



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação Social

Comunicação Organizacional

Professor Orientador: Janara Sousa

Direito autoral no Brasil: o sistema de gestão coletiva, seus limites e desafios

Lucas Pelucio Ferreira

Brasília (DF), Novembro de 2015.



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação Social

Comunicação Organizacional

Professor Orientador: Janara Sousa

Direito autoral no Brasil: o sistema de gestão coletiva, seus limites e desafios

Lucas Pelucio Ferreira

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Organizacional, da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Brasília (DF), Novembro de 2015.



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação Social

Comunicação Organizacional

Professor Orientador: Janara Sousa

Membros da banca examinadora:

1. Professora Janara Sousa
2. Professora Carlos Henrique Novis
3. Professor Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho
4. Suplente: Elen Cristina Gerales

Dedico este trabalho a meu pai, Jorge Ferreira, e a meu avô, José Oscar Pelucio, que me ensinaram que o homem se immortaliza naquilo que faz com o coração.

Agradecimentos

À minha família, que me empurra pra vida com incondicional apoio e impetuosa alegria. Sempre em primeiro lugar.

À minha cidade, por me mostrar que a mais parte mais bela da criação não reside no resultado, e sim no processo. A todos que nela residem e por ela resistem, ficam meus agradecimentos.

À minha querida Universidade, que me proporcionou construir amizades e conhecimento que espero levar para o resto de minha vida. Todos os responsáveis por isso, meus colegas e professores, têm meu profundo agradecimento também. Em especial, gostaria de agradecer à professora Janara Sousa e à Gabriela Freitas, que me guiaram por esse processo longo e trabalhoso, mas muito interessante, que é fazer uma monografia.

Deixo a todos vocês minha gratidão,

Lucas Pelucio Ferreira.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar os desafios e limites do sistema de gestão coletiva de direitos autorais praticado no Brasil por meio das associações de autores e do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). O tema vem sendo muito discutido desde 2013, quando foi aprovada a proposta de Lei nº 12.853/13 que trazia mais transparência ao sistema, assim como uma maior parcela de responsabilidades ao Governo. A sua aprovação provocou uma movimentação de artistas e suas associações devido à alteração na gestão de direitos que é praticada em nosso país desde os anos 70. Associações e o ECAD entraram, então, com uma Ação Direta de Inconstitucionalidade, adiando implementação da lei até o presente momento. Por meio de uma análise histórica da criação da leis de proteção autoral no cenário mundial e nacional, observamos como se dá a relação criada entre o artista e sua obra no atual sistema de gestão coletiva, a aproximação da relação produtor e produto em uma lógica de mercado e quais são os relevantes atores de influência na discussão. Baseado nessas análises, realizamos entrevistas semi-estruturadas com atores dessa “comunidade autoral” do Distrito Federal. Esses diálogos nos apontaram, dentre alguns resultados, a inadimplência de órgãos públicos e privados como o maior limitador das ações da lei e falta de informação e participação como o maior desafio, além da desconfiança da possível intervenção do Governo.

Palavras-chave: Políticas de cultura, Direito Autoral, Gestão Coletiva, Música, Brasil

Abstract

The following paper aims to analyse the challenges and limits of the copyright collective management system practiced in Brazil by the authors' associations and the Central Bureau for Collection and Distribution (ECAD). This issue has been getting a lot of attention since 2013, when the bill 12.853/13 was approved, inducing a clearer system with active participation by the Government. An artist's movement rose due to the changes in the practices of author's rights, which have been practically the same since the 70's. The associations and ECAD filed a lawsuit against the Government, postponing its implementation until present days. By the use of historical analysis of the evolution of the authorship's protection laws in the world and in Brazil, we observe the relations between the artist and his work in the current system, the proximity between these two and the producer and product relation and who are the influential actors in this issue. Based in these analysis, we performed semi structured interviews with some of these actors of the "authorship's community" from Distrito Federal. These dialogues showed us, amongst other results, that the payment default by the public and private sector withholds the biggest limitations, while the lack of information and participation brings the biggest challenges, besides the distrustful, and possible, Government intervention.

Key words: Cultural policies, Copyright, Collective management, Music, Brazil

Sumário

Introdução

Capítulo I - Direito Autoral - Histórico e Conceitos

- 1 Primórdios na antiguidade
- 2 O Começo da batalha pelo direito do autor
- 3 Primeiras leis
- 4 Direito de Autor e *Copyright*
- 5 Direito autoral e o resto do mundo
- 6 Conferência de Berna
- 7 Tratados e panorama atual

Capítulo II - Direito de Autor no Brasil e a Gestão Coletiva

- 1 As primeiras leis
- 2 O nascimento do direito de autor no Brasil e a SBAT
- 3 O direito autoral brasileiro, a gestão coletiva e o ECAD
- 4 A redemocratização e os problemas de gestão
- 5 A lei nº12.583/13
- 6 A arte inserida no mercado

Capítulo III - Procedimentos Metodológicos

- 1 Retomando o objeto
- 2 O caminho das pedras: técnicas e instrumentos de pesquisa
- 3 À quem interessa
- 4 A entrevista

Capítulo IV - Análise de Dados Coletados

- 1 As entrevistas
- 2 Os dados coletados
- 3 Considerações gerais

Considerações finais

Referências

Apêndice

Introdução

A criação artística sempre foi um tema muito interessante a ser debatido. De onde vem a inspiração e como uma mente é capaz de produzir algo que seja tão significativa para tantos outros? Questões que permeiam o imaginário de todos aqueles que apreciam a arte tendem a focar sempre no ato de criar, na obra. Mas um dos fatores mais interessante, e é um dos objetos de estudo deste texto, é o criador.

O criador de uma obra é a mente por trás não dela em si, mas do processo que envolve o desenvolvimento e a materialização de uma ideia. O pintor passa horas testando cores, enquanto o cineasta procura por dias a perfeita localização para uma filmagem, e o músico procura por anos pelo seu som ideal. O processo pode ser fruto de um trabalho duro de anos ou de uma inspiração advinda de um sonho, mas, independentemente disso, ele surge da capacidade específica de uma pessoa para transformá-la em uma obra que possa ser apreciada por outros.

O trabalho desse artista, criador, gera um resultado, seja esse conhecido por todos ou admirado por poucos, e tem seu valor social e econômico. Na nossa pesquisa, vamos avaliar justamente a proteção que se dá a essa arte e, conseqüentemente, seu valor para aquele que o cria. Em nossa sociedade contemporânea, essa proteção recebe o nome de direito autoral. Proveniente de costumes da Antiguidade Clássica, o direito moral e intrínseco àquilo que é de sua autoria é uma ideia antiga, mas foi somente a partir do desenvolvimento de nações soberanas na Idade Moderna que as legislações nacionais passaram a trazer em seu escopo a proteção sobre a criação artística.

Nosso trabalho toma os rumos desse histórico e desdobramentos ao redor do globo até chegarmos ao Brasil. Para o nosso caso, selecionamos estudar a questão autoral de um dos bens mais preciosos de nossa cultura: a música brasileira. Em nosso país, a legislação de direito autoral está diretamente ligada à forma como ela é gerida: de forma coletiva. Ao mesmo tempo em que essa gestão coletiva é praticada desde a criação de uma lei específica para os direitos dos autores, ela vem sofrendo mudanças e adaptações desde então.

O tema para a pesquisa, recentemente, vem recebendo destaque no nosso país devido à recente batalha que está sendo travada no Supremo Tribunal Federal (STF), justamente por causa de uma dessas mudanças. A legislação brasileira que regula os direitos dos autores em terras nacionais, a Lei do Direito Autoral, é o centro de um debate que se estende desde o ano de 2013, quando foi aprovada pelo Congresso uma reformulação de alguns pontos do seu escopo original, de 1998.

A pesquisa realizada e apresentada a partir de agora tem, então, este tema como principal objeto de estudo: a gestão coletiva de direitos autorais no Brasil. Analisaremos seu histórico e buscaremos dados para trabalhar a seguinte hipótese: o sistema de gestão coletiva no Brasil tem graves desafios que fragilizam a profissão de músico. Para confirmar ou refutar essa questão, temos como objetivo principal entender quais são os limites e desafios do sistema de gestão coletiva de direitos autorais no Brasil. Em segundo plano, observaremos como esse sistema está diretamente ligado à profissão de artista e ao seu produto de trabalho, a obra musical.

O nosso trabalho se utiliza do cenário para pisar em terrenos frescos, nos quais ideias e conceitos estão sendo debatidos e formulados a todo momento. Apesar de selecionarmos um assunto atual que gera polarizações, tentamos ao máximo caminhar sobre territórios mais neutros e traçamos objetivos que enriqueçam uma discussão corrente (ao invés de um lado ou outro) que trata de um dos mais importantes patrimônios do Brasil: a nossa música. Quando se trata de um tema tão importante e atual, um estudo bem feito pode ser relevante para o debate.

O trabalho se dividirá em quatro partes distintas. Primeiramente, traremos do histórico do direito autoral desde a sua origem, no mundo ocidental, até a sua posição no cenário global atual. Além de tratarmos da evolução do direito em si, poderemos observar, nessa primeira etapa, quais são os atores históricos que influenciaram a conceituação e a formulação da legislação autorial, bem como a evolução do objeto dessa lei, a obra, perante o mercado.

Seguiremos, então, no segundo capítulo, para a situação brasileira, na qual o histórico apresentado vai elucidar em nossa pesquisa o contexto da situação dos artistas brasileiros em relação à sua criação e à lei, nos proporcionando uma análise mais profunda de nosso objeto. É de suma importância essa contextualização da evolução do direito sobre a noção de

propriedade criativa e da organização feita para mantê-lo. Assim, entenderemos a atual situação em que está inserida a classe de artistas musicais brasileiros.

O terceiro capítulo tratará da descrição dos procedimentos metodológicos utilizados para a obtenção de dados que nos ajudarão a avaliar as questões propostas.

No quarto capítulo, será feita a análise da principal fonte de dados gerada pela nossa pesquisa em contraste com a pesquisa realizada nos dois primeiros capítulos.

Ao término, serão feitas as considerações finais, que amarram nossas questões, assim como sugerem os caminhos a serem traçados àqueles que tiverem interesse em dar continuidade a pesquisas sobre o tema em questão.

Capítulo 1 – Direito autoral: histórico e conceitos

Para entendermos a gestão de direitos autorais no Brasil, no século XXI, teremos de remontar sua história e entender quais foram, historicamente, os atores que influenciaram a criação tanto do direito prescrito quanto da própria noção de posse sobre criação artística.

Começemos, então, a entender mais a fundo o que é o direito autoral. Esse entendimento, assim como em qualquer outro estudo, exige uma definição do que é e de onde veio esse conceito. Tentaremos empreender essa tarefa da maneira mais justa possível.

Justa não porque o termo sofre de uma injustiça e estamos aqui tentando corrigir erros em relação a ele, mas porque o direito de autor, assim como muitos outros direitos do cidadão, decorre de costumes, sejam eles antigos ou novos. Quando tratamos de costumes que tangem a várias culturas e tempos diferentes, temos de ter cuidado ao generalizar suas definições. Esse cuidado acontece porque esses costumes foram traduzidos, de quaisquer que sejam suas fontes, para a prescrição de leis que hoje são aplicadas no mundo inteiro, policiando um costume generalizado. E aqui veremos todas essas fontes e explicaremos as mais notáveis de suas vertentes e aplicações para, assim, buscar a aproximação mais justa que o termo direito autoral merece.

Como o próprio nome já indica, quando falamos de um direito de autor, nos referimos a um direito derivado da autoria e, logo, um direito de propriedade sobre a sua criação. Por isso, também buscaremos, na medida do possível, definir dois conceitos fundamentais do assunto aqui discutido: autor e obra.

