podem ser recombinações em diferentes formas sem perder a independência.

Os dois primeiros princípios propiciam os três últimos. A *automação* dos processos de criação, manipulação e acesso à mídia tornou-se possível pela codificação e modularidade dos objetos culturais. Esta realidade permite a exclusão do ser humano de parte dos processos de criação. Hoje, um designer pode usufruir de uma gama de filtros no programa *Photoshop* para intervir numa imagem de uma pintura de Klimt. Num nível mais elevado de automação, computadores ou sistemas que trabalham com o conceito de inteligência artificial identificam a semântica dos objetos. O Google, por exemplo, consegue selecionar fotos de rostos numa pesquisa de imagens feita por um internauta com um termo de seu interesse. O acesso a banco de dados, aliás, é um processo automático cada vez mais elaborado em razão da quantidade de objetos de mídia disponíveis digitalmente na rede mundial de computadores.

O quarto princípio seria a *variabilidade*. Se raciocinarmos de forma analógica, um objeto cultural, seja ele um filme ou uma música, era armazenado em um determinado suporte material (a película, a fita, o CD ou DVD). A partir deste suporte eram produzidas inúmeras cópias fiéis ao original. No universo das novas mídias os objetos culturais se transformam em códigos numéricos e podem ser fragmentados, perdem a materialidade e ficam sujeitos a uma diversidade de versões. Logo, o princípio da variabilidade está intrinsecamente relacionado aos princípios de representação numérica e modularidade, além de automação, já que parte do processo de formulação de novas versões de um mesmo objeto é realizado no computador. O objeto cultural criado por Gaylor, seu filme-manifesto, por exemplo, foi disponibilizado gratuitamente na mídia opensourcecinema.org para que o público tivesse acesso a fragmentos da obra e tivesse a chance de compartilhar daquele discurso, realizando criações próprias a

partir deste. O título do filme “Rip: a Remix Manifesto” defende justamente a possibilidade de ripar, ou seja, digitalizar para manipular e, desta forma, recriar.

O quinto e último princípio da nova mídia, *transcodificação cultural*, é, segundo Manovich, a principal consequência provocada pela transformação da mídia em dados de computador. O processo de digitalização da cultura faz com que a lógica do computador exerça uma influência significativa na lógica da cultura tradicional, dita analógica. Mas, a cultura da nova mídia não a extingue:

(...) new media in general can be thought of as consisting from two distinct layers: the “cultural layer” and the “computer layer.” The examples of categories on the cultural layer are encyclopedia and a short story; story and plot; composition and point of view; mimesis and catharsis, comedy and tragedy. The examples of categories on the computer layer are process and packet (as in data packets transmitted through the network); sorting and matching; function and variable; a computer language and a data structure (...) To use another concept from new media, we can say that they are being composited together. The result of this composite is the new computer culture: a blend of human and computer meanings, of traditional ways human culture modeled the world and computer’s own ways to represent it³¹ (MANOVICH, 2002, p. 63-64).

A cultura da nova mídia é, *per se*, um remix. Henry Jenkins, autor do livro “A cultura da convergência”, concorda. Para ele o processo de digitalização da cultura produz uma nova estética:

The process of digitization - that is, the converting of sounds, texts, and images (both still and moving) into digital bytes of information - has paved the way for more and more of us to create new works by manipulating, appropriating, transforming, and recirculating existing media content. Such processes are becoming accessible to more and more people, including many teenagers, as tools which support music sampling or video editing. A new aesthetic based on remixing and re-purposing media content has flowed across the culture³² (JENKINS, 2010, p. 87).

É evidente que a digitalização da cultura facilitou o armazenamento, o acesso, a distribuição e, a partir daí, a apropriação dos objetos culturais por parte das pessoas. Como Manovich explicou, os princípios que caracterizam os objetos culturais no contexto das novas mídias facilitam sua manipulação e, portanto, a criação de novas versões de um mesmo objeto, a mistura com outros objetos ou parte destes, enfim, o remix: “*Remixability becomes*

³¹ O texto correspondente na tradução é: “Em geral, a nova mídia pode ser pensada como uma combinação de duas camadas distintas: a “camada cultural” e a “camada computacional”. Os exemplos de categorias na camada cultural são enciclopédia e conto, história e enredo; arranjo e ponto de vista; mimesis e catarse, comédia e tragédia. Os exemplos de categorias sobre a camada de computador são processo e pacotes (como protocolos de dados transmitidos via internet); classificação e correspondência; função e variável; linguagem e estrutura de dados (...) Para usar um outro conceito das novas mídias, pode-se dizer que eles estão juntos, em composição. O resultado desta composição é a nova cultura do computador: uma mistura de significados humanos e informática, da forma humana tradicional de modelar o mundo e as formas próprias do computador para representá-lo”.

³² O texto correspondente na tradução é: “O processo de digitalização - ou seja, a conversão de sons, textos e imagens (estáticas e em movimento) em bytes digitais de informação - abriu o caminho para mais e mais de nós para criar novas obras, manipulando, apropriando-se, transformando, e recirculação de conteúdo de mídia existente. Tais processos estão se tornando acessível a mais pessoas e mais, incluindo muitos adolescentes, como ferramentas que apoiam a amostragem de música ou edição de vídeo. Uma nova estética baseada em remixar e re-purposing conteúdo de mídia fluiu através da cultura”.

*practically a built-in feature of digital networked media universe*³³, conclui Manovich (2005, p. 5). Contudo, as práticas de apropriação e recriação cultural não dependem necessariamente da tecnologia ou da internet. No livro *Mashup Culture*, que reúne reflexões de diversos autores sobre a cultura contemporânea, Axel Bruns afirma:

*The culture of mashups examined by the contributions collected in this volume is a symptom of a wider paradigm shift in our engagement with information – a term that should be understood here in its broadest sense, ranging from factual material to creative works. It is a shift that has been a long time coming and has had many precedents, from the collage art of the Dadaists in the 1920's to the music mixtapes of the 70's and 80's, and finally to the explosion of mashup-style practices that was enabled by modern computing technologies. To claim, then, that there has been a rapid and unprecedented transformation during the past decades, from audiences as passive consumers of media to users as active content creators, is necessarily an oversimplification*³⁴ (BRUNS, 2010, p. 24).

Contemporâneo das vanguardas artísticas dos anos 20, Oswald de Andrade abusou de *readymades*, de paródias e colagens. Ao alegorizar a antropofagia, o poeta assume a vocação brasileira para o canibalismo cultural e afirma que a originalidade do Brasil está justamente em suas raízes híbridas. O discurso antropofágico se revela como o remix *avant la lettre*. Sim, o poeta também sampleava cultura. Seus verbos eram recombinar, misturar, justapor, copiar e colar.

Num impulso alegórico, os tropicalistas retomaram as ideias do poeta modernista. Era a alegoria da alegoria: 40 anos depois o tropicalismo remixou a alegoria antropofágica criada por Oswald de Andrade. Como nos explicou Owens, redimindo-a com o tempo presente, impregnando-a de novos significados. Em vez de lutar contra hegemonia cultural americana, que avançava na medida em que a indústria da mídia se desenvolvia, o tropicalismo fez justamente o contrário. Enquanto Andy Warhol se apropriava de imagens da cultura pop para desenvolver suas criações, os tropicalistas se apropriavam dos espaços midiáticos, participando de festivais de música popular e até comandando um programa próprio de televisão para disseminar sua proposta. A Tropicália misturava sonoridades regionais e internacionais, imagens do imaginário popular brasileiro com ícones da indústria cultural,

³³ O texto correspondente na tradução é: “A remixabilidade tornou-se praticamente um recurso intrínseco ao universo das mídias digitais em rede”.

³⁴ O texto correspondente na tradução é: “A cultura de mashups examinada nas contribuições reunidas neste volume é um sintoma de uma mudança mais ampla de paradigma no nosso compromisso com a informação - um termo que deve ser entendido aqui em seu sentido mais amplo, que vai desde material factual a obras criativas. É uma mudança que já vem acontecendo há um bom tempo, com muitos precedentes, desde a arte da colagem dos dadaístas em 1920, as mixtapes de música dos anos 70 e 80 e, finalmente, a explosão de mashup de estilo, práticas que se tornaram possíveis graças às tecnologias de computação modernas. Afirmar, então, que houve uma transformação rápida e sem precedentes nas últimas décadas, de audiências como consumidores passivos de mídia a usuários como criadores ativos de conteúdo, é necessariamente uma simplificação”.

celebrando a identidade brasileira como híbrida por natureza. E assim como o movimento antropofágico, encontrou opositores que prezavam por uma identidade nacional “pura”.

A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa *superantropofagia* (OITICICA apud BASUALDO, 2007, p. 15).

Ao instituir-se na interação com o espectador, a obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, exacerbava o instinto caraíba, este interesse instintivo pelo outro. Por isso, Caetano tomou emprestado seu nome. Em sintonia com os artistas do seu tempo, os tropicalistas estão no rastro dos antropófagos provocando questões a todos: onde nasce a obra de arte se não no encontro com outro? Por que aprisionarmos-nos numa ideia de origem cultural definida ou de identidade artística imóvel, se a obra de arte em si só existe quando compartilhada?

Ao final da década de 60, Roland Barthes publicou o texto “A morte do Autor”³⁵ em que afirma: “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda origem [...] é esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco onde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que a escreve”. Barthes crê que um texto “é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o Autor, como se tem dito até aqui, é o Leitor.” Refletindo sobre o conceito de autoria a partir da novela “Sarrasine”, de Honoré Balzac, Barthes nos apresenta a ideia de deslocamento do autor de sua obra, – raciocínio aplicável à criação em geral – afirmando que “o nascimento do Leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.” E somente hoje nos damos conta do recado.

A cultura sempre pressupôs remixabilidade, mas hoje esta remixabilidade está disponível a todos os participantes da cultura da internet, acredita Manovich (2005, p. 5). Com a emergência da cultura das novas mídias, não só os processos de hibridação cultural foram potencializados em rede, num verdadeiro banquete antropofágico em escala global, como a velha noção de autoria se explode. Seria pretensioso argumentar que, de certa forma, com o advento das tecnologias digitais e da internet, o mundo experimenta hoje um pouco de Brasil? “(...) podemos levantar a tese de que o Ocidente como um todo está para entrar em um “estágio de *Tropicália*”, devido à crescente penetração das formas híbridas de cultura e de formas sociais” sugere Sam Howard-Spink (2007, p. 18).

³⁵“A Morte do Autor” está publicado em Português na coletânea de textos de Roland Barthes intitulada *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987. Mas a fonte utilizada neste trabalho é a base de dados Ubuweb, onde é possível encontrar a edição de 1967 da *Aspen Magazine*, revista americana que publicou este ensaio de Barthes. Em sua versão digital o texto não possui indicação de página. Disponível em: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>.

A linguagem da nova mídia, o remix, torna-se uma “escrita” compartilhada por jovens de todas as partes do mundo, que reivindicam uma participação ativa na construção da Cultura: Como declarou Lessig: “*We could describe it using modern computer terminology as kind of read-write culture. It’s a culture where people participate in the creation and in the re-creation of their culture. In that sense is read-write*” (Informação Verbal³⁶). A fronteira entre o autor e o leitor, entre o criador e seu público fica cada vez mais esfumada. Os chamados consumidores, também intitulados como audiência, público, ouvintes e/ou espectadores, transformam-se em co-criadores, em produtores e distribuidores de cultura em potencial. Surgem novas designações: *producers*, (produtores+usuários) ou *prosumers* (produtores+consumidores). Em seu texto publicado na reportagem especial sobre o fenômeno cultural do Remix, na Wired de julho de 2005, o escritor William Gibson lança sua provocação, evocando William S. Burroughs³⁷.

Our culture no longer bothers to use words like appropriation or borrowing to describe those very activities. Today's audience isn't listening at all - it's participating. Indeed, audience is as antique a term as record, the one archaically passive, the other archaically physical. The record, not the remix, is the anomaly today. (...) "Who owns the words?" asked a disembodied but very persistent voice throughout much of Burroughs' work. Who does own them now? Who owns the music and the rest of our culture? We do. All of us. Though not all of us know it - yet³⁸ (GIBSON, 2005).

Gibson reflete sobre um processo o qual Foucault, assim como Barthes, também analisou. Partindo da pergunta “O que é o autor?”, Foucault argumentou que Autor não é mais importante que o seu trabalho, não é uma fonte indefinida de significação que o preenche, pelo contrario: “ele é uma certo princípio funcional pelo qual nossa cultura se limita, exclui e escolhe, resumindo, pelo qual se impede a livre circulação, manipulação, composição, decomposição e recomposição ficcional” (Foucault, 1969, p. 119). Desde o século 18, a figura do autor exerceu um papel de regulador dos sentidos da realidade “um papel característico da nossa era industrial, da sociedade burguesa, de individualismo e propriedade privada” (Foucault, 1969, p. 112). Segundo Foucault: “diante das modificações

³⁶ O texto correspondente na tradução é: “Poderíamos descrevê-la usando a terminologia dos computadores modernos como uma espécie de cultura *read-write*. É uma cultura na qual as pessoas participam da criação e recriação de sua cultura. Nesse sentido, é *read-write*.” Aqui Lessig brinca com os termos referentes a arquivos digitais, graváveis ou disponíveis apenas para leitura. Lessig fez esta declaração durante uma palestra concedida ao evento Ted’s Talk: ideas worth spreading, em 2007. Disponível em: http://www.ted.com/talks/larry_lessig_says_the_law_is_strangling_creativity.html.

³⁷ William S. Burroughs foi um escritor, pintor e crítico social americano, da geração beat. Sua obra mais conhecida é *Naked Lunch* (Almoço Nu).

³⁸ O texto correspondente na tradução é: “A nossa cultura já não se preocupa com palavras como apropriação ou empréstimo para descrever suas próprias atividades. A audiência de hoje não está somente escutando - está participando. Na verdade, público é termo tão antigo quanto a palavra gravação, o primeiro arcaicamente passivo, o outro arcaicamente físico. A gravação, não o remix, é a anomalia de hoje. (...) "Quem é dono das palavras?" perguntou uma voz desencarnada, mas muito persistente, durante a maior parte do trabalho de Burroughs. Quem as possui agora? Quem é dono da música e do resto da nossa cultura? Nós somos. Todos nós. Embora nem todos saibamos disso – ainda”.

históricas que estão ocorrendo, não parece necessário que a função do autor permaneça constante de forma complexa, ou até, exista” (Foucault, 1969, p. 119). Ele clama por uma nova forma de cultura “onde a ficção não se limitará pela figura do autor” e acredita que para esta nova cultura emergir, seria preciso transformar a esfera cultural a qual o autor confere sentido e com ela as estruturas de poder que a sustentam (Foucault apud Carrillo, 2002, p. 223).

Pois quarenta anos depois estamos vivendo estas transformações. Quanto mais o remix se consolida como um hábito cultural, mais se torna fundamental a reformulação da concepção de autoria, na qual se baseia toda a legislação autoral vigente que, por sua vez, é a fonte de sustentação da economia da cultura. Afinal, o Girl Talk deve ser considerado um criminoso? Precisa solicitar uma autorização a quem quer que seja para produzir seus mashups? Tem que recompensar financeiramente os artistas de cujas músicas ele se apropria para realizar suas criações? Seus mashups podem ser considerados obras originais? O que é uma obra original hoje? Assim coloca Gaylor em seu filme manifesto:

Não estamos discutindo se esta música é original ou não. Essa não é a questão. Pois as regras deste jogo não dependem de quem a compôs, mas de quem detém seus direitos autorais. De acordo com estas pessoas, samplear apenas 1 nota já é o suficiente para um processo legal (...) O fato de haver pessoas que consideram meu artista favorito um criminoso é o motivo pelo qual eu tive que fazer este filme.

Os dilemas que envolvem a fruição cultural no século 21 fazem parte de um processo que se iniciou nas primeiras décadas do século 20 e que hoje impõem uma reconfiguração da indústria cultural. E esta situação ganha cada vez mais contornos bélicos. Nas palavras de Gaylor,

Este filme é sobre uma guerra. Uma guerra por ideias. O campo de batalha é a internet e eu tomo isso como pessoal pois nasci ao mesmo tempo que a internet. (...) por meio da internet pude me conectar com o mundo para trocar ideias com milhões de pessoas. Surgiu uma geração especialista em internet, que faz downloads da cultura mundial e a transforma em algo diferente. Chamamos esta nossa nova linguagem de remix. (...) O processo criativo se tornou mais importante que o produto, pois os consumidores viraram criadores e fazem a arte popular do futuro.

Com o seu manifesto do remix, Gaylor convoca seus aliados, os jovens de sua geração, para conhecer e refletir sobre os argumentos do suposto inimigo em comum, os detentores dos direitos autorais de objetos culturais – que não são, necessariamente, os autores de obras protegidas. É neste contexto que transcorre a batalha pelo compartilhamento, a *Copyfight*, tema do próximo capítulo.

2. COPYFIGHT: A REVOLTA DOS FATOS CONTRA O DIREITO

2.1 O código

*Perguntei a um homem o que era o Direito.
Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade.
Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.*
Manifesto Antropofágico

Líder do Getty Images (<http://www.gettyimages.com/>), Mark Getty comanda uma empresa cuja atividade consiste na negociação de compra e venda dos direitos autorais de conteúdos culturais – fotos, vídeos e músicas – criados por profissionais do mundo inteiro. O modelo de negócios do Getty Imagens está ancorado na noção de propriedade intelectual, ou seja, na presunção de que toda e qualquer criação é propriedade de quem a criou. Juridicamente, a propriedade intelectual se subdivide em duas categorias: propriedade industrial e direitos autorais. Interessa-nos a segunda, um conjunto de normas jurídicas que visa proteger as relações entre o criador e a utilização de obras artísticas, literárias ou científicas para, desta forma, incentivar a criação e conseqüentemente enriquecer a sociedade como um todo. Neste sentido, ainda que sejam autores de suas fotografias, fotógrafos transferem a titularidade dos direitos de suas imagens para o Getty Image. Portanto, não poderão mais exercer pessoalmente o direito sobre suas fotos pois, com a transferência, quem terá legitimidade para exercer estes direitos será o banco de imagens, agora o proprietário das fotografias. A mesma lógica funciona no mercado fonográfico e no cinematográfico já que, geralmente, músicos e cineastas não são homens de negócio, são artistas e, por isso, preferem transferir a titularidade de seus direitos autorais a empresas que possam lhes proporcionar ganhos econômicos a partir de suas criações. A diferença, portanto, está apenas nos intermediários. É desta forma que opera o sistema da indústria cultural.

Em 2007, Mark Getty afirmou: “A propriedade intelectual é o petróleo do século 21”. Ao correlacionar propriedade intelectual e petróleo, o empresário afirma que, assim como o óleo, as ideias terão neste século muito valor e portanto serão alvo de grande disputa. Contudo, ao contrário do petróleo, as ideias são bens imateriais, como bem resume Thomas Jefferson:

Aquele que recebe de mim uma idéia tem aumentada sua instrução, sem que eu tenha diminuído a minha. Como aquele que acende sua vela na minha, recebe luz sem apagar a minha. Parece ter sido algo peculiar e benevolente desenhado pela natureza ao criá-las (...) que as idéias passem livremente de uns a outros no planeta, para a instrução moral e mútua

dos homens e a melhoria de sua condição. Como a ar que respiramos, movem-se incapazes de serem confinadas ou apropriadas com exclusividade, portanto, não podem, por natureza, ser sujeitas à propriedade (JEFFERSON, 1813).

De fato as ideias não podem ser sujeitas à propriedade, porém a expressão destas sim. As leis autorais soberanas possuem suas especificidades mas, em geral, combinam quatro condições chaves para que obras gozem de proteção: 1) Natureza intelectual: a obra deve pertencer ao domínio das letras, das artes ou das ciências; 2) Originalidade: ter um elemento capaz de diferenciar a obra de um autor das demais; 3) Exteriorização: ter sido expressa em qualquer meio e/ou suporte; 4) Achar-se no período de proteção estipulado pela lei vigente.

Segundo artigo de Martin Kretschmer, a legislação autoral em vigor no mundo é fruto da evolução de um corpo de leis que tem início na era renascentista:

Norms of attribution and norms of copying have governed human communication throughout recorded history. They evolved into a formal body of rules recognizable as progenitors of copyright with the appearance of Renaissance man and the invention of the printing press (c.1450). The story can be told from multiple disciplinary perspectives: political science may locate the early regulation of printers' guilds (such as the London Stationers) in the context of censorship; economics may point to the incentive rationale of rules fostering creative production (cf. the English Statute of Anne, enacted in 1709 'for the encouragement of learning'; and the copyright clause of the US Constitution, 1787, promoting 'the progress of science and the useful arts'); aesthetic theory may identify the emergence of the concept of 'Abstract Works' in 18th century German Idealism, or the genius obsession of Romantic literary circles³⁹ (KRETSCHMER, 2005, p. 231).

Foi no campo literário que o direito autoral nasceu. Com o surgimento da prensa de Gutenberg, no século XV, multiplicaram-se o número de livros disponíveis, já que não era mais necessário produzir cópias à mão, trabalho antes realizado pelos monges escribas. Um novo mercado emerge, com novas profissões, do impressor ao livreiro e todos aqueles que trabalhavam nos prelos de impressão. Mas o autor em si não obtinha lucro significativo por sua criação. Na verdade, como conta Frédéric Barbier (2008), naquela época era praticamente impossível um escritor europeu viver de sua obra, ou ele possuía grande fortuna, tinha outra atividade profissional (médico, religioso, professor, etc.), era ligado à pessoa de um soberano ou de um grande personagem ao qual ele dedicava suas obras, ou se beneficiava de algum tipo de mecenato.

³⁹ O texto correspondente na tradução é: “Normas de atribuição e de cópia têm governado a comunicação humana ao longo da história registrada. Elas evoluíram em um corpo formal de regras conhecidas como progenitoras dos direitos autorais com o surgimento do homem renascentista e a invenção da imprensa (c.1450). A história pode ser contada a partir de várias perspectivas disciplinares: as ciências políticas podem localizar o início de regulamentação dos prelos de impressão (como os livreiros de Londres), no contexto da censura, a economia pode apontar para a lógica de incentivo das regras de incentivo à produção criativa (cf. o Estatuto de Anne Inglês, promulgada em 1709 "para o encorajamento do saber", e da cláusula de direitos de autor da Constituição dos EUA de 1787, promovendo o progresso da ciência e das artes úteis); a teoria estética pode identificar o surgimento do conceito de “trabalhos abstratos” no idealismo alemão do século 18, ou a obsessão de gênio círculos literários românticos”.

O Estatuto de Anne⁴⁰, ao qual Kretschmer se refere, seria o primeiro indício de reconhecimento do trabalho do autor mas, na prática, era simplesmente uma tentativa de proibir que outrem reeditassem um livro: “Em 1710, o “direito de cópia” significava poder usar uma máquina específica para reproduzir uma obra específica. Ele não ia além dessa restrição muito específica.” (LESSIG, 2005, p. 104). Logo, quando um autor concedia a um editor o direito de imprimir por um tempo determinado uma obra sua, o editor estava adquirindo um privilégio, um direito que era negado a outros por um período estipulado em lei. Não havia ainda a noção de propriedade intelectual, apenas uma concessão de exclusividade para a reprodução.

Foi com a vigência do “Estatuto de Anne” – nome da então rainha da Inglaterra –, de 1710, que deu direitos exclusivos de impressão à corporação de editores de Londres, chamada Conger. Estes reclamavam das perdas causadas pelas edições “piratas” – também o início do uso deste termo para “produto falso” – que proliferavam devido ao elevado preço cobrado pela exploração monopolista dos editores. O Estatuto de Anne concedia o monopólio de direitos de exploração de uma obra por 14 anos, renovável por igual período, caso houvesse interesse e se o autor estivesse vivo (MACHADO, Jorge, 2008, p. 246).

Portanto, a regulamentação da atividade editorial não foi uma reivindicação que partiu dos autores mas dos editores, aqueles que exploravam economicamente as obras “a ratio da tutela não foi proteger a criação intelectual, mas sim, desde o início, proteger os investimentos” (ASCENSÃO apud MORAIS, 2006, p. 251). Para os textos produzidos antes da institucionalização do Estatuto de Anne, a proteção seria de 21 anos, quando, a partir de então, as obras estariam sob domínio público. Segundo conta Lessig (2005), quando chegou o ano de 1731 (1710+21) os livreiros londrinos ficaram preocupados. De início, eles teriam simplesmente ignorado o Estatuto, continuando a insistir no direito perpétuo de controlar as publicações. Entre 1735 e 1737 eles tentaram convencer o parlamento inglês a estender o período: “Vinte e um anos não eram o suficiente, diziam; eles precisavam de mais tempo.” (LESSIG, 2005, p. 106). Entretanto, o parlamento teria rejeitado os pedidos, como descrito no panfleto resgatado por Lessig:

Não há Motivo para dar agora um Período maior, de modo a nos obrigarmos a dá-lo novamente sucessivamente, conforme os Anteriores forem expirando; se esse Projeto passar, ele irá em suma criar um Monopólio perpétuo, uma Coisa extremamente odiosa aos Olhos da Lei; ele será uma grande Obstrução para os Negócios, uma Barreira para o Aprendizado, que não retornará nenhum Benefício aos Autores, mas sim uma Taxa pesada ao Público, apenas para aumentar os Ganhos privados dos Livreiros (LESSIG, 2005, p. 106).

⁴⁰ Os autores Jorge Machado e Martin Kretschmer se referem ao Estatuto de Anne citando datas diferentes mas, não há divergência. Na verdade, de acordo com a Wikipédia, o Estatuto foi promulgado em 1709, entrando em vigor no dia 10 de abril de 1710. A enciclopédia online disponibiliza uma cópia digital do documento: http://en.wikipedia.org/wiki/Statute_of_Anne.

Os direitos do autor na França, *droit d'auteur*, assim como na Inglaterra, também datam do século 18. Para publicar um livro era preciso obter autorização dos censores oficiais. No documentário “Roube este filme II⁴¹”, o pesquisador Robert Darnton explica que esta dinâmica comercial favorecia a censura por parte dos monarcas, que queriam ter o controle da circulação da informação, assim como o monopólio dos editores estabelecidos. Todavia este controle não só não foi suficiente para reprimir a circulação das ideias – o período é marcado pela emergência do iluminismo – como acabou provocando o surgimento de sistemas paralelos de distribuição, a pirataria de livros. Darnton afirma:

O que é claro é que, durante o século 18, a palavra impressa era uma força se expandindo em todas as direções. Você tinha casas de editoras que cercavam a França, no que eu chamo de "crescente fértil", dúzias e dúzias delas produzindo livros que eram contrabandeados pelas fronteiras francesas, distribuídas por todo o reino por um sistema underground (informação verbal)⁴².

Não existia uma legislação internacional de direitos autorais, por isso a pirataria de livros naquela época era grande, principalmente na Holanda, na cidade de Amsterdã. No mesmo filme, a historiadora Elisabeth Eisenstein apresenta um caso no qual um impressor holandês da época usava o index de livros proibidos como referência para escolher suas publicações, pois ele sabia que eles venderiam muito bem. Darnton completa:

Os piratas tinham agentes em Paris e em todos os lugares que enviavam cópias de livros novos que eles sabiam que venderiam muito bem. Os piratas estavam sistematicamente fazendo – e eu uso esta palavra, é um anacronismo – “pesquisa de mercado”. Eu vi isso literalmente em milhares de cartas. Eles ouviam o mercado. Eles queriam saber qual era a demanda. A reação dos editores do centro foi claramente hostil. Eu li muitas de suas cartas. Elas estão cheias de expressões como ‘bucaneiro’ e ‘marujo’, ‘pessoas sem vergonha ou moral’. Na verdade, muitos destes piratas eram bons burgueses em Lausanne, Genebra ou Amsterdã que pensavam estarem apenas fazendo negócios afinal, não havia uma lei internacional de copyright e eles tinham uma demanda satisfatória. (...) Você tem dois sistemas em guerra. E estes sistemas de produção ao redor da França foram cruciais para o Iluminismo. Esses novos sistemas de mídia não só espalharam o Iluminismo, mas – eu não quero usar a expressão “preparou o caminho para a revolução” – é claro para o antigo regime que este poder, a *opinião pública*, foi crucial para o colapso do governo em 1787/1788 (informação verbal)⁴³.

A tecnologia de Gutenberg proporcionou a reprodutibilidade do livro, fazendo o conhecimento, antes algo raro e muito caro, chegar às mãos de uma nova classe social, a burguesia. A publicação de títulos em francês, italiano ou alemão – idiomas falados nas ruas – e não apenas em grego ou latim, fomentou o público leitor que se relacionava com o conhecimento de uma forma muito diferente que seus antepassados. A religião deixou de ser o assunto principal. Os livros traziam romances e conteúdos sobre engenharia, ciências da

⁴¹ O documentário trata da questão do compartilhamento de bens culturais no contexto digital, fazendo um histórico das leis de direito autoral. Conta com entrevistas de pesquisadores consagrados como a historiadora Elisabeth Eisenstein e Lawrence Liang, além de Robert Darnton. Disponível para download com legendas em português no endereço: <http://www.stealthisfilm.com/Part2/>.