Percorrendo esses caminhos, poderemos evocar alguns dos pontos que aqui julgamos mais importantes para dar prosseguimento ao desenvolvimento desta pesquisa. Logo, a partir de agora, vamos resgatar o histórico de debate dos, anteriormente citados, conceitos.

1. Primórdios na Antiguidade

1.1. Grécia

Assim como muitos históricos de pesquisa, a nossa também busca nos períodos da Antiguidade Greco-Romana as origens dos nossos conceitos. Aliás, faz todo o sentido que nessa época, em que as grandes civilizações clássicas do Ocidente têm seu primeiro grande

pico de criação nas áreas das ciências e das artes, surjam os primeiros expropriadores de ideias. E é justamente deles que traremos, um dos primeiros importantes conceitos desta pesquisa: *plagium*. Essa era a expressão (em latim, mas derivado de um vocábulo grego) que precede a palavra plágio e define o ato daquele que sequestrava ou roubava a propriedade de outro. Normalmente, o termo era utilizado para caracterizar o roubo de uma propriedade muito comum na época: escravos (MORAES, 2003).

Ainda na Grécia Antiga, o praticante do plágio existia também no campo das ideias e em época de efervescência criativa. As comédias, tragédias gregas, palestras e aulas dos grandes mestres eram realizadas em praças públicas e copiadas, logo em seguida, em praças próximas (ROCHA, 2001).

E é justamente nesse ponto que o costume e a lei normalmente se encontram: em seu limite. A Grécia havia instaurado um “direito moral” (ROCHA, 2001) para os autores sobre a sua criação e, portanto, uma punição adequada aos infratores. Seus plagiadores sofriam punições severas e, inclusive, muitas das regulamentações, das quais falaremos adiante, foram criadas justamente para amenizar as penas sob aqueles que cometiam esses crimes.

Além dessa propriedade conferida ao autor, Rocha (2001) comenta os casos de extensão desta aos descendentes, criando, assim, uma herança moral de modo que o filho podia usufruir da obra do pai e usá-la como inspiração, continuá-la ou até mesmo chamar de sua (ROCHA, 2001).

Percebe-se que a primeira notícia que temos da utilização dos benefícios de direitos que defendem a criação são resguardos da integridade da obra e de sua direta ligação ao autor.

1.2. Roma

Segundo Rocha (2001), o direito romano seguiu muitas das direções adotadas pela antiga sociedade grega. As práticas de reconhecimento, herança e punição se mantiveram e ganharam notoriedade ao longo da consolidação do Império Romano como a grande força militar, econômica, artística e intelectual da Europa até a Idade Média, entre os séculos VII a.C. e V d.C.

Devido à grandiosidade do império e o crescimento de suas riquezas, Roma prosperava muito, não só em suas campanhas de guerra, mas também no campo artístico. E a gigantesca capital desse império tinha uma aristocracia crescente que demandava muito da

classe artística. Logo, formou-se um dos primeiros mercados voltados para a cultura, em que artistas eram pagos para criar peças para a faminta classe nobre. As favoritas eram reproduzidas em livros por meio de livreiros que contratavam um leitor, e este ditava a obra para vários escrivães ou copistas. Pela primeira vez, a arte foi utilizada como um objeto de comércio: o autor criava a obra e algum livreiro a comprava por um preço fixo, o que tornava o editor livre para reproduzir a obra sem qualquer contrapartida com o seu criador. Portanto, havia certos direitos garantidos aos que escreviam as obras: para serem reproduzidas, tinham de ser adquiridas junto a ele. O problema é que a reprodução dessas obras era muito cara, então, se não fossem adquiridas por uma pessoa com recursos, nunca saíam do – ou chegariam ao – papel (ROCHA, 2001).

E como havia dinheiro envolvido, o mercado de arte deu uma “aquecida”. Alguns artistas viviam para criar obras e vendê-las e outros para copiá-las e revendê-las. Já os livreiros, logo chamados de editores, que nada tinham a ver com isso, prosperavam com o nascimento de um mercado emergente que viria a ser um dos mais lucrativos da história.

2. O começo da batalha pelo direito do autor

Os séculos XII e XIII, os últimos do Império Romano do Ocidente, segundo Rocha (2001), deixaram de herança para o resto da Europa algumas experiências no tocante aos direitos referentes à criação: o direito moral sobre a obra era do artista, assim como a sua livre opção de vender essa criação a quem tivesse a capacidade de editá-la e vendê-la; o editor que adquirisse a obra era proprietário único de sua revenda e não tinha mais nenhuma obrigação junto ao criador; e nenhum desses direitos era uma lei, ou seja, não estava escrito ou garantido por legislação específica. E assim funcionou esse processo por toda a Idade Média.

A Idade das Trevas na Europa, como foi chamada a Idade Média por ser um período de aparente regresso científico e artístico, teve poucos avanços relevantes para a nossa pesquisa, porém foi ao seu final, no período em que a Europa já se estruturava em Estados monárquicos, que ressurgiu a discussão sobre propriedade intelectual e artística. A criação de Estados nacionais soberanos passou pela formação de uma cultura e identidade nacional. As cortes eram as principais financiadoras da renascente produção científica e artística que

realizava essa função. E desse renascimento científico é que surgiu uma das grandes máquinas que revolucionaria o mercado da arte e o mundo: a prensa de Gutenberg.¹

A virada do século XV para o XVI foi muito produtiva para os editores. Até então, o monopólio exercido por algumas editoras era mantido pelo poder econômico, necessário para adentrar nesse negócio, e pelo poder político, que garantia a concorrência longe do acesso às obras que já tinham dono (ROCHA, 2001). A nova tecnologia proporcionava uma produção nunca antes imaginada, visto que todo o seu processo era ainda feito por escrivães e litogravuras. “[...] privilégio tradicionalmente assegurado ao editor original de explorar a publicação da obra do autor viu-se ameaçados pela crescente concorrência e se tornou necessário obter um amparo do Estado” (ROCHA, 2001, p. 17). O mercado cresceu, mas o acesso à nova técnica também deu oportunidade para que se abrissem novos concorrentes.

Dessa forma, podemos observar dois fatores de grande importância, fundamentais nas mudanças que perceberemos logo a seguir, na história da evolução dos direitos autorais: a) notamos que a classe artística teve um amparo e reconhecimento social que lhes assegurava propriedade sobre a integridade de suas obras, ainda que não fosse algo prescrito e garantido pela lei formal. Note que falamos de integridade da obra antes de falarmos de propriedade sobre os seus frutos; b) os livreiros, consequentemente chamados de editores, eram aqueles que primeiro brigaram pelo reconhecimento dos direitos de exclusividade de obras e resguardo de seu conteúdo junto às cortes jurídicas dos Estados soberanos. Essa briga tomava as dores dos autores que tinham suas obras expropriadas, seja por plagiadores, seja por editores, mas podemos concluir que essa ação foi muito mais por interesse na propriedade da edição e venda da obra, que gera prosperidade econômica aos monopólios editoriais, do que pela classe artística em si.

Esses limitadores da discussão são muito importantes, porque eles ditam o começo da briga que se iniciou no começo do século XV e se prolonga até hoje, resultando nas eternas discussões das quais este trabalho espera ser mais um argumento: a luta pelos direitos do autor.

3. Primeiras leis

¹ Primeiro aparelho funcional para imprimir tinta em papel em larga escala, datado do fim do Século XV.

O direito de autor passa por todo um processo que fazia parte dos costumes, mas as exigências de mercado logo impuseram às recentes criadas constituições nacionais necessidades de se fazerem presentes garantias sobre produtos tão importantes.

Vamos ao seguinte discurso do mestre jurista Marion, proferido no Parlamento francês em 1586:

O autor de um livro é dele o senhor e como tal pode livremente dispor sempre do mesmo, como se possuísse um escravo. [...] A razão é que os homens, uns e outros, instintivamente reconhecem mesmo em particular, ser senhores do que fazem, inventam e compõem (POULIET, 1908 apud ROCHA, 2001, p. 18).

O discurso se encaixa muito bem na tendência do que geralmente se concorda nas rodas em que se debate o direito de autor. Logicamente, a parte em que se refere à obra como um escravo não se adequa aos nossos discursos atuais, mas já nos traz um pouco de como as primeiras tentativas de incorporação dos direitos de autor nas leis positivas se posicionavam quanto à obra: uma propriedade, nesse caso, comparado a um escravo, que à época era considerado uma propriedade material.

Esse é um dos registros mais antigos que remontam ao começo do processo de ingresso do direito de autor às leis francesas. E também não podemos deixar de informar que esse discurso – que defende a propriedade de uma obra tanto no nível econômico (comparando a uma propriedade) quanto no social (evidenciando que homens racionalmente concordam que cada um é senhor daquilo que cria), citando o autor – era, na verdade, o depoimento de um advogado perante um caso em que seus clientes eram dois livreiros de Paris que lutavam para manter os direitos sobre obras que estavam sendo copiadas por livreiros do resto da França.

O primeiro caminho percorrido para o ingresso dessas leis nas constituições veio, então, por intermédio desses livreiros. Os dois principais centros de discussão nesse assunto foram as duas maiores potências da Europa na época, a França e a Inglaterra (ROSA, 2006).

A primeira formalização da regulamentação de que se tem nota foi prescrita em 1557 pela rainha Mary, da Inglaterra. Esse privilégio foi concedido a uma companhia de editores, a Stationary's Guild.

Os membros tinham um enorme interesse em adquirir um monopólio dos livros impressos e em excluir quaisquer eventuais concorrentes na Escócia e noutras circunscrições. Isto pode ser comparado com o monopólio da

propriedade que atrás nos referimos. A Rainha Mary tinha também um interesse especial nesta medida, que impedia a propagação de idéias heréticas que pudessem pôr em causa sua legitimidade. O acordo que Mary estabeleceu com os editores combinava esses dois interesses (SCHIJNDEL; SMIERS, 2009, p. 11).

A rainha Mary foi uma monarca inglesa que teve seu período de regência marcado pela violenta manutenção da religião católica romana em seu reino, rendendo-lhe o famoso apelido de *Bloody Mary* (Mary sangrenta). A lei aqui, como já havíamos citado, se encaixa como um perfeito exemplo para a situação que a Europa vivia. Eram tempos de afirmação de governos, religiões, terrenos e culturas. As artes eram uma grande ferramenta de propagação de soberania nacional, e o controle sobre as publicações garantia uma melhor administração do seu conteúdo. E, aliadas a esses governos, havia os livreiros se aproveitando da situação para alicerçar seu monopólio junto aos monarcas.

Seguindo nossa cronologia, ainda na Inglaterra, um século depois, surgiu o *copyright* – (*copy*) cópia (*right*) direito –, termo que também utilizaremos muito para nos referirmos ao direito de autor nas leis inglesas e de suas colônias. Mais à frente, retornaremos às colocações corretas desses termos.

De acordo com Lessig (2004), em 1662, o *Licensing Act*, na Inglaterra, trazia uma garantia de *copyright* aos livreiros até o ano de 1695, protegendo seu monopólio por um tempo finito. Como isso foi uma lei de tempo determinado, por mais alguns anos esses livreiros ficaram “desamparados” pela (falta de) lei e ficaram à mercê dos mercados emergentes que surgiam no resto do Império Britânico, especialmente na Escócia. Durante os 15 anos que seguiram à expiração do *Licensing Act*, a ausência de leis foi suprida em parte pelas decisões de juízes em casos específicos, evidenciando a necessidade da criação de uma lei de fato que regulamentasse a propriedade da distribuição e cópia das obras (LESSIG, 2004).