⁴² Ibid., *time code*: 11’ 00’’.

⁴³ Ibid., *time code*: 11’ 35’’.

natureza, agricultura, entre outros. Ao destituir da Igreja e da Monarquia o controle da informação, a “revolução da imprensa” mudou o cenário social e cultural da época, provocando uma mudança dramática na sociedade.

Em apresentação eletrônica sobre direitos autorais disponível no site do Supremo Tribunal Federal,⁴⁴ a advogada do Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional, Maria Elizabeth da Silva Nunes, explica que em 1777 os privilégios perpétuos dos editores foram abolidos definitivamente na França. Anos depois, em 1793, foi promulgado o decreto que estendia a proteção do Direito de Autor a todas as obras – até então a proteção era restrita ao direito exclusivo dos autores de permitirem a encenação de seus textos dramáticos – o Direito de Autor passou a ser reconhecido como direito de propriedade. Para a advogada, “se num primeiro momento, com o sistema de privilégios, a preocupação se voltava mais para o editor e impressor contra a reprodução não autorizada, já em 1793 se impunha a figura do Autor como peça fundamental nas legislações da época.” Desta forma,

As noções de autor e de propriedade intelectual surgem com o capitalismo e a imprensa a partir do século XVIII. Até então, culturas primitivas e orais, assim como a sociedade medieval, não possuíam uma idéia de autor nem de propriedade de bens simbólicos. A modernidade industrial vai trazer essa idéia romântica de um autor iluminado e dono de sua criação. Ela será usada para controlar a circulação de bem tangíveis e intangíveis, onde o autor cede o seu direito aos editores em troca de pagamento de royalties (LEMOS, A., 2005, p. 1 e 2).

A internacionalização dos direitos do autor

Foi somente em 1886 que surgiu a primeira convenção internacional assinada por diversos países, a Convenção de Berna – “para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, completada em Paris a 4 de maio de 1896, revista em Berlim a 13 de novembro de 1908, completada em Berna a 20 de março de 1914, revista em Roma a 2 de junho de 1928, em Bruxelas a 26 de junho de 1948, em Estocolmo a 14 de julho de 1967 e em Paris a 24 de julho de 1971, e alterada em 28 de Setembro de 1979”⁴⁵ – da qual, segundo pesquisadores, deriva a maioria das leis atuais de direito autoral.

The modern settlement of copyright law derives from the Berne Convention of 1886. In the Berne Convention, the full value of ‘every production in the literary, scientific and artistic domain’ is awarded to the author (in practice: successors in title, i.e. corporations). Translations, reproductions, public performances and adaptations remain under exclusive

⁴⁴ A apresentação no formato PDF está disponível no endereço: www.stf.jus.br/arquivo/sijed/02.pdf.

⁴⁵ A última alteração, de 1979, está disponível no site do Instituto Nacional de Propriedade Intelectual, INPI: http://www.inpi.gov.br/menu-esquerdo/programa/pasta_acordos/trtdocs_wo001.pdf.

owner control for a term derived from the life-time of the author, plus at least 50 years⁴⁶ (KRETSCHMER, 2005, p. 231).

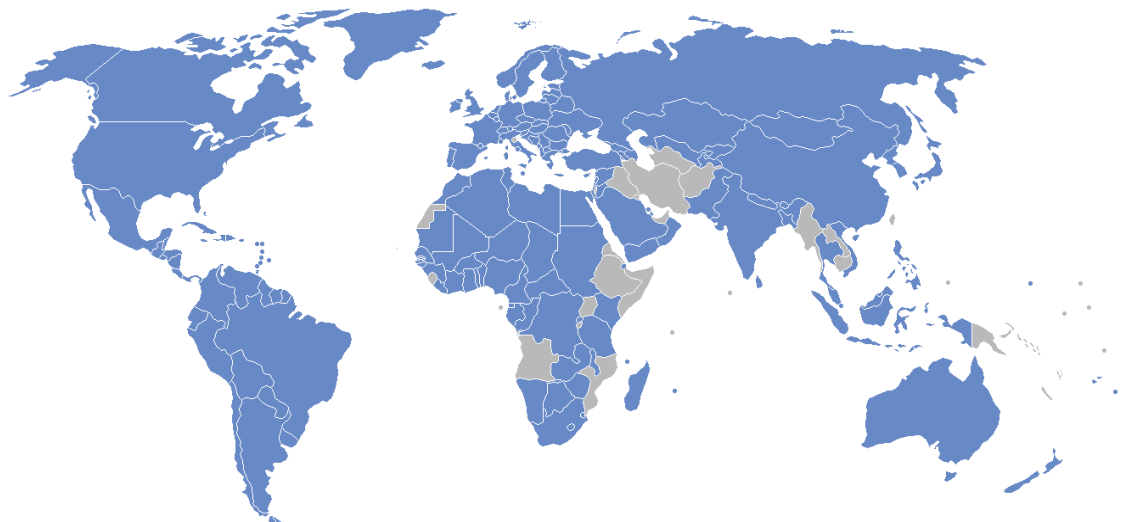


Figura 24: Em azul, países signatários da Convenção de Berna. De acordo com a Wikipedia, atualmente são 163 países, a maioria membro da Organização Mundial do Comercio, OMC.

O autor é reconhecido como fonte originária de toda a criação e, como “dono de sua criatura”, tem o direito de controlar sua utilização protegido por lei. Com relação à natureza da obra e sua forma de expressão, o artigo 2 da Convenção de Berna determina:

- 1) Os termos “obras literárias e artísticas” abrangem todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o modo ou a forma de expressão(...)
- 2) Os países da União reservam-se, entretanto, a faculdade de determinar, nas suas legislações respectivas, que as obras literárias e artísticas, ou ainda uma ou várias categorias delas, não são protegidas enquanto não tiverem sido fixadas num suporte material.

Como as tecnologias de informação e comunicação estão em constante evolução desde Berna, em boa parte do mundo a legislação autoral é forçosamente atualizada para englobar os novos suportes ou meios de reprodução e distribuição.

Following Berne, the doors were open to adopt a purely technological perspective to the evolution of copyright law. Since the full value of copyright unquestionably should go to the owner, the advent of gramophone, radio, television, audio-tapes, video-tapes, photocopying, satellite, cable, computer and internet technologies necessitated a string of copyright amendments, usually extending the scope of protection to a technologically unforeseen activity (KRETSCHMER, 2005, p. 232).

Berna traçou os pressupostos jurídicos universais para a proteção de obras intelectuais, mas também buscou assegurar aos países signatários a possibilidade de definir os casos de

⁴⁶ O texto correspondente na tradução é: “A legislação moderna dos direitos autorais deriva da Convenção de Berna de 1886. Na Convenção de Berna, o valor total de ‘todas as produções do domínio literário, científico e artístico’ é atribuído ao autor (na prática: sucessores, corporações, por exemplo). Traduções, reproduções, apresentações públicas e adaptações permanecem sob o controle exclusivo do proprietário dos direitos durante tempo de vida do autor, além de pelo menos 50 anos após sua morte”.

exceção como descrito no artigo 9(2), conhecido como o “teste dos três passos de Berna”, a principal fundamentação do princípio de *uso justo* de uma determinada obra:

Às legislações dos países da União reserva-se a faculdade de permitir a reprodução das referidas obras em certos casos especiais, contanto que tal reprodução não afete a exploração normal da obra nem cause prejuízo injustificado aos interesses legítimos do autor.

A noção de propriedade intelectual se consolida como um mecanismo que busca balancear interesses entre as diversas partes envolvidas. Um estímulo para o autor e/ou inventor criar, que impede outrem de tirar proveito moral ou financeiro indevido de sua criação original, e uma garantia para a indústria, que investe os recursos necessários para fixar a obra em um suporte e distribuí-la em diversos meios, em troca do monopólio da exploração econômica. Assim é estabelecido um regime de escassez por um tempo determinando, um período suficiente para gratificar o autor e compensar o investimento do intermediário, mas não tão longo ao ponto de prejudicar o interesse público.

Portanto, o objetivo da regulação da “propriedade intelectual” – onde se referenciam os copyright – numa primeira análise, não é limitar o acesso ao conhecimento, à cultura e às criações humanas, senão que discipliná-lo, de modo a balizar juridicamente as decisões sobre os conflitos morais e econômicos com respeito as formas de expressão, uso e disseminação das ideias (MACHADO, 2008, p. 246).

As leis autorais brasileiras

Ao longo dos anos, as leis de direito autoral na Europa e nos Estados Unidos sofreram diversas alterações, assim como as convenções de abrangência internacional, enquanto que no Brasil, de acordo com Silva Nunes, mesmo após a declaração da Independência em 1822, manteve-se o sistema de privilégios, que só seria extinto com a Proclamação da República, em 1889.

Em sua apresentação eletrônica, a advogada da Biblioteca Nacional apresenta um histórico sobre as leis autorais no país. Segundo Silva Nunes, durante todo o período colonial, a metrópole proibiu a utilização da imprensa assim como qualquer manifestação de natureza cultural no Brasil. A constituição do Império nada estipulou sobre direitos autorais, embora tenha protegido os direitos dos inventores na primeira Constituição, de 1824, em seu artigo 179, XXVI: “Os inventores terão a propriedade das suas descobertas, ou das suas produções. A Lei lhes assegurará um privilégio exclusivo temporário, ou lhes remunerará em ressarcimento da perda, que hajam de sofrer pela vulgarização.”

Para a advogada, a primeira manifestação de proteção aos direitos autorais no Brasil foi em 11 de agosto de 1827, com a lei que criou os cursos jurídicos, assegurando os direitos

exclusivos dos professores sobre compêndios por um período de dez anos. Depois, em 1830, o Código Criminal do Império determinou penas para quem utilizasse obra de autor ainda vivo, ou antes de dez anos depois de sua morte, caso tivesse esse autor deixado herdeiro.

Já o Código Penal da República, promulgado pelo Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, tratou especificamente da punição aos crimes de contrafação e plágio, mantendo o prazo de 10 anos, e penas pecuniárias, com a perda dos exemplares e pagamento de multa ao autor. A Constituição de 24 de fevereiro de 1891 garantiu aos autores de obras literárias e artísticas direito exclusivo de reproduzi-las pela imprensa ou qualquer outro processo mecânico, deixando aos herdeiros o gozo destes direitos pelo tempo que a lei determinasse. Percebe-se que o campo do direito autoral penetra efetivamente o ordenamento jurídico brasileiro, entretanto, a partir da legislação penal e não civil (MIZUKAMI, 2007).

Foi apenas em 1898 que nasceu a primeira lei específica de direitos autorais brasileira, a Lei n. 496 de 1º de agosto de 1898 ou Lei Medeiros e Albuquerque, nome do seu relator, aprovada 12 anos após a Convenção de Berna (o Brasil aderiu somente em 1922). De acordo com o mestre em direito Pedro Nicoletti Mizukami “a lei encara o direito de autor como um privilégio, conferindo-lhe duração de cinquenta anos após o primeiro de janeiro do ano da publicação (art.3º, 1º), condicionada a proteção a depósito na Biblioteca Nacional, dentro de dois anos, (art. 13), sob pena do direito perecer” (2007, p. 289). Além disso, explica o Mizukami,

O direito de o autor fazer ou autorizar traduções, representações ou execuções também era limitado no tempo, pelo prazo de dez anos (art. 3º, 2º). O art. 19 definiu “contrafação” como “todo o atentado doloso ou fraudulento contra o direito do autor”, mas a Lei Medeiros e Albuquerque também inaugurou o mecanismo do rol de limitações aos direitos autorais, que mantemos até hoje em forma. O art. 22 trouxe sete limitações aos direitos autorais, descaracterizando as condutas descritas como contrafação. Preocupações referentes a entraves possivelmente colocados pelos direitos autorais à liberdade de expressão e educação são nítidos (MIZUKAMI, 2007, p. 289).

Em 17 de janeiro de 1912, a Lei no 496/1898 foi alterada para incluir a proteção de obras estrangeiras. Para Silva Nunes, essa lei trouxe importantes e modernos dispositivos, muitos dos quais encontram-se presentes em nossa legislação atual.

O Código Civil Brasileiro entrou em vigor em 1917 circunscrevendo o Direito de Autor entre o Direito das Coisas e do Direito das Obrigações. Desde então foram editados vários textos de leis e decretos no País, posteriormente consolidados em um diploma legal único, que resultou na edição da Lei no 5.988, de 14 de dezembro de 1973. Esta lei determinou que o prazo de proteção para direitos patrimoniais seria a vida do autor, acrescido da vida dos sucessores, se filhos, pais ou cônjuge, ou 60 anos no caso dos outros sucessores (art. 42, §§ 1º

e 2º) e um prazo de 60 anos de duração para os direitos patrimoniais sobre obras cinematográficas, fonográficas, fotográficas e de arte aplicada, contados do dia 1º de janeiro do ano subsequente de sua conclusão (art. 45).

A lei de 1973 foi substituída pela Lei 9.610 de 1998, ou Lei de direito autoral, LDA, atualmente em vigor. Vejamos os termos da lei:

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.

Segundo análise de Ronaldo Lemos, coordenador do Centro de Tecnologia e Sociedade da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro,

Da simples leitura do caput do artigo acima transcrito, percebe-se que o legislador teve duas grandes preocupações: (i) enfatizar a necessidade de a obra, criação do espírito, ter sido exteriorizada e (ii) minimizar a importância do meio em que a obra foi expressa. De fato, é relevante mencionar que serão protegidas apenas as obras que tenham sido exteriorizadas. As idéias não são protegíveis por direitos autorais (LEMOS, R., 2010, p. 4).

Especificadas as obras sujeitas à proteção, o artigo 11º da LDA define o que é o autor: “é a pessoa física criadora da obra literária, artística ou científica”. Apenas a pessoa física pode ser considerada autora de obras suscetíveis à proteção da lei uma vez que somente o ser humano pode criar. Por isso, o direito autoral se subdivide em dois feixes de direito, das quais o autor é titular. O primeiro diz respeito aos direitos morais, indicados no artigo 24 da LDA. São eles:

- a) reivindicar a autoria da obra;
- b) ter seu nome ou pseudônimo indicado como sendo o autor da obra;
- c) conservar a obra inédita;
- d) 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;
- e) modificar a obra, antes ou depois de utilizada;
- f) retirar a obra de circulação ou suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a

circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação ou imagem;
g) ter acesso a exemplar único ou raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem.

De acordo com Ronaldo Lemos, “o que os direitos morais visivelmente procuram defender é a relação do autor com sua própria obra” (LEMOS, R., 2010, p. 13). O advogado explica que a doutrina compreende os direitos morais de autor como direitos de personalidade, pois “seriam uma emanção da personalidade do autor e que estão intimamente ligados à relação do autor com a elaboração, divulgação e titulação de sua própria obra” (LEMOS, R. 2010, p. 13). Perante a lei, uma obra intelectual é, portanto, um “pedaço”, um “reflexo” da identidade de seu autor e, justamente por isso, a LDA determina que qualquer modificação a ser realizada por terceiros deve contar com o seu consentimento. Os direitos morais são intransferíveis e irrenunciáveis, como determina o artigo 27 da LDA.

O segundo feixe de direito seria o patrimonial, o que regula a exploração econômica de obras protegidas. De acordo com o artigo 28, “cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.” A lei determina que modalidades de utilização dependem de autorização do autor.

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.

Mas há a possibilidade de transferência dos direitos patrimoniais a terceiros, como descrito no artigo 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...”. Desta forma, o autor pode transferir a pessoas físicas – parentes, amigos, etc. – e jurídicas – editoras, gravadoras, distribuidoras, etc. – a titularidade da propriedade de suas obras. Ou seja, somente pessoas físicas são criadoras, mas o autor pode outorgar a empresas o direito exclusivo sobre a utilização de sua obra intelectual. Neste caso, a lei especifica em parágrafo único, logo no capítulo 2: “A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei.”

A distinção entre autor e titular, afirma Ronaldo Lemos, “é bastante relevante para refletirmos sobre os propósitos da lei. Embora se chame ‘lei de direitos autorais’, na verdade a LDA protege principalmente o titular dos direitos, que nem sempre é o autor” (LEMOS, R., 2010, p. 9)

A questão do uso justo de obras protegidas é abordado no capítulo IV, intitulado “Das limitações aos direitos autorais”. Os artigos 46, 47 e 48 definem não constituir ofensa aos direitos autorais, entre outras coisas, a reprodução na imprensa, em discursos pronunciados em reuniões públicas, para uso exclusivo de deficientes visuais sempre que a reprodução for sem fins comerciais, a citação em diversos meios de comunicação para fins de estudo, crítica ou polêmica desde que indicado o autor, “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;” e “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” assim como, que são livres as paráfrases e paródias.

O projeto Access to Knowledge, A2K (<http://a2knetwork.org>), fundado pela Ford Foundation, realiza pesquisas sobre comunicação via banda larga, direitos dos consumidores e representação na sociedade da informação. Anualmente publica relatórios onde avalia a legislação autoral no mundo, no que tange o acesso ao conhecimento por parte dos consumidores. Seus critérios de avaliação levam em conta o escopo da lei em relação à duração da proteção autoral, à liberdade de acessar e utilizar obras protegidas, de compartilhar e ainda sua aplicabilidade.

	Scope and duration of copyright	Freedom to access and use								Freedom to share and transfer	Admin and enforcement	Overall
		By home users	For education	Online	By content creators	By the press	By libraries	By disabled users	In public affairs			
Argentina	C	F	F	C	D	B	F	C	C	B	C	C-
Australia	D	C	B	C	B	C	B	C	D	D	C	B-
Bangladesh	B	C	A	C	C	C	B	F	C	D	C	B-
Brazil	F	F	F	D	B	B	F	A	B	C	D	C-
Cameroon	B	D	C	A	B	D	F	C	B	D	D	C
Canada	C	D	B	B	D	A	B	A	D	F	C	C
Chile	F	F	F	C	D	D	F	F	F	C	C	D
China (PRC)	B	C	A	C	C	B	C	C	A	F	D	B-
Egypt	D	C	B	B	D	B	C	F	B	F	F	C
Fiji	C	D	D	B	C	B	C	F	C	F	C	C
India	B	B	B	A	A	A	B	C	C	D	A	B
Indonesia	D	B	A	A	D	A	B	A	B	D	D	B
Israel	D	D	C	A	B	A	B	C	B	C	B	B
Japan	F	C	B	C	F	B	D	A	D	C	D	C
Jordan	C	D	C	D	F	B	D	F	B	F	F	C-
Kenya	A	D	D	C	D	D	D	F	B	F	F	C-
Lebanon	C	C	C	B	B	A	B	C	A	F	B	B
Malaysia	C	C	A	D	C	B	C	C	C	C	C	B-
Mexico	D	C	B	A	C	B	B	F	C	D	D	C
Morocco	C	D	B	A	C	A	A	F	C	F	C	B-
New Zealand	D	C	C	B	C	B	B	A	B	D	C	B-
Nigeria	B	C	C	C	D	B	C	C	D	D	B	B-
Pakistan	A	D	A	F	F	A	B	F	B	F	B	B-
Philippines	D	C	D	B	D	A	B	F	B	F	D	C
South Africa	B	D	B	B	D	A	D	F	B	B	C	B-
South Korea	D	D	A	C	C	B	B	C	C	D	D	C
Spain	D	B	D	A	C	B	D	C	B	D	C	B-
Sweden	C	A	F	A	B	A	D	A	B	D	C	B-
Thailand	D	B	B	F	C	B	C	F	D	F	F	C-
Ukraine	D	B	D	A	C	D	B	C	B	F	D	C
UK	C	F	F	B	C	D	B	A	F	D	F	C-
USA	B	B	C	A	B	C	A	A	B	C	D	B
Vietnam	B	F	B	C	D	A	D	C	A	F	D	C
Zambia	C	B	D	C	D	C	D	F	B	D	D	C

Quadro 1 –Numa escala de A até F, A representa uma boa avaliação e F seria uma péssima avaliação. Fonte: A2K, *IP Watchlist 2010*, 2010.

No relatório produzido em 2010, o A2K traz um ranking dos países onde as leis autorais são mais flexíveis. O Brasil ocupa o 28º lugar, ou seja, está entre as nações com as leis autorais mais restritivas do mundo.

1. Índia
2. Lebanon
3. Israel
4. United States
5. Indonesia
6. South Africa
7. Bangladesh
8. Morocco
9. Sweden
10. Pakistan
11. China (PRC)
12. Spain
13. Malaysia
14. New Zealand
15. Australia
16. Nigeria
17. Mexico
18. Canada
19. Philippines
20. Vietnam
21. Fiji
22. Cameroon
23. South Korea
24. Ukraine
25. Japan
26. Egypt
27. Zambia
- 28. Brazil**

A avaliação do A2K sobre a legislação brasileira é que esta

*has not been updated to reflect the dissemination of the Internet and Information and Communications technologies. Therefore, the law is outdated in many aspects, since it does not address many of the actual challenges of the digital age. This obsolete framework stifles the development of new business models that explore more efficiently the distribution ease created by technology. More than this, the absence of an adequate law to the digital age obligates the enforcement of the Copyright Act as if the distribution processes and easiness to reproduce have remained the same*⁴⁷ (A2K, 2010).

O estudo demonstra que os Estados Unidos possuem leis autorais bem mais flexíveis que o Brasil. A Lei de Copyright americana exige a fixação da obra em um suporte e, a partir daí, se concentra principalmente em regular o direito à cópia, como define o documento conhecido como Circular 92⁴⁸, de junho de 2009, que inclui o *Copyright Act of 1976* e todas as alterações subsequentes:

A work is “created” when it is fixed in a copy or phonorecord for the first time; where a work is prepared over a period of time, the portion of it that has been fixed at any particular time constitutes the work as of that time, and where the work has been prepared in different versions, each version constitutes a separate work.

“Copies” are material objects, other than phonorecords, in which a work is fixed by any method now known or later developed, and from which the work can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device. The term “copies” includes the material object, other than a phonorecord, in which the work is first fixed⁴⁹.

Já o artigo 7º da lei brasileira em vigor determina a proteção de criações “expressas por qualquer meio e fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, **conhecido ou que se invente no futuro (...)**” (grifo meu). Portanto a LDA, assim como a lei americana, condiciona a proteção da obra à sua fixação em um suporte ou expressão em qualquer meio, mas parece se eximir da necessidade de ser atualizada quando se propõe a abranger realidades futuras, um *exercício* e tanto de *possibilidades*. Em 1998 a internet e as tecnologias digitais – como o MP3, por exemplo – estavam bem longe de serem consideradas difundidas no Brasil. É possível uma lei garantir sua aplicabilidade em um contexto inimaginável na época em que foi promulgada?

⁴⁷ O texto correspondente na tradução é: “não foi atualizada para refletir a disseminação da Internet e das Tecnologias de Informação e Comunicações. Portanto, a lei está ultrapassada em muitos aspectos, uma vez que não aborda muitos dos desafios reais da era digital. Este quadro obsoleto sufoca o desenvolvimento de novos modelos de negócios que exploram de forma mais eficiente a facilidade de distribuição criada pela tecnologia. Mais do que isso, a ausência de uma lei adequada à era digital obriga a aplicação da Lei de Direitos Autorais, como se os processos de distribuição e a facilidade de reproduzir se mantivessem os mesmos”.

⁴⁸ As definições acima são as premissas que regem a lei americana, descritas logo no primeiro capítulo, “Subject Matter and Scope of Copyright”, na seção “Definitions”.

⁴⁹ O texto correspondente na tradução é: “Um trabalho é “criado” quando é fixado numa cópia ou gravação, pela primeira vez; se um trabalho é preparado por um período de tempo, a porção do mesmo que foi fixado em qualquer momento particular constitui o trabalho como parte desse tempo, e quando o trabalho for preparado em versões diferentes, cada versão constitui um trabalho em separado. “Cópias” são objetos materiais, com exceção do fonograma, em que um trabalho é fixado por qualquer método já conhecido ou posteriormente desenvolvida, e a partir do qual o trabalho pode ser percebido, reproduzido, ou comunicado, quer diretamente, quer com o auxílio de uma máquina ou dispositivo. O termo “cópias” inclui o objeto material, que não seja um fonograma, em que o trabalho é corrigido pela primeira vez”.

Em depoimento registrado durante o Simpósio Internacional de Políticas Públicas para Acervos Digitais, realizado em São Paulo entre os 26 a 29 de abril de 2009, José de Oliveira Ascensão, professor catedrático da Faculdade de Direito de Lisboa, membro da Comissão de Especialistas de Direito de Autor da Comunidade Européia e Presidente da Associação Portuguesa de Direito Intelectual afirmou:

É necessário que o direito autoral se adeque à revolução tecnológica. É verdade que nós assistimos uma lentidão considerável nesta adaptação, uma vez que se partiu do princípio que o direito existente na sociedade analógica era o mesmo que servia ao ambiente digital, o que não é, seguramente, verdade (informação verbal)⁵⁰.

2.2 Os Fatos

*"I came to burn Romulus, not to praise him"*⁵¹
Vilém Flusser⁵²

Quando as lojas copiadoras na Europa (*copy shops*) começaram a oferecer o serviço de fotocópia, provocando conflitos no campo do direito autoral, o filósofo Vilém Flusser alertou para a crise da autoridade. No texto "Autoridade e Autor"⁵³, ainda inédito, ele expõe o seu raciocínio.

Partindo da etimologia das palavras *autor* e *autoridade*, o filósofo revela que ambas derivam do verbo *augere* que em latim, além de conotar *provocar crescimento*, significa *confiança*. Então ele nos conta a história de Rômulo, *autor* da cidade de Roma, por ter provocado seu crescimento e por ser a raiz sobre a qual a cidade assenta. Rômulo seria o fundador e o propagador da cidade e também a sua base. Daí, segundo Flusser, terem as *autoridades* romanas função dupla: "propulsionam o impulso provindo do autor rumo ao futuro e religam a cidade de volta ao autor, para que as seivas fundamentais continuem a nutri-la",

A primeira função é "ad-ministrativa", e é exercida por "ministros". A outra é "pontifical",

⁵⁰ Assim como muitos dos participantes, Ascensão forneceu entrevista ao blog do evento, hospedado dentro da rede de blogs do Ministério da Cultura. Todas as entrevistas estão registradas em vídeo e disponíveis no endereço: <http://culturadigital.br/simposioacervosdigitais/2010/05/25/e-necessario-que-o-direito-autoral-se-adeque-a-revolucao-tecnologica/>.

⁵¹ O texto correspondente na tradução é: "Eu vim para queimar Rômulo, não para elogiar-lo".

⁵² Por incrível que pareça Vilém Flusser e Oswald de Andrade tem algo em comum: ambos foram considerados "insuficientemente acadêmicos" para exercerem a função de professor de filosofia na Universidade de São Paulo. Dizem que Flusser tinha profunda admiração pelo poeta, de quem tomou emprestado a metáfora antropofágica para trabalhar questões relacionadas à ideia de tradução.

⁵³ As citações de Flusser utilizadas neste trabalho fazem parte do texto ainda inédito "Autoridade e Autor", disponível sob a referência Best. 1608 Nr. 23 no arquivo Flusser, localizado na Universidade das Artes de Berlim. Não se sabe ao certo a data em que foi escrito, especula-se que tenha sido no início dos anos 60, quando surgiram as máquinas de xerox. Tive acesso a este texto a partir do meu orientador, atualmente naquela universidade realizando um projeto de pós-doutorado. Com a curadoria do pesquisador Siegfried Zielinski o arquivo Flusser guarda este e muitos outros escritos do filósofo, catalogados sob uma lógica própria.

(pontes rumo ao autor), e “magistral”, e é exercida por “pontífices” e “magistros”. A primeira “transmite o autor”, (tradição), a outra religa com ele (religião). Ora, a cidade pode apenas existir se tiver confiança em sua base, (‘fides’). De maneira que tanto “autor” quanto “autoridade” são conceitos localizados no terreno tradicional e religioso. Vista etimologicamente, a tal ‘crise de autoridade’ é, pois, crise de confiança, (*credibility gap*), crise da fé religiosa.

O que afinal quer Flusser dizer com tudo isso? O filósofo afirma que, ao possibilitar a multiplicação incontável e excessiva – “cópia” em latim significa “abundância” – as fotocopiadoras destituíram a *autoridade* de sua função propagadora: “a coisa se processa automaticamente e não mais necessitamos nem de ‘tradição’ nem de ‘ministros’”. E o fato de que as cópias, mesmo abundantes, serem fiéis aos originais destituiu a *autoridade* de sua função religadora: “a coisa se processa automaticamente e não mais necessitamos nem de ‘religião’ nem de ‘mestres’”. Com a cópia em abundância,

A tarefa dos administradores e dos fiadores, (não apenas a dos editores e fabricantes de discos, mas também a dos ministérios e das escolas, da administração pública e dos agentes culturais), pode ser doravante exercida mais eficientemente por aparelhos multiplicadores.

Walter Benjamin, no clássico “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, já discutia este tema. Para ele,

A obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão de obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas como intensidade crescente (...) conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Quando, no século XVI, as mãos dos monges escribas deixaram de ser relevantes no processo de copiagem dos manuscritos – já que os textos passaram a ser reproduzidos a partir da tecnologia inventada por Gutenberg – a Igreja perdeu o controle sobre a circulação do conhecimento. Logo, quando a tecnologia das *copy shops* passou a reproduzir automaticamente cópias fiéis de uma obra original, as instituições, que antes tinham o controle total do processo de reprodução e difusão de bens culturais se enfraqueceram: “necessitamos apenas de originais e de aparelhos multiplicadores”, escreveu Flusser, para logo provocar uma nova questão:

Parece, portanto, que continuamos necessitando de autores. Não são eles os que “provocam o crescimento” dos originais, seus fundadores, aumentadores e raízes? Portanto abaixo os ministros e os mestres, mas que continue vivendo Rômulo? Por certo isto é assim, mas apenas provisoriamente, e não por muito tempo. Originais podem ser “provocados a crescerem” por aparelhos.

O raciocínio de Flusser, se aplicado ao contexto das novas mídias, evoca diversas questões contemporâneas. Compreendendo por *aparelhos* as tecnologias digitais, podemos argumentar que o barateamento dos meios de produção e distribuição democratizou as

atividades criativas e a fruição cultural. Já é possível produzir uma foto artística com equipamentos eletrônicos bem próximos dos considerados profissionais. Também é viável realizar um documentário ou um curta metragem com filmadoras bastante acessíveis, ou gravar um disco num estúdio de música caseiro. E, certamente, é possível distribuir criações pela internet a custo zero. A indústria já não detém o total controle sobre os meios de produção e difusão cultural. Neste sentido, poderíamos concluir que não só os *mestres* e *ministros* caíram. A democratização dos *aparelhos* propiciou a emergência de zilhões de novos *Rômulos*, ou melhor, um novo tipo de *Rômulo*, destituído de qualquer raiz ou origem.

No contexto das novas mídias, os usuários conectados em rede passaram a se engajar em processos criativos, participando ativamente da construção da Cultura. Os objetos culturais não foram *provocados a crescerem por aparelhos*, como pensou Flusser. Na verdade, a cultura passou ser produzida coletivamente *a partir de aparelhos*, as tecnologias de informação e comunicação das quais a geração remix tem domínio total.

Quando observo uma imagem sintética gerada numericamente, não existe aí nenhum autor. O que existe é um informático, um homem de software (*Software-Menschen*), um artista formador, um técnico de computador, porém, nenhum autor. Isso é a destruição da cápsula do Eu (...) Em lugar do Eu, aparece a competência cruzada entre o homem e a criatividade produzida por uma inteligência artificial. Em lugar da autoridade, entram os meios. Esta é possivelmente a essência da revolução comunicacional. Trata-se de uma importante crítica da cultura através da comunicologia (FLUSSER, 2008: pg. 137-8).⁵⁴

A *revolução comunicacional* de que trata Flusser está acontecendo e possui profunda ingerência no Direito. Se no século XVI, a tecnologia da imprensa fomentou o surgimento de um novo leitor, cuja interação com o conhecimento ocorria de forma muito diferente que as gerações anteriores – o que impulsionou o mercado editorial e a necessidade de uma regulamentação – no século XXI, a tecnologia digital e a comunicação em rede potencializaram a criação cultural, transformando-a num processo participativo que culminou na desterritorialização da obra artística. Pois se a cultura passa a ser fruto de um processo co-criativo, de recombinação, então o autor perde sua identidade definida e a autoria se transforma num território compartilhado. Assim fica cada vez mais difícil definir uma obra original. Quase quinhentos anos se passaram e novamente a comunicação social demanda ordenamentos jurídicos compatíveis com a realidade. Afinal, existirá Roma sem Rômulo?

O capitalismo dos fluxos e das redes de informação acabou transcendendo os limites da subjetividade disciplinada da modernidade e de todas aquelas figuras, como a autoria tradicional, que se relacionavam com ela. Esta nova subjetividade transcendente e intercomunicada seria, para a ideologia neoliberal, o insumo necessário para a produção, circulação e consumo de novos bens de informação no capitalismo pós-moderno (CARRILLO, 2002, p. 224).

⁵⁴ A versão em português deste trecho originalmente em alemão foi realizada por Erick Felinto.

O argentino Reinaldo Ladagga, em seu livro “A estética da emergência”, confirma que “nas últimas décadas vem ocorrendo um desmantelamento mais ou menos exaustivo e rápido das instituições e das formas de sentido comum que estruturavam os processos de socialização e individualização” (2006, p. 61-67). De acordo com Beck apud Ladagga (2006), o indivíduo deixa de seguir uma lógica pré-determinada por instituições e passa a operar a partir de uma compulsão em conduzir sua própria vida. É o “leitor” que nasceu produzindo sentido para a sua existência. A globalização trouxe novas formas de socialização não institucionalizadas, autorreguladas. Os indivíduos se associam em redes por compartilharem os mesmos interesses ou reivindicações e não apresentam passividade, como ressaltava a juventude nos anos 60, diante da ameaçadora espetacularização da vida. Na verdade, a sociedade hodierna, conectada à internet, tem demonstrado uma força mobilizadora capaz de modificar a realidade.

Aliás, para o cientista político italiano Antonio Negri, freqüente colaborador de Felix Guattari, a identificação entre produção e comunicação no sistema econômico contemporâneo seria, também, o caldo de cultivo perfeito para a emergência de uma agência e de uma criatividade renovadas baseadas, precisamente, no estabelecimento de laços comunicacionais e de redes solidárias desterritorializadas através do uso das novas tecnologias. A reivindicação de uma criatividade anônima e coletiva, que anima grande parte da arte na rede, se fundamenta nesta nova confiança no papel da multidão interconectada como agente de transformação social (CARRILLO, 2002, p. 224).

Para o pesquisador Axel Bruns os usuários da internet, quando engajados em processos criativos colaborativos, ocupam “*a hybrid position as user and producer at the same time – they are producers*” (Bruns, 2010, p. 26). De acordo com Bruns, da prática de *produsage* surgem novas fontes de criatividade e informação que, conduzidas pelo espírito comunitário, desafiam a indústria pré-estabelecida. Bruns investigou os princípios universais que regem as mais diversas comunidades de *produsage*:

Open participation, communal evaluation: *produsage is based on the collaborative engagement of (ideally, large) communities of participants in a shared project. The community engages in a continuous peer review of all participants' contributions.*

Fluid heterarchy, ad hoc meritocracy: *members of a community of produsage participate as is appropriate to their personal skills, interests, and knowledge; such participation further changes as current points of focus for the produsage project change.*

Unfinished artefacts, continuing process: *content artefacts in produsage projects are continually under development and therefore always unfinished; their development proceeds along evolutionary, iterative paths.*

Common property, individual rewards: *produsage adopts open source- or creative commons-based licence schemes which explicitly allow the unlimited use, development, and further alteration of each user's individual contribution to the communal project*⁵⁵ (BRUNS,

⁵⁵ O texto correspondente na tradução é: “**Participação aberta, a avaliação comum:** *produsage* é baseada no envolvimento colaborativo de (idealmente, grande) comunidades de participantes de um projeto compartilhado. A comunidade se envolve em uma revisão contínua das contribuições de todos os participantes. **Heterarquia fluida, ad hoc meritocracia:** os membros de uma comunidade de *produsage* participam de acordo com suas habilidades pessoais, interesses e conhecimentos, esta participação muda na medida em que muda o foco do projeto compartilhado. **Produtos inacabados, processo contínuo:** Produtos de conteúdo em projetos *produsage* estão continuamente em desenvolvimento e, portanto, estão sempre inacabados; seu desenvolvimento prossegue ao longo de caminhos em reiterada evolução. **De propriedade comum, recompensas individuais:** a *produsage* adota código aberto ou esquemas criativos baseados em licenças que permitem explicitamente o uso ilimitado, o desenvolvimento e alteração adicional de contribuição individual de cada usuário para o projeto comum”.

2010, p. 26-27, grifos meus).

Assim é a Wikipedia, enciclopédia online na qual os internautas elaboram conjuntamente os verbetes. A internet está cheia de exemplos de produção colaborativa. A atividade de legendagem de conteúdos apresenta vários casos, entre eles o site legendas.tv que disponibiliza legendas de séries e filmes, produzidas por amadores de forma colaborativa. Há grupos já consagrados de tradutores brasileiros, como o “Psicopatas”, que dividem em partes o trabalho de tradução dos episódios das séries – “ripadas” da TV e distribuídas em redes, o que é, segundo a LDA, proibido uma vez que estes arquivos correspondem a conteúdos proprietários. Os *producers* chegam a deixar recados uns aos outros na legendagem, enviando saudações a integrantes da equipe como “feliz aniversário!”.

No universo da música, a popularização das tecnologias de gravação musical propiciou uma explosão de *home studios* e uma multiplicação de produtores. Qualquer pessoa com um computador pessoal e acesso à internet passou a produzir e distribuir suas próprias músicas. O Funk Carioca se difundiu neste contexto (KLANG, MARINHO, 2009). Djs administram blogs e sites onde disponibilizam sua músicas para novas criações gerando um processo constante de remix, como explica o jornalista Silvio Essinger,

A democratização da informática ajudou bastante o Funk. Com um computador medianamente equipado, qualquer um podia se transformar em produtor – era só ter um programa como o *Sound Forge*, para cortar e modificar os trechos musicais que seriam usados, e um outro como o *Acid* para colá-los e, de peça em peça, fazer uma música. (...) O resultado é que as possibilidades musicais do Funk passaram a ser infinitas, sem limites” (ESSINGER apud KLANG e MARINHO, 2009).

No blog do DJ Wilder (<http://wildderj.blogspot.com>), por exemplo, podemos encontrar uma gama de tutoriais de softwares de edição de áudio, links para comunidades de Funk em redes sociais, webrádios, uma agenda de eventos e uma infinidade de arquivos para download. Dentre estes arquivos, além de faixas produzidas pelo próprio e por outros DJs, estão arquivos de programas para edição de som e produção musical e uma grande quantidade de faixas sonoras, chamadas pelos DJs de “pontos” – pequenas frases ou mesmo palavras faladas, melodias cantadas, refrões inteiros, “pacotes” de *samples* com peças de bateria e sons diversos, batidas eletrônicas.

Estes pontos em conjunto acabam por formar imensos bancos de dados que representam verdadeiros “vocabulários”, “alfabetos” sonoros que podem ser usados e recombinaados por outros Djs para gerar novas obras, ilustrando um processo que Lev Manovich chama de “remixabilidade colaborativa”, onde “*the information and media we’ve*

organized and shared can be recombined and built on to create new forms, concepts, ideas, mashups and services”⁵⁶ (2005, p. 1). Quando um produtor de funk passa a compartilhar faixas abertas e suas respectivas peças constitutivas, o que está sendo dividido com todos na rede não são somente criações, mas possibilidades infinitas de uma nova escrita.

No caso do Dj João Brasil, abordado no capítulo anterior, o artista demonstrou o quão infinitas são as possibilidades desta nova linguagem, o remix, quando se lançou ao desafio de publicar em seu site um mashup por dia durante o ano de 2010. O resultado deste processo constante de recombinação cultural, realizado a partir de *readymades* – as músicas de outros artistas estão devidamente citadas no site – foi disponibilizado ao público para que novas recombinações fossem criadas.

Bruns (2010) compreende estas práticas colaborativas de remix e de mashup como uma forma de criatividade distribuída, um processo não convencional de produção, por não ser orquestrado nem coordenado por um escritório central com foco no resultado final, pelo contrário:

*(...) constitutes an always ongoing, never finished process of content development and redevelopment which on occasion may fork to explore a number of different potential directions for further development at one and the same time. It is a continuous process of remixing and/or writing over what has come before, in pursuit of new possibilities, whose artefacts are digital objects that resemble medieval palimpsests – multi-layered texts that still bear the imprints of the generations of scribes whose successive efforts have led us to the current point*⁵⁷ (BRUNS, 2010, p. 26).

O ponto em que estamos é crítico. A prática do *sampling* cultural e a troca de arquivos em rede ocorrem à revelia da lei, pois a facilidade com que se corta e cola na internet parece ter banalizado a determinação legal de solicitar autorização prévia ao autor para criar um remix, ou distribuir sua obra em rede. No Brasil, esta prática infringe, especificamente, o artigo 29 da LDA e não só uma como várias modalidades de utilização explicitadas neste artigo já que, para compartilhar ou fazer uso transformativo de uma obra autoral, é preciso armazená-la no computador, também não sendo permitido distribuir a “transformação” realizada em qualquer meio, o que a maior parte dos jovens naturalmente faz, publicando suas recriações em sites de compartilhamento como o Youtube e Orkut – outra prática cultural que

⁵⁶ O texto correspondente na tradução é: “A informação e os meios que temos organizado e partilhado podem ser recombinações e reconstruídos para a criação de novas formas, conceitos, ideias, mashups e serviços”.

⁵⁷ O texto correspondente na tradução é: “constitui um processo contínuo e inacabado de desenvolvimento e remodelação de conteúdo que de vez em quando pode se bifurcar no intuito de explorar uma série de diferentes direções potenciais para o desenvolvimento posterior no mesmo tempo. É um processo contínuo de remixagem e / ou de escrita sobre o que veio antes, em busca de novas possibilidades, cujos artefatos são objetos digitais que se assemelham a palimpsestos medievais - multi-camadas de textos que ainda carregam as marcas das gerações de escribas cujos sucessivos esforços levaram-nos ao ponto atual”.

já se tornou um hábito contemporâneo. Além disso, as redes ponto a ponto (*peer-to-peer* ou P2P), tornaram-se alvo de ataques da indústria cultural pois servem eficientemente à prática de compartilhamento, principalmente arquivos de músicas e filmes, muitos protegidos por leis de *copyright*.

A tecnologia P2P é a própria natureza da Internet. A rede mundial de computadores começou a nascer no final da década de 50. Nos primórdios, era uma rede de comunicação entre universidades americanas – os primeiros pontos de conexão – cujo objetivo era proporcionar o compartilhamento de descobertas científicas e tecnológicas que garantissem a supremacia militar dos Estados Unidos frente a seu oponente político, a União Soviética. A Arpanet, como era chamada, não tinha um servidor central no comando, os pontos eram conectados entre si, *peer-to-peer*, no que se convencionou chamar Rede P2P. De lá pra cá as redes P2P evoluíram bastante.

No ano 2000 a tecnologia P2P ocupou posição de destaque na mídia internacional devido ao caso RIAA vs Napster. O Napster foi criado por Shawn Fanning, um garoto do interior de Massachusetts, que faltava às aulas do curso de ciência da computação na Northeastern University, em Boston, para desenvolver de forma independente seus projetos no ciberespaço. Sem muitas pretensões, Fanning inventou o site de compartilhamento de arquivos de músicas no formato MP3 e acabou se transformando num ícone da geração remix. O Napster enfrentou a RIAA, *Recording Industry Association of America*, que o acusava de distribuir ilegalmente músicas protegidas. O argumento em sua defesa se baseou no princípio de *uso justo*, garantido pelos os “três passos de Berna”, já que parte dos usuários do Napster estariam compartilhando em rede produtos pelos quais teriam pago, além do fato de que o site nada tinha a ver com o processo de copiagem destes produtos e ninguém – nem o site nem seus usuários – estava lucrando com a prática. Mas, em fevereiro de 2001, a corte americana declarou-o culpado.

No livro *Peer, Pirates & Persuasion: Rhetoric in the peer-to-peer debates* (2006) o autor John Logie afirma (p. 5) que em seu auge, em meados dos anos 2000, o número de usuários registrados no Napster era de mais de 80 milhões. Segundo Logie, somente no mês de fevereiro de 2001 foram estimadas 2.8 bilhões de transferências de arquivos na rede P2P.

Quando os usuários se apropriam da tecnologia para copiar, recombinar e distribuir músicas, textos e imagens, estão, de certa forma, reelaborando os objetos culturais que consomem, ou seja, digerindo a cultura, num processo análogo à antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade e celebrado pelo Tropicalismo. Mas, ao contrário do

antropófago oswaldiano – “só me interessa **o que não é meu**, lei do homem, lei do antropófago” (grifo meu) – o antropófago digital não acredita na ideia de que a cultura possa ser propriedade de alguém. Não compreende o compartilhamento de bens culturais como uma apropriação de algo que não lhe pertence, justamente porque participa do 'fazer artístico', do 'produzir cultura'. Ao praticar o compartilhamento, ele afirma sua postura ativa no fomento desta grande rede de conhecimento que se tornou a internet.

To describe filesharing in this fashion does not intend to glorify the practice – but neither does it aim to vilify it by claiming (as the music and movie industries are wont to do) that all filesharing is piracy. For better or for worse, what has emerge here was a stable and sustainable distribution network of digital contents, built through produsage, and it is the proprieties that this network and this practice have inherited from their origins in produsage that made it so difficult for affected industries to successfully combat filesharing⁵⁸ (BRUNS, 2008, p. 28).

Durante o debate⁵⁹ que marcou a abertura do II Fórum de Cultura Digital Brasileira, Gilberto Gil, Claudio Prado, Sérgio Amadeu e Jonh Perry Barlow, abordaram a questão do compartilhamento cultural⁶⁰:

Jonh P. Barlow: *A cultura não é um produto mas, infelizmente, durante um longo período a cultura foi transmitida por meios industrializados, isso fez cultura parecer um produto, fez as pessoas enxergarem a cultura como um produto...*

Gilberto Gil: *os tais suportes, tinha que ter um disco, uma fita...*

Jonh P. Barlow: *E agora a Cultura pode voltar a ser o que realmente é, uma livre conversação... um música é feita de outra música, que é feita de outra música.. você pode imaginar o que seria escrever uma canção sem ter escutado uma antes?*

Gil expôs opinião parecida com a de Barlow quando entrevistado por Brett Gaylor no documentário do Remix: “o compartilhamento é a própria natureza da criação. Não há criação isolada. Ninguém é um criador sozinho, ninguém cria nada no vácuo.” Henry Jenkins corrobora com ambos: “*Writers don’t create in a vacuum. For all of our celebration of originality, authors draw heavily on stories, images, ideas that are circulating all around them. They take inspiration from other books, just as fan fiction writers take inspiration from J.K. Rowling⁶¹*” (2010, p. 86).

⁵⁸ O texto correspondente na tradução é: “Descrever o compartilhamento de arquivos dessa forma não tem a intenção de glorificar a prática - mas também não visa difamá-la dizendo que (como as indústrias da música e do cinema estão acostumados a fazer) compartilhar arquivos é pirataria. Para melhor ou para pior, o que emergiu aqui foi uma rede de distribuição estável e sustentável de conteúdos digitais, construída através da *produsage*, e são as propriedades que esta rede e esta prática herdaram de suas origens em *produsage* que tornaram tão difícil o combate ao compartilhamento de arquivos pelas indústrias impactadas”.

⁵⁹ A abertura do Fórum ocorreu no dia 15/11/10, na sala BNDES da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Os trechos aqui transcritos fazem parte do registro em áudio da íntegra do debate, disponível online para consulta no endereço: <http://culturadigital.br/forum2010/2010/12/10/integra-da-palestra-de-abertura-do-forum-da-cultura-digital-2010/>.

⁶⁰ Audio time code 46' 34"

⁶¹ O texto correspondente na tradução é: "Os escritores não criam no vácuo. Mesmo com toda esta celebração da originalidade, os autores criam muito a partir de histórias, imagens, idéias que estão circulando ao seu redor. Eles tomam inspiração de outros livros, assim como escritores fãs de ficção se inspiram em JK Rowling".

O processo criativo, portanto, pressupõe a existência de referências artísticas anteriores. Todos parecem concordar que a cultura é fruto de um processo de recombinação, que ao longo do tempo foi reverenciado em diferentes movimentos: antropofagia, tropicalismo ou remix. A tecnologia digital apenas potencializou este processo ao expandir esta prática para além das fronteiras artísticas profissionais, alcançando todos os participantes desta conversa que se estabelece em rede.

A Internet oferece uma possibilidade incrível para muitos de participarem do processo de construção e cultivo de uma cultura que tenha um alcance maior que as fronteiras locais. Esse poder mudou o mercado ao permitir a criação e cultivo de cultura em qualquer lugar, e essa mudança ameaça as indústrias de conteúdo estabelecidas (LESSIG, 2005, p. 36).

Estamos assistindo a uma forte mudança na noção de propriedade intelectual e portanto um desequilíbrio nos pilares da legislação autoral. Se a cultura do remix desterritorializa a autoria, também envelhece a ideia de originalidade: não há como definir que uma determinada obra é “original de” pois não há mais obra “fechada” – mas um processo criativo contínuo – assim como não há autor definido. Além disso, a exteriorização da obra no contexto analógico é bem diferente no contexto digital: “A ‘propriedade intelectual’, baseada na tangibilidade do suporte, foi perdendo o sentido com a ascensão dos meios digitais e do aumento do uso da Internet” (MACHADO, 2008, p. 257-258). Mesmo no caso do Brasil, onde o legislador tentou prever o futuro, a LDA parece não dar conta de *bits e bytes*. Já o período de proteção fixado pela lei brasileira – a vida do autor mais 70 anos após sua morte – soa bastante restritivo num cenário tão dinâmico como o mundo contemporâneo.

*The rapidly changing spatiotemporal dynamics and configurations afforded by these new technologies have radically changed the nature of "property" and market, the balance of power, and the relations and means of production, distribution, and reception/consumption*⁶² (WANG, 2003, p.38).

Assim cresce o abismo entre a lei e a realidade. A geração atual de legisladores, ainda acostumados à existência analógica, desconhecem a cultura da internet. A juventude que nasceu na era digital, os nativos digitais, não têm a mínima ideia do que seja direito autoral. E a indústria cultural está furiosa. Se na maior parte das vezes as empresas de mídia, cultura e entretenimento preferiram o Estado bem longe, em prol da liberdade de expressão e para que suas atividades fossem reguladas pela “mão livre” do mercado, hoje o que editoras, gravadoras, distribuidoras, entre outros agentes da indústria cultural buscam é justamente o contrário. A partir do momento em que sentiram seus ganhos ameaçados passaram a combater o uso transformativo não autorizado de obras autorais e a taxar o compartilhamento cultural

⁶² O texto correspondente na tradução é: “As rápidas mudanças na dinâmica espaço-temporal oferecidas por essas novas tecnologias mudaram radicalmente a natureza da “propriedade” e de mercado, o equilíbrio de poder, as relações e os meios de produção, distribuição e recepção/consumo”.

difundido entre os jovens como uma prática pirata, expressão antes usada somente para designar cópias falsificadas de produtos físicos. Associações como a RIAA, a MPAA (*Motion Pictures Association of América*) e a IFPI (*International Federation of the Phonographic Industry*), passaram a fazer campanhas pela criminalização do remix e da tecnologia P2P e a gerar enorme pressão nos Estados Nacionais para garantir não só rigor no cumprimento da lei autoral como também uma regulamentação ainda mais abrangente.

Geram-se assim duas dinâmicas, uma que busca aproveitar as tecnologias para generalizar o enriquecimento cultural, e outra que busca através das leis, da criminalização e do recurso ao poder do Estado, travar a sua expansão. A tecnologia torna os bens culturais cada vez mais acessíveis, enquanto as leis, por pressão organizada dos intermediários, evoluem simetricamente para cada vez mais dificultar o acesso (DOWBOR, 2010, p. 11).

2.3 O contra-ataque

Para Kretschmer, os três pilares que atualmente têm fundamentado a legislação autoral no ambiente digital em nível global têm sido a extensão de direitos exclusivos, as tecnologias de controle e sanções aos consumidores (2005, p. 233).

A utilização de um artifício legal que garantisse a apropriação privada, via copyrights e patentes, de conteúdos culturais só se justifica, afirma Dowbor “porque se considerou que conceder um título temporário de propriedade estimularia as pessoas a produzir inovações, e portanto a enriquecer ainda mais a sociedade em termos culturais e científicos” (2010, p. 18). Pois, segundo o autor “no caso de bens intelectuais, a premissa básica é de que se trata de bens de domínio público, que devem circular para o enriquecimento da sociedade” (DOWBOR, 2010, p. 18). Porém, de 1710 (Estatuto de Anne) até 1886 (Convenção de Berna) o período de proteção de bens intelectuais pulou de 14 para 50 anos após a morte do autor, e hoje, como vimos em países como o Brasil, este tempo é ainda mais longo.

Com relação à tecnologia, foi criada uma ferramenta chamada DRM, *digital rights management*, que consiste na técnica de encriptografar produtos culturais com o objetivo de controlar sua reprodução.

This digital rights management (DRM) strategy, if it works, offers benefits over enforcement through law. DRM would regulate every single user automatically and without the bureaucracy of enforcement and adjudication; it would anticipate and preempt infringement before it has done financial damage; it would be much more precise, selective and specified than legal measures; and perhaps most importantly, as a technique it would extend well beyond copyright regulation, potentially governing every aspect of the sale and use of digital

*culture – not only what you can or cannot do, but how and when you pay for it*⁶³ (Gillespie, 2006, P. 652).

O pesquisador Tarleton Gillespie (2006) investiga a tecnologia DRM a partir das seguintes questões: As limitações impostas pelo DRM afetam o interesse do público? Influenciam nos tipos de uso justo que a lei de copyright permite? Estendem o controle de conteúdo além da intenção de lei de copyright? Subvertem a privacidade dos consumidores?

Para o pesquisador, as tecnologias de controle, as chamadas *locks technologies*, produzem um efeito maléfico para a sociedade, pois travam o processo de inovação. Gillespie acredita que o usuário amador "*must be able to experience culture not as something to be consumed but as raw material for more production and to experience themselves as having agency with that material*" (GILLESPIE, 2006, p. 664). Na sua visão, mais que limitar o uso dos objetos culturais a tecnologia DRM foi desenvolvida para frustrar o usuário, mantendo-o sob controle e assegurando sua passividade como consumidor:

*The roles designed into these technologies not only urge some uses and forbid others, they encourage a passivity towards the technology itself. Perhaps unsurprisingly, this strategy of designing against user agency demonstrates a striking parallel to the politics of the major content industries around copyright and the use of culture*⁶⁴ (GILLESPIE, 2006, p. 664).

Citando Kline and Pinch (1996) Gillespie apresenta o caso dos fazendeiros americanos que, nos anos 50, tiravam as rodas de seus modelos T-Ford para conectar os eixos de transmissão a equipamentos de fazenda e assim transformar seus carros em fontes de energia. A inovação deu tão certo que chamou a atenção de revistas especializadas e até fabricantes de automóveis, que passaram a vender peças para facilitar a conexão e a divulgar a prática. O autor faz um paralelo com o universo digital:

*Digital age parallels abound: open-source software, freeware and peer-to-peer networks – one can hardly tell the story of the internet without noting the varied and unanticipated contributions of users. In negotiation with the technology itself (what is possible) and the efforts of designers and manufacturers (what is intended), user agency throws unexpected and often productive wrenches into the seemingly linear paths of innovation that these technologies might follow otherwise*⁶⁵ (GILLESPIE, 2006, p. 663).

⁶³ O texto correspondente na tradução é: "Esta estratégia de gestão de direitos digitais (DRM), se funcionar, oferece vantagens em relação a aplicação da lei. O DRM seria regular cada usuário automaticamente e sem a burocracia de execução e julgamento, antecipando a violação antes que ela tenha feito danos financeiros; seria muito mais preciso, seletivo e específico que medidas legais e, talvez o mais importante, tecnicamente seria estender bem além da regulação dos direitos autorais, controlando cada aspecto em potencial da venda e uso da cultura digital - não só o que você pode ou não pode fazer, mas como e quando você paga por isso".

⁶⁴ O texto correspondente na tradução é: "As funções destinadas para essas tecnologias não só exortam alguns usos como proíbem outros, mas também incentivam uma passividade em relação a tecnologia em si. Não é de surpreender que esta estratégia de agir contra a participação do usuário demonstre um paralelo impressionante com a política das principais indústrias de conteúdo em relação aos direitos autorais e o uso de cultura".

⁶⁵ O texto correspondente na tradução é: "Paralelos não faltam na era digital: software de código aberto, freeware e peer-to-peer – é difícil contar a história da internet sem perceber as diversas e inesperadas contribuições dos usuários. Em negociação com a tecnologia em si (o que é possível) e com os esforços dos designers e fabricantes (o que se pretende), o envolvimento do usuário frequentemente lança soluções inesperadas e muitas vezes produtivas nos caminhos aparentemente lineares de inovação que estas tecnologias poderiam contrariamente seguir".