Foi então em 1710 que surgiu a primeira lei escrita sobre a distribuição e propriedade de obra artística, o Estatuto de Anne, também chamada de *Copyright Act*:

O Estatuto de Anne dava ao autor ou ‘proprietário’ de um livro um direito exclusivo de publicar aquele livro. Uma limitação importante, porém, para horror dos livreiros, era que a lei dava ao livreiro o direito apenas por um certo período [21 anos]. No final desse período, o *copyright* ‘expirava’ e a obra então era livre e poderia ser publicada por qualquer um (LESSIG, 2004, s/n).

Aqui nos saltam aos olhos três pontos: a) novamente, a influência dos livreiros foi fator crucial na formatação da primeira lei que protegeu a propriedade de uma obra (observem que o objeto da proteção é a cópia); b) a lei protegia muito mais esse objeto proveniente da obra, a cópia, do que a própria criação; c) e, indo um pouco mais fundo, como Lessig (2004) nos conta, o período de expiração surgia como um mecanismo para amenizar os monopólios exercidos pelos livreiros.

Novamente, percebemos que o objeto da regulamentação ainda não era reclamado por aquele que de fato tinha a responsabilidade de brigar pelos direitos sobre a obra, o autor. O “direito moral” ainda existia como validação popular e reconhecimento da autoria das obras, no entanto quem se interessou pela briga a conduziu para o seu interesse. O início da briga pelo *copyright* diz respeito a uma técnica. Quem teria o direito de utilizar uma máquina para recriar inúmeras cópias de um volume, legalmente adquirido junto ao autor, e revendê-las? Aqui se estava lutando pelo produto, e não pela obra e pelo autor. O que quer que sucedesse esse imbróglio só garantiria, em caso de vitória, o retorno esperado para uma parte. Em outras palavras, mais especificamente as do professor Raymond Patterson, “Os livreiros [...] se preocupavam tanto com os artistas quanto os donos dos rebanhos com o rebanho” (SAUNDERS, 1992 apud LESSIG, 2004, s/n).

Apesar de toda essa mobilização por parte dos livreiros, o Parlamento inglês tentava remar em uma direção contrária às concentrações dessas atividades nas mãos de poucos que tinham sido instauradas. Desde 1656, já existiam algumas atitudes, como o Estatuto do Monopólio, que prevenia a concentração de certas atividades nas mãos de poucos. Neste caso específico, o estatuto era válido para patentes de invenções, mas as limitações de tempo tanto no *Licensing Act* quanto no Estatuto de Anne já evidenciavam uma preocupação do próprio Estado em proporcionar uma exploração comercial, mas limitada (LESSIG, 2004). “Desse modo, o ‘copyright’, quando visto como um direito de monopólio, era claramente como um direito que deveria ser limitado [...]. O Estado deveria proteger o direito exclusivo, mas só enquanto ele fosse benéfico para a sociedade” (LESSIG, 2004, s/n). O Parlamento claramente tomava medidas para assegurar as liberdades que sustentassem tanto o mercado de venda quanto o da sua fonte, da criação. Assim garantiam um contexto sustentável para a proliferação de literatura no Reino Unido.

Ao fim do período de proteção do Estatuto de Anne, cópias mais baratas dos livros (ou suas versões “piratas”) começaram a surgir em todo o Reino Unido, seguidas de batalhas judiciais travadas ao longo de mais de 40 anos. O Parlamento britânico se posicionou de forma protetora ao estatuto, pois caso os períodos de proteção fossem renovados:

[...] 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 ganhos privados de livreiros (OCHOA, 2003 apud LESSIG, 2004, s/n).

Apesar disso, grande parte dos processos acabava nas mãos de juízes e, geralmente, acabava vencida por aqueles que queriam manter a propriedade sobre as obras ou extendê-las, sob a alegação de que “[...] era a única forma de proteger os autores” (LESSIG, 2004, s/n). O embate finalmente chegou à maior instância do Poder Judiciário da Grã-Bretanha, a Câmara dos Lordes, que acabou optando não só por manter um período fixo para a proteção da distribuição das obras, como também deixou bem claro que, após o término desse período, a obra estaria livre para ser comercializada por qualquer um, pois ela pertenceria ao povo do Reino Unido.

A comercialização de literatura não se encontrava mais nas mãos de pequenos grupos, e os clássicos e grandes novos pensadores poderiam chegar às mãos do cidadão comum. A decisão, conforme Lessig (2004), foi muito aclamada nas cidades periféricas do Império Britânico, porquanto os livros eram de um acesso muito mais difícil fora dos grandes centros. O conhecimento havia, de certa forma, sido popularizado. As ideias da liberação desse conteúdo iam de encontro à grande corrente filosófica europeia contemporânea do Iluminismo e colocava em evidência justamente a descentralização do conhecimento.

O ano era 1774 e, pela primeira vez na história inglesa, foi oficializada a garantia de obras que pertenciam ao domínio público (LESSIG, 2004). Os princípios evocados no que ficou mais conhecido como o *Copyright Act* até hoje são considerados um marco na história dos direitos autorais, influenciando muitas das legislações nacionais e internacionais que surgiriam nos anos seguintes.

4. Direito de autor e *copyright*

Até agora, buscamos construir um histórico sobre a utilização do termo “direito autoral”, no entanto, antes de apresentarmos o conceito que utilizaremos como base para a realização dessa pesquisa, empregaremos duas nomenclaturas diferentes: direito de autor (França) e *copyright* (Inglaterra).

A utilização desses termos é sinônima. O histórico que expusemos sobre o *copyright* na Inglaterra, o direito de autor, segue o mesmo caminho no país vizinho. Na França, assim como na Inglaterra, as motivações pela busca de direitos prescritos na lei também seguem a motivação de livreiros da capital que buscavam assegurar o domínio sobre a publicação de obras em território nacional. Datas, nomes, locais e obras são diferentes, mas a história da incorporação das leis é muito similar. O que vale a pena ser destacado de modo mais detalhado no nosso estudo é que, historicamente, a fundamentação desses dois objetos da legislação da propriedade artística se dá de forma ligeiramente distinta.

Em sua obra *Cinco lições sobre comunicação, redes e tecnologias da informação*, o autor português António Machuco Rosa (2006) nos explica de forma sucinta esse panorama. A então descrita história do *copyright* no Reino Unido parte da premissa de que as publicações já eram historicamente de propriedade de certos livreiros sem limitação alguma, caracterizando o monopólio garantido por juristas ingleses em julgamentos até a criação de leis definitivas por parte do Parlamento britânico. Tais leis não eram benéficas para a proliferação de cultura e conhecimento, e o patrimônio da obra deveria ser tornado público. O que separa esse ideal dos franceses, além do Canal da Mancha, é a direção do argumento. Na França:

O facto é que aquilo que podemos desde já designar como “domínio público” das obras constituía as regras, enquanto os privilégios eram a excepção. Partindo da ideia de que a liberdade de impressão era a regra e o privilégio a excepção, o Parlamento de Paris pôs em execução um sistema bastante simples de restrições: por um lado, os privilégios apenas podiam incidir sobre obras ainda não impressas, por outro, a sua duração era limitada no tempo (entre três e dez anos), obtendo assim um equilíbrio entre domínio público e remuneração dos investimentos (ROSA, 2006, p. 197).

Ou seja, na França, todas as obras eram de domínio público e o autor (no caso, mais o livreiro) se beneficiava de seu uso por um período de tempo. Assim como no país vizinho, esse período foi estendido diversas vezes, configurando um monopólio. A máscara usada era a da proteção ao direito dos artistas, e a questão foi debatida com argumentos muito parecidos,

criados por atores similares. Em pouco tempo, a criação de uma legislação que oficializaria o assunto viria ao fim do século XVII, equivalendo-se em formato e legitimidade com a Inglaterra.

A discussão que por muito tempo perdurou sobre o direito do autor *versus copyright* o colocava de forma oposta. O direito do autor sempre foi utilizado como a vertente francesa (ou europeia) da propriedade intelectual, em que a obra é o principal objeto e a luta é pela sua proteção, enquanto o *copyright* era a vertente anglo-saxã, mais voltada para a “expressão da obra” (ROSA, 2006, p. 205) (sua reprodução). Enquanto uma leva a fama de proteger o interesse do autor, a outra carrega a alcunha de defensora do seu produto. Apesar disso, ambas surgem da mesma fonte: do interesse de livreiros em assegurar seu monopólio.

Lógico que as famas sucedem seu histórico e carregam o que vem a seguir. Na virada do século, outras potências entraram na situação e o direito autoral tomou forma.

5. Direito autoral e o resto do mundo

“A legislação sobre propriedade intelectual deve ser, necessariamente, internacional.” (SANTANA JR., 2006, p. 226). E assim foi que ela evoluiu. No século XIX, não havia alternativa. As duas grandes potências que serviram de base para o estudo inicial e a conceituação do direito autoral por muito tempo alternaram-se como principais potências do mundo moderno, mas a mercantilização a passos cada vez mais largos marchava para a globalização. Colônias explodiram em revoluções que criaram países, potências emergentes que proporcionavam um maior tráfego de produtos e políticas pelos oceanos, transformando os mapas em um único globo.

A Inglaterra vivia o ápice da Revolução Industrial, que rapidamente se espalhava pela Europa e velozmente chegaria à grande potência emergente do período, os Estados Unidos. Esses dois fatores são extremamente importantes na sequência do nosso estudo sobre direitos autorais.

A Revolução Industrial aos poucos transformou o mundo, entretanto, em um passo muito rápido transformou a Europa. A técnica artesanal se transformou no processo mecânico, que era de um retorno econômico nunca visto antes, não só pela sua eficiência, mas pelo crescente mercado mundial. Um desses mercados, o que mais proliferou no século, logo se tornou mercado produtor e, em pouco tempo, os Estados Unidos se consolidavam como uma

fortíssima economia global. Os EUA gradativamente adentravam em um mercado competitivo no qual produtos que revolucionavam o modo de vida de civilizações inteiras surgiam a cada instante.

Nesse cenário se encontrava a humanidade em mais um de seus picos criativos. E assim como anteriormente, também surgiu o medo do plágio. O mundo e as suas relações evoluíam, antes entre países vizinhos, mais tarde, entre continentes diferentes. Nesse passo, muitas convenções eram armadas para que culturas pudessem realizar suas trocas de conhecimentos. Nas feiras, era comum alguns países exibirem seu vasto conhecimento em áreas recém-desenvolvidas (engenharia, agricultura, automobilismo, medicina) e recolherem informação sobre áreas que não eram tão desenvolvidas assim. Alguns países se mostravam contrários a essas situações e se recusavam a participar, por isso, foi organizada pela primeira vez, no ano de 1880, a Convenção da União de Paris (SANTANA JR., 2006).

Segundo Santana Jr. (2006), na convenção criada com o intuito de discutir as questões legais relativas à propriedade intelectual em um âmbito de diversas legislações nacionais em único globo, o foco foi voltado para patentes em diversos territórios. Os países signatários saíram contentes com os acordos firmados, mas o que extraímos aqui de mais proveitoso é que, pela primeira vez, houve um encontro de diversos países para discutir a propriedade de ideias em um contexto mundial, de vários territórios e diferentes legislações.