Quando o jovem Fanning criou o Napster, a indústria musical não vislumbrou nenhuma inovação mas, ameaça. Insistiu em manter a sua forma de agenciamento, preferindo encarar as tecnologias de compartilhamento de bens culturais como inimigas, concentrando esforços para sua criminalização.

O argumento apresentado, é que se trata de proteger os direitos do pobre músico que está lutando para sobreviver (*"help struggling musicians"*). A figura comove, mas uma olhada no tamanho das corporações que se arvoram em defensores dos humildes tende a mudar o enfoque. Trata-se, como o qualifica um dos juristas mais importantes da área nos EUA, James Boyle, de proteger uma renda de monopólio (*monopoly rent*). E a culpa é jogada em cima de quem acessa e propaga cultura sem pagar. O autor, na realidade, pouco tem a ver com esta história. Os direitos autorais são amplamente assumidos por quem detém o copyright ou as patentes, e neste caso trata-se quase sempre de intermediários (DOWBOR, 2010, p.11-12).

O caso Napster concretiza a citação de Dowbor, pois mesmo quando o site afirmou em juízo que havia criado uma forma de bloquear a transferência de 99,4% do conteúdo identificado como ilegal, a juíza americana Marilyn Hall Patel declarou que 99,4% não eram suficientes. "Se 99,4% não é o suficiente, então essa é uma guerra contra as tecnologias de compartilhamento de arquivos, não uma guerra contra violações de copyright" (LESSIG, 2005, p. 67). O caso Napster torna evidente que o que estava em jogo não era a proteção dos artistas, mas a proteção de um modelo de negócio.

A "propriedade intelectual" passou a ser utilizada por grandes empresas para banir judicialmente tecnologias nascentes que ameaçam seus negócios. Esse foi o caso dos processos do lobby das gigantes da indústria fonográfica norte-americana RIAA (Recording Industry Association of America) contra o uso dos softwares de compartilhamento Glokster e Napster (MACHADO, 2008 p. 252).

Hoje tem-se a compreensão de que esta atitude, além de arrogante, foi bastante equivocada. A resistência ao Napster provocou um efeito contrário. Novas redes P2P proliferaram, ainda mais eficientes quanto à capacidade de distribuição de conteúdo.

Em 2003 surgiu o protocolo conhecido como bittorrent⁶⁶. Criado por Bram Cohen o bittorrent introduziu o conceito "partilhe o que já descarregou". É um protocolo de processamento que maximiza muito o desempenho de uma rede pois permite downloads rápidos e imediatos de arquivos. Quando um usuário procura por um arquivo, ele baixa "pedaços" do arquivo de outros usuários até que o seu fique completo. Não existem filas de espera pois todos usuários partilham pedaços entre si, não sobrecarregando um servidor central. Desta forma, quanto mais usuários descarregam um determinado arquivo, mais largura de banda se torna disponível. Por isso, as redes P2P que usufruem deste tipo de

⁶⁶ Segundo a wikipedia, o protocolo bittorrent realiza transferências de arquivos torrents, que guardam metadados de objetos culturais, pois o arquivo torrent não guarda em si o conteúdo de um filme ou música, por exemplo. Na verdade ele guarda informações sobre o arquivo que está sendo buscado por usuários. Neste sentido, o torrent funciona como um index do arquivo, fragmentado em pedaços que serão reunidos no ato da transferência via bittorrent. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/BitTorrent>.

protocolo são extremamente eficientes para a distribuição de informação. Milhões de usuários fazem uso do bittorrent, semeando torrentes de objetos culturais.

*And these users are downloading without evident regard for the lawsuits threatened by the Recording Industry Association of America. Indeed, peer-to-peer users have, by and large, persisted in the same patterns of behavior that they did via Napster, and have even extended their napsterization of cultural artifacts, freely downloading film, video, and photographic files via current peer-to-peer applications. And they are often doing so in defiance of the law as it is commonly (mis)understood*⁶⁷(LOGIE, 2006. p. 6).

Dados apresentados pelo autor Majid Yar (2008, p. 607) mostram que 81.5 milhões de pessoas fizeram downloads ilegais de músicas no curso do ano de 2003, prática que, conforme dados coletados por Yar no Digital Intelligence Center, teria causado aos proprietários de conteúdos protegidos uma perda mensal de 450 milhões de dólares durante o ano de 2004. No setor audiovisual, Yar apresenta dados estimados pela MPAA. De acordo com a associação, diariamente ocorrem aproximadamente 350 mil downloads ilegais de filmes.

Diante deste cenário, as indústrias fonográfica e audiovisual passaram a processar os usuários praticantes do compartilhamento de arquivos em rede. Grandes gravadoras americanas representadas pela RIAA - Sony BMG, Universal Music, EMI e Warner Music – resolveram apostar numa campanha massiva de processos contra usuários de redes P2P. Em setembro de 2003 ocorreu a primeira rodada de ações judiciais, quando 261 usuários individuais foram processados.

Segundo conta a Revista Wired, até dezembro de 2008, 30.000 pessoas foram processadas, a maioria delas preferindo pagar algumas centenas de dólares em acordos, em vez de enfrentar um julgamento, onde os valores poderiam chegar a 150.000 mil dólares por cada faixa de música baixada na rede. Destes 30.000 acusados somente dois resolveram desafiar a RIAA, em processos que se arrastam até hoje. Um deles foi o primeiro de todos os casos. O júri do estado americano de Minnesota decidiu, em junho de 2009, que Jammie Thomas-Rasset, uma jovem mãe de três filhos, deveria pagar nada menos que 1.92 milhões dólares por disponibilizar 24 músicas no serviço de compartilhamento KAZAA.

⁶⁷ O texto correspondente na tradução é: “E esses usuários estão baixando sem levar em conta as evidente ameaças de processos da Recording Industry Association of America. Na verdade, em geral os usuários peer-to-peer persistiram nos mesmos padrões de comportamento que surgiu através de Napster, em geral, até ampliaram sua “napsterização” de artefatos culturais, baixando livremente arquivos de filmes, vídeos e fotos em aplicações atuais peer-to-peer. E eles continuam a baixar com frequência, desafiando a lei, como esta é comumente (mal) entendida”.

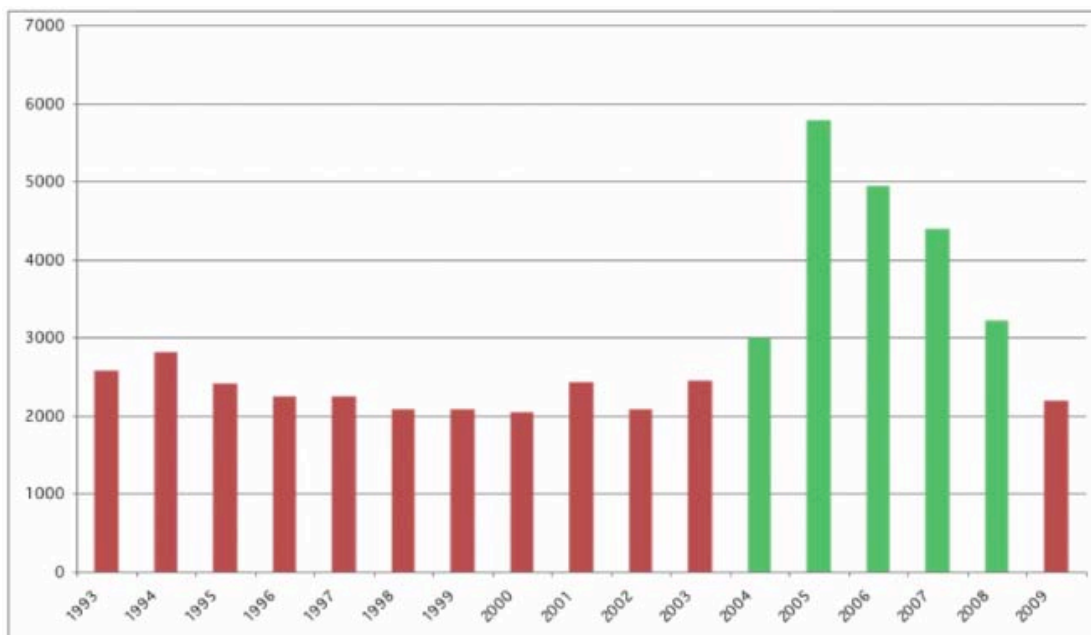


Gráfico 1 - Os casos relacionados à infração ao direito autoral mais que dobraram no auge da campanha da RIAA contra os usuários de redes P2P, em 2005. Fonte: Revista Wired, 2010.

Ao longo dos anos o número de processos contra usuários individuais diminuiu e a estratégia de ataque da indústria voltou-se para os sites que prestam o serviço de compartilhamento, como o portal de bittorrent Pirate Bay. Fundado em 2003 por um coletivo de artistas-ativistas suecos, Piratbyrån, o portal teve os servidores confiscados pela polícia sueca em 31 de maio de 2006, ficando fora do ar por três dias. Os administradores do Pirate Bay foram acusados pela organização local que representava empresas Warner Bros, MGM, 20th Century Fox, Sony BMG e a Universal, de distribuírem gratuitamente cópias de bens culturais protegidos por leis de copyright. As acusações resultaram num julgamento, transformado num verdadeiro espetáculo, o *Spectralial*, pelos ativistas fundadores do site.

No verão europeu de 2008, seis meses antes da data marcada para o julgamento, o coletivo Piratbyrån excursionou num ônibus pela Europa despertando a atenção da população para o julgamento. Todo customizado, o ônibus deixou de ser apenas um veículo de transporte, tornando-se um veículo de comunicação da causa pirata. Uma página no domínio do Piratbyran (<http://piratbyran.org/s23m>) disponibilizava um mapa do trajeto do ônibus, com textos, fotos e vídeos da viagem e de sua repercussão. O Blog Spectrial (<http://trial.thepiratebay.org/>) reunia todas as informações sobre o julgamento e sobre o ônibus, com atualizações em tempo real via Twitter Spectrial (<http://twitter.com/spectralial>), que os internautas poderiam seguir, e ainda um link para doações em dinheiro.

O tour pirata terminou em fevereiro de 2009, quando o ônibus estacionou nas proximidades da sede da corte suprema sueca, Kungsholmen courthouse, em Estocolmo. O

ônibus foi transformado numa sala de imprensa onde ativistas transmitiam notícias em tempo real sobre o julgamento e onde outros ativistas, artistas e indivíduos simpatizantes do Pirate Bay se encontravam. No dia 17 de abril de 2009 foi divulgado o veredicto: Frederik Neij, Gottfrid Svartholm Warg, Peter Sunde - os fundadores do TPB e atuais administradores do portal, além de Carl Lundstrom – empresário sueco que deu apoio financeiro ao grupo, foram considerados culpados por infringirem as leis de copyright, sentenciados a um ano de prisão e obrigados a pagar quatro milhões de dólares pelos prejuízos causados à indústria cultural.

Contudo a ofensiva comandada por organizações como a MPAA e a IFPI parecem não dar conta do compartilhamento em rede praticado pelos jovens contemporâneos. Isto fica evidente no *Technical Report: An Estimate of Infringing Use of the Internet*, divulgado em janeiro de 2011 no site da MPAA. Produzido pela empresa Envisional, sob encomenda da NBCUniversal o relatório traz uma análise do tráfego de informações na internet.

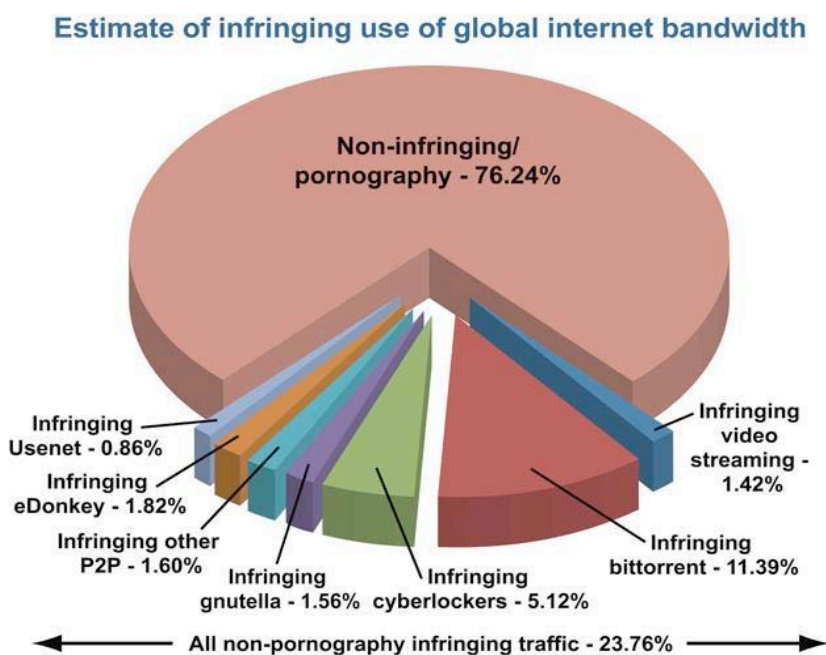


Gráfico 2— Estimativa de uso infrator de tráfego na internet. Fonte: Envisional, 2011.

De acordo com o estudo, 23,76% do tráfego global na internet correspondem a transferências de conteúdos não pornográficos como músicas, filmes, episódios de TV, games e softwares, protegidos por leis de copyright. A Envisional investigou detalhadamente o uso do protocolo bittorrent para o compartilhamento de arquivos. Segundo suas pesquisas, o bittorrent corresponde a 17,9% de todo o tráfego global. Com 100 milhões de usuários regulares, 20 milhões diariamente, 8 milhões simultâneos, seria responsável por metade do tráfego ilegal de conteúdo proprietário (11,4%).

Por ser considerado atualmente o tracker⁶⁸ mais popular para transferências P2P, acumulando 2,7 milhões de torrents individuais, o PublicBT foi o foco do estudo. Em meados de dezembro de 2010, a empresa fez uma análise dos 10.000 *swarms*⁶⁹ mais populares no tracker descobrindo que os conteúdos mais procurados são pornografia, filmes e programas de TV.

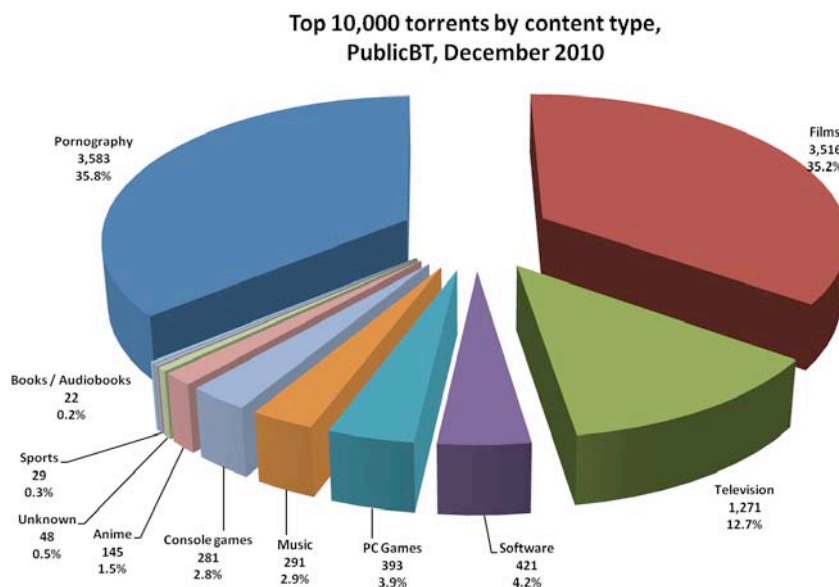


Gráfico 3 – Os 10.000 torrents mais buscados no portal PublicBT. Fonte: Envisional, 2011.

A análise mostrou que mais da metade do tráfego no PublicBT, 63,7% se refere a conteúdos como filmes e programas de TV protegidos por leis de copyright. Excluindo a pornografia, somente um entre os 10.000 *swarms* correspondia a um conteúdo legítimo. O relatório concluiu que 99,24% dos conteúdos não pornográficos mais populares compartilhados no tracker são protegidos por leis de copyright.

⁶⁸ Trackers são sites que rastream arquivos torrents. Coordenam o protocolo bittorrent viabilizando a conexão entre seeds (sementes) e peers (pontos). Seeds são pessoas que detêm conteúdos integrais e fazem uploads de arquivos torrents, para semear nas redes p2p. Peers são pontos de conexão que não detêm 100% dos dados de um arquivo torrents, fazem download a partir de seeds contribuindo para otimização da troca de arquivos em rede. Fonte: <http://torrentforum.lamewire.info/viewtopic.php?t=508>

⁶⁹ Swarm é um termo em inglês para tratar de coletivos como a colônia de formigas. Foi apropriado da biologia no contexto das redes p2p, já que estas também funcionam como sistemas auto-regulados. Aqui, significam o número total de pessoas conectados a um único arquivo torrent.

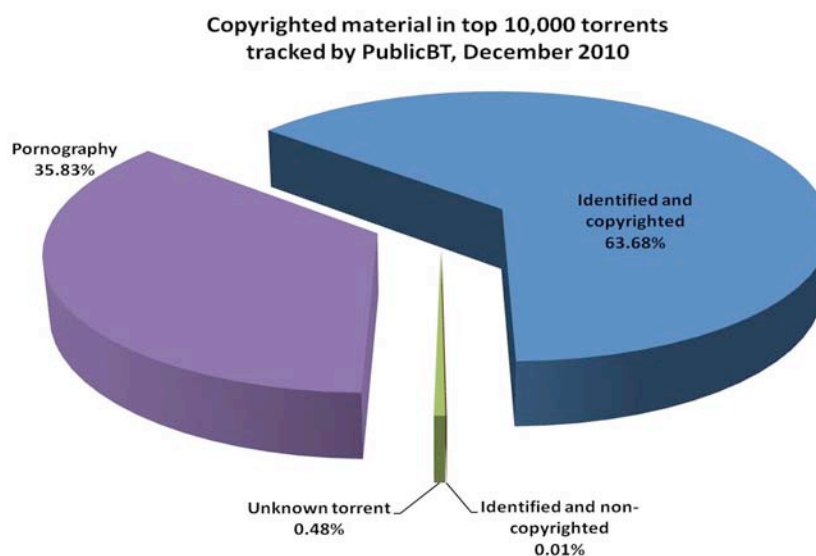


Gráfico 4 – Os tipos de conteúdo proprietário entre os 10.000 torrents mais buscados no PublicBT. Fonte: Envisional, 2011

Diante de dados cada vez mais alarmados pela indústria, Lawrence Lessig procura investigar melhor os supostos prejuízos causados pela troca de arquivos ponto a ponto, antes de condenar a prática como pirataria, pois trata-se de uma nova e eficiente forma de distribuição e ninguém está lucrando com o conteúdo compartilhado: “Essas diferenças distinguem o compartilhamento p2p da verdadeira pirataria. Elas deveriam nos forçar a descobrir uma forma de proteger os artistas e, ao mesmo tempo, garantir a sobrevivência dessa partilha” (2005, p. 87). O advogado investigou os tipos de usuários que compartilham músicas em redes P2P e os classificou da seguinte forma: A) Aqueles que usam as redes de compartilhamento como substitutos para a compra de conteúdo; B) Os que usam as redes P2P para ouvir uma mostra da música antes de comprá-la; C) Os que buscam nas redes conteúdos protegidos porém fora de circulação; e D) Aqueles que usam as redes para acessar conteúdos não protegidos ou cujos titulares querem distribuir de graça. As conclusões de Lessig são as seguintes:

Vamos começar com alguns pontos simples e importantes. Da perspectiva da lei, apenas o compartilhamento do tipo D é plenamente permitido. Da perspectiva da economia, apenas o tipo A é claramente prejudicial o tipo B é ilegal, mas claramente benéfico. O tipo C é ilegal, mas bom para a sociedade (já que mais exposição à música é benéfico) e inofensiva para o artista (já que a obra não está disponível de outro modo). Então, fazer o balanço entre esses tipos de compartilhamento é algo complicado – e certamente muito mais complicado do que sugere a retórica em torno do assunto.

Os “prejuízos totais” da indústria são o montante em que o tipo A excede o tipo B. Se as gravadoras vendem mais discos por causa das pessoas que testam novidades, do que perdem devido às substituições, as redes de compartilhamento, no fim das contas, beneficiam as companhias. Elas teriam, portanto, poucos motivos estatísticos para resistir à tecnologia. (2005, p. 89 - 91).

Mas as grandes corporações de cultura e entretenimento ainda não encontraram razões para aceitar o compartilhamento cultural e continuam a vociferar que tal prática infringe as

leis de copyright. Porém o direito autoral em vigor na maioria dos países – pelo menos naqueles que são signatários da Convenção de Berna – consiste apenas na institucionalização dos direitos morais e patrimoniais dos titulares de obras intelectuais, servindo portanto à atividade comercial que se estabelece a partir da concessão destes direitos. Os jovens que compartilham bens culturais em redes P2P desconhecem as leis autorais e não produzem nenhum lucro decorrente desta prática. E os direitos do consumidor não constam na legislação autoral: *“users rights or freedoms are not independently conceptualized in Berne”*⁷⁰ (KRETSCHMER, 2005, p. 231). Em razão disso, as associações americanas como a RIAA e a MPA praticam forte lobby internacional para a criação de uma legislação que responda aos desafios impostos pelo ambiente digital. Em 1998 os EUA criaram o Digital Millennium Copyright Act, implementado a partir dos termos acordados nos Tratados da Internet da OMPI. Na visão de Kretschmer, *“the US Digital Millennium Copyright Act (DMCA 1998) implementing the WIPO Internet Treaties⁷¹ responded by creating draconian criminal measures, covering not only commercial competitors but also consumers⁷²”* (2005, p. 233, grifo meu). Desta forma, a lei extrapola os limites do circuito comercial e passa a exigir uma autorização prévia para qualquer outro uso, inclusive, aqueles praticados por usuários sem fins lucrativos.

Pela primeira vez em nossa tradição, a maneira cotidiana de os indivíduos criarem e compartilharem cultura estão ao alcance das diretrizes legais. A lei estendeu seus limites e trouxe para si o controle de uma grande quantidade de cultura e criatividade, que ela nunca havia tocado antes. A tecnologia que preservou o equilíbrio de nossa história – entre a apropriação livre da nossa cultura e aquela passível de permissão – não existe mais. A consequência é que somos cada vez menos uma cultura livre e cada vez mais uma cultura de permissão (LESSIG, 2005, p 35).

Tive uma experiência que retrata bem esta situação: em 2007, resolvi me aventurar a dirigir um curta-metragem. O roteiro, assinado por um amigo, era engraçado e estava redondo. A história contava apenas com três personagens – dois reais e um imaginário – e com apenas um cenário. Com uma equipe pequena, formada apenas por universitários da área de comunicação e cinema, equipamentos digitais, e dinheiro do nosso bolso, o curta foi feito em 48 horas. Editei o material sozinha, no meu próprio computador. Para a trilha sonora

⁷⁰ O texto correspondente na tradução é: “Os direitos e liberdades dos usuários não estão conceituados de forma independente em [convenção de] Berna”.

⁷¹ São dois os chamados Tratados de Internet da OMPI (*WIPO Internet Treaties*): WIPO Copyright Treaty (WCT) e WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT). Ver http://www.wipo.int/copyright/en/activities/wct_wppt/wct_wppt.html. De acordo com o site da OMPI, estes tratados atualizam a Convenção de Berna e de Roma, face aos desafios impostos pelos avanços das tecnologias digitais, respondendo, especialmente, as questões relacionadas à disseminação de conteúdos proprietários em redes digitais como a internet. O Brasil não é signatário destes acordos.

⁷² O texto correspondente na tradução é: “O Digital Millennium Copyright Act (DMCA 1998), que implementa os Tratados de Internet da OMPI, reagiu criando medidas penais draconianas, que abrangem não só os concorrentes comerciais, mas também os consumidores”.

selecioneamos trechos de músicas de artistas do nosso acervo pessoal, todas internacionais, que receberam os devidos créditos ao final do filme. Preocupada com formalização da utilização dos trechos destas músicas, resolvi averiguar como solicitar a autorização dos titulares dos direitos para evitar problemas futuros. Assim começou a minha saga.

Em primeiro lugar, eu não tinha ao meu lado um advogado especializado que conhecesse os trâmites necessários para a liberação dos direitos. Como saber quem era o proprietário de cada uma das cinco músicas que utilizei no filme? Eu conhecia os artistas, mas não tinha ideia de como chegar aos titulares dos direitos. Sem saber muito bem como proceder, listei as gravadoras que respondem pelos artistas, mas nem sempre a gravadora é a editora da música portanto, tive que descobrir as editoras que representavam estes artistas no Brasil, o que não é tarefa fácil. Comecei a entrar em contato com algumas. Simplesmente não respondiam meus e-mails. Telefonei. Disseram-me que eu precisava enviar mensagens para cada uma das editoras no exterior, apresentando o curta, explicando onde seria veiculado, especificando os trechos das músicas de meu interesse e solicitando a autorização para o uso. A resposta viria assim que possível.

Ok, compreendi. Então eu deveria explicar que era uma universitária do Rio de Janeiro, que fez um filme na brincadeira com amigos, com equipamentos digitais, num minúsculo apartamento do bairro de Laranjeiras e na casa dos pais de um dos atores envolvidos. Que o filme foi feito com recursos pessoais, para ser veiculado na internet e em festivais alternativos de cinema. E as editoras realmente dariam atenção e estimulariam a criatividade da juventude carioca com uma câmera mini-dv na mão? Após alguns e-mails enviados e devidamente ignorados resolvemos arriscar. Publicamos o vídeo no Youtube. Depois de mais de 2 mil acessos, chega na caixa postal do meu e-mail pessoal a seguinte mensagem: “Um detentor de direitos autorais reivindicou o conteúdo de um de seus vídeos”.

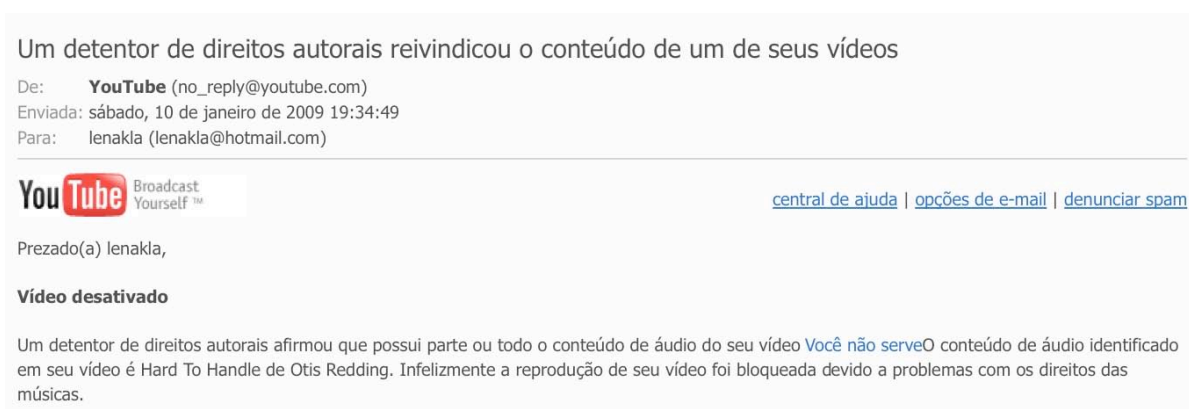


Figura 25: e-mail enviado pelo youtube em janeiro de 2009. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 26: Alerta no player do site. Fonte: Acervo pessoal.

O conteúdo reivindicado é a canção "Hard to Handle" composta por Otis Redding, Al Bell and Allen Jons e interpretada por Redding, cantor americano de soul que morreu há 44 anos, em 1967. A canção foi gravada no ano de sua morte mas lançada apenas em 68, no álbum *The Immortal Otis Redding*. Das músicas inseridas no filme – das quais foram usados apenas trechos – a Warner Music Group, WMG, é proprietária somente desta, que embala os créditos finais. Porém, devido a sua denúncia, o curta inteiro foi silenciado.

O episódio demonstra a confusão que ronda a fruição cultural. Pois este curta, de apenas 8 minutos, feito com tecnologia digital, com uma proposta experimental, que não foi comercializado e não foi exibido em nenhum canal de TV, prejudica ou prestigia o artista? Depois de 40 anos da morte do autor da música, controlar o seu uso, mesmo que não comercial, em prol da arrecadação de terceiros, é positivo ou negativo para a sociedade como um todo? Como avaliar esta questão?

Para Lessig “A fonte dessa confusão é uma distinção que a lei não se importa mais em traçar – a distinção entre republicar a obra de alguém e, por outro lado, criar a partir ou transformar essa obra em uma outra. Em seu nascimento, a lei de direitos autorais só dizia respeito à publicação. As leis de hoje regulam as duas coisas” (2005, p. 43). Para contornar tal situação, o Youtube resolveu educar seus usuários a respeito das leis de direitos autorais. O portal criou uma Escola de Copyright (http://www.youtube.com/copyright_school) com um

tutorial em vídeo que explica através de uma animação como funciona a proteção de obras intelectuais. Um dos personagens, Russel, representa um usuário do site. Com um chapéu que traz o símbolo pirata, ele pratica diferentes tipos de infração como registrar no celular um filme que assiste no cinema ou utilizar uma música de seu artista preferido para sonorizar um vídeo próprio (caso que representa o episódio por mim experienciado). Então é alertado por uma voz *em off*:

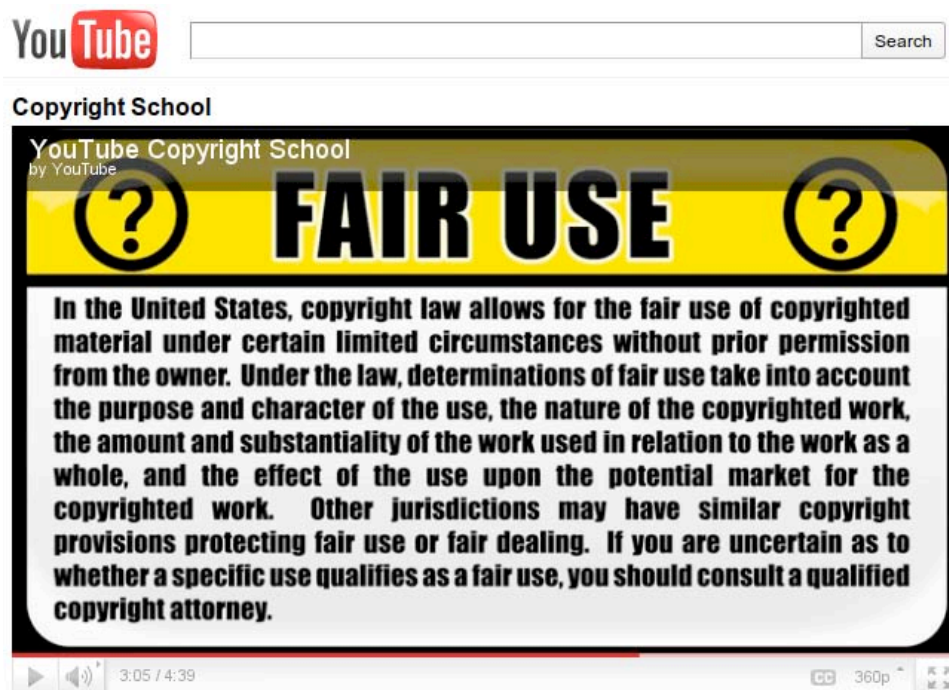


Figura 27 – frame do vídeo “escola de direitos autorais”⁷³ Fonte: <http://youtu.be/InzDjH1-9Ns>

Portanto, antes de utilizar a canção de Otis Redding no meu curta metragem independente eu deveria consultar um advogado de direitos autorais – e obviamente pagar por isso – para verificar se este seria um exemplo de uso justo de uma obra protegida. Este é o retrato da cultura da permissão a que se refere Lessig:

Uma cultura da permissão significa uma cultura de advogados, na qual a habilidade de criar requer um telefonema ao seu advogado. Novamente: não sou antiadvogados, ao menos não quando eles são mantidos em seus devidos lugares. Certamente não sou antilei. Mas nossa profissão perdeu a noção de seus limites. E os líderes em nossa profissão perderam a noção dos altos custos que ela impõe a outros. A ineficiência da lei é uma vergonha para nossa tradição” (LESSIG, 2005, p. 198).

O jurista americano Jaymes Boyles, aqui citado por Dowbor, segue o mesmo raciocínio do colega. Boyles escreveu um manifesto⁷⁴ pelo uso racional dos direitos autorais.

⁷³ O texto correspondente na tradução é: “Nos Estados Unidos, a lei de copyright permite o uso justo de material protegido, sem uma autorização prévia do proprietário, em circunstâncias limitadas. Segundo a lei, determinações de usos justos levam em conta a finalidade e o caráter do uso, a natureza da obra protegida por lei, a quantidade da obra e sua substancialidade em relação à obra como um todo, assim como o efeito do uso sobre o mercado potencial da obra protegida. Outros países podem ter disposições de direitos autorais semelhantes que protegem o uso ou tratamento justo. Se você não está certo se um uso específico se qualifica como um uso justo, você deve consultar um advogado qualificado de direitos autorais”.

Para ele, “a política da Propriedade Intelectual tem andado perigosamente ao sabor da 'cultura maximalista de direitos’”, ou seja, um cultura da máxima regulamentação.

A assumpção parece ser que promover a Propriedade Intelectual equivale a promover automaticamente a inovação e esse processo parece implicar que quantos mais direitos forem criados, melhor. Mas ambas as assumpções são categoricamente falsas. Mesmo quando o recurso a direitos de Propriedade Intelectual é a melhor maneira para promover a inovação – e há muitas áreas em que não o é – só através de regras que estabeleçam um equilíbrio adequado entre o domínio público e a esfera da propriedade privada é que obteremos a inovação que desejamos (BOYLES, 2004).

Lessig também faz seu alerta sobre os danos que podem ser provocados pela regulamentação em excesso:

A super-regulação barra a criatividade. Asfixia a inovação. Dá aos dinossauros poder de veto sobre o futuro. Desperdiça a extraordinária oportunidade do desenvolvimento de uma criatividade democrática que a tecnologia digital possibilita. Além desses importantes danos, há mais um que foi importante aos nossos ancestrais, mas que hoje parece ter sido esquecido: a super-regulação corrompe cidadãos e enfraquece o poder da lei (LESSIG, 2005, p. 206).

Apesar de todos os esforços para o cumprimento da legislação autoral, a geração do remix continua a ignorá-la, afinal, um adolescente não compartilha músicas no Pirate Bay para desafiar gravadoras de discos, o faz simplesmente porque considera um ato muito normal. Como disse Jonh Perry Barlow “percebe-se a ilegitimidade do direito autoral quando se tenta explicar a um garoto de 15 anos o que é propriedade intelectual” (informação verbal⁷⁵). Mais que um hábito, compartilhar arquivos na internet é um fato. Uma realidade que afronta as leis autorais. E quando os fatos tomam proporções suficientes para banalizar as leis, ocorre o que os juristas entendem como “A revolta dos fatos contra o direito”⁷⁶. Assistimos a uma insurreição dos fatos contra o código, uma contradição entre as necessidades manifestadas pela sociedade e as leis vigentes. Mas há quem veja o lado positivo deste momento de crise:

I believe there is an opportunity to influence copyright policy to become more permissive (in encouraging critical and transformative use), and more equitable (in recognizing the different interests and needs of creators and investors). The more ambitious goal, abandoning the Bern paradigm and conceiving copyright law as part of innovation policy in culturally diverse societies, may be harder to reach. Lawyers are likely to tell you that it is impossible to renegotiate the Berne Convention without collapsing the global trade structure. Be that as it may. International law has its own logic, but over longer periods it tends to respond the political imperative of the possible. We all have a part to play here: in archiving our papers

⁷⁴ James Boyle é professor de Direito na Duke Law School e co-fundador do *Center for the Study of the Public Domain*. Seu manifesto está disponível no site sob a licença *Creative Commons* Atribuição-Use Não Comercial-Partilha nos Termos da Mesma Licença, disponível no endereço <http://www.law.duke.edu/cspd/portuguese/manifesto#footnote1>. Nas palavras de Boyle: “Este manifesto é a minha tentativa de trazer maior escrutínio democrático aos mais candentes problemas evidenciados pela política internacional de tomada de decisões respeitantes à Propriedade Intelectual. Foi preparado para um Encontro acerca do Futuro da OMPI, que teve lugar em Genebra, em Setembro de 2004, promovido pelo *Open Society Institute*, o *Consumer Project on Technology* e o *Center for the Study of the Public Domain* de Duke, mas representa exclusivamente os meus pontos de vista”.

⁷⁵ Durante palestra de abertura do II Fórum Brasileiro de Cultura Digital.

⁷⁶ Esta expressão foi cunhada por Gaston Morin em seu livro *La révolte du droit contre le code: La révision nécessaire des concepts juridiques (contract, responsabilité, propriété)*, e me foi apresentada pelo procurador de justiça do Ministério Público do Rio de Janeiro, Márcio Klang, meu pai.

*on-line; in supporting alternative digital engagement and distribution schemes; and alerting policy makers that copyright rules matter*⁷⁷ (KRETSCHMER, 2005, p. 235-236).

A esquerda autoral

Pois há quem vislumbre novas possibilidades para o direito autoral. Em oposição à lógica proprietária do copyright, um movimento vem ganhando força trazendo novo fôlego ao debate, o *Copyleft*: “um hacking do copyright, um modelo para contratos de adesão que busca corrigir falhas sociais no direito autoral padrão” (LEMOS, A. 2005, p. 7). O maior expoente deste movimento é o projeto Creative Commons.

Criado por Lawrence Lessig, o Creative Commons propõe uma nova licença para a proteção de bens intelectuais. “O projeto complementa o copyright ao invés de competir com ele. Seu objetivo não é derrotar os direitos de autor, e sim facilitar para autores e criadores o exercício de seus direitos, de forma mais flexível e barata” (LESSIG, 2005, p. 278). Consiste num modelo de licença onde o próprio autor define quais os usos que podem ser feitos de sua criação. Desta forma, advogados e intermediários tornam-se dispensáveis.

Essa licença constitui uma garantia de liberdade a qualquer um que a acesse, e, principalmente, expressa o ideal de que a pessoa associada à licença acredita em algo diferente de extremos como “todos” ou “nenhum”. O conteúdo é marcado com a marca CC, o que não implica em renúncia ao copyright, mas a concessão de certas liberdades. (LESSIG, 2005., p. 275).

Dirigindo-se a criadores, o site do Creative Commons no Brasil (<http://www.creativecommons.org.br/>) explica detalhadamente como determinar quais liberdades são estas a partir da escolha entre os diferentes tipos de licença.

1. Atribuição - Uso Não Comercial - Não a Obras Derivadas (by-nc-nd): Esta licença é a mais restritiva de todas, permitindo redistribuição. Ela é comumente chamada "propaganda grátis" pois permite que outros façam download de suas obras e as compartilhem, contanto que mencionem e façam o link a você, mas sem poder modificar a obra de nenhuma forma, nem utilizá-la para fins comerciais.
2. Atribuição - Uso Não Comercial - Compartilhamento pela mesma Licença (by-nc-sa): Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem obras derivadas sobre sua obra com fins não comerciais, contanto que atribuam crédito a você e licenciem as novas criações sob os mesmos parâmetros.
3. Atribuição - Uso Não Comercial (by-nc): Esta licença permite que outros remixem, adaptem, e criem obras derivadas sobre sua obra sendo vedado o uso com fins comerciais. As novas obras devem conter menção a você nos créditos e também não podem ser usadas com fins comerciais, porém as obras derivadas não precisam ser licenciadas sob os mesmos termos desta licença.

⁷⁷ O texto correspondente na tradução é: “Eu acredito que há uma oportunidade para influenciar a política de direitos autorais para torná-la mais permissiva (no sentido de incentivar o uso crítico e transformador), e mais equitativa (em reconhecer os diferentes interesses e necessidades dos criadores e dos investidores). O objetivo mais ambicioso – abandonar o paradigma de Berna e conceber leis de direitos autorais como parte de uma política de inovação em sociedades culturalmente diversas, pode ser o mais difícil de alcançar. Os advogados são susceptíveis a dizer que é impossível renegociar a Convenção de Berna sem que a estrutura do comércio global entre em colapso. Seja como for. O direito internacional tem uma lógica própria, mas durante longos períodos ela se dispôs a responder ao imperativo político do possível. Todos nós temos um papel a desempenhar aqui: em disponibilizar nossos artigos on-line, em apoiar o engajamento em sistemas alternativos de distribuição digital; e em alertar os decisores políticos que as leis autômatas importam”.

4. Atribuição - Não a Obras Derivadas (by-nd): Esta licença permite a redistribuição e o uso para fins comerciais e não comerciais, contanto que a obra seja redistribuída sem modificações e completa, e que os créditos sejam atribuídos a você.
5. Atribuição - Compartilhamento pela mesma Licença (by-sa): Esta licença permite que outros remixem, adaptem, e criem obras derivadas ainda que para fins comerciais, contanto que o crédito seja atribuído a vocês que essas obras sejam licenciadas sob os mesmos termos. Esta licença é geralmente comparada a licenças de software livre. Todas as obras derivadas devem ser licenciadas sob os mesmos termos desta. Dessa forma, as obras derivadas também poderão ser usadas para fins comerciais.
6. Atribuição (by): Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem ou criem obras derivadas, mesmo que para uso com fins comerciais, contanto que seja dado crédito pela criação original. Esta é a licença menos restritiva de todas as oferecidas, em termos de quais usos outras pessoas podem fazer de sua obra.

Nos primeiros seis meses da experiência Creative Commons, mais de 1 milhão de obras foram licenciadas com essa chancela de cultura livre (Lessig, 2005, p. 278). Com o CC, Lessig propõe a reconstrução do domínio público, para ele, o primeiro passo para “mostrar às pessoas a sua importância à criatividade e à inovação”. E o advogado conta com os brasileiros para atingir este objetivo.

Creative Commons was born set culture free. A license that says 'I, as a musician give you the right to sample my work, take and built, create, remix and the most important place where that conversation began was here, in Brasil. You are our brother in this debate and you must remind us of what we've lost'⁷⁸ (informação verbal⁷⁹).

O Brasil foi a grande fonte de inspiração para que Lessig criasse o Creative Commons. Desde 2004 o advogado cultivava relações com pensadores da cultura digital brasileira. Quando Ministro da Cultura do Brasil, Gilberto Gil determinou que o conteúdo do site do Ministério fosse licenciado pelo CC, o que incentivou os Ministérios do Planejamento, da Ciência e Tecnologia, do Planejamento Agrário, e da Educação, além de governos estaduais como o do Rio de Janeiro a fazerem o mesmo.

A gestão de Gilberto Gil foi marcada por políticas públicas no âmbito da cultura digital, colocando o Brasil no centro do debate sobre os desafios impostos pelas novas tecnologias de informação. Intitulando-se um “hacker em espírito e vontade”, Gil deu o pontapé inicial para uma reforma da lei brasileira de direito autoral, por meio de uma consulta pública. Fonte de grande polêmica, a reforma ainda está em andamento.

Muitos são aqueles que apostam no Brasil como fonte de inovação e acreditam que o estado brasileiro tem desempenhado papel fundamental nas discussões sobre direito autoral e internet. Jonh Perry Barlow, o autor da declaração de independência do ciberespaço chegou a

⁷⁸ O texto correspondente na tradução é: “O Creative Commons nasceu para libertar a cultura. Uma licença que diz: “Eu, como músico lhe dou o direito de utilizar o meu trabalho, se apropriar dele para criar, recriar e remixar, e o lugar mais importante onde esta conversa começou foi aqui, no Brasil. Vocês são nossos irmãos neste debate e devem nos lembrar daquilo que perdemos”.

⁷⁹ Trecho exibido no documentário Rip: a Remix Manifesto.

afirmar “Vocês são a possibilidade de a revolução digital funcionar e dar certo” (Barlow apud Prado, 2009, p.52).

Será? Como foi a atuação do Ministério da Cultura sob o comando de Gil e Juca Ferreira – Ministro no segundo mandato de Lula, seguindo os passos de seu antecessor – no campo da propriedade intelectual face às novas tecnologias? Quais foram as propostas de reformulação da Lei de Direito Autoral? O anteprojeto de lei consegue dar conta do universo digital?

3. A QUESTÃO AUTORAL NO MINISTÉRIO DA CULTURA DURANTE O GOVERNO LULA

O primeiro dia do ano de 2011 ficará marcado na história do Brasil. Tomou posse a primeira mulher presidente do país. A preferência da maioria dos brasileiros por Dilma Rousseff significou o desejo de continuidade. Candidata do PT, Dilma prometeu dar seguimento às políticas públicas desenvolvidas pelo governo Lula, deixando claro que continuar não é repetir, lema de sua campanha. Neste sentido, a presidente formou sua equipe de Ministros. Assim, no dia 3 de janeiro, tomou posse no Ministério da Cultura também uma mulher, Ana de Hollanda, a primeira brasileira a ocupar o cargo.

Em seu primeiro discurso, a nova ministra da cultura afirmou sua pretensão de “avançar – e continuar” (Hollanda, 2011) as políticas culturais desenvolvidas pela gestão anterior. Contudo, tão logo ocupou o cargo, Hollanda tomou uma decisão considerada por muitos contraditória: retirou o logotipo da licença Creative Commons do site do Ministério da Cultura, utilizada desde 2003. Talvez Hollanda não tivesse noção do impacto que tal atitude causaria. Uma discussão acalorada tomou conta da internet com turbilhões de mensagens disparadas no twitter, colocando o assunto entre os mais comentados do microblog. Entusiastas da cultura digital entenderam que a decisão representava um retrocesso. O sociólogo Sérgio Amadeu, ativista da inclusão digital e do software livre, chegou a declarar que a medida de Ana de Hollanda “afronta a política de compartilhamento iniciada no governo Lula” (informação verbal⁸⁰), o que demonstraria incoerência com o comprometimento de continuidade que ela, em consonância com o governo Dilma, havia se lançado. No blog do Trezentos, um movimento da sociedade civil pelo compartilhamento do conhecimento na internet, que incluiu pensadores da cultura digital no Brasil e no mundo, Rodrigo Savazoni escreveu:

A opção pela retirada da licença Creative Commons do site do Ministério da Cultura é reflexo de um posicionamento político assumido pela Ministra Ana de Hollanda. Não se trata de medida menor ou ação isolada, e sim é parte de uma estratégia que resultou no estremecimento da relação do Ministério da Cultura com as forças defensoras do compartilhamento do conhecimento e da colaboração cultural (SAVAZONI, 2011).

Diante de tamanha repercussão, no dia 22 de janeiro a assessoria de comunicação do MinC divulgou uma curta nota de esclarecimento justificando a decisão da nova ministra.

⁸⁰ Em entrevista ao jornalista Eduardo Maretti publicada pela Revista Fórum em sua versão online em 21 de janeiro de 2011. Disponível em: http://www.revistaforum.com.br/noticias/2011/01/21/ato_de_ana_de_hollanda_sobre_creative_commons_causa_perplexidad_e_e_indignacao/. Acesso em: 03 fev 2011.

A retirada da referência ao Creative Commons da página principal do Ministério da Cultura se deu porque a legislação brasileira permite a liberação de conteúdo. Não há necessidade do ministério dar destaque a uma iniciativa específica. Isso não impede que o Creative Commons ou outras formas de licenciamento sejam utilizados pelos interessados (MinC, 2011).

Ronaldo Lemos, diretor do Centro de Tecnologia e Sociedade da Fundação Getúlio Vargas (FGV), que gerencia o Creative Commons no Brasil, tomou conhecimento da nota oficial pela imprensa. Na sua visão: “o MinC acabou acolhendo as demandas do Ecad, inclusive incorporando a sua linguagem” (informação verbal⁸¹). Lemos se refere ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais⁸², publicamente contrário à flexibilização da legislação autoral. O pesquisador respondeu à nota oficial também pela imprensa, explicando que o Creative Commons,

não é uma licença para "liberação de conteúdo" como afirma o MinC. Ele é um padrão internacional de licenciamento, de fácil utilização, já estabelecido e adotado por organismos internacionais como a UNESCO, o Banco Interamericano de Desenvolvimento, a ONU e projetos como a Wikipedia, que sinaliza de forma clara e simples o que pode ou não ser feito com conteúdos, com várias opções de utilização. Ao remover a licença do site, o MinC retrocede com relação a um sistema adotado em mais de 70 países e periga investir recursos públicos para criar um modelo de licenciamento extravagante, que precisará ser interpretado por cada usuário que for utilizar os conteúdos (informação verbal⁸³).

A polêmica foi agravada pela notícia de que Ana de Hollanda não estava satisfeita quanto ao resultado da consulta pública sobre a reforma da LDA, promovida pela gestão anterior do MinC, no período de 14 de junho a 31 de agosto de 2010. Para a ministra, o texto do anteprojeto de lei ainda precisava ser aperfeiçoado. Assim, novamente foi aberta uma consulta pública, entre os dias 25 de abril e 30 de maio de 2011. A redação final do anteprojeto será elaborada pelo MinC, para submissão ao Grupo Interministerial de Propriedade Intelectual (GIPI) formado pelos Ministérios do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, das Relações Exteriores, da Fazenda, da Justiça, da Ciência e Tecnologia, da Cultura, da Saúde, do Meio Ambiente, da Agricultura, pela Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República e pela Casa Civil. Ana de Hollanda enviará à Casa Civil o texto final.

Ainda não foi possível conhecer o desfecho desta história porém, é inegável que toda esta discussão colocou a questão dos direitos autorais no foco da grande mídia e trouxe à tona as divergências entre os que são diretamente afetados pela reforma da legislação capitaneada

⁸¹ Em entrevista ao jornalista Jotabê Medeiros publicada pelo jornal O Estado de S.Paulo em sua versão online no dia 21 de janeiro de 2011. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,creative-commons-responde-ao-MinC.669449.0.htm>. Acesso em: 21 jan 2011.

⁸² O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad) é uma sociedade civil, de natureza privada, instituída pela Lei Federal nº 5.988/73 e mantida pela atual Lei de Direitos Autorais brasileira – 9.610/98; administrado por nove associações de música para realizar a arrecadação e a distribuição de direitos autorais decorrentes da execução pública de músicas nacionais e estrangeiras. Fonte: Wikipedia.

⁸³ Em entrevista ao jornalista Jotabê Medeiros, já citada.

pelo Estado. Em primeiro lugar, como o Estado brasileiro tem lidado com o campo da propriedade intelectual diante da expansão do uso das novas tecnologias e da internet? O que diz o Plano Nacional de Cultura – principal herança que o governo Lula deixou no âmbito cultural, pois influenciará a elaboração de políticas futuras – sobre direitos autorais e novas tecnologias? Quais eram os argumentos do Ministério da Cultura no governo anterior para modernizar a lei de direito autoral? Que propostas foram apresentadas? Como transcorreu o processo da reforma da LDA? Independente do posicionamento do Ministério da Cultura na era Lula ou Dilma, o anteprojeto para a reforma da LDA dá conta do universo digital?

3.1 O posicionamento do MinC

Em 2004, durante um discurso em aula magna na Universidade de São Paulo, sob o título “Cultura Digital e Desenvolvimento”, o ex-ministro declara: “Eu, Gilberto Gil, cidadão brasileiro e cidadão do mundo, Ministro da Cultura do Brasil, trabalho na música, no ministério e em todas as dimensões de minha existência, sob a inspiração da ética hacker” e completa: “Sou ministro, sou músico, mas sou, sobretudo, um hacker em espírito e vontade.”

Há muita confusão a respeito da definição de *hacker*. Ao contrário do senso comum, um *hacker* não é aquele que invade e corrompe sistemas de acordo com interesses obscuros (roubo, fraude, etc.). Este seria o *cracker*, que utiliza sua inteligência e criatividade a serviço de atividades criminosas. De acordo com Manuel Castells (2003), a cultura *hacker* nasceu nos anos 60, durante o processo de criação da rede mundial de computadores. Os hackers eram os peritos em programação que atuavam nos ambientes de inovação acadêmica pela construção da internet. Neste contexto prevalecia a tecnomeritocracia que, segundo Castells, “se fundamenta na tradição acadêmica do exercício da ciência, da reputação por excelência acadêmica, do exame dos pares e da abertura com relação a todos os achados da pesquisa” (CASTELLS, 2003, p. 37). Para os hackers, compartilhar o conhecimento é tão importante quanto o conhecimento em si.

Ao declarar-se um hacker, Gil demonstra valorizar o intercâmbio de ideias além de conceitos como liberdade e cooperação, fundamentais para os criadores da internet: “a cultura da internet é a cultura dos criadores da internet” (CASTELLS, 2003, p. 34). Como formular políticas culturais na era da internet?

Novas e velhas tradições, signos locais e globais, linguagens de todos os cantos são bem-vindos a este curto-circuito antropológico. A cultura deve ser pensada neste jogo, nessa dialética permanente entre tradição e invenção, nos cruzamentos entre matrizes muitas vezes milenares e tecnologias de ponta, nas três dimensões básicas de sua existência: dimensão simbólica, a dimensão de cidadania e inclusão, e a dimensão econômica. Atuar em cultura digital concretiza essa filosofia, que abre espaço para redefinir a forma e o conteúdo das políticas culturais, e transforma o Ministério da Cultura em ministério da liberdade, ministério da criatividade, o ministério da ousadia, ministério da contemporaneidade. Ministério, enfim, da Cultura Digital e das Indústrias Criativas. Cultura digital é um conceito novo. Parte da idéia de que a revolução das tecnologias digitais é em essência, cultural. O que está implicado aqui é que o uso de tecnologia digital muda os comportamentos. O uso pleno da Internet e do software livre cria fantásticas possibilidades de democratizar os acessos à informação e ao conhecimento, maximizar os potenciais dos bens e serviços culturais, amplificar os valores que formam o nosso repertório comum e, portanto, a nossa cultura, e potencializar também a produção cultural, criando inclusive novas formas de arte (GIL, 2004).

A postura de Gilberto Gil atraiu diversos pensadores brasileiros e estrangeiros da cultura digital. Pesquisadores acadêmicos, jornalistas, designers, profissionais de web e ativistas da inclusão digital tiveram forte influência na formulação de políticas públicas durante sua gestão. Aquele que se tornou o principal programa do MinC, o Cultura Viva, é fruto desta conjuntura. Consiste numa rede de criação e gestão cultural, mediada pelos Pontos de Cultura, sua ação prioritária, que articula as demais ações. Os Pontos de Cultura são iniciativas pré-existentes em comunidades Brasil afora que ganham aporte de recursos do Ministério da Cultura, por meio de editais públicos para ampliarem suas atividades socioculturais. Quando firmado o convênio com o MinC, o Ponto de Cultura recebe a quantia de R\$ 185 mil (cento e oitenta e cinco mil reais), além de equipamento multimídia em software livre, composto por computador, miniestúdio para gravar CD, câmera digital, ilha de edição e o que for importante para o Ponto de Cultura. Já existem milhares de Pontos de Cultura atualmente, instalados em comunidades carentes, periferias das cidades, zonas rurais, aldeias indígenas e até no exterior, em países onde há uma expressiva concentração de emigrantes brasileiros.

Criado em 2004 pela Secretaria de Programas e Projetos Culturais, o Cultura Viva transformou-se no carro-chefe das políticas de promoção e proteção da diversidade cultural, de acesso à cultura e de inclusão digital do Ministério da Cultura. Como definiu o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva:

É preciso desesconder o Brasil oculto, retirar o véu da indiferença e da exclusão desses brasileiros que, embora tenham trabalhado e comprovado talento durante toda a sua vida, ainda não são reconhecidos pela mídia, indústrias e sistemas culturais. O programa traz para a estrutura do Estado a sociedade de invenção e criação em uma construção coletiva de políticas públicas que permeia todas as ações do Ministério da Cultura.

Nosso objetivo é que artistas populares consigam materializar sua criatividade também em produtos audiovisuais e digitais usando a tecnologia como forma de divulgação (SILVA, 2010, p. 4).

Com o uso do neologismo “desesconder”, Lula sugere ser necessário dar visibilidade a subculturas ou manifestações culturais locais que estão à margem da cultura massificada, potencializando suas atividades ao fornecer meios para que se desenvolvam e consigam entrar no “jogo” da sociedade da informação. Supondo que o programa Cultura Viva fosse apresentado ao autor Axl Bruns, certamente ele o compreenderia como uma verdadeira rede de *produsage*, de criatividade distribuída, pois não há um departamento dentro do MinC que determine as atividades de cada Ponto de Cultura. Não há um *servidor central* no comando, os pontos se autorregulam e se comunicam como uma rede P2P. O Cultura Viva materializa o raciocínio que se instaurou no Ministério da Cultura durante as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira e reflete a disposição de ambos para usufruir das diversas possibilidades que as novas tecnologias proporcionam para facilitar a interação entre diferentes agentes culturais, impulsionando a inovação e, portanto, o desenvolvimento do país.

Contudo, o programa estaria enfrentando problemas ao esbarrar na impossibilidade de acesso a obras culturais protegidas, o que muitas vezes inviabiliza a criação e produção de novas obras. Se por um lado alguns países desenvolvidos acreditam que o fortalecimento dos direitos de propriedade intelectual é uma finalidade em si mesma, que automaticamente levaria ao desenvolvimento tecnológico, econômico e social, já que a proteção de bens intelectuais atrai investidores, por outro,

a ampliação dos Direitos de Propriedade Intelectual conflita com preocupações apontadas, ao longo dos últimos anos, por organizações internacionais, órgãos públicos, grupos de peritos e acadêmicos, no sentido de alertar que imperfeições e o eventual fortalecimento do atual sistema de Propriedade Intelectual podem ter efeitos deletérios para o desenvolvimento. Neste sentido, vários países em desenvolvimento, bem como amplos setores da sociedade civil de países desenvolvidos, acreditam que a radicalização destes direitos limita injustamente o acesso dos povos à cultura, à informação e ao conhecimento e, conseqüentemente, trazem impactos negativos ao bem-estar social e econômico e até mesmo à inovação e à criatividade em todos os países, sejam estes desenvolvidos ou em desenvolvimento (MinC, 2006, p. 2).