6. Conferência de Berna

Demonstrando uma abertura para um diálogo mais profundo, diversos países reuniram-se para discutir, pela primeira vez, o direito de autor em nível internacional. Idealizada pelo escritor francês Victor Hugo, a Conferência de Berna, realizada em 1886, foi um dos mais importantes eventos na história da discussão de direitos autorais. Sua significância reside não só no encontro em si, mas também na possibilidade do choque de culturas e legislações. Como já mencionado, a distinção das legislações de França e Inglaterra, mesmo que pequenas e conceituais, revelavam uma necessidade de diálogo e compreensão para atingir um consenso. E foi nesse encontro que se buscou isso pela primeira vez (SANTANA JR, 2006). Apesar da intenção de conciliação entre diversas visões, o documento redigido para oficializar o que foi discutido acabou pendendo mais para uma vertente. “Foi desenvolvido por iniciativa de Victor Hugo e foi, assim, influenciado pelo direito francês de proteção ao autor, contrastando com o conceito anglo-saxão de direitos autorais [...]” (SANTANA JR., 2006, 231). Grande parte dos países envolvidos assinou o tratado. A ausência importante nas assinaturas foi a dos EUA, que alegaram ter de adequar muito de sua própria lei para assinar o tratado.

Ficaram então estabelecidos para os signatários da Conferência de Berna os seguintes fundamentos:

- a) as obras originais de um Estado membro devem ter proteção idêntica em cada um dos outros países membros e no mesmo nível em que ela é concedida para seus nacionais, mesmo que seja mais benéfica que a de outro país. É o princípio da proteção automática;
 - b) a proteção deve ser assegurada, independentemente do preenchimento de qualquer formalidade, tais como registro, exigências fiscais, depósito etc. É o princípio da proteção automática; e
 - c) a proteção a ser concedida em um país independe da existência de proteção no país da obra. É o princípio da independência da proteção.
- outrossim, preceitua que o prazo mínimo da proteção é de 50 anos, contados da morte do autor; estabelece o direito exclusivo que têm os autores de autorizar ou proibir a reprodução de suas obras, assim como a transmissão pública de representação de execução (ÉBOLI, 2006, p. 24).

Apesar de remeter a muitos outros pontos, é interessante mencionar que o tratado assinado também trazia uma citação referente ao direito moral sobre a obra, uma clara influência da legislação francesa. Sobre o direito moral, falaremos adiante.

A conferência teve, ao longo dos anos, diversas revisões e, após a confirmação e aprovação de grande parte dos presentes, foi decidido criar uma sede administrativa na cidade que dá o nome à conferência. Pouco tempo depois, acabou se juntando à sede da União de Paris e, no ano de 1967, após mudar sua sede para Genebra, mudou seu nome. Foi criada a Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI), órgão que reúne sob o mesmo teto direitos relativos a

[...] obras literárias, artísticas e científicas, às interpretações dos artistas intérpretes e às execuções dos artistas executantes, aos fonogramas, às emissões de radiodifusão, às invenções em todos os domínios da atividade humana, às descobertas científicas, aos desenhos e modelos industriais, às marcas industriais, comerciais e de serviço, bem como às firmas comerciais e denominações comerciais, à proteção contra a concorrência desleal e todos os outros direitos inerentes à atividade intelectual nos domínios industrial, científico, literário e artístico (SANTANA JR., 2006, p.234).

Hoje, a OMPI ou, como é mais comumente utilizada, WOPI (sigla em inglês) é um dos braços da Organização das Nações Unidas (ONU).

7. Tratados e panorama atual

Durante os vários anos que se sucederam à conferência de Berna e suas revisões, diversos acordos e tratados comerciais fizeram parte desse histórico. No século XX, um dos períodos mais atribulados da história da humanidade, marcado por guerras, conquistas tecnológicas e uma integração global jamais vista, o direito autoral foi cada vez mais usado como produto econômico.

Um dos fatos que nos leva a essa conclusão vem com a criação do acordo internacional popularmente conhecido como TRIPS (Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights). A criação da WIPO já evidenciava a tendência do tratamento que o direito autoral receberia, sendo enquadrado junto a “descobertas científicas, marcas industriais, comerciais e de serviço [...]” (SANTANA JR., 2006), mas foi com o TRIPS que se adotou uma clara definição desse posicionamento em nível global.

O TRIPS é um tratado internacional e uma parte essencial da Organização Mundial do Comércio (OMC): para fazer parte dessa organização, é necessário estar vinculado ao TRIPS. Hoje, quase todas as nações filiadas à ONU fazem parte da OMC. Sua base é fundamentada na Conferência de Berna e na Convenção de Paris, e grande parte de seus requisitos se

assemelha ao que já era praticado anteriormente, salvaguardando algumas adições referentes às novas tecnologias (como programas de computador têm os mesmos termos de proteção de uma obra literária). As grandes adições aqui são duas: a) a participação do TRIPS é obrigatória para agir no mercado mundial promovido pela OMC; b) caso não se cumpra o tratado, as punições se dão nesse âmbito. Ou seja, não havendo o cumprimento das regras, os países são julgados por uma comissão do TRIPS e podem receber como punição sanções econômicas. “O direito é, por exemplo, punir esse país laxista aumentando consideravelmente as taxas de importação ou exportação sobre certos produtos” (SMIERS, SCHIJNDEL, 2009, s/n).

As críticas a esse modelo são extensas. Faremos aqui apenas algumas observações. Dentre elas, o fato de que, ao colocarmos todos essas propriedades intelectuais no mesmo barco da WIPO e as incluirmos em um tratado obrigatório da OMC, “[...] os direitos intelectuais se transformaram em mercadoria, aumentando a cada dia a sua importância econômica e comercial no mundo moderno” (ÉBOLI, 2006, p. 26). E que, ao subordinarmos esses julgamentos a uma comissão dessa organização, estaremos fadados a fazer parte de um sistema em que os donos de grande parte do produto cultural do mundo podem utilizar isso como uma ferramenta, para manter seu monopólio sobre países menos desenvolvidos. Um mecanismo muito sofisticado, mas que ainda lembra os livreiros de Londres.

A forma como o direito autoral é proposto atualmente dita a comercialização e, conseqüentemente, a criação no mercado artístico mundial. Ao chegarmos ao fim do capítulo, notamos as características mercantilistas do produto da arte (um produto muito valioso, como observamos) como consequência de uma série de influências que vão além do criador. Esse ponto é fundamental para nossa pesquisa, uma vez que pesquisamos como esse mecanismo foi assimilado na cultura brasileira e quais são suas consequências para a nossa classe artística do meio musical.

Capítulo 2 – Direito de autor no Brasil e gestão coletiva

O capítulo anterior tratou de introduzir a propriedade intelectual no campo artístico ao longo da história. Neste capítulo, a proposta é discutir: a) a evolução histórica desse tema no Brasil; b) como suas aplicações afetaram as políticas públicas de cultura; c) a gestão de direitos autorais na indústria fonográfica em nosso país. Ao longo da exposição de argumentos, buscamos comparar grande parte das ideias introduzidas na primeira parte da nossa pesquisa para destacar as semelhanças e discrepâncias entre os atores e objetos envolvidos. Assim, poderemos criar um cenário teórico que nos proporcionará um retrato do objeto aplicado ao Brasil, favorecendo a posterior comparação com sua evolução histórica e a marcação dos principais pontos que se relacionam com os objetivos finais da pesquisa.

1. As primeiras leis

As discussões acerca da questão autoral tomaram forma nos grandes centros europeus durante o século XVIII, um tempo em que o Brasil ainda era uma colônia, sob a tutela de seu colonizador, Portugal. Portanto, a participação do Brasil nesse cenário de discussão sobre direito autoral foi inexistente em decorrência de nossa condição de colonos até o século seguinte. Com a proclamação da independência brasileira da Coroa Portuguesa, em 1822, começamos a explorar o envolvimento do nosso país com a proteção de propriedade intelectual.

O começo da nossa história como país independente traz, desde a Constituição de 1824, citações sobre propriedade intelectual e, mais especificamente, punições aos praticantes de plágio. “Mas, exceto quanto ao crime de contrafação, nada mais de positivo e prático existia em defesa do direito do autor sobre os frutos de seu trabalho intelectual” (ROCHA, 2001, p. 26). A criação dos primeiros cursos jurídicos, em Olinda e São Paulo, no ano de 1827, também contribuíram para a formulação da recém-criada legislação nacional e, no mesmo ano, foi incluída a cláusula que garantia o “privilégio” da obra ao autor por um período de dez anos (NAVES, 2003).

Percebe-se que a proteção à obra e ao artista era uma preocupação, ainda que de forma mais crua e inicial, mas já de antiga existência no nosso país. A legislação ainda focava na

punição, como já observamos nas situações citadas no primeiro capítulo. Os primórdios da proteção focaram na punição do plagiador, que feria a moral de outro.

O que não podemos deixar de trazer à discussão também é esse caráter punitivo, muito relacionado às influências sofridas pelo Brasil de potências estrangeiras. Ainda que muito atrelada a Portugal, a economia brasileira já se estabelecia em portos diferentes e com países diferentes, portanto, suas leis deveriam se adequar a um mercado mais abrangente. Em terras estrangeiras, o Brasil, no que era relativo às propriedades intelectuais, era considerado “terra de ninguém”. “De Portugal chegavam versões em língua portuguesa dos melhores escritores internacionais sob os mais andrajosos disfarces: eram ‘imitações’, as ‘versões livres’, as ‘inspirações’ ou a autoria N.N. sem a menor referência à obra original” (ROCHA, 2001, p. 23). Obras, de acordo com Rocha (2001), que eram traduzidas em Portugal das mais diversas línguas e países (em especial da França) e pirateadas² para o Brasil (ROCHA, 2001).

A situação dos direitos autorais se manteve inalterada no país até o fim do Império. Com a proclamação da República, em 1889, a nova Constituição introduziu uma alteração na proteção do direito autoral. Conforme Rocha (2001), a criação da Lei Medeiros de Albuquerque, além de aumentar o prazo de proteção da obra de dez para 50 anos, a partir da data de publicação, introduziu a cessão de direitos de exploração da obra. Pela primeira vez no Brasil, foi regulamentada a autorização, por parte do autor, da utilização de sua criação artística por outra pessoa. A lei permitia uma concessão de 30 anos ao requerente e, ao fim desse prazo, a obra voltava às mãos de seu criador (ROCHA, 2001).

Até esse ponto, o direito de autor era tratado de forma secundária na lei brasileira e, portanto, o país ainda se encontrava marginalizado na discussão em nível global, que começara no fim do século XIX na Europa

2. O nascimento do direito autoral no Brasil e a SBAT

O que chamamos de direito autoral no Brasil, tratando de agrupar nesse termo conceitos provenientes de “propriedade” e “criação artística”, decorreu de toda essa cronologia de ideias, debates e batalhas judiciais que se deram na Europa, na virada do século XIX para o XX. Em um cenário inicial de globalização, os mercados começaram a exigir de

²No sentido de contrabandeado, ilegalmente transportado por piratas

seus integrantes posturas mais definidas sobre suas patentes, como já observamos no capítulo anterior.

O Brasil se juntou a essa discussão ao passo que sua classe artística começava a se organizar. Assim como em muitos países, a produção nacional de cultura se tornou um mercado ativo e os artistas brasileiros perceberam que era necessário proteger seu produto. Então, no ano de 1917, surgiu a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) (ROCHA, 2001).

A SBAT surgiu como uma associação de apoio legal a escritores, autores teatrais e compositores, preconizando a proteção legal das obras e o desenvolvimento da cultura brasileira, e teve como um de seus líderes fundadores a compositora Chiquinha Gonzaga.³

O autor Daniel Rocha, um dos mais ativos representantes das discussões dos direitos autorais no Brasil, descreve em sua obra *Direito de autor* (2001) como se entrelaça a história dos direitos autorais no Brasil e na SBAT, associação em que atuou como presidente: “Até o aparecimento da SBAT, em 27 de setembro de 1917, não existia nenhuma lei específica capaz de dar a desejada proteção ao autor de obra literária e artística” (ROCHA, 2001, p. 26).