No estudo “Direitos Autorais, Acesso à Cultura e Novas Tecnologias: Desafios em Evolução à Diversidade Cultural”⁸⁴, o Ministério da Cultura fez um levantamento inédito do estado da arte que os diversos órgãos oficiais responsáveis pela cultura nos países que integram a Rede Internacional de Políticas Culturais (RIPC) possuem sobre o tema do direito autorial. O estudo ratifica os resultados das pesquisas produzidas pela organização A2K: os direitos autorais são mais restritivos justamente em países em desenvolvimento, o que

⁸⁴ O estudo é a consolidação e a análise das respostas do questionário “Direitos Autorais, Acesso à Cultura e Novas Tecnologias: Desafios em Evolução à Diversidade Cultural” elaborado pelo Ministério da Cultura do Brasil. Foram recebidas respostas dos seguintes países membros da RIPC: África do Sul, Alemanha, Angola, Bélgica, Brasil, Canadá, Colômbia, Croácia, Cuba, Dinamarca, Espanha, Estônia, Filipinas, Finlândia, França, Geórgia, Grécia, Islândia, Letônia, México, Noruega, Portugal, Reino Unido, Senegal, Suécia e Suíça. A Armênia também enviou resposta ao questionário, porém não foi incluída na presente versão deste estudo, pois o mesmo já se encontrava concluído quando a resposta chegou.

dificultaria o estímulo a iniciativas de fomento à cultura como vetor de desenvolvimento social, por impor custos muito altos que impedem a livre circulação de ideias. Tal situação foi intensificada com o Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio, ADPIC, mais conhecido pela sigla em inglês TRIPs (*Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*) “um acordo complexo, não apenas pelo seu conteúdo substantivo e adjetivo, mas pelo enfoque dado ao tema, vinculando-o à vida econômica e comercial”, descreve o Instituto Nacional de Propriedade Intelectual, INPI, em sua página na internet. O TRIPs foi acordado durante a Rodada do Uruguai, cujo desfecho ocorreu em 1994 com a fundação da Organização Mundial do Comércio, a OMC. A partir do TRIPs, bens culturais foram introduzidos na agenda do comércio global e o conhecimento passou a ser encarado como um bem privado, como deixa claro uma das premissas que regem o acordo: “*intellectual property rights are private rights*”. Este é um ponto importante se considerarmos que o objetivo das leis autorais sempre foi o de equilibrar as esferas do domínio público e da propriedade privada. Além disso, segundo o estudo realizado pelo MinC,

o aumento da proteção aos direitos de Propriedade Intelectual em países em desenvolvimento, intensificado por TRIPs (Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio), parece ter gerado concentração da atividade inovadora em poucos países desenvolvidos e, por conseguinte, a desnacionalização da produção em países em desenvolvimento (MinC, 2006, p. 2).

As negociações da OMC incluíam diversos acordos, inclusive sobre produtos têxteis e agrícolas. E a assinatura do TRIPs era compulsória para se fazer parte da OMC. Muitos argumentam que os países em desenvolvimento aceitaram o TRIPs porque tiveram como contrapartida, “os ‘vantajosos’ termos do acordo sobre Agricultura, que serviriam como incentivo para suas exportações”, argumentação que Pedro Paranaguá (2010, p. 172) considera bastante simplista. Para ele, a aceitação destes países se deu por necessidade de participar das transações internacionais,

e exportar seus poucos, mas para eles decisivos, bens não-manufaturados, situação que acabou por torna-los mais dependentes do mercado internacional e obrigados a 'engolir' os termos do TRIPs. Importante mencionar, ademais, talvez a mais significativa modificação trazida pelo Acordo TRIPs: suas cláusulas sobre exigibilidade (enforcement), que podem abrir caminho para sanções comerciais (Paranaguá, 2010, p. 172).

Citando Drahos e Braithwaite, Paranaguá alerta para o possível uso do TRIPs como um instrumento de pressão. “O TRIPs foi o primeiro estágio do reconhecimento global de uma ética do investimento, que enxerga o conhecimento como um bem privado, em vez de público (...) representa largamente a falha do processo democrático, tanto nacional quando internacionalmente” (Paranaguá, 2010, p. 174).

O Brasil é um dos países que assinaram o acordo, mas é também um daqueles que participaram do longo processo de elaboração da Convenção da Unesco para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, aprovada em 2005. Nosso país teve importante participação na construção da convenção. Entre seus objetivos, pode-se destacar:

- (f) reafirmar a importância do vínculo entre cultura e desenvolvimento para todos os países, especialmente para países em desenvolvimento, e encorajar as ações empreendidas no plano nacional e internacional para que se reconheça o autêntico valor desse vínculo;
- (g) reconhecer natureza específica das atividades, bens e serviços culturais enquanto portadores de identidades, valores e significados;
- (h) reafirmar o direito soberano dos Estados de conservar, adotar e implementar as políticas e medidas que considerem apropriadas para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em seu território;

Merece destaque um dos princípios diretores da Convenção: “Sendo a cultura um dos motores fundamentais do desenvolvimento, os aspectos culturais deste são tão importantes quanto os seus aspectos econômicos, e os indivíduos e povos têm o direito fundamental de dele participarem e se beneficiarem”. Segundo Jurema Machado:

A convenção parte do princípio de que a Diversidade Cultural é um valor universal, e este é seu foco. Não o mercado, mas a diversidade como um valor. E considera bens e serviços culturais como *portadores de valor e sentido*, ou seja, merecedores de um tratamento diferenciado em relação aos demais bens e serviços no ambiente do comércio internacional (MACHADO, Jurema, 2008, p. 30).

A coordenadora de cultura da Unesco no Brasil aponta que um dos principais desafios da entidade, a partir da Convenção, “venha das transformações que as novas tecnologias têm trazido para as trocas de bens culturais. Essas novas tecnologias desafiam os direitos autorais, uma vez que não há nada mais simples hoje do que fazer um *download* de uma música ou de um filme, e que não há como controlar esse novo caminho das trocas de bens culturais” (MACHADO, Jurema, 2008, p. 33). Portanto, compatibilizar o que diz a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais com os Direitos Autorais é um grande desafio. O Ministério da Cultura promoveu uma série de iniciativas neste sentido.

Logo no início da gestão de Gilberto Gil, em 2004, o MinC lançou o Programa de Informação e Difusão de Direitos Autorais, com o objetivo de

fomentar uma cultura de propriedade intelectual, facilitar o acesso e intercâmbio de informações neste campo e criar mecanismos legais que facilite o acesso da maioria da população às obras intelectuais protegidas, de forma compatível com o estágio de desenvolvimento econômico e social do país, afastando a concepção de direito absoluto que recai sobre o sistema da propriedade intelectual (MIGUEZ, 2004, p. 1).

A primeira ação do programa foi um concurso cultural que premiou monografias sobre o tema. Os três trabalhos escolhidos foram reunidos em uma publicação, o primeiro volume da série “Cadernos de Políticas Culturais”, com o título Direito Autoral.

Além de valorizar estudos sobre o assunto, o Ministério da Cultura criou espaços de diálogo com a sociedade civil para buscar subsídios para a formulação de políticas públicas para o setor. Assim, em dezembro de 2007, o MinC lançou o Fórum Nacional de Direito Autoral. O primeiro seminário, “Os direitos autorais no século XXI” apresentou um panorama geral dos temas mais importantes que seriam discutidos ao longo dos dois anos seguintes: as mudanças necessárias ao Sistema de Direito Autoral; como alcançar o justo equilíbrio desse Sistema; o quanto a Lei Autoral vigente protege de fato o autor; e o papel do Estado na gestão coletiva dos direitos autorais. Posteriormente, na abertura do seminário “A defesa do direito autoral: gestão coletiva e o papel do Estado”, realizado em julho de 2008, Gil expôs as premissas que regeriam o Fórum:

Após tantos anos relativamente ausente desse cenário, o Estado brasileiro, por intermédio do Ministério da Cultura, vem sendo crescentemente incitado a retomar algum papel na área (...) O Fórum Nacional de Direito Autoral, nesse sentido, busca ampliar a consulta a toda sociedade brasileira sobre a necessidade ou não de alteração legal e de mudança do papel do Estado na área. Não podemos nos esquecer, afinal, que os direitos autorais não lidam não exclusivamente com a proteção do autor, mas também com o interesse público, particularmente no que diz respeito ao direito de acesso à cultura. Também não devemos nos esquecer que os direitos autorais estão na base de toda a economia da cultura. Ao retomar as discussões do Fórum, cabe-me dizer, de maneira clara, que o Ministério da Cultura parte de uma premissa básica para o desenrolar desses debates: de nossa parte, queremos reforçar os direitos autorais – e não subtraí-los ou extingui-los. Não há qualquer possibilidade, por menor que seja, de retrocesso nos patamares de direitos exclusivos dos autores e criadores. (GIL, 2008)

Ao longo do fórum ocorreram mais de 80 reuniões setoriais, além de seminários em três regiões, sete nacionais e um internacional. Cerca de 10 mil pessoas participaram dos debates, que foram transmitidos integralmente em tempo real pela internet possibilitando a participação do público em todo o território nacional. Uma sala de bate-papo funcionou durante os eventos, de onde os internautas puderam se manifestar, inclusive fazendo perguntas que foram respondidas durante o curso dos debates. Foi a oportunidade que praticamente todas as categorias envolvidas na questão (autores, artistas, editoras, gravadoras, usuários, consumidores, etc.) tiveram de expor suas críticas e sugestões

Ao final de 2009, o Ministério da Cultura lançou o programa governamental “Cultura Digital, um novo jeito de fazer política pública”, um espaço para a construção colaborativa de políticas públicas e marcos regulatórios no âmbito da cultura digital, nos moldes do Fórum de Direito Autoral. O Fórum da Cultura Digital Brasileira teve início com o lançamento da rede social <http://culturadigital.br>, para reunir os interessados e organizar os conteúdos desenvolvidos nos eventos. As discussões estão organizadas em cinco eixos temáticos: memória, comunicação, arte, infraestrutura e economia. Um “Caderno de Provocações”, foi disponibilizado na rede para alimentar o debate. Neste, Juca Ferreira – empossado em agosto

de 2008 – opina sobre os desafios impostos pelas tecnologias digitais ao campo dos direitos do autor:

Inevitavelmente o direito autoral terá que se relacionar com o direito e a possibilidade de acesso que essa tecnologia gerou. São direitos que se relacionam, e nenhum é capaz de se impor se não considerar que a realização de todos esses direitos se modificou muito com a existência dessa tecnologia. Essa tecnologia obriga a uma reflexão completamente nova a respeito desses direitos. É um problema típico do século XXI e que ninguém e nenhum país poderão contornar (FERREIRA, 2009, p. 22).

O ponto alto do fórum foi o I Seminário Internacional de Cultura Digital Brasileira, realizado em novembro de 2009, com a presença de realizadores e pensadores da cultura contemporânea brasileira. O encontro de quatro dias resultou numa carta dirigida a Juca Ferreira e à sociedade civil. Três elementos compõem a Carta da Cultura Digital Brasileira: 1) O programa de banda larga; 2) A nova lei de direitos autorais; 3) O projeto de marco civil na internet. De acordo com a carta:

O acesso à banda larga deve ser considerado um direito fundamental dos cidadãos e cidadãs, imputando ao Estado o dever de formular e implementar políticas para garantir o acesso universal (...) **Sobre a lei de direitos autorais, é preciso que ela incorpore os direitos dos usuários e criadores digitais e tenha como princípio a ampliação do acesso à cultura por meio da rede mundial de computadores (...)** É preciso que o Ministério da Cultura garanta o Fórum da Cultura Digital Brasileira como um ambiente de formulação permanente de políticas públicas, constituindo assim um novo modelo institucional de governança baseado na interlocução permanente entre governo, estado e sociedade (FÓRUM DA CULTURA DIGITAL, 2009, grifos meus).

Os direitos autorais estão na pauta das discussões sobre políticas culturais. Os conflitos entre propriedade intelectual e as novas tecnologias são de profundo interesse para o setor de políticas públicas uma vez que estas tecnologias podem facilitar o acesso à cultura e ao conhecimento, o intercâmbio cultural, a formulação de novas criações, a emergência de inovações, o desenvolvimento social. Após exaustivos debates em diferentes contextos, cada um deles agregando contribuições à revisão da Lei 9.610/98, o Ministério da Cultura elaborou um anteprojeto de Lei, APL, com o qual realizou uma consulta pública para modernizar os direitos autorais no Brasil. Com base nas contribuições recebidas, o MinC consolidou o texto final enviando-o à Casa Civil no final de 2010.

3.2 A Reforma da LDA: Consulta Pública

Entre 14 de junho e 31 de agosto de 2010 um blog oficial do Ministério da Cultura (<http://www.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/>) serviu de plataforma para a realização da Consulta Pública para a Reforma da Lei de Direito Autoral. A proposta de anteprojeto de lei

foi posta à prova, sujeita a críticas e sugestões de qualquer indivíduo ou entidade. “Participe e seja autor desta mudança” é a ideia por traz da convocatória do MinC. Como o portal do ministério utiliza o sistema de publicação de conteúdo Wordpress, foi possível desenvolver um *plugin*⁸⁵ customizado, possibilitando ao internauta comentar cada artigo separadamente.

No decorrer da Consulta Pública, o MinC participou de mais de 70 eventos, entre reuniões setoriais fechadas e seminários públicos, que tiveram como objetivo discutir a proposta apresentada. Ao final, foram computadas 8.431 (oito mil quatrocentas e trinta e uma) participações de pessoas físicas, jurídicas ou coletivos organizados.

As propostas de modernização da lei que são de relevância para este trabalho se referem aos artigos 1 e 3-A – disposições preliminares, artigo 41 – que trata do período de proteção de obras autorais, e os artigos 5º, 29, 46, I e II – que tratam dos usos das obras e as limitações dos direitos do autor. As informações inseridas nos quadros a seguir constam na tabela comparativa presente no relatório feito pelo Ministério da Cultura, divulgado após o término da consulta pública, com as análises qualitativas das contribuições da sociedade civil. A primeira coluna refere-se à lei vigente de direitos autorais, a segunda é o texto proposto à sociedade e a terceira é a redação final, elaborada depois da Consulta Pública e da discussão no GIPI. Começamos pelas propostas relativas às disposições preliminares.

Lei 9610/98 em vigor	Art. 1º : Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhe são conexos
Proposta consulta publica	Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos, e orienta-se pelo equilíbrio entre os ditames constitucionais de proteção aos direitos autorais e de garantia ao pleno exercício dos direitos culturais e dos demais direitos fundamentais e pela promoção do desenvolvimento nacional. Parágrafo único. A proteção dos direitos autorais deve ser aplicada em harmonia com os princípios e normas relativos à livre iniciativa, à defesa da concorrência e à defesa do consumidor.
Redação final	Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos. Parágrafo único. A interpretação e a aplicação desta Lei atenderão às finalidades de estimular a criação intelectual e a diversidade cultural e garantir a liberdade de expressão e orientar-se-ão pelos ditames constitucionais de proteção aos direitos autorais em equilíbrio com os demais direitos fundamentais e os direitos sociais.

Lei 9610/98 em vigor	Art. 3º Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis.
Proposta consulta publica	Art. 3º Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis. Art. 3º-A Na interpretação e aplicação desta lei atender-se-á às finalidades de estimular a criação artística e a diversidade cultural e garantir a liberdade de expressão e o acesso à cultura, à educação, à informação e ao conhecimento, harmonizando-se os interesses dos titulares de direitos autorais e os da sociedade.
Redação final	Art. 3º Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis.

Quadro 2 e 3 – disposições preliminares

⁸⁵ Segundo informa a wikipedia, um *plugin* (também conhecido por *plug-in*, *add-in*, *add-on*) é um miniprograma de computador, usado para adicionar funções a outros programas maiores, oferecendo alguma funcionalidade especial ou muito específica. Geralmente pequeno e leve, é usado somente sob demanda.

A justificativa apresentada pelo Ministério para a alteração do artigo 1º seria a necessidade de enfatizar que o direito autoral e os outros direitos fundamentais – expressos no artigo 215 da Constituição Federal⁸⁶, na Convenção da Unesco para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, e no artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos⁸⁷ – precisam ser harmonizados. “Ao fazer menção à palavra “equilíbrio” o dispositivo, conforme redigido, reforçaria a percepção de que o direito autoral não pode ser um “direito absoluto” (MinC, 2010, p. 7). Também, ao incluir a “promoção do desenvolvimento nacional”, a lei tornaria evidente a forte conexão entre cultura e desenvolvimento. O parágrafo único trouxe ainda uma figura nova para a legislação autoral, o consumidor.

De acordo com Marcos de Souza, diretor de direitos intelectuais do MinC na gestão anterior, o artigo 1º está entre os dez mais comentados (informação verbal⁸⁸). Conforme a análise do MinC, grande parte das contribuições propôs alterações na redação. Muitos concordaram com a necessidade de deixar claro que a regulamentação do exercício dos direitos de autor também deve garantir o pleno exercício dos direitos fundamentais e constitucionais de acesso à cultura e aos bens culturais e ressaltaram que o objetivo dos direitos autorais não é proteger obras, tampouco autores ou titulares, mas sim promover o progresso da cultura e da educação, em benefício da sociedade. Já aqueles que discordaram entendem que o objetivo da lei é o de proteger o patrimônio intelectual do autor e que a redação proposta reduziria esta proteção. Também alegou-se que não existiria relação de consumo entre autores e público ou autores e usuários e sim entre compradores e vendedores, prestadores e usuários de serviços. Logo, o parágrafo sofreria de falta de lógica jurídica uma vez que comandaria a harmonia entre coisas que não se relacionam.

A redação final sugere um meio termo: a inclusão de um parágrafo único no qual se resgata o propósito inicial da proteção autoral, o de estimular a criação intelectual. A adição ao texto de “diversidade cultural” expressa a visão de que o intercâmbio cultural provoca inovação e, portanto, desenvolvimento. A figura “consumidor” foi suprimida, uma mostra do

⁸⁶Art. 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. Com a aprovação da Emenda Constitucional nº 48 em 2005, foi incluído no artigo 215 um terceiro parágrafo que institui o Plano Nacional de Cultura.

⁸⁷Artigo 27. 1. Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios. 2. Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor.

⁸⁸ Em encontro realizado na Escola de Magistratura do Estado do Rio de Janeiro, EMERJ, no último dia da consulta pública pela reforma da LDA, Marcos Souza, então diretor de Direitos Intelectuais do MinC apresentou dados sobre as contribuições da sociedade. O material de sua apresentação, em formato Power Point, foi fornecido posteriormente aos interessados via e-mail.

entendimento de que os direitos dos usuários estão resguardados através da referência aos “direitos fundamentais” e “sociais”.

Quanto ao artigo 3º A, os que concordaram com o dispositivo acreditam que este asseguraria a perspectiva de dupla funcionalidade do direito autoral, o de incentivar a criação ao assegurar uma remuneração ao autor e, conseqüentemente, contribuir para a construção de um acervo cultural de interesse para toda a sociedade. Os que discordaram sugeriram a exclusão deste dispositivo alegando que esta ideia já está implícita na proteção autoral. A retirada do artigo 3º da redação final revela a compreensão da existência de redundâncias, uma vez que o presente dispositivo detalharia conceitos que já constavam do artigo primeiro.

Quanto ao período de proteção de obras intelectuais, vejamos o artigo 41, como apresentado na tabela comparativa do estudo.

Lei 9610/98 em vigor	Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subseqüente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.
Proposta consulta pública	Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor duram por toda a sua vida e por mais setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subseqüente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.
Redação final	Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor duram por toda a sua vida e por mais setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subseqüente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.

Quadro 4 – Artigo 41

O artigo 41 também está entre os dez mais comentados. O dispositivo é especialmente relevante pois o período de proteção determina o prazo para que a obra intelectual caia em domínio público. Percebe-se que a redação proposta pelo MinC não altera significativamente o artigo, prestando-se somente a deixar mais claro o que já estava instituído. Segundo o estudo do MinC, muitos dos comentários elogiaram a minuta neste sentido.

A maioria das contribuições alegou que o prazo de 70 anos é muito longo, sugerindo que o Brasil o alterasse para 50 anos. Alguns propuseram prazos ainda menores, como 14, 20, 25, 30. Também foi proposto que o prazo continuasse por 70 anos, mas somente durante a vida do autor, extinguindo o repasse dos direitos aos herdeiros.

Houve também algumas manifestações no sentido de incluir um parágrafo que diminuísse o período de proteção de obras financiadas com recursos públicos. Quanto a isso, o MinC concluiu que a questão poderia ser resolvida nos instrumentos que regulam os repasses de recursos públicos por meio de cláusulas contratuais “que obriguem os titulares a licenciarem de forma não exclusiva suas obras para determinados fins que não conflitem com

a exploração normal da obra, mas que permitam ao Estado dela fazer uso para fins de garantir a efetiva aplicação de suas políticas públicas” (MinC, 2010, p. 78).

A questão do prazo de proteção é profunda. Sendo o Brasil signatário da Convenção de Berna, as únicas propostas viáveis foram aquelas que sugeriram o prazo de 50 anos. Se a maioria das contribuições solicitou a diminuição do prazo, esta demanda deve ter ficado evidente durante o Fórum Nacional de Direito Autoral. Por que então o MinC não incluiu esta proposta de alteração na minuta do anteprojeto?

O Ministério da Cultura não propôs, no projeto de revisão da lei autoral que foi apresentado à consulta pública, reduzir o prazo estabelecido no Brasil desde 1998, por entender que a redução do prazo de proteção, além de causar inúmeros problemas de transição, incertezas jurídicas e interpretações não pacíficas, estaria reduzindo direitos assegurados aos autores (MinC, 2010, p. 77).

Portanto, ainda que o discurso do governo pregue a modernização da lei, mesmo que a sociedade demonstre claramente a vontade de diminuir o tempo de proteção – sem ferir o estipulado pela convenção de Berna – o discurso não se transforma em prática. Nem mesmo cogitou-se a possibilidade de se estipular que todas as obras publicadas depois da aprovação da revisão da lei seriam protegidas por toda a vida do autor e mais 50 anos após a sua morte e todas aquelas publicadas anteriormente, os respectivos autores teriam seus direitos adquiridos resguardados, ou seja, prevaleceria o prazo de 70 anos. Como alternativa, o MinC propôs alterar o capítulo das limitações dos direitos do autor para garantir maior acesso às obras pela sociedade.

Os Artigos 29 e 46 são de profundo interesse à questão do compartilhamento cultural. As sugestões da minuta neste sentido tiveram que partir de novas premissas, determinadas no artigo 5º.

	Art. 5º: Para os efeitos desta Lei, considera-se:
Lei 9610/98 em vigor	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.
Proposta para consulta pública	V – distribuição – a colocação à disposição do público de a oferta ao público de 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;
Proposta final	IV – distribuição – a colocação à disposição do público de a oferta ao público de original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, em um meio <u>tangível</u> , mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse;

Quadro 5 – Artigo 5º

A alteração no texto que trata da distribuição explicita a necessidade de se diferenciar o ato de se disponibilizar um conteúdo autoral no ambiente físico e no ambiente digital. Percebe-se o uso das palavras “oferta” e “tangível”, numa mostra de que a distribuição é necessariamente uma atividade comercial, seja esta uma venda ou locação, e diz respeito a

bens autorais fixados em um suporte. A reformulação do texto deixou o conceito de “comunicação ao público”, mantido na sua forma original – “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” – para designar o “acesso interativo” no ambiente digital.

Sobre a relação entre internet e o conceito de distribuição, cabe esclarecer que desde a chamada solução “marco” apresentada pelos novos tratados da OMPI ficou claro que o chamado “direito internet” não se confunde com o direito de distribuição, solução essa adotada internacionalmente. O esclarecimento desse conceito de “acesso interativo”, conforme acima exposto, pela sugestão de redação do inciso VII do Art. 29, fornece o instrumento necessário para a proteção do Direito Autoral no ambiente digital (MinC, 2010, p. 20).

Logo, a diferenciação entre os conceitos de distribuição e comunicação ao público foi elaborada para que fique claro que em ambos os ambientes – físico ou digital – é expressamente necessária a autorização do autor ou titulares de direito. Assim determina artigo 29, inciso VII, inserido no capítulo sobre os direitos morais do autor.

	Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:
Lei 9610/98 em vigor	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;
Proposta para consulta pública	VII – a colocação à disposição do público da obra, por qualquer meio ou processo, de maneira que qualquer pessoa possa a ela ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolher;
Proposta final	VII – a colocação à disposição do público da obra, por qualquer meio ou processo, de maneira que qualquer pessoa possa a ela ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolher;

Quadro 6 – Artigo 29.

Conclui-se que, como redigido, tal dispositivo proíbe explicitamente a prática cultural de compartilhamento de arquivos na internet. O escambo de conteúdos proprietários em redes ponto-a-ponto, sendo uma modalidade de comunicação ao público que ocorre sem a prévia autorização dos autores, representa, portanto, uma infração.

Durante o I Seminário de Direito, Artes e Políticas Culturais, organizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas em Direito, Artes e Políticas Culturais (NEDAC), Pedro Paranaguá⁸⁹ apresentou dados de uma pesquisa sobre a prática de compartilhamento online, coletados pela Universidade de Hertfordshire, na Inglaterra, em 2008. O estudo *Music Experience And Behaviour in Young People*, contou com a participação de 773 jovens ingleses entre 14 e 24 anos. O resultado não surpreende: a geração atual ama muito mais música que a anterior,

⁸⁹ Paranaguá disponibilizou o conteúdo de sua palestra “Cultura digital e P2P: compartilhamento pessoal de arquivos” em seu blog, com todos os dados das pesquisas por ele apresentadas, no endereço: <http://pedroparanagua.net/2011/06/13/slides-da-minha-palestra-p2p-e-compartilhamento-para-usos-pessoais/>.

mantendo uma relação emocional com seu acervo musical. Por isso, a tecnologia *streamming* não serve, os jovens querem possuir as músicas para avaliar, recomendar, compartilhar e copiar para qualquer outra mídia, como o mp3 player. De acordo com o estudo, 63% dos jovens que compartilham música na internet usam redes ponto-a-ponto, 42% são usuários ativos, ou seja, não só fazem download como também semeiam músicas, por acreditarem que estão fazendo algo positivo. A média de downloads ilegal por mês é de 53 músicas. Entre os usuários de redes P2P, 80% afirmaram que pagariam por um serviço ponto-a-ponto legalizado.

Em 2009 a mesma instituição repetiu a pesquisa com um universo maior de entrevistados, 1.808 jovens, também de 14 a 24. Os resultados mostram que a prática de compartilhar é uma realidade concreta e que o computador se tornou o principal meio para acessar músicas. Entre os entrevistados, 61% continuam a compartilhar músicas em redes P2P, mesmo sabendo que isso represente algo ilegal. A vontade de possuir as músicas continua, mas não só em formato digital. Muitos disseram valorizar a sensação de ter e tocar num CD ou disco de vinil, por considerá-los mais interessante que um arquivo MP3.

Outro estudo apresentado por Paranaguá foi produzido pelo IPSOS MediaCT, com 1.008 internautas britânicos entre 16 e 50 anos, em outubro de 2009. Os que admitiram realizar downloads de músicas em fontes não oficiais, como redes P2P, representam 1/3 dos entrevistados. Entretanto, o compartilhamento de arquivos não parece causar impacto negativo no consumo de músicas em fontes legais.

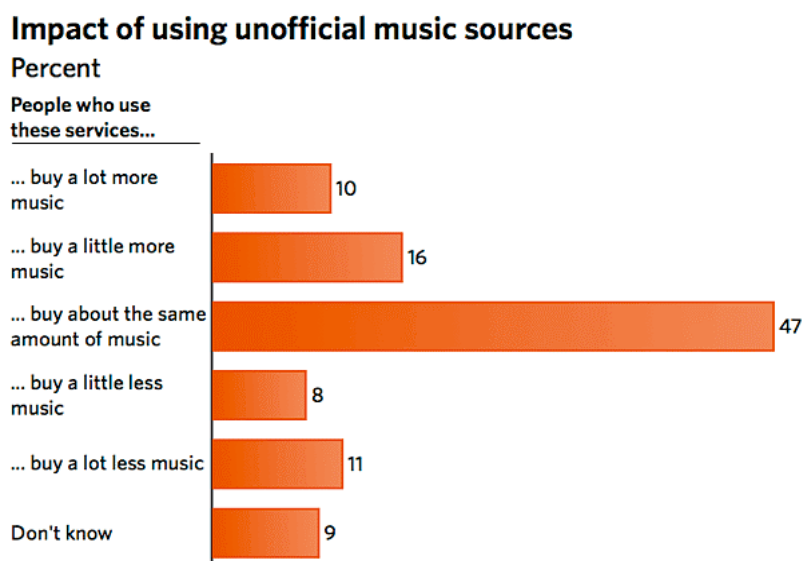


Gráfico 5 – consumo de músicas entre usuários que baixam ilegalmente na internet. Fonte: IPSOS, 2009.

As pesquisas demonstram que nunca se escutou tanta música e ainda, que o digital não substitui o analógico. O tangível e o intangível coexistem, um alimentando o outro.

A realidade brasileira em relação à música não parece ser muito diferente. Dados apresentados no anuário de estatísticas culturais de 2009 produzidos pela Funarte mostram que ouvir música é a prática cultural preferida entre os brasileiros, a principal em Brasília (53%), Belo Horizonte (53%), Curitiba (50%), Fortaleza (47%), Porto Alegre (53%), Recife (43%), Rio de Janeiro (48%), Salvador (46%) e São Paulo (49%). O brasileiro também ama música e esta paixão se reflete nas estatísticas sobre as atividades mais acessadas na internet. O anuário aponta que num universo de 20 milhões de internautas brasileiros, 8,5% dos acessos se referem à prática de baixar música. Podemos supor que tal atividade ocorra na ilegalidade – a expressão “baixar música” já é um indicativo disso. Ainda não há estatísticas sobre quanto desta prática cultural é realizada por meio de redes P2P.

Todas as pesquisas apontam para o mesmo caminho: a crise não é dos criadores, é da indústria, pois o fato das pessoas compartilharem suas canções preferidas não significa que não queiram pagar por elas. Com o advento das tecnologias digitais e a difusão da internet é preciso reinventar a experiência do consumo, e isso é uma questão para a indústria, não para os autores. Mas o APL não facilita este processo ao fazer persistir unicamente a lógica analógica. Isso fica evidente no capítulo IV, que trata das limitações aos direitos autorais. Foram propostas alterações no artigo 46 – caput e em alguns dos seus incisos, como demonstra a tabela comparativa:

Lei 9610/98 em vigor	Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: II – a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;
Proposta para consulta pública	Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais a utilização de obras protegidas, dispensando-se, inclusive, a prévia e expressa autorização do titular e a necessidade de remuneração por parte de quem as utiliza, nos seguintes casos: I – a reprodução, por qualquer meio ou processo, de qualquer obra legitimamente adquirida, desde que feita em um só exemplar e pelo próprio copista, para seu uso privado e não comercial; II – a reprodução, por qualquer meio ou processo, de qualquer obra legitimamente adquirida, quando destinada a garantir a sua portabilidade ou interoperabilidade, para uso privado e não comercial
Proposta final	Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: I – a reprodução, por qualquer meio ou processo, em uma só cópia e por pessoa natural, para seu uso privado e não comercial, de obra legitimamente obtida, exceto por meio de locação, desde que feita a partir de exemplar de obra publicada legalmente II – a reprodução, por qualquer meio ou processo, em uma só cópia para cada suporte e por pessoa natural, para seu uso privado e não comercial, de obra legitimamente obtida, exceto por meio de locação ou se o acesso à obra foi autorizado por um período de tempo limitado, desde que feita a partir de original ou cópia de obra publicada legalmente, para fim específico de garantir a sua portabilidade ou interoperabilidade

Quadro 7 – Artigo 46

Os incisos I e II, segundo o MinC (2010) tratariam da cópia privada por meio físico e digital, respectivamente.

Na proposta apresentada houve a opção por dividir a cópia privada em dois incisos, um que trate do exemplar físico e outro das cópias digitais. Neste sentido, o primeiro restabelece disposições existentes na Lei 5988/1973, isto é, a cópia integral em um só exemplar tangível de obra legitimamente adquirida, para que possa ser usada por quem a copiou. A limitação a um só exemplar se justifica por tratar de cópia para exemplar tangível.

Já o segundo inciso quer garantir os processos digitais de troca de formato ou suporte. Refere-se à transferência do conteúdo de um exemplar ou arquivo digital para outro formato ou dispositivo. Essa transação muitas vezes requer mais de uma cópia para ser efetivada. Por exemplo, para transferir músicas de um CD para um aparelho portátil (celular ou iPod) é comumente necessário primeiro copiá-las em um computador. Por isso este dispositivo não faz menção a um limite de cópias (MinC, 2010, p. 86).

Ao analisar os comentários durante a consulta pública a equipe do Ministério da Cultura percebeu que tal distinção não foi compreendida por boa parte das pessoas, pois alguns comentaram que o uso da palavra “exemplar” no inciso I seria inadequada no ambiente digital. O que ocorre é que se o inciso I trata somente de bens tangíveis e o inciso II trata apenas da questão da transferência para equipamentos portáteis – o que é positivo, pois finalmente descriminaliza a cópia para equipamentos como MP3 players – tanto a minuta apresentada na consulta pública quanto a sua versão final desconsideraram a possibilidade de se adquirir uma obra *legitimamente* na internet, neste caso em formato MP3, o que realmente tornaria inadequado o uso da palavra “exemplar” por esta sugerir tangibilidade. Tal fato expressa a inexpressividade do mercado brasileiro de músicas na internet e o desinteresse em promovê-lo.

De todo modo, a prática de copiar para compartilhar, de interagir com a cultura, avaliando, recomendando, compartilhando e ainda, recriando é a cultura do remix, do copiar e colar – *control c* e *control v* – tão comum entre os jovens de hoje, verdadeiros antropófagos digitais. A minuta do APL propôs institucionalizar o remix com a inclusão de um parágrafo único no artigo 46.

Lei 9610/98 em vigor	Xxxxx
Proposta para consulta pública	Parágrafo único. Além dos casos previstos expressamente neste artigo, também não constitui ofensa aos direitos autorais a reprodução, distribuição e comunicação ao público de obras protegidas, dispensando-se, inclusive, a prévia e expressa autorização do titular e a necessidade de remuneração por parte de quem as utiliza, quando essa utilização for: I - para fins educacionais, didáticos, informativos, II - feita na medida justificada para o fim a se atingir, pesquisa ou para uso como recurso criativo; e sem prejudicar a exploração normal da obra nem causar prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.
Proposta final	§ 2o. O Poder Judiciário poderá autorizar a utilização de obras em casos análogos aos incisos desse artigo, desde que atendidas cumulativamente as seguintes condições: I – não tenha finalidade comercial nem intuito de lucro direto ou indireto; II – não concorra com a exploração comercial da obra; III – que sejam citados o autor e a fonte, sempre que possível.

Quadro 8 – Artigo 46, parágrafo único

A proposta apresentada se sustenta nos três passos de Berna encarando como justos, usos como o didático e informativo. A inclusão da expressão “*recurso criativo*” seria a brecha legal para permitir o remix, pois este também seria visto como um uso justo de uma obra protegida. Porém, o conservadorismo parece ter influenciado a redação final que, além de retirar tal possibilidade, determinou que somente o poder judiciário pode autorizar não só este como os outros usos propostos.

Desta forma, estudando a fundo a proposta de reformulação da LDA e a redação final do APL sob a ótica da cultura digital, pode-se perceber que poucas foram as mudanças para adaptar o ordenamento jurídico às novas tecnologias. Não há avanços em prol do compartilhamento cultural, pois a lei continua a coibir a troca de arquivos em redes P2P e a prática do remix. O discurso pela modernização da lei proferido pelo Ministério da Cultura, no âmbito da cultura digital, não se concretizou, revelando-se, portanto, pura retórica política.

No encontro realizado na Escola de Magistratura do Estado do Rio de Janeiro, EMERJ, no último dia da consulta pública pela reforma da LDA, Marcos Souza, então diretor de Direitos Intelectuais do MinC, como representante do ministério no debate, explica por que a minuta proposta não contemplou a prática do compartilhamento de bens culturais.

Eu sempre fico surpreso com algumas coisas que acontecem no meio autoral. Uma coisa que me surpreende muito é a demora, que se conta em décadas, para se adaptar ao avanço tecnológico. Então, por exemplo, ainda hoje lá na OMPI, na Organização Mundial de Propriedade Intelectual, se discute se o cabo, a radiodifusão por cabo ou a radiodifusão quando retransmitida por cabo, deve ser protegida. Enfim, uma coisa.. isso se chama atualização da Convenção de Berna, que é do início da década de 70, e desde aquela década existe a tecnologia de TV a Cabo. Então, é uma discussão de 40 anos atrás, e ainda se discute o que se vai fazer. Por outro lado, se você pensa na questão do ambiente digital, em 96, quando a OMPI discutiu, aprovou *né*, os chamados novos tratados da OMPI *pro* ambiente digital, dentro daquilo que se chamou agenda digital da OMPI, o WCT e o WPPT, nas siglas em inglês, ali, naquele momento, o legislador ou os negociadores ali tinham uma bola de cristal que não estava funcionando direito *né* porque resolveram que todos os problemas do ambiente digital seriam resolvidos com dois pontos. O chamado “direito internet” e medidas tecnológicas de proteção. O resultado foi que, em pouco tempo depois, menos de uma década, estas soluções se mostram completamente, enfim, inviáveis, não dão conta de nada, porque o ambiente digital, se você considera ele um meio de comunicação, ele é diferente de todos os outros, os outros são um para vários ou um para todos e este é todos para todos. E aí? E agora? O que que a gente faz com este ambiente digital? Porque não adianta, não adianta, gente, cobrar do Estado a observância no ambiente digital porque isso é enxugar gelo. Além do que, o Estado vai ter que lançar mão de medidas assim, as mesmas, as mesmas que, enfim, sinalizam pra questões, porque eu não falei aqui é... eu constantemente sou acusado... além das questões das telefônicas, do google, e também de que sou bouchevique, stalinista e bolivariano, enfim, questões como esta, as possíveis soluções para dar conta do compartilhamento de arquivos, ou passam pela invasão da privacidade, quebra do sigilo de correspondência ou vamos rasgar o código de

defesa do consumidor, por exemplo, se a gente adotar a lei HADOPI⁹⁰ aqui no Brasil. Então nós, desde o início do processo de revisão, a gente pensava, e agora, o que que a gente vai fazer com isso? Porque ninguém deu um jeito no ambiente digital. Não tem nenhum país que tenha resolvido este problema. Porque o ideal era a gente sentar, os países, olha, vamos ser sinceros, vamos negociar um tratado novo pra discutir esta questão do digital mas, isso provavelmente vai acontecer daqui a trinta ou quarenta anos, pelo andar da carruagem. Então isso é um ponto interessante porque muito se fala: ah, mas o ministério não avançou no ambiente digital porque isso sempre foi um dos motivos para a revisão da Lei. Bom, do nosso ponto de vista sim, a gente não resolveu tudo mas algumas incertezas que rondam o ambiente digital a gente acha que está dando conta. Agora o que a gente fez foi estimular que neste processo de consulta pública surgissem propostas para dar conta do compartilhamento. Eu tenho debatido bastante, até vi propostas a serem gestadas que, ah, agora vai, agora vai! Mas não foi.. não foi porque daí, o que se discute, que um das possibilidades é considerar o compartilhamento de arquivos como uma espécie de comunicação pública ou alguma coisa assim, que inibiria uma remuneração *pros* titulares a ser pago pelos provedores e a gente acha mais que tem que ser por aí mesmo. Aí a indústria fonográfica, a indústria do audiovisual acha que isso é legalizar a pirataria, então prefere que a coisa seja resolvida por meio de acordos comerciais, só que acordos comerciais não precisam de uma lei para viabilizar isso e nunca houve um acordo deste tipo *né*. O fato é que as pessoas, não adianta, eu acho *né*, vir com uma solução de um grande servidor central de todas as músicas, o repertório musical do planeta. Ainda assim as pessoas vão compartilhar arquivos e o problema vai continuar. Então a gente espera que paralelo a esta questão do servidor central que não precisa, de forma nenhuma, de uma lei pra isso, que venham outras propostas interessantes e, porque não, até talvez visionárias, que dêem uma solução. A gente tem que tentar uma solução que seja, inclusive, genuinamente brasileira, quem sabe? Porque a gente não tem uma obrigação com nada no ambiente digital relativa a direitos autorais, já que a gente não ratificou, não é parte destes dois tratados que eu mencionei, de 96. Então nós podemos sim arriscar alguma coisa diferente e a gente espera que surjam propostas neste sentido, e eu até ouvi dizer que o Allan estava trabalhando na redação de uma delas.

O compartilhamento legal é possível?

Se houve algum saldo positivo no processo da reforma da LDA em relação às tecnologias digitais foi o processo da consulta em si, que demonstrou grande desenvoltura do MinC quanto à utilização das novas tecnologias e da internet para a construção participativa de políticas públicas, além da proposta apresentada pela comunidade acadêmica, em parceria com a sociedade em geral, para a legalização do compartilhamento de arquivos em redes ponto-a-ponto. Allan de Souza, coordenador do NEDAC-UFRJ, que palestrava ao lado de Marcos Souza no encontro da EMERJ, é coautor de tal proposta, fruto de parcerias entre grupos de acadêmicos, criadores e advogados⁹¹. Chamada de Compartilhamento Legal, a

⁹⁰ Criada na França a Lei Hadopi visa punir o download de conteúdo protegido por direitos autorais.

⁹¹ Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação da USP (GPOPAD); Centro de Tecnologia e Sociedade da FGV-Rio; Pena Schmidt, diretor do Auditório Ibirapuera; Bernardo Sorj, professor titular de Sociologia da UFRJ; Claudio Prado, produtor musical; Ladislau Dowbor, professor titular de Economia e Administração da PUC SP; Artur Matuck, professor associado da Escola de Comunicações e Artes da USP; Fernando Yazbek, Portaro Advogados Associados; Pedro Paranaguá, Doutorando em Direitos Intelectuais, Duke University; Leoni (Carlos Leoni Rodrigues Siqueira Junior), cantor e compositor.

proposta consiste numa licença pública compulsória para o compartilhamento de arquivos. O grupo sugere a inclusão de um dispositivo sobre a licença no Capítulo IX: Da Reprografia, inteiramente novo, formulado para solucionar a questão dos serviços de fotocopiagem de textos acadêmicos em universidades, conforme o artigo 88-A, mantido na redação final com algumas alterações. Assim, foi proposto a inserção do artigo 88-B como descrito no anexo D do relatório do MinC.

Artigo 88-B

Fica estabelecida uma licença pública remunerada para o compartilhamento exclusivamente pessoal de arquivos digitais de obras protegidas por direitos autorais legalmente adquiridas.

Parágrafo Primeiro:

A licença dada nos termos deste artigo autorizará o usuário, através de seu provedor de acesso, a colocar à disposição para compartilhamento os seus arquivos digitais de obras protegidas, bem como permitirá ao mesmo acessar outras obras, exclusivamente para sua fruição pessoal, sem qualquer tipo de benefício econômico.

Parágrafo Segundo:

O valor será cobrado dos provedores de acesso sobre todas as conexões de banda larga domiciliar e móvel, considerando o número de conexões e a velocidade da conexão disponibilizada.

Com 11 parágrafos o artigo aborda questões relacionadas ao valor da cobrança, a forma de aferição e distribuição do montante arrecadado. Cada usuário de banda larga doméstica e móvel no Brasil pagaria uma taxa cobrada pelos provedores de acesso. O valor seria proporcional ao tamanho da banda, não podendo ultrapassar a quantia de três reais. Este dinheiro seria repassado aos criadores por meio de suas associações, como a UBC (União Brasileira de Compositores) ou UBE (União Brasileira de Escritores) entre outras. Pelo menos 50% do valor deve ser destinado aos autores pessoas físicas (compositores, arranjadores, intérpretes, escritores, roteiristas, diretores de cinema), o restante caberia aos investidores (gravadoras, distribuidoras, estúdios, etc). Regras adicionais poderiam ajustar essa distribuição de acordo com a realidade de cada indústria.

De acordo com o site <http://www.compartilhamentolegal.org>, se todos os usuários de internet no Brasil contribuíssem com três reais mensalmente, o valor arrecadado em um ano seria de cerca de 440 milhões de reais. Não é difícil fazer este cálculo. Conforme o anuário de estatísticas culturais de 2009 produzido pela Funarte, o Brasil conta com 13 milhões de internautas ativos. Se cada um deles pagasse três reais por mês, seriam 39 milhões reais ou seja, 468 milhões por ano, quantia maior do que a arrecadada pelo ECAD no ano de 2010. Segundo consta na prestação de contas disponível no site da instituição, foram arrecadados 432,9 milhões de reais, dos quais 346,5 milhões foram distribuídos a 87.500 artistas. Enquanto o método de aferição de execução pública de músicas utilizado pelo ECAD se

baseia em amostragens, a distribuição da quantia arrecadada pelo compartilhamento de arquivos online ocorreria através de números absolutos, levando-se em conta a popularidade das obras. Quanto mais baixada uma obra, mais seu criador recebe. Desta forma, o número de artistas beneficiados seria muito maior, uma vez que o cálculo também captaria a formação da cauda longa, ou seja, obras que são pouco baixadas. Os proponentes do compartilhamento legal defendem que a aferição deve respeitar a privacidade dos usuários e garantem que já é possível fazer isso, especialmente em casos de transferência via protocolo bittorrent. Também existe a possibilidade de fornecer um software livre e gratuito de aferição, em que o usuário soubesse exatamente que informação está sendo recolhida e enviada.

O hacker Richard Stallman, criador do Projeto GNU, da Free Software Foundation, principal autor da licença GNU GPL, otimista quanto ao projeto brasileiro, escreveu uma carta aberta à presidente Dilma Rousseff, na qual parabeniza o Brasil pela iniciativa de reformar a lei de direito autoral e incentiva a inclusão do dispositivo sobre a licença pública para o compartilhamento de arquivos. Para Stallman:

Não há necessidade de "recompensar" ninguém pelo compartilhamento de arquivos entre os cidadãos, mas apoiar os artistas é útil para a arte e para a sociedade. Se o Brasil adotar um sistema de taxa de licença para o compartilhamento, ele deve projetar o sistema para distribuir o dinheiro de forma a apoiar os artistas com eficiência. Com este sistema em funcionamento, os artistas se beneficiarão quando as pessoas compartilharem suas obras e incentivarão o compartilhamento.(...) Promover a arte e a autoria apoiando artistas e autores é o objetivo correto de uma taxa de licença para o compartilhamento porque é o objetivo correto dos próprios direitos autorais (STALLMAN, 2010).

A proposta da licença pública também inclui a destinação de 20% da arrecadação a um fundo de fomento à diversidade cultural. Segundo os proponentes, tal medida estimularia o surgimento de novos artistas e criadores, aumentando o número de obras ofertadas ao público, tanto para compartilhamento, como para a venda. Assim defende o grupo pelo compartilhamento legal no site para divulgar a proposta:

Hoje, muitos recursos são gastos no combate à chamada "pirataria digital". Esses recursos que envolvem associações da indústria, corpos especializados da força policial e estruturas governamentais estão todos voltados para impedir ou dificultar aquilo que dezenas de milhões de brasileiros fazem todas as semanas. Isso gera a desmoralização da lei, que está em flagrante desacordo com a prática social e tentativas de culpabilizar os usuários por meio de campanhas publicitárias anti-pirataria. A legalização do compartilhamento poria um fim a essa guerra, tornaria o compartilhamento lícito e traria recursos adicionais para o fomento da cultura (COMPARTILHAMENTO LEGAL, 2010).

O Ministério da Cultura entende que a questão da troca de arquivos “deve ser objeto de novo debate público e que a proposta em questão pode ser o ponto de partida deste debate” (MinC, 2010, p. 228).

Com a realização da nova consulta pública sobre a reforma da LDA o dispositivo 88-b foi incluído entre os artigos colocados à disposição de comentários, assim como os artigos 5,

29, 46, caput e incisos I e II, relacionados à questão digital. A nova consulta à sociedade mobilizou diversas redes culturais do Brasil provocando a emergência de um movimento, intitulado “Mobiliza Cultura, redes culturais mobilizadas”, que agrega redes culturais do país que partilham preocupações sobre os rumos das políticas culturais. O Mobiliza Cultura *hackeou* o site do Ministério da Cultura, criando uma página na internet idêntica à do Ministério, onde publicou uma carta aberta direcionada à presidente Dilma Housseff.

Esta carta é uma manifestação de pessoas e organizações da sociedade civil e busca expressar nosso extremo desconforto com as mudanças ocorridas no campo das políticas culturais, zerando oito anos de acúmulo de discussões e avanços que deram visibilidade e interlocução a um Ministério até então subalterno. Frustrando aqueles que viam no simbolismo da nomeação da primeira mulher Ministra da Cultura do Brasil a confirmação de uma vitória, essa gestão rapidamente se encarregou de desconstruir não só as conquistas da gestão anterior, mas principalmente o inédito, amplo e produtivo ambiente de debate que havia se estabelecido. Os signatários desta carta acreditam na continuidade e no aprofundamento das políticas bem-sucedidas do governo Lula. Essas políticas estão sintetizadas no Plano Nacional de Cultura, fruto de extenso processo de consultas públicas que foi transformado em lei sancionada pelo presidente, e que agora está sendo ignorado pela ministra. Afirmamos que, se a gestão anterior teve acertos, foi por procurar aproximar o Ministério das forças vivas da cultura, compreendendo que há um novo protagonismo por parte de indivíduos, grupos e populações até então tidos como “periféricos”, entendendo as extraordinárias possibilidades da Cultura Digital (MOBILIZA CULTURA, 2011).

Cultura Mobiliza Cultura
segunda-feira, 9 de maio de 2011

O MOVIMENTO | CARTA ABERTA | NOTÍCIAS | ARTIGOS | AGENDA | LEGISLAÇÃO | + A

Carta à Dilma
Carta para Dilma

Artigos
A voz dos poucos e barulhentos ou: a emergência das redes culturais por Rodrigo Savazoni
http://www.trezentos.blog.br/?p=5580 O jornalista Leonardo Brant, do site...
Não é intervenção!
por Dado Villa-Lobos, Duda Falcão e Leoni O Globo - 29/04/2011...
É hora de “fazimentos” ousados
por Fabio Maleronka Ferron |...
A economia criativa e a economia social da cultura
Pablo Ortellado - April 23rd, 2011 at 18:32
As drásticas mudanças de orientação no...

Busca
[input] [BUSCAR]

Consulta Lei de Direitos Autorais
Outro Olhar (TV Brasil)
[video player]
Eu amo Compartilhar

Twitter do Mobiliza Cultura
mobiliza_cultura
m0b1lizacultura
Amanha estaremos tod@s na ALESP para acompanhar a audiência pública com a ministra Ana de Hollanda. #mobilizacultura
www.mobilizacultura.org
5 hours ago · reply · retweet · favorite
A voz dos poucos e barulhentos ou: a emergência das redes culturais por Rodrigo Savazoni no Blog Trezentos ->

Figura 28 – Primeira página do site Mobiliza Cultura. Fonte: www.mobilizacultura.org/

Uma das principais queixas do movimento se refere à forma como se estabeleceu a nova consulta à população. Enquanto na primeira a tecnologia foi usada a favor da participação popular, possibilitando comentários de toda sociedade, que ficaram disponíveis para a apreciação dos interessados, a consulta feita pelo MinC na gestão de Ana de Hollanda foi realizada por meio de um tradicional formulário em formato Word onde o participante deveria justificar juridicamente sua contribuição o que, obviamente, restringiu a participação a grupos de especialistas.

No dia 15 de julho de 2011, Ana de Hollanda encaminhará a redação final do anteprojeto de lei à Casa Civil. Espera-se que o texto esteja em harmonia com o Plano Nacional de Cultura, aprovado em 2 de dezembro de 2010 com a instituição da Lei nº 12.343. Resultado de anos de debates onde diversos seguimentos da sociedade forneceram suas contribuições, o Plano Nacional de Cultura,

está voltado ao estabelecimento de princípios, objetivos, políticas, diretrizes e metas para gerar condições de atualização, desenvolvimento e preservação das artes e das expressões culturais, inclusive aquelas até então desconsideradas pela ação do Estado no País.

O Plano reafirma uma concepção ampliada de cultura, entendida como fenômeno social e humano de múltiplos sentidos. Ela deve ser considerada em toda a sua extensão antropológica, social, produtiva, econômica, simbólica e estética.

O Plano ressalta o papel regulador, indutor e fomentador do Estado, afirmando sua missão de valorizar, reconhecer, promover e preservar a diversidade cultural existente no Brasil (PNC, 2010)

O PNC guiará a formulação e o planejamento de políticas públicas na área da cultura nos próximos 10 anos. Sobre a questão autoral, o plano determina ser papel do Estado:

1.9 Fortalecer a gestão pública dos direitos autorais, por meio da expansão e modernização dos órgãos competentes e da promoção do equilíbrio entre o respeito a esses direitos e a ampliação do acesso à cultura.

1.9.1 Criar instituição especificamente voltada à promoção e regulação de direitos autorais e suas atividades de arrecadação e distribuição.

1.9.2 Revisar a legislação brasileira sobre direitos autorais, com vistas em equilibrar os interesses dos criadores, investidores e usuários, estabelecendo relações contratuais mais justas e critérios mais transparentes de arrecadação e distribuição.

1.9.3 Aprimorar e acompanhar a legislação autoral com representantes dos diversos agentes envolvidos com o tema, garantindo a participação da produção artística e cultural independente, por meio de consultas e debates abertos ao público.

1.9.4 Adequar a regulação dos direitos autorais, suas limitações e exceções, ao uso das novas tecnologias de informação e comunicação.

Portanto, cabe ao Estado o papel de promover a adequação da legislação autoral à realidade contemporânea. Como descrito nos itens acima, tal meta deverá ser atingida em parceria com os diversos segmentos interessados e com a população em geral, por meio de processos participativos, pois assim como ocorre com os objetos culturais, a sociedade quer participar da elaboração de políticas públicas. O Ministério da Cultura durante o governo Lula captou esta tendência e, se apropriando das potencialidades oferecidas pelas novas

tecnologias, convocou a sociedade a colaborar. Talvez seja também por isso que as reações às declarações da nova ministra sobre o Creative Commons e a reforma da LDA tenham sido tão fortes. Sob o comando de Gil e Juca Ferreira as políticas culturais foram criadas coletivamente, formuladas de baixo para cima e não impostas pelo Ministério. Desta forma a sociedade se sentiu coautora dos projetos propostos. A colaboração, o compartilhamento, o intercâmbio, o remix, são conceitos inerentes à cultura contemporânea, cada vez mais digital. Por isso, para elaborar políticas públicas eficazes é preciso incorporar de vez os valores da cultura digital, sem receios de que o intangível substituirá o tangível. Só assim será possível criar uma nova ordem, que faça sentido no Brasil e que seja fonte de inspiração para o mundo.

4. CONCLUSÃO

Após assistir ao filme-manifesto pela Cultura do Remix, dirigido por Brett Gaylor, trilhei minha jornada investigativa com a missão de descobrir a relação conceitual entre a Antropofagia e a Cultura do Remix, entender os conflitos no campo do direito autoral provocados pelas práticas de compartilhamento cultural, assim como analisar as políticas culturais desenvolvidas pelo Ministério da Cultura durante o governo Lula, para adequar a legislação autoral à Cultura Digital.

O primeiro passo para entender por que Gaylor associou a metáfora antropofágica proposta pelo poeta brasileiro Oswald de Andrade ao compartilhamento cultural, como praticado pela juventude contemporânea, foi investigar o pensamento oswaldiano.

Em 1928, o poeta Oswald de Andrade publicou seu manifesto antropofágico para celebrar o hibridismo cultural. A utopia antropofágica seria a transformação brasileira em sua própria essência, o nativo em contato com o europeu, devorando e assimilando a ciência e a técnica, num processo que Oswald chamou de Revolução Caraíba, do qual resulta o híbrido do selvagem e do homem branco, o *bárbaro tecnizado*. Apropriando-se da prática indígena da antropofagia de forma alegórica, o poeta subverte os termos da barbárie e da civilização e resolve o dilema nacional versus cosmopolita tornando o Brasil contemporâneo dele mesmo. Para inventar sua filosofia, Oswald se serviu de ingredientes tão diversos como Freud, Montaigne, Nietzsche, Keyserling, e seus conterrâneos Dadaístas e Surrealistas, afirmando-se ele próprio como um antropófago. Com muita irreverência, a antropofagia se manifestava na poesia, nas artes plásticas, na literatura, com a apropriação recorrente de elementos pré-existentes, os *readymades*, para a construção de novas obras caracterizadas pelo uso de colagens, sátiras e paródias.