A pressão por mudanças na legislação, de acordo com o autor, ganhou força quando os próprios artistas começaram a entender melhor o contexto em que estavam envolvidos. Houve um episódio marcante no qual um autor português, Luiz Pomerim, tentou impedir a apresentação de uma peça baseada em seu texto, sem o seu consentimento. Após diversas tentativas infrutíferas de cessar a apresentação, sua apelação, que chegou ao Supremo Tribunal Federal (STF), foi negada sob o pretexto de que a proibição da exibição, por parte do autor, era inconstitucional (ROCHA, 2001). Após esse episódio, a discussão ganhou muita força, assim como a SBAT:

A SBAT atuou então junto ao Congresso Nacional, Obtendo a aprovação da Lei nº 4.092, de 04 de agosto de 1920 que ao mesmo tempo reconhecia a SBAT como utilidade pública federal e lhe dava a faculdade de representar em juízo seus associados e representados por sociedade estrangeiras com as quais houvesse firmado contratos de representação recíproca. Tudo isso pela simples presença do nome do autor na lista de sócios ou na das sociedades estrangeiras representadas pela SBAT. Em 3 de janeiro de 1924, a SBAT conseguiu um novo Decreto nº4.790;24, estabelecendo a obrigatoriedade de licença prévia do autor para a utilização de qualquer obra artística ou literária, facilitando aos titulares de direito de autor requerer a apreensão das receitas brutas da representação ou exibição não autorizadas (ROCHA, 2001, p. 26).

² Disponível em <<http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/historico>>

Percebe-se, então, que a movimentação realizada pelas associações era de união e proteção, não só no âmbito nacional, mas também no internacional. Ao passo que uma lei deu espaço para que uma associação de artistas represente contratantes de outros países no Brasil e brasileiros em terras estrangeiras, o país abriu uma brecha para as já existentes leis internacionais de propriedade intelectual. A primeira consequência foi que, em 1922, a nação se tornou signatária da Conferência de Berna, da qual falamos no capítulo anterior, sendo assim a primeira nação da América Latina a participar do tratado (NAVES, 2003).

Como consequência, o Brasil adequou sua lei para que não ficasse à mercê da legislação internacional assinada na conferência, mas, mesmo assim, o Decreto nº 5.492 de 1928, conhecido como Lei Getúlio Vargas, ainda categorizava e transferia o que era relativo à propriedade artística para a área de “locação de serviços”.⁴ Apesar de entrar em um cenário global de proteção à propriedade intelectual, no Brasil, ele era tratado, perante a lei, como qualquer outra contratação e terceirização de produto ou serviço, como podemos observar na Lei Getúlio Vargas. Esse decreto regeu as ações legais que tangiam aos direitos autorais por quase 50 anos.

3. O direito autoral brasileiro, a gestão coletiva e o ECAD

As décadas seguintes à criação da Lei Getúlio Vargas foram, talvez, os anos mais frutíferos da criação artística nacional. Na literatura, surgiram nomes como Mário de Andrade, Nelson Rodrigues e Jorge Amado; o cinema brasileiro crescia com Grande Otelo e Oscarito, bem como chegou ao seu auge com o Cinema Novo de Ruy Guerra, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. A música brasileira se tornou a cara do Brasil, e o país se transformou na sua música. Pixinguinha, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, João Gilberto, Tom Jobim, Jair Rodrigues, Chico Buarque, Ellis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. Uma lista de talentosos músicos que vai muito além dos aqui descritos, criadores dos sucessos que moldaram a identidade brasileira. Em um período muito curto de tempo, nosso país produziu grande parte do material cultural que nos definiria como povo no século XX. Convenhamos que, levando em consideração a lógica do que foi discutido no capítulo anterior, da evolução

⁴ Decreto Nº 5.492, de 16 de julho de 1928. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D5492.htm>. Acesso em: 16 nov. 2015.

do produto cultural como mercadoria, o Brasil teve, entre os anos 1930 e 1970, uma mina de ouro em suas terras. E, ainda sim, não tinha leis específicas que a regulamentasse e protegesse.

Durante 45 anos, a legislação de direitos autorais seguiu enquadrada na seção do Código Civil, que trata de “locação de serviços”, recebendo, ao longo do tempo, várias alterações provenientes das conferências internacionais das quais o Brasil era participante. Enfim, conforme Naves (2003), em 1973, depois de diversos remendos e adaptações, o Brasil viria a ter sua primeira lei específica de direitos autorais. “[...] A Lei nº 5.988 veio consolidar as várias legislações editadas ao longo dos anos para atender às peculiaridades das distintas naturezas dos trabalhos de autores e intérpretes” (NAVES, 2003, p. 27).

A legislação criada nada mais foi do que uma consolidação daquilo que já era praticado em território nacional, baseando-se nas noções de direitos de propriedade intelectual dos participantes da Convenção de Berna e da UNESCO (Rocha, 2001).

Mesmo assim, foi um passo muito grande, pois reconhecia como legítima a necessidade latente da classe artística de proteção de seu insumo básico. Não podemos deixar de apontar que o reconhecimento do produto artístico como uma propriedade o torna um bem de valor econômico e, portanto, uma ferramenta e produto de trabalho.

O que merece o maior destaque dentre todas as ações advindas da Lei nº 5.988/73, e que a partir de agora vai assumir o centro de nossas discussões, foi a confirmação de que, por meio da gestão coletiva, o Brasil praticaria sua fiscalização de direitos autorais.

A prática da gestão coletiva, de acordo com Braun e Adolfo (2013), surgiu ainda no século XIX, na Europa. O advento da tecnologia industrial e o quanto ela multiplicava as opções de reprodução de suas obras evidenciavam a incapacidade de os autores fiscalizarem pessoalmente as reproduções de suas obras. Começaram, então, a se organizarem em associações “como meio de resposta à evolução tecnológica e correspondente utilização indiscriminada das obras e prestações” (CORDEIRO, 2005, p. 34 apud BRAUN; ADOLFO, 2013, p. 200). A gestão de direitos de autor, por meio de associações, desde então, se tornou a tendência na Europa e, no século seguinte, no mundo (BRAUN, ADOLFO, 2013).

A gestão coletiva, na prática, era a forma de gestão de direitos autorais praticada no Brasil desde a criação da SBAT. Por meio da filiação a essa associação, além da representação legal, diversos autores e artistas associados passavam a receber cachê (jargão do artista para o

seu pagamento) e arrecadações em geral, relativas a exposições e reproduções de suas obras. A filiação à associação só requeria uma porcentagem da arrecadação. A SBAT foi a pioneira desse modelo de gestão de direitos autorais, entretanto, ao longo dos anos, várias outras mais específicas surgiram (por exemplo, a que viria a se tornar a União Brasileira de Compositores – UBC), o que gerou a forma mais usual de arrecadação e distribuição de lucro proveniente da produção e reprodução musical. O grande problema, como apontam Gibran e Vianna (2014), foi que, com o surgimento de associações diferentes, surgiram diversas formas de pagamento, cobrança, associação e prestação de serviços, o que criou uma enorme dificuldade na normatização e no controle desse tipo de gestão de direitos (GIBRAN; VIANNA, 2014).

Reconhecendo essas associações como os agentes legítimos de gestão do resultado econômico das obras registradas, o governo apenas teve de criar um epicentro para todas elas. Prescrito pela Lei nº 5.988/1973, foi criado, no mesmo ano, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, o ECAD. O órgão foi criado como uma associação civil de natureza privada sem fins lucrativos e, a partir de sua criação, seria a única instituição responsável pela arrecadação e distribuição de direitos autorais de execução de obras musicais. Em conjunto, também foi criado o Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA), órgão que serviria de apoio e fiscalização do ECAD, mas encerrou suas atividades depois de alguns poucos anos de atividade (GIBRAN; VIANNA, 2014).

Segundo Gibran e Vianna (2014), ao normatizar a definição de direito autoral e da sua gestão, o governo aumentou a capacidade de fiscalização e controle acerca do que era produzido e arrecadado em cima dessa produção no país. O que não podemos deixar de levantar é o fato de que essa legislação foi feita no ano de 1973, portanto, o Brasil se encontrava em pleno regime militar e sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Em um período muito complicado da história do nosso país, no que tange às liberdades individuais e à democracia, a repressão e a censura pairavam o tempo todo acima da cabeça dos artistas. Ao mesmo tempo em que se ganhava muito com a oficialização e garantia de direitos sobre a arte produzida, para recebê-la, era obrigatória a filiação a uma associação e, conseqüentemente, ao ECAD (GIBRAN; VIANNA, 2014). Como todas as associações tinham de ser registradas junto ao Estado, a censura estava sempre presente.

Sobre a gestão coletiva e centralização da arrecadação, conclui Ascensão (1980):

Já antes se concluíra que o direito do autor era matéria importante e complexa, que não poderia merecer dos órgãos públicos uma atitude meramente passiva. Para além dos grandes problemas que cada dia se levantaram e que já por si exigiam uma entidade com competência específica, também no plano interno se reclamava um órgão com capacidade para atender à totalidade das implicações desta matéria, e que desempenhasse função impulsionadora. A esse órgão poderiam então caber funções que a lei não atribuísse ao órgão especial. A lei 5.988 trouxe toda orgânica (ASCENSÃO, 1980, apud GIBRAN; VIANNA, 2013, p. 10).

A existência de um produto tão valioso na mão de uma classe desorganizada e, conseqüentemente, desprotegida seria um desperdício. A lei surgiu, então, a partir da ideia de proteção de um produto rentável para que seu produtor pudesse usufruir dos frutos provenientes de sua criação com apoio da legislação.

4. A redemocratização e os problemas de gestão

O sistema imposto nos anos 1970, como observaram Gibran e Vianna (2014), apesar de suas críticas, sanou grande parte dos problemas que eram gerados no país no que se referia à remuneração e proteção de obras no meio musical brasileiro. A gestão coletiva é um modelo que dá mais segurança ao artista, pois terceriza uma atividade que seria no mínimo inconciliável com a carreira musical de qualquer artista. Uma central de arrecadação também criava um modelo a ser seguido, tanto na distribuição quanto na taxação de serviços pelas diversas associações que mantinham os direitos sobre as obras. A facilidade do modelo ocorreu de uma forma tão natural que, após o fim da ditadura militar que se estabeleceu no Brasil desde 1964, sua atualização não gerou grandes mudanças (GIBRAN; VIANNA, 2014).

O fim da ditadura deu abertura à formulação de uma nova Constituição Federal, em 1988. A nova Constituição Brasileira não teve muitas alterações no que se referia aos direitos de autor, porém sofreu, ao longo de dez anos, com diversos projetos de lei que tentavam atualizar o que já era realizado no país. Foi então que, em 1998, após a instituição de uma comissão específica para analisar a questão, foi criada a Lei de Direitos Autorais, ou LDA (GIBRAN; VIANNA, 2014).

A Lei nº 9.610/1998 tinha como grande objetivo atualizar as normas, levando em consideração que a primeira tentativa de formulação ocorreu em 1973, incluindo a proteção das obras em tempo de novíssimas tecnologias. Tal fato influenciou a forma como a música passou a ser consumida na virada do século. Além disso, a lei passou a disciplinar a utilização

das obras, detalhando normas a respeito dos direitos patrimoniais do autor, relatando e enumerando em quais situações configurava-se conduta lesiva à lei (BITTAR, 1999 apud GIBRAN; VIANNA, 2014). A legislação brasileira se tornou então mais clara e acessível. A LDA tinha um apelo popular maior e, em uma época de maior liberdade de imprensa e informação no mundo e no Brasil, gerou maior engajamento por parte daqueles que faziam parte desse mercado cultural, o qual girava em torno do ECAD, das associações e, conseqüentemente, dos músicos.

A Legislação de 1998 “[...] manteve as mesmas garantias e direitos da lei anterior, principalmente no que tange à arrecadação e à distribuição de direitos autorais” (GIBRAN; VIANNA, 2014, p. 11). Como apontado pelos autores Gibran e Vianna (2014), o que também sofreu algumas transformações foi a relação dos autores com o ECAD. Primeiramente, com a redemocratização do país, a obrigatoriedade de filiação e a necessidade prévia de autorização foram extintas, portanto, o autor tinha liberdade de gestão de sua obra. E caso este já estivesse associado, ainda tinha o direito de responder legalmente por sua criação, caso assim desejasse. Mas justamente por esse controle não ser mais obrigatório e a gestão legal de direitos autorais ser muito ineficiente (o que gerava uma participação pouco ativa dos artistas nas associações), muitos artistas buscaram participar de algumas questões com abordagens independentes (GIBRAN; VIANNA, 2014).

A maior participação dos artistas no entendimento do funcionamento das associações e do ECAD desencadeou uma série de medidas que visavam à transparência das entidades envolvidas, especialmente do ECAD. Foi criado um regulamento de arrecadação que tabelava preços e gerava mecanismos de prestação de contas (criado pelo próprio ECAD). Ainda que ineficientes, vieram a se tornar muito esclarecedores ao explicitar os pontos fracos que esse sistema criou ao longo dos anos (GIBRAN; VIANNA, 2014).

Como já esclarecido, o ECAD é um associação civil de natureza privada e sem fins lucrativos e exerce um monopólio de arrecadação e fiscalização, ainda que constitucional. A questão levantada por grande parte dos inseridos no mercado cultural e que mantinham relação com a instituição era: quem está regulando o ECAD?

Pelo que aqui podemos observar, a fiscalização e a arrecadação de todos os direitos eram feitas pelo órgão, de acordo com uma tabela de valores por eles mesmos estabelecida, e redistribuída às associações, com base na mesma tabela, e depois repassada aos músicos. Essa

arrecadação era feita em todo o país e o ECAD só respondia às regras estabelecidas por ele próprio.

No ano de 2008, o músico Tim Rescala, após a publicação de um texto em sua coluna no jornal *O Globo*, provocou uma reação tão forte que o próprio ECAD ameaçou entrar com uma ação judicial contra o músico e sua opinião. O fato é que, no texto, Rescala⁵ traz, com inúmeros dados e depoimentos, uma síntese daquelas que seriam algumas das várias denúncias que viriam à tona e cercariam o ECAD no começo do século XXI.

O caso desencadeou ações judiciais diversas que levaram à instauração, no Senado Federal, em junho de 2011, da CPI do ECAD. As denúncias foram: “Apropriação indevida dos créditos de autores, expulsão de associações dos quadros do ECAD, prática de cartel pelo ECAD e suas associações, entre outras denúncias” (GIBRAN; VIANNA, 2014, p. 16).

No que tange à nossa pesquisa, é importante discutir a má gestão da propriedade dos direitos autorais, pois isso tem ligação direta com a desapropriação do direito de propriedade sobre a criação da qual falamos desde o primeiro capítulo. Foi constatado que o ECAD, em parceria com as associações, realizava atividades que configuravam prática de cartel, como redigido no relatório da CPI. A prática ilegal estava na atribuição dos valores da precificação apenas pelo ECAD que, apesar de contar com representantes de todas as associações em seu conselho deliberativo, tomava decisões arbitrárias. As associações que se opusessem ainda corriam o risco de serem banidas do conselho, perdendo direito de voto. Como não havia nenhum órgão a quem pudessem recorrer, além da Justiça Comum, essas associações poderiam somar-se às outras milhares de ações contra o ECAD. Ou acatavam as decisões ou eram excluídas como parceiras da instituição. Por essas e outras, o relatório conclui que a atuação do ECAD era prejudicial aos autores associados (GIBRAN; VIANNA, 2014).

Além do óbvio retrato panorâmico da gestão coletiva de direito autoral recente no Brasil, a CPI também trouxe à luz como é discutido o direito autoral e quais são as vertentes que hoje mais influenciam o nosso direito. Vamos a uma passagem que vale destaque:

Sob o abrigo dos TRIPS, a gestão coletiva dos direitos autorais, sobretudo nos EUA e na União Européia, não exclui a existência de certo nível de competição no mercado, o que leva a formas mais eficientes e menos abusivas de precificação dos valores devidos pela execução pública das

⁵ Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/caderno-da-cidadania/a_luta_de_david_contra_golias/> Originalmente publicado no jornal “O Globo” 2/7/2008

obras musicais, lítero-musicais e fonogramas. A gestão coletiva no Brasil negligencia o fato de que os direitos autorais são bens imateriais, negociáveis no mercado. Ainda que guarde especificidades – e eles indiscutivelmente guardam – os direitos autorais submetem-se às leis de defesa da concorrência e de proteção ao consumidor (RELATÓRIO FINAL DA CPI DO ECAD, p. 1013).⁶

Ao exemplificar as práticas de monopólio analisadas na CPI, a influência dos TRIPS e das políticas econômicas mundiais que observamos no capítulo anterior ficaram bem evidentes no relatório que julgou um dos maiores escândalos no sistema brasileiro de direitos autorais. Percebemos a utilização indiscriminada de palavras como “bens”, “precificação” e “negociáveis”, inserindo automaticamente a questão discutida em uma lógica de mercado, como produto.

5. A Lei nº 12.583/2013

Após o encerramento da CPI, em abril de 2012, o cenário brasileiro do direito autoral se baseou muito no otimismo advindo das vitórias nas batalhas judiciais, teoricamente, por parte dos músicos. De um lado, ficaram os músicos, donos do insumo básico que era gerido por aqueles que estavam do outro lado, associações e ECAD, que realizavam sua venda, distribuição e arrecadação para repassar ao seu fornecedor. Nessa batalha, o ECAD foi penalizado com multas que ultrapassaram a casa dos 37 milhões de reais (GIBRAN; VIANNA, 2014).

No ano de 2013, a presidenta Dilma Rousseff aprovou a Lei nº 12.583, que atualizou a LDA e revisou, especialmente, a parte que tange à gestão coletiva de direitos autorais. Buscando uma atualização, baseada em todas as críticas que expuseram os erros administrativos e conceituais existentes no modelo e no ECAD, a nova lei veio com o intuito de trazer mais transparência, democratização de gestão e eficiência ao processo, que ainda seria comandado pelo ECAD.

À primeira vista, observamos que o ECAD perderia parte de seu poder, devido à descentralização e divisão de algumas responsabilidades. Algumas delas seriam assumidas pelo Estado, que trataria de habilitar e fiscalizar as associações que desejassem afiliar-se ao

⁶ Disponível em <<http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=106951>>

sistema desenvolvido, além de supervisionar a administração e criar mecanismos que propusessem maior transparência.

As associações, por sua vez, teriam reestabelecidas suas posições no conselho do ECAD com igualdade de peso nas votações. O ECAD passaria por uma reforma em sua gestão interna, sendo que, a partir da promulgação da lei, seus diretores seriam escolhidos por votação e exerceriam mandato de três anos. A instituição teria de se comprometer a prestar contas ao governo e aos associados anualmente. Para os autores, as grandes mudanças surgiriam no acesso a essa prestação de contas, que passaria a ser livre a eles. A tabela de preços, assim como as taxas de participação do ECAD e das associações, teria de ser fixada e só poderia ser alterada com o consentimento dos autores, em votações em suas respectivas associações (GIBRAN; VIANNA, 2014).

Apesar das vitórias, a lei esteve ativa por apenas 120 dias, quando, em outubro de 2013, acabou sendo suspensa devido às Ações Diretas de Inconstitucionalidade (ADIs) de nº 5062 e 5065, propostas e encabeçadas pelas associações Abramus e UBC junto ao próprio ECAD. Ambas julgaram como inconstitucional o que foi proposto na reforma da lei, tendo como principal crítica a intervenção do Estado na gestão de um direito privado com o intuito de se beneficiar economicamente (GIBRAN; VIANNA, 2014).

6. A arte inserida no mercado

A direção de nossa pesquisa agora toma rumos mais incisivos, ao passo que percorremos a história dos direitos autorais e percebemos que, claramente, a legislação moderna sobre a proteção da obra foi, geralmente, exercida por interesses de grupos sobre o resultado da criação artística como um insumo.

Essa generalização, baseada nos casos que buscamos em nossa bibliografia, é perceptível nos estudos dos quais nos utilizamos nesta pesquisa e buscamos construir nossos argumentos. Ao utilizarmos o direito autoral para trazer a arte para o campo do mercado econômico e a categorizarmos como produto – apesar de ser uma ideia quase que unânime nestes textos –, temos de interpretá-la cuidadosamente, pois: “O direito de autor sempre foi um terreno muito fértil para o desenvolvimento de vilanias e polarizações” (DRUMMOND, 2014, p. 136).

Assim como a conceitual diferenciação entre direito de autor e *copyright*, apontada no primeiro capítulo, a polarização aqui observada é uma consequência do ponto de vista conceitual do observador. Por um lado, vemos o direito autoral da visão mais lírica, em que existe uma “aura imaculada” que reveste a criação e lhe confere uma deificação. Observamos uma criação que parte de múltiplas influências e é um processo cultural (SCHIJNDEL; SMIERS, 2009). Por outro lado, existem grupos que se baseiam em fundamentações históricas para resguardar a obra como se defende uma posse. Assim, observamos pessoas que julgam toda e qualquer criação como um processo cultural e, portanto, de posse coletiva (LESSIG, 2004). O agrupamento de algumas dessas correntes e a vilanização de alguns grupos específicos (governo, empresas e associações) também são frequentes no decorrer da história do estudo dos direitos autorais. Nossa pesquisa não busca definir qual dos lados está correto e muito menos se enquadrar em um deles. Nossa intenção é encontrar em que momento todos esses posicionamentos, acerca dos direitos autorais, direcionaram o autor e seus direitos.

Apesar de todos os argumentos citados em nossa pesquisa permearem várias questões acerca dos direitos do autor, os que mais se aproximam da nossa pesquisa foram observados no trabalho do professor Victor Carneiro Drummond (2014), no qual vamos nos aprofundar. Sua abordagem vem ao encontro dos nossos objetivos, pois traz à luz importantes resultados, para a música, decorrentes dos direitos autorais: a valorização da arte como produto e, conseqüentemente, a legitimação de um trabalho decorrente dessa produção. Os pontos trazidos são uma consequência daqueles que puderam ser observados ao longo de toda a nossa pesquisa. Percebemos que eles não fazem parte de uma vertente ou outra de posicionamento sobre o direito de autor e seu objeto, mas sim de um resultado do que foi praticado ao longo dos anos.

6.1 A arte e/ou produto

Nos âmbitos de discussão de direito autoral, ainda permeia uma das grandes questões conceituais sobre o direito do autor: o que se protege hoje, a obra ou o resultado dela? Hoje, assim como nas últimas décadas, a reprodução de arte custa dinheiro. Gravações, galerias, iluminação, equipamentos, entre outros. Artistas e aqueles que proporcionam as ferramentas para criar sabem o volume de recursos que está envolvido na produção de uma obra. Não é

para menos que, como observamos no primeiro capítulo, existe uma seção da Organização Mundial de Comércio preocupada com isso e uma indústria que lucra massivamente com a cultura.