Quarenta anos depois, a metáfora antropofágica oswaldiana foi apropriada pelo movimento Tropicália, liderado pelas figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Com o tropicalismo, Caetano desejava alcançar o que João Gilberto realizou com a bossa-nova: a representação de um Brasil liberto das amarras folclóricas, que assimila criativamente as influências externas para “deglutir” algo novo e transformá-lo em produto de exportação nacional. Ao som da guitarra elétrica, os tropicalistas brincavam com o imaginário nativo, com a paisagem tropical, com o mito da miscigenação, recusando qualquer tentativa de folclorização da cultura brasileira ao pressupor, necessariamente, o diálogo permanente com o outro. Lançado ao final de 1968, o disco-manifesto Tropicália misturava rock com bossa

nova, samba, rumba, bolero e baião com o objetivo de quebrar as barreiras entre o pop e o folclore, a alta cultura e a cultura de massa, a tradição e a vanguarda. revelando-se um *neo-antropofagismo*.

A alegoria antropofágica seguiu no fluxo da história e ganhou o mundo. O instinto carafba ressurge em pleno século 21, potencializado pela democratização das tecnologias de informação e comunicação, desencadeando uma nova revolução cultural. Para entender a Cultura do Remix, penetrei no universo música. Conheci os diferentes tipos de remix que resultam das prática do *sampling* musical, caracterizada pela operação de *copiar e colar*. Então percebi que, na medida em que a cultura é digitalizada, a operação *control+c* e *control+v* é internalizada pela sociedade em geral, transformando-se em um hábito cultural que influencia o cotidiano de todos nós. Assim o remix se transforma em discurso, intimamente relacionado à linguagem da nova mídia. Portanto, o discurso antropofágico se revela como o remix *avant la lettre* pois as práticas de hibridação cultural - de recombinar, misturar, justapor, samplear, copiar e colar - não surgiram necessariamente com a digitalização da cultura, foram apenas dinamizados por esta.

O ingrediente novo neste processo contemporâneo de hibridação é o público, antes excluído dos processos criativos. A digitalização da cultura aliada ao barateamento dos meios de produção e distribuição facilitou a apropriação e a manipulação de objetos culturais por amadores. Conectados em rede, os usuários da internet compartilham obras gratuitamente e produzem novas criações a partir destas, num banquete antropofágico em escala global. Tal cenário impacta profundamente a forma como a Indústria Cultural opera, pois a antropofagia digital ocorre à revelia dos direitos do autor, explodindo o conceito romântico de autoria no qual se baseia toda a economia da cultura. Assim dei o segundo passo da pesquisa.

Com o intuito de compreender o cenário bélico que se estabeleceu no campo da propriedade intelectual, pesquisei sobre a origem do conceito de autoria e tracei um histórico dos direitos autorais. As noções de autor e propriedade intelectual surgiram no século XVIII com a expansão da imprensa e a chegada da modernidade. Partindo da premissa de que o autor é fonte originária de toda a criação, o objetivo principal das leis autorais é proteger obras intelectuais para promover o progresso da cultura em benefício da sociedade. Considerou-se que a concessão de um título temporário de propriedade asseguraria a remuneração do autor, o que estimularia a atividade criativa e, conseqüentemente, contribuiria na construção de um acervo cultural de interesse de todos. A cessão dos direitos patrimoniais do autor a terceiros garante um monopólio para a utilização da obra por um tempo

determinado, um período suficiente para gratificar o criador e compensar o investidor, mas não tão longo ao ponto de prejudicar o interesse público. Desde 1886 a Convenção de Berna internacionalizou as condições para que obras gozem da proteção da lei: 1) Natureza intelectual: a obra deve pertencer ao domínio das letras, das artes ou das ciências; 2) Originalidade: ter um elemento capaz de diferenciar a obra de um autor das demais; 3) Exteriorização: ter sido expressa em qualquer meio e/ou suporte; 4) Achar-se no período de proteção estipulado pela lei vigente.

Em oposição ao direito apresentei os fatos: a digitalização da cultura provocou a emergência de novas formas de apropriação cultural, o remix e o escambo de bens culturais, num processo antropofágico digital cujas bases são a participação ativa do público e o compartilhamento cultural em rede. Engajados em processos criativos colaborativos, reelaborando os objetos culturais que consomem, os usuários da internet ocupam uma posição híbrida, são ao mesmo tempo produtores e consumidores. A cultura passa a ser fruto de um processo co-criativo, de recombinação, então o autor perde sua identidade definida e a autoria se transforma num território compartilhado. Assim fica cada vez mais difícil definir uma obra original. Se a cultura do remix desterritorializa a autoria, também envelhece a ideia de originalidade: não há como definir que uma determinada obra é “original de” pois não há mais obra “fechada”, mas um processo criativo contínuo sem autor definido. Além disso, a exteriorização da obra no contexto analógico é bem diferente no contexto digital, porque neste a obra de arte perde a materialidade. Já o período de proteção mínimo fixado pela Convenção de Berna, a vida do autor mais 50 anos após sua morte, soa bastante restritivo num cenário tão dinâmico como o mundo contemporâneo.

O abismo entre o ordenamento jurídico e a realidade acabou por provocar a banalização da lei autoral. Os fatos se revoltaram contra o código e a indústria está furiosa. Em nome dos autores, associações da indústria fonográfica e cinematográfica iniciaram um contra-ataque, combatendo o uso transformativo não autorizado de obras autorais e fazendo campanha pela criminalização do compartilhamento de bens culturais em redes ponto-a-ponto na internet. Além disso, passaram a gerar enorme pressão nos Estados Nacionais para garantir não só rigor no cumprimento da lei autoral, como também uma regulamentação ainda mais abrangente.

Neste cenário de guerra, o Brasil tem ocupado uma posição de destaque. A gestão de Gilberto Gil e, posteriormente, Juca Ferreira no Ministério da Cultura foi marcada por políticas culturais no âmbito da cultura digital, a exemplo do Cultura Viva. Mediado pelos Pontos de

Cultura, iniciativas pré-existentes (*readymades* na seara política?) que recebem aportes de recursos do MinC para aprimorarem suas atividades socioculturais, incluindo um kit multimídia com equipamentos digitais e programas de software livre, o Cultura Viva transformou-se no carro-chefe das políticas de promoção e proteção da diversidade cultural, de acesso à cultura e de inclusão digital do Ministério da Cultura. O programa estaria enfrentado dificuldades para pôr em prática certas atividades, em razão da lei de direito autoral. Pesquisar sobre a atuação do MinC no campo dos direitos do autor foi o terceiro passo do trabalho.

Intitulando-se um “hacker em espírito e vontade” Gil instituiu uma forma participativa de formulação de políticas públicas. Durante o governo Lula, o MinC promoveu espaços de diálogo com a sociedade como a Conferência Nacional de Cultura - onde se deu o processo de elaboração do Plano Nacional de Cultura, aprovado em dezembro de 2010 – o Fórum de Cultura Digital e o Fórum Nacional de Direito Autoral, onde foi discutida uma possível reformulação da Lei 9.610 de 1998 de Direito Autoral, a LDA. Na visão do MinC, exposta em discursos e documentos oficiais, era necessário adequar a LDA à era digital, para que fosse possível usufruir das possibilidades criadas pelas novas tecnologias de comunicação e informação no fomento à diversidade cultural brasileira. Após exaustivos debates em diferentes contextos, cada um deles agregando contribuições à revisão da Lei 9.610/98, o Ministério da Cultura elaborou um anteprojeto de Lei, APL, com o qual realizou uma consulta pública para modernizar os direitos autorais no Brasil. A proposta foi posta à prova, sujeita a críticas e sugestões de qualquer indivíduo ou entidade. Com base nas contribuições recebidas, o MinC consolidou o texto final enviando-o à Casa Civil no final de 2010.

Ao fazer uma análise comparativa dos artigos relacionados à questão digital que integram a Lei em vigor, a proposta apresentada à sociedade e o texto final, concluí que não houve avanços significativos que tornassem a lei adequada às novas tecnologias de comunicação e informação. Pequenos ajustes relacionados à cópia privada foram bem sucedidos em garantir a portabilidade de conteúdos. Porém, a questão do compartilhamento em redes não foi solucionada. Aos olhos da lei, a troca de arquivos em redes P2P continua a ser uma prática criminosa já que ocorre sem a autorização do autores. Também não foi legalizada a prática do remix, pois a tentativa de incluí-la entre os usos justos no capítulo que trata das limitações dos direitos do autor, foi desconsiderada no texto final. Além disso, perdeu-se a oportunidade de diminuir o tempo de proteção de obras intelectuais, ainda que esta fosse uma demanda dos brasileiros.

Se houve algum saldo positivo no processo da reforma da LDA em relação às tecnologias digitais foi o processo da consulta em si, que demonstrou grande desenvoltura do MinC quanto à utilização das novas tecnologias e da internet para a construção participativa de políticas públicas, além de uma proposta inovadora para a legalização do compartilhamento de arquivos em redes ponto-a-ponto, apresentada pela comunidade acadêmica em parceria com a sociedade em geral. Os proponentes do *compartilhamento legal* sugeriram a inclusão de um novo artigo, 88-b, que criaria uma licença pública compulsoria para o compartilhamento de arquivos na internet.

Com a posse da nova ministra da cultura Ana de Holanda, a questão autoral ganhou o foco da mídia. Hollanda mostrou-se mais conservadora que a gestão anterior em relação à modernização dos direitos do autor, ao retirar a licença Creative Commons do site do MinC e decidir promover uma nova consulta pública para reelaborar alguns dos pontos do texto final do APL, encaminhado à Casa Civil em dezembro passado. Sua postura causou polêmica entre os entusiastas da cultura digital, que exerceram forte influência no MinC durante o governo anterior. Além disso, o processo da nova consulta pública foi bem diferente, demonstrando que a nova gestão não aparenta ter uma relação tão próxima com as novas tecnologias. Contudo, a proposta de compartilhamento legal foi considerada pela nova gestão do Ministério, que incluiu o artigo 88-B entre aqueles que foram colocados à disposição da sociedade para novos comentários.

Os conflitos no campo dos direitos do autor, provocados pelas práticas que surgiram com a digitalização da cultura, certamente vão se dissipar. Ocorre que estamos vivendo a transição, quando a cultura do passado já não faz tanto sentido, mas ainda não é possível antecipar o que está por vir. Estamos experienciando uma dobra no tempo. Neste vácuo existem muitas questões em aberto: Quais serão os efeitos deste conceito híbrido de autoria na construção da cultura? Como aproveitar os benefícios do compartilhamento cultural em rede e ao mesmo tempo remunerar a atividade criativa? Em tempos de abundância de informação, a melhor maneira de promover a cultura é criando um regime temporário de escassez? A ideia de uma licença pública compulsória é viável?

Fato é que modernizar a legislação autoral tornou-se política do Estado, com a aprovação do Plano Nacional de Cultura, em dezembro de 2010. E por se comprometer no âmbito legal a superar este desafio que o Brasil conquistou um papel respeitável nas discussões sobre propriedade intelectual. Neste sentido, espero que minha pesquisa sirva de insumo para as reflexões que são determinantes no ajuste entre o compartilhamento cultural e

a proteção autoral, entre a norma e a realidade social, e contribua na formulação de políticas culturais no Brasil digital.

REFERÊNCIAS

ACCESS TO KNOWLEDGE. *IP Watch List: Brazil Report*, 2010. Disponível em: <<http://a2knetwork.org/reports2010/brazil>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

_____. *IP Watch List: International Report*, 2010. Disponível em <<http://a2knetwork.org/watchlist>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

ALMINO, João. Por um universalismo descentrado: considerações sobre a metáfora antropófaga. *Nuevo texto crítico*, Stanford, v. 12, n. 23/24, p. 41-47, 1999.

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras Completas)

_____. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado de da Cultura, 1990. (Obras Completas).

_____. *Pau-Brasil*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2003. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=b-gJ8MKumVkC&lpg=PA142&ots=F88Y7KROv3&dq=guararap%C3%A9s%20Oswald%20e%20andrade&pg=PA142#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 12 ago. 2010.

BASUALDO, Carlos (Org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BARBIER, Frédéric. *História do livro*. São Paulo: Paulistana, 2008.

BENTES, Ivana. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

BRASIL. Ministério da Cultura. *Licença de uso: nota de esclarecimento do Ministério da Cultura*, janeiro de 2011. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2011/01/22/licenca-de-uso/>>. Acesso em: 22 jan. 2011.

_____. *Relatório de análise das contribuições ao anteprojeto de lei de modernização da lei de direitos autorais*. Brasília: MinC, 2010. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/04/Relatorio_Final_para_divulgacao2.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2011.

BRUNS, Axel. Distributed Creativity: Filesharing and Produsage. In: SNVILLA-WEISS, Stefan (Org.) *Mashup culture*. New York: SpringerWien, 2010. p. 24-38.

COMPARTILHAMENTO LEGAL. *Uma proposta para a legalização do compartilhamento de arquivos na Internet*. Disponível em:

<<http://www.compartilhamentolegal.org/compartilhamento/article/fundo>>. Acesso em: 7 abr. 2011.

CAMPOS, Augusto de. Revistas re-vistas: os antropófagos. In: REEDIÇÃO fac-similar da Revista Antropofagia. São Paulo: Abril Cultural; Metal Leve, 1975. Disponível em:

<<http://antropofagia.uol.com.br/bibliotequinha/ensaios/revistas-re-vistas-os-antropofagos/>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CARRILO CASTILLO, Jesus. *Arte en La rede*. Madrid: Catedra, 2004.

CASTELLS, Manuel. *A Galáxia da Internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CHAOS COMMUNICATION CONGRESS, 26., Berlin. *Proceedings*. Berlin: Chaos Computer Club, 2010. 271 p.

COHN, Sérgio; COELHO, Frederico. *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. 240 p. (Encontros)

COMPARTILHAMENTO LEGAL. Disponível em:

<<http://www.compartilhamentolegal.org/compartilhamento/article/>>. Acesso em: 7 abr. 2011.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (Os Anos 60). *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 set. 2010.

CONGRESSO DE DIREITO DE AUTOR E INTERESSE PÚBLICO, 2011, 5., Florianópolis. *Anais*. Disponível em: <<http://www.direitoautor.ufsc.br/>>. Acesso em 20 nov. 2011.

DOWBOR, Ladislau. Da propriedade intelectual à economia do conhecimento (Primeira parte). *Economia global e gestão* [online]. v.15, n.1, p.9-29, abr. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-74442010000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 8 out. 2010.

ECAD. *Balancos 2010*. Disponível em: <http://www.ecad.org.br/documentos/Balan%C3%A7o_Capa.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2011.

ENVISIONAL. *Technical report: an estimate of infringing use of the internet*. Disponível em: <http://documents.envisional.com/docs/Envisional-Internet_Usage-Jan2011.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2011.

FERREIRA, Juca. Política da cultura digital. In: SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sérgio (Org.). *Cultura Digital.br*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 19-23.

FERREIRA, Nádia Paulo. Tropicalismo: retormada oswaldiana. In: MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 1993.

FONSECA, Maria Augusta Fonseca. *Revista de Antropofagia*. São Paulo: Brasiliana, USP. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/node/438>>. Acesso em: 17 abr. 2010.

FÓRUM DE CULTURA DIGITAL BRASILEIRA, 2., 2010, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Casa da Cultura Digital Brasileira/ MinC, 2010. Disponível em: <<http://culturadigital.br/forum2010>>. Acesso em: 30 nov. 2011.

FÓRUM DA CULTURA DIGITAL. *Carta da Cultura Digital Brasileira*. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://culturadigital.br/blog/2009/11/23/carta-da-cultura-digital-brasileira/>>. Acesso em: 14 nov. 2009.

FOUCAULT, Michel. *What is an author?* [1969]. Disponível em: <<http://download212.mediafire.com/cfybdybx fing/bbing1k419l/Michel+Foucault+-+What+is+an+Author.pdf>>. Acesso em: 9 out. 2009.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. CPDOC. *A era vargas, dos anos 20 a 1945: arte e cultura*. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/ArteECultura/VerdeAmarelos>>. Acesso em: 20 nov. 2010.

FUNARTE. *Cultura em número: anuário de estatísticas culturais de 2009*. Brasília: MinC, 2009.

GIL, Gilberto. *Cultura digital e desenvolvimento*. Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2004/08/10/ministro-da-cultura-gilberto-gil-em-aula-magna-na-universidade-de-sao-paulo-usp>>. Acesso em: 2 jun. 2010.

_____. *Pronunciamento na abertura do Seminário 'A defesa do direito autoral: gestão coletiva e o papel do Estado'*. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/07/31/discurso-do-ministro-da-cultura-gilberto-gil-por-ocasio-da-abertura-do-seminario-a-defesa-do-direito-autoral-gestao-coletiva-e-o-papel-do-estado/>>. Acesso em: 25 set. 2010.

GILLESPIE, Tarleton. Designed to 'effectively frustrate': copyright, technology and the agency of users. *Sage: new media & society*, v. 8, n. 4, p. 651-669, 2006. Disponível em: <<http://nms.sagepub.com/cgi/content/abstract/8/4/651>>. Acesso em: 20 jul. 2009.

HENRY, Jenkins. Multiculturalism, appropriation and the new media literacies: remixing Moby Dick. In: SNVILLA-WEISS, Stefan (Org.) *Mashup culture*. New York: SpringerWien, 2010. p. 98-119.

_____. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

INSTITUTO NACIONAL DE PROPRIEDADE INTELECTUAL (Brasil). *Propriedade-intelectual*. Disponível em: <<http://www.inpi.gov.br/index.php/legislacao/propriedade-intelectual>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

HOLLANDA, Ana. *Discurso de posse*. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2011/01/03/discurso-de-posse-da-ministra-da-cultura-ana-de-hollanda/>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 8-11. Disponível em: <http://www.tvebrasil.com.br/paranaodizer/txt_gel_heloisabu.htm>. Acesso em: 14 set. 2010.

HOWARD-SPINK, SAM. Combinação brasileira: Tropicália, OMPI e o surgimento do *mix* de cultura e política em nível global. In: RODRIGUES, Edson Beas; POLIDO, Fabrício (Org.). *Propriedade intelectual: novos paradigmas internacionais, conflitos e desafios*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007, p. 533-546. Disponível em: <<http://www.gcarboni.com.br/pdf/G4.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2010.

KRETSCHMER, Martin. Trends in global copyright. *Global Media and Communication*. [online] n.1, p. 231-237, 2005. Disponível em: <<http://gmc.sagepub.com/content/1/2/231.full.pdf+html>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

LADDAGA, Reinaldo. *Estetica de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LEMOS, André. *Ciber-Cultura-Remix*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005. Disponível em: <<http://www.mediafire.com/?nzkhmolytw>>. Acesso em: 20 set. 2010.

LEMOS, Ronando. *Propriedade Intelectual*. Rio de Janeiro: FGV, 2010. Disponível em: <http://academico.direito-rio.fgv.br/ccmw/images/2/25/Propriedade_Intelectual.pdf>. Acesso em: 10 set. 2010.

LESSIG, Lawrence. *Cultura livre: como a mídia usa a tecnologia e a lei para barrar a criação cultural e controlar a criatividade*. São Paulo: Trama, 2005. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/5266831/Lawrence-Lessig-Cultura-Livre#archive>>. Acesso em: 12 abr. 2009

_____. *Laws that choke creativity*. 2007. Disponível em: <http://www.ted.com/index.php/talks/lang/eng/larry_lessig_says_the_law_is_strangling_creativity.html>. Acesso em: 12 abr. 2009.

LESSIG, Lawrence. *Remix: Making art and commerce thrive in the hybrid economy*. London: Bloomsbury Academic, 2008. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/47089238/Remix>>. Acesso em: 14 abr. 2011.

LOGIE, John. *Peer, pirates & persuasion: rhetoric in the peer-to-peer debates*. West Lafayette: Parlow, 2006.

MACHADO, Jurema. Promoção e proteção da diversidade cultural: o seu estágio atual. In: BARROS, José Márcio (Org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 27-35.

MACHADO, Jorge. Desconstruindo “Propriedade intelectual”. *Observatorio (OBS*) Journal*, v. 2, n. 1, p. 245-275, dez. 2008. Disponível em: <<http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/92/139>>. Acesso em: 20 set. 2010.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996

MALTZ, Bina. Antropofagia: rito, metáfora e pau-brasil. In: MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 1993.

MANOVICH, Lev. *What comes after Remix?* Manovich.net, 2007. Disponível em: <http://manovich.net/DOCS/remix_2007_2.doc>. Acesso em: 5 maio 2009.

_____. *Remixing and Remixability*. Manovich.net, 2005. Disponível em: <http://manovich.net/DOCS/Remix_modular.doc>. Acesso em: 5 maio 2009.

_____. *The language of new media*. Manovich.net, 2002. Disponível em: <<http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>>. Acesso em: 5 maio 2009.

MARETTI, Eduardo. Ato de Ana de Hollanda sobre creative commons causa perplexidade e indignação. *Revista Fórum*, 21 jan. 2010. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/noticias/2011/01/21/ato_de_ana_de_hollanda_sobre_creative_commons_causa_perplexidade_e_indignacao/>. Acesso em: 3 fev. 2011.

MEDEIROS, Jotabê. Creative Commons responde ao MinC: diretor brasileiro das licenças diz que ministério até “incorpora linguagem do Ecad”. *Estadão.com.br/Cultura*, 21 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,creative-commons-responde-ao-MinC,669449,0.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2011.

MIGUEZ, Paulo. *Discurso do secretário de políticas culturais Paulo Miguez no lançamento do Programa de Informação e Difusão de Direitos Autorais*. Brasília, 2004. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/discurso-do-secretario-de-politicas-culturais-paulo-miguez-sobre-difusao-de-direitos-autorais-20-04-05.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

MISUKAMI, Pedro Nikoletti. *Função social da propriedade intelectual: compartilhamento de arquivos e direitos autorais na CF/88*. 2008. Dissertação (Mestrado em Direito) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MOBILIZA CULTURA. *Carta aberta à presidente Dilma Rousseff*. 21 abr 2011. Disponível em: <<http://www.mobilizacultura.org/site-em-construcao-2/carta-a-excelentissima-presidenta-dilma-rousseff/>>. Acesso em: 27 abr. 2011.

MORAIS, Rodrigo. A função social da propriedade intelectual na era das novas tecnologias. *Coleção Cadernos de Políticas Culturais*. n. 1, p. 355-431, 2006. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/direitos-autorais.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

NAVAS, Eduardo. Regressive and reflexive mashups in sampling culture. In: SNVILLA-WEISS, Stefan (Org.). *Mashup culture*. New York: SpringerWien, 2010. p. 157-177.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

OWENS, Craig. *The allegorical impuse: toward a theory of postmodernism*. MIT Press, v.12, p. 67-86, oct. 1980. Disponível em: <<http://www.bard.edu/graduate/mfa/summer/readings/documents/AllegoricalImpulsePart1.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

PAIANO, ENOR. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PARANAGUÁ, Pedro. Sistema Internacional de Propriedade Intelectual. In: LEMOS, Ronaldo. *Propriedade intelectual: roteiro de curso 2010.1*. Rio de Janeiro: FGV, 2010. p. 164-185.

POMPA, Cristina. Profetas e santidades selvagens: missionários e caraíbas no Brasil colonial. *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v. 21, n. 40, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 6 set. 2010.

REDE INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS. *Direitos autorais, acesso à cultura e novas tecnologias: desafios em evolução à diversidade cultural*. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/estudo-minc-ripc-port.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

REVISTA ANTROPOFAGIA. São Paulo, 1928. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/advanced-search?conjunction2=AND&field2=title&scope=/&order=ASC&rpp=10&sort_by=0&page=1&results_per_page=10&etal=0&num_search_field=3&query2=antropofagia>. Acesso em: 20 ago. 2009.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) *Anthropophagy today? Antropofagia hoje? ¿Antropofagia hoy? Antropofagia oggi?*. Stanford: *Nuevo texto crítico*, v. 12, n. 23/24, 1999.

SALVADOR, Vicente do. *Historia do Brazil*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1889. Disponível em: <<http://purl.pt/154>>. Acesso em: 20 abr. 2010

SAVAZONI, Rodrigo. *Ana de Hollanda: o comando de caça aos commonistas e a transição conservadora?*. Blog Trezentos, 30 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.trezentos.blog.br/?p=5497>>. Acesso em: 10 fev. 2011.

SILVA, Luiz Inácio da. *Cultura Viva e o reconhecimento da sociedade: o Estado não impõe. O Estado dispõe*. In: *Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania Cultura Viva: autonomia, protagonismo e fortalecimento sociocultural para o Brasil*. Brasília: MinC, 2010. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/2010/11/cat%C3%A1logo-2010.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

STADEN, Hans, 1520-ca 1565. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930. 186 p. Disponível em: <<http://purl.pt/151>>. Acesso em: 17 abr. 2010.

SEMANA DE ARTE MODERNA. *Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=344&cd_idioma=28555>. Acesso em: 17 abr. 2010.

SEMINÁRIO DIREITOS AUTORAIS E ACESSO À CULTURA, 2008, São Paulo. *Anais*. 2008. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/08/28/seminario-de-sao-paulo-discute-os-direitos-autorais-e-o-acesso-a-cultura/>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

SEMINÁRIO DO NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISA EM DIREITO, ARTES E POLÍTICAS CULTURAIS, 1, 2011, Rio de Janeiro. *Anais*. São Paulo: IBPI, 2011. Disponível em: <<http://www.wogf4yv1u.homepage.t-online.de/media/cb325d5198cbb42ffff80d7ffffef.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2011.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/2010/09/23/comunicacoes-individuais-artigos-em-pdf/>>. Acesso em: 30 set. 2010.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/2011/11/06/artigos-do-ii-seminario-internacional-de-politicas-culturais/>>. Acesso em: 1 out. 2011.

SIMPÓSIO ABCIBER, 3., 2009, São Paulo. *Anais*. São Paulo: ESPM, 2009. Disponível em: <<http://www.abciber.com.br/simposio2009/trabalhos/anais/index.html>>. Acesso em: 30 nov. 2009.

SIMPÓSIO ABCIBER, 4., 2010. Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: Eco/UFRJ, 2010. Disponível em: <<http://www.abciber2010.pontaodaeco.org/trabalhos>>. Acesso em: 30 nov. 2010.

STALLMAN, Richard. *Carta aberta à presidente Dilma Rousseff*. 2010. Disponível em: <<http://stallman.org/articles/internet-sharing-license.pt.html>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

UNIVERSIDADE DE HERTFORDSHIRE, UK MUSIC. *Music experience and behaviour in young people: presentation of the 2008 and 2009 results*. Disponível em: <http://musicbusinessresearch.files.wordpress.com/2011/01/uh_ukmusicsurvey_presentation_1_2009-end.ppt>. Acesso em: 20 jan. 2011.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WANG, Shujen. Recontextualizing Copyright Piracy, Hollywood, the State and Globalization. University of Texas Press: *Cinema Journal*, v. 43, n.1, p. 25-43, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1225929>>. Acesso em: 7 jul. 2009.

YARD, Majid. The rhetorics and myths of anti-piracy campaigns: criminalization, moral pedagogy and capitalist property relations in the classroom. Sage: *New Media & Society*, v. 10, p. 605-623, 2008. Disponível em: <<http://nms.sagepub.com/cgi/content/abstract/10/4/605>>. Acesso em: 7 jul. 2009.

Leis, tratados internacionais e convenções:

BERNE CONVENTION FOR THE PROTECTION OF LITERARY AND ARTISTIC WORKS. Disponível em: <http://www.inpi.gov.br/menu-esquerdo/programa/pasta_acordos/trtdocs_wo001.pdf/view>. Acesso em 12 jan. 2011.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 20 fev. 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9610.htm>. Acesso em: 5 ago. 2010.

BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 3 dez. 2010. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2010/lei/l12343.h](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm)>. Acesso em: 10 jan. 2011.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. Circular 92. *Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code*, out. 2009. Disponível em: <<http://www.copyright.gov/title17/circ92.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2011.

UNESCO. Convenção sobre Proteção e Promoção da Diversidade, 2005. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2010.

WTO. Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights, 1994. Disponível em: <http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file_id=190790>. Acesso em: 5 nov. 2010.

Filmes:

RIP: A Remix Manifesto. Direção de Brett Gaylor, 2008. Digital (90 min). Disponível em: <<http://ripmix.com/>> ou <<http://youtu.be/Ycdt1yW096g>>, legendado. Acesso em: 30 set. 2008.

Steal this film part2. Disponível em: <http://www.stealthisfilm.com/Part2/>. Acesso em: 10 out. 2008.

ANEXO - Manifesto Antropofágico

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
 Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
 Tupi, or not tupi that is the question.
 Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.
 Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.
 Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.
 O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.
 Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.
 Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.
 Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.
 Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.
 Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.
 A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.
 Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos..
 Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.
 Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.
 Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe : ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo.
 Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.
 O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.
 Só podemos atender ao mundo orecular.
 Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.
 Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.
 Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.
 O instinto Caraíba.
 Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu.
 Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.
 Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.
 Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império.
 Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.
 Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti
 Imara Notiá
 Notiá Imara
 Ipeju*

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciênda do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas+ fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas.

Suprimarnos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia.

Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas.

O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto

antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frappe típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE

Em Piratininga

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha

(Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928.)