Constatações simples feitas com base nos fatos estudados: a questão que fica suspensa é se o que está no início da linha dessa indústria, a obra (incluindo seu conteúdo, sua originalidade, sua unicidade [...]), é a razão de toda essa proteção existir, ou se a proteção extensa e impenetrável é, sobretudo, o resultado financeiro que ela pode trazer.

Drummond (2014), em sua pesquisa, sugere, então, a existência de um “déficit filosófico do direito do autor”. Seu argumento remete à velha discussão “direito de autor *versus copyright*” e como sua discussão fundamental é baseada nas dicotomias “obra *versus* reprodução”, “autor *versus* editor”, sendo que, no fim das contas, a proteção de um direito sobre obra só existe graças às ações de ambos os atores.

O que Drummond chama de “comunidade autoral” são os atores envolvidos (artistas, organizações que atuam no meio, Estado e juristas interessados na área), e nossa pesquisa vem acompanhando o desenvolvimento dessa comunidade ao longo da história. Nesse processo, em nenhum momento observamos o ato de proteger a obra pela pura e simples necessidade de proteger a criação e a integridade do processo, apesar de sempre estarmos muito próximos desse discurso. Podemos observar até aqui que a legislação em vigor hoje, em grande parte do mundo, decorre de vários posicionamentos adotados nem sempre pelos mesmos atores e, mesmo assim, nunca nos distanciamos desse argumento protecionista da arte. Este que Drummond se refere como:

[...] mantras performáticos do direito de autor que são espécies de mandados comportamentais, repetidos à exaustão que tem o objetivo de fortalecer ideias sobre direito de autor cujo conteúdo não faz mais sentido na contemporaneidade ou cujos interesses são artificializados por meio de um verniz filosófico (DRUMMOND, 2014, p. 140).

A repetição à exaustão do discurso fez com que ele nunca tenha deixado de existir como ideia, mas dá a impressão de que ele deixa de ser o mais importante na prática.

Hipocrisia ou não, o fato é que, aplicada ao nosso recorte, a legislação brasileira nos dá um exemplo do que o autor se refere. A Lei do Direito Autoral de 1998 traz, em seu segundo capítulo, uma menção aos direitos morais da obra. Citados anteriormente, os direitos morais têm diversas definições históricas, mas na nossa legislação é o direito pessoal de ter

sempre ligado ao seu nome aquilo que é de sua autoria, sendo ele inalienável e intransferível. E pouco mais adiante, na mesma lei, nos capítulos IV e V, na parte que trata de questão patrimonial, são enumeradas diversas formas de como essa obra pode ser transferida, proporcionando uma “comercialização indireta” de direitos pessoais.⁷ A legislação brasileira de direitos autorais nada mais é do que uma consequência da discussão histórica, fundada no “proprietarismo-objetivista inglês ou o personalismo-proprietarista francês pós-revolucionário”, e da qual “a propriedade privada foi norte condutor do desenvolvimento do direito do autor” (DRUMMOND, 2014, p. 140).

A existência, então, de um “déficit filosófico” é uma questão ética. A necessidade de reconhecimento e de recompensa por uma criação não está sendo discutida, mas sim o discurso que se usa exaustivamente para obter ambos.

6.2 A arte como profissão

Um dos primeiros pontos que Drummond (2014) traz em sua pesquisa também já foi por nós citado no primeiro capítulo. Quando primeiro falamos de reprodução física de obras, lá na Roma Antiga, nos referimos aos escrivães e livreiros lucrando com a produção de artistas, que não tinham atrelados ao seu nome aquilo que produziam. Escrivães e livreiros tinham um reconhecimento sobre aquilo que produziam, apesar de o fazerem sobre a produção de outro. Estas eram suas profissões. Já os artistas tinham que buscar seus mecenas e apoios, porquanto não lhes era garantido nada após a venda (ROCHA, 2001).

Após a criação das leis de proteção, que garantiam alguma segurança ao autor, este tinha em suas mãos um produto e “o autor se converte em um produtor para o mercado” (IRATI, 1998, p. 189). Muito além de simplesmente criar algo e receber por isso, o fruto de um trabalho fazia o autor deixar sua marca e criar um nome aliado àquilo que faz. “Dessa forma, o nome do autor outorga um certo estatuto ao discurso, à obra, conferindo-lhe autenticidade (o discurso é real, verdadeiro), distinção (o discurso tem valor, é especial, importante) e permanência (o discurso conservar-se, fixa-se para a eternidade)” (IRATI, 1998, p. 189). No nível individual, se deu uma ocupação, função social, remuneração e reconhecimento àquele que produzia arte.

⁷ Lei nº 9.610/98, Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9610.htm>. Acesso em: 16 nov. 2015.

Além do caráter pessoal, o direito autoral proporcionou a criação de uma classe artística, desmarginalizando um grupo muito importante de qualquer sociedade. Músicos, pintores e escritores podiam deixar seus empregos “normais” e se dedicarem exclusivamente à criação (DRUMMOND, 2014).

A união, como sempre, fez a força, e dessa nascente classe artística surgiram as associações, e delas todos os benefícios que qualquer trabalhador merece. Nesse caso, vieram seguidas das leis que proibiam a expropriação e cópia de seu trabalho – a proteção ao trabalho do insumo do autor – do qual tratamos durante todo este estudo: o direito autoral (DRUMMOND, 2014).

Todo esse desenvolvimento da classe se deu, como apontado, ao fim do século XIX e começo do XX. A criação de associações de trabalhadores dos campos artísticos, então, surgiu no começo do grande *boom* das discussões de direitos autorais. Essas discussões, das quais tratamos anteriormente, são as responsáveis pelo aperfeiçoamento (ou pelo menos a busca por ele) dos sistemas de gestão de direitos autorais, hoje representado no Brasil por meio da gestão coletiva.

Um dos fatores mais importantes a se destacar aqui é justamente essa relação intrínseca entre a criação de leis mais rígidas e o surgimento da classe artística. Apesar de frisarmos no ponto anterior, que os artistas dividem o usufruto do resultado de sua criação com aqueles que a vendem, podemos inferir que, se houve uma grande mudança na legislação nos últimos anos, a participação dos artistas não pode ser negada, tanto pela influência na indústria quanto pelas suas associações, criadas para gerir coletivamente os direitos sobre obras de uma classe.

O Racional por trás do atual foco no consumidor é que as políticas públicas de copyright só funcionarão - serão legítimas e efetivas - se corresponderem e reconhecerem os valores, experiências e práticas desses consumidores. Esse mesmo pensamento deve se aplicar igualmente a outro grupo de stakeholders de copyright musical, os músicos⁸ (PHILLIPS, STREET, 2015, p. 59) (trad. livre).

⁸ The rationale behind the focus now being placed on the consumer is that public policy on copyright will only work - will be legitimate and effective - if it acknowledges and responds to the values, experiences and practices of these consumers. This same rationale might equally apply to another group of stakeholders in music copyright, the musicians.

Ao pensarmos no direito autoral, que no Brasil é aplicado na forma de gestão coletiva por meio de associações, como parte fundamental da legitimação do trabalho do autor, podemos observá-lo, então, como tal: trabalhador inserido em uma lógica de mercado.

6.3 As associações, as contradições e a Lei nº 12.853/2013

Justamente pelo ponto em que terminamos o último parágrafo, começaremos o nosso último ponto: a mesma lógica mercadológica utilizada para o consumidor/ produtor deve servir para o músico no nosso contexto – mais especificamente, no nosso estudo, mas, no geral, para o artista? A possibilidade de utilização da arte como produto e o artista como o seu produtor, por meio de sua valorização no sistema de direitos autorais, é uma das razões pelas quais chegamos a esse ponto.

As associações são um exemplo de movimento social de trabalho como outro qualquer: uma organização de uma classe em torno de seus direitos. Esse é o caminho traçado por Drummond (2014): esse trabalho é possibilitado pela validação e garantia econômica legal do insumo por eles produzido. Assim, chegamos ao seu ponto final, que retorna à reforma da legislação brasileira de direitos autorais.

Terminamos o último tópico com um assunto em suspenso: a LDA sofreu uma revisão em decorrência das constatações da CPI do ECAD, mas ela ainda não foi posta em prática, porque as maiores associações de autores do país, em conjunto com o ECAD, entraram na Justiça contra a reforma. A alegação é de que a nova lei é inconstitucional devido ao poder que ela daria ao governo sobre uma empresa privada que opera em monopólio (o ECAD). A questão é que a reforma traz muito mais transparência ao sistema de cobranças e organização. As referidas ADIs nem levam isso em consideração (GIBRAN; VIANNA, 2014).

Esse modelo de gestão praticado na antiga lei e a defesa dele por parte de alguns atores da comunidade autoral, com o velho discurso que não deixa claras suas intenções, são os símbolos do “déficit filosófico” no Brasil. Para Drummond, a discussão desse déficit apresentado não é algo que cria qualquer tipo de julgamento de valor sobre a legislação do direito autoral, mas algo que desvirtua a discussão do caminho lúdico e a traz para o cenário real, em que há um produto muito valioso sendo gerido de uma forma errada.

O autor contesta a prática atual, que bota nas mãos de gestores, sejam eles artistas ou não, a competência de decisão sobre algo que moralmente não lhes é de direito. O autor perde o protagonismo de um mercado no qual ele é o principal fornecedor.

Considerando o já indicado déficit filosófico do direito de autor, resta claro que algumas grandes corporações titulares de direito de autor e direitos conexos e algumas associações de gestão coletiva não possuem (ou podem não possuir) os mesmos interesses e legitimidades, do ponto de vista filosófico-estrutural, dos sujeito-criadores (DRUMMOND, 2014, p. 142).

A nova legislação, no entanto, não pretende destituir essas instituições de seus cargos, apenas instaurar novas políticas de gestão interna e transparência. O objetivo principal é “[...] uma maior aproximação entre usuários e sujeitos-criadores. Ou seja, de alguma forma – e ao menos em tese – a obrigação de transparência aproxima as partes diretamente mais interessadas, os representados e os usuários” (DRUMMOND, 2014, p. 155). A intenção é dar poder de decisão àquele que o merece: o artista, o criador, o produtor.

Capítulo 3 – Procedimentos metodológicos

A presente pesquisa nos trouxe, até agora, a um ponto muito interessante. A contextualização do nosso objeto serviu para mostrarmos uma perspectiva mais profunda do direito autoral. Muito além de um direito de receber sobre sua obra, o sistema de gestão coletiva evidencia o direito autoral como fator determinante na classe de artistas. Sob essa ótica, temos como objetivos os seguintes pontos sobre o sistema de gestão coletiva: a) descobrir quais são os limites e desafios do sistema de gestão coletiva atual; b) buscar conhecer como se dá a relação entre o sistema de direitos autorais do Brasil e a classe de artistas musicais e sua obra.

1. Retomando o objeto

Até agora, traçamos um caminho que direciona a questão autoral e seus aspectos legais ao longo da história. Nos primórdios das civilizações da Antiguidade Clássica, a propriedade sobre a criação não era algo prescrito, e sim uma mera convenção social que protegia o costume da criação. Esse costume se fundava nos valores éticos da proteção do ato de criação.

A evolução do pensamento jurídico e da própria noção de propriedade, assim como o surgimento de nações e de um mundo novel, fez surgir um novo olhar sobre essas criações. Novos países e suas legislações passaram a criar e resguardar novos costumes em relação à propriedade sobre criação, cada vez com uma cara mais mercadológica e global.

No caso estudado, o do Brasil, no qual vamos nos aprofundar, observamos que a legislação sobre a produção artística surge na época em que a formação cultural de uma ex-colônia toma formas que viriam a moldar a visão que esta nova nação teria perante o mundo e a si própria. A cultura de proteção autoral nasceu com a classe artística brasileira e a SBAT.

O modelo de gestão coletiva de direitos autorais surgiu no Brasil, assim como em muitos outros países, como uma forma de proteção de uma classe. Mais especificamente, no tocante a este trabalho (e realmente ao que é praticado), a evolução desse sistema de gestão tem como a grande classe interessada os músicos, autores e compositores brasileiros .

A grande função dessas associações foi, e ainda é, a gestão do direito autoral das obras criadas por seus associados, assim como o auxílio em qualquer questão que se refira a esse

assunto em nível nacional. A exploração econômica de qualquer nível e em qualquer localidade do país, sobre o trabalho desses artistas, deve ser aprovada e fiscalizada pelas referidas associações, como legislado desde 1973.

A gestão coletiva de direitos autorais insere o direito autoral no Brasil em uma categoria de proteção de trabalho de um produtor contra o plágio e a expropriação por parte de seus distribuidores e consumidores. Ao mesmo tempo, é feita por um órgão que já foi, comprovadamente, corrupto com a gestão de propriedade alheia. A proteção é feita por um sistema rodeado de questionamentos em relação à sua fiscalização e distribuição, mas especialmente sobre a sua legitimidade em relação à autoridade moral que tem sob sua posse as obras de tantos artistas.

Inserimos-nos nesse meio para buscar as respostas que podem ajudar a levar em direção aos nossos objetivos e entendermos os limites do sistema de gestão coletiva do ECAD e quais são os desafios para a proposta da Lei nº 12.583/2013.

Os termos aqui utilizados, como “trabalho”, “associações” e “valor econômico”, dão o tom da nossa pesquisa quando unimos as discussões e os caminhos percorridos nos últimos capítulos e o objeto de nosso estudo. Ao longo do texto, identificamos em diversos autores a presença da busca pelo equilíbrio da utilização dos termos que se referem ao direito de autor. Esse equilíbrio reside na busca da proteção a um direito moral que leva a um direito de propriedade sobre criação com valor social e econômico. Mas a proteção também enquadra essa mesma produção sob um controle de patentes mais associadas a produtos do que a obras, das quais as artes ideologicamente não compartilham. Esse equilíbrio entra em jogo quando resgatamos o termo já utilizado do “déficit filosófico” e de todas as questões mercadológicas que rodeiam a discussão e a colocamos de frente com a razão moral da existência de tal proteção. O valor mercadológico das obras fez com que se criasse um sistema ao redor dela para resguardar um produto e, conseqüentemente, seu produtor. Esse sistema, no nosso país, se dá por meio da gestão coletiva de direitos, e o objetivo específico do nosso trabalho é justamente entender como se dá a relação entre sistema, produto e produtor.

2. O caminho das pedras: técnicas e instrumentos de pesquisa

A técnica de pesquisa pela qual buscaremos identificar respostas relevantes ao nosso trabalho será o de entrevistas. Assim como a pesquisa já feita até agora nos apontou, temos de

levar em consideração dois aspectos fundamentais para buscar as respostas de nossos questionamentos: a atualidade e a complexidade do assunto do qual trataremos.

Até agora, somamos dados para conceituar o básico sobre os direitos de autor, mas, para atingirmos algo além de uma conceituação básica, é necessário um maior aprofundamento nos assuntos e nas discussões correntes, nas novas vertentes e possibilidades surgidas que ainda não são temas de publicações ou aprofundamentos acadêmicos, além de atentarmos para as várias possibilidades subjetivas. “Já os dados subjetivos só poderão ser obtidos através da entrevista, pois que, eles se relacionam com os valores, às atitudes e às opiniões dos sujeitos entrevistados” (BONI; QUARESMA, 2005, p. 72).

O modelo de entrevista que mais se adequa ao tipo de informação que pretendemos buscar foi a semiestruturada:

As entrevistas semi-estruturadas combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha ‘fugido’ ao tema ou tenha dificuldades com ele. Esse tipo de entrevista é muito utilizado quando se deseja delimitar o volume das informações, obtendo assim um direcionamento maior para o tema, intervindo a fim de que os objetivos sejam alcançados (BONI, QUARESMA, 2005, p. 75).

Portanto, ao nos utilizarmos dessa estruturação de questionamento, estaremos, então, utilizando um corpo de perguntas padrão que norteie o conteúdo e nos dê um peso de comparação entre todos os entrevistados. Ao mesmo tempo, nos habilitaremos para a busca dos detalhes que podem se encontrar nas entrelinhas e criar um quadro mais completo que receba todos os pontos de vista envolvidos na questão cultural. Sobre os alvos da entrevista, vamos ao próximo ponto.

3. A quem interessa

A definição dos entrevistados nos surgiu de uma maneira bem clara. Ao passo que a discussão da nova reforma da Lei nº 12583/2013 chega a um ponto derradeiro, fica

relativamente fácil distinguir quem são os atores de maior relevância e interesse na questão de direitos autorais no Brasil. E é justamente desses atores que pretendemos coletar informações.

Nossas escolhas foram feitas não somente pelas atividades realizadas, mas também por atores que ocupam um papel e, ao mesmo tempo, representam seus grupos em debates. Não podemos deixar de levar em consideração que, ao passo em que realizamos esta pesquisa, são feitas campanhas em praça pública (ou pelo menos nas virtuais) de conscientização acerca dessa discussão atual, de reforma da lei, que busca uma resolução. Ao prontificarmos qualquer um dos escolhidos a responder nossos questionamentos, temos, além de um representante de uma classe, um retrato de uma possibilidade de pensamento contemporâneo sobre a questão autoral no Brasil.

Nossa escolha foi por um número reduzido de entrevistados, visando obter um material qualitativo e mais profundo. Por questão de viabilidade de entrevistas (todas foram feitas presencialmente e gravadas), todos os entrevistados são do Distrito Federal. Cada um deles foi escolhido devido a sua relevância em questão de discurso, influência ou posicionamento na discussão. Eis os nomes dos entrevistados:

- Clodo Ferreira (cantor, compositor, coautor e professor da Universidade de Brasília);
- Victor Valentim (músico, formado pela Universidade de Brasília, radialista e fundador do selo independente Miniestéreo da Contracultura);
- Gustavo Vasconcellos (músico, empresário, produtor cultural, dono do selo independente GRV);
- Karina Callai (advogada do Escritório Central Arrecadação e Distribuição).

As escolhas feitas acima representam um pouco do cenário musical brasileiro atual e quem são os atores de maior envolvimento nas questões que o permeiam. Nossa escolha foi por representar, por meio de cada uma dessas pessoas, uma diferente vertente da discussão.

Na figura de Clodo Ferreira temos o músico e compositor consagrado, que assina composições famosas com artistas como Fagner e Dominginhos desde os anos 1970, ao passo que temos, também, a figura do acadêmico. Gustavo Vasconcellos nos traz uma perspectiva de profissional do mundo da música que não se enquadra somente no ato de criar. Sua experiência como agente de bandas e dono do selo independente GRV se intercala com a de produtor de eventos em Brasília, enriquecendo muito o nosso ponto de vista. Além disso,

ambos os entrevistados vão compor um pouco da nossa visão do histórico associações, visto que esses já participam há tempos do sistema de gestão coletiva.

Além dessas perspectivas, temos a de Victor Valentim, músico e fundador de um selo de música independente com base na Internet. Sua abordagem nos dá um ângulo mais atualizado de um jovem artista do DF que empreende no meio virtual e vê o cenário no qual está inserido. Karina Callai, profissional que atua como advogada do ECAD desde 2004, presta o seu depoimento sob a ótica da instituição e dos músicos representados pelas associações. Ambas as visões nos trazem óticas que atualizam o que se pensa, tanto pelo consumo pela Internet quanto pela parte do ECAD, hoje considerado o centro da discussão sobre a questão autoral na música brasileira.

4. A entrevista

A escolha por uma entrevista semiestruturada lida com a dificuldade de se trabalhar com um grupo tão diversificado de entrevistados, como os apresentados acima. Ao mesmo tempo, temos todos os nossos escolhidos envolvidos no mesmo mercado, mas de relacionamentos diferentes com o nosso objeto. O direito autoral é para uns fonte de renda e, para outros, é fonte de um trabalho terceirizado. Portanto, nossa abordagem tem de ser específica para cada caso.

A nossa entrevista (que pode ser vista por completo nos apêndices) é composta por oito perguntas, divididas em três blocos. Cada um desses blocos visa a um aspecto diferente a ser aprofundado em nosso tema:

Para Manzini (1990/1991, p. 154), a entrevista semi-estruturada está focalizada em um assunto sobre o qual confeccionamos um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões inerentes às circunstâncias momentâneas à entrevista. Para o autor, esse tipo de entrevista pode fazer emergir informações de forma mais livre e as respostas não estão condicionadas a uma padronização de alternativas. Um ponto semelhante, para ambos os autores, se refere à necessidade de perguntas básicas e principais para atingir o objetivo da pesquisa. Dessa forma, Manzini (2003) salienta que é possível um planejamento da coleta de informações por meio da elaboração de um roteiro com perguntas que atinjam os objetivos pretendidos (MANZINI, 1990; MANZINI, 2003 apud MANZINI, 2013, p. 2).

Enquanto cada um desses blocos contempla um aspecto dos nossos objetivos, todos eles seguem a sequência de um roteiro que foi disposto de uma forma que leva uma pergunta a outra sem quebra de conteúdo. Assim, a forma da entrevista semiestruturada nos permite sempre “trazer” para o assunto o entrevistado que se desvirtua dos pontos principais. “Essa arrumação do roteiro em temas pode ser importante para manter a atenção do entrevistador num campo semântico” (MANZINI, 2013, p. 8). Dessa forma, formulamos a entrevista para que nossos principais assuntos venham no primeiro bloco, e o que sucede enriquece nossos objetivos específicos, uma vez que complementa o principal alvo de discussão, a gestão coletiva.

- **Retrato atual do direito autoral e seus desafios**

No primeiro bloco de perguntas, buscamos nos aprofundar na relação dos autores com o sistema de regras imposto pela legislação brasileira, a possibilidade de mudanças e a intenção que existe por parte da classe nessas mudanças.

Pretendemos dar voz aos atores de um sistema que estará passando por uma tentativa de reformulação judicial e estará tramitando nos tribunais no período de realização das entrevistas. Poderemos entender o teor da discussão por meio de pontos de vista diferentes e que participam ativamente dela. Assim, teremos um retrato atual e vigente de um sistema que regula a produção da classe estudada. Esse bloco contém as perguntas principais e nos trarão os dados que sustentam o nosso objetivo principal.

- **A classe de autores e músicos**

No segundo bloco, buscaremos tratar as entrevistas como uma extensão do primeiro bloco, conduzindo o entrevistador a abordar a classe de autores e músicos e a sua relação com o direito autoral e a própria profissão, já buscando argumentos para o objetivo específico.

Aqui traremos alguns termos como “organização” e “profissão”, para observarmos qual o tratamento dado pelos entrevistados à atividade de criação na área musical quando posta de frente aos argumentos da gestão coletiva, ainda como ponto crucial do debate.

- **Valor da música como trabalho**

No último bloco, trataremos da relação da obra para o artista, levando em consideração a condução mercadológica pela qual (a pesquisa feita) nos faz abordar o tema quando relacionado à proteção da criação. A inserção do trabalho do artista – como produtor em uma cadeia de produção, quando inserido no contexto atual de direitos autorais (vide capítulo 1) – é o objetivo específico dessa pesquisa e a condução da entrevista nos leva a esse derradeiro ponto, de forma que nos utilizaremos da legislação sobre a criação e a organização de uma classe como ponto para que possamos chegar a uma conclusão acerca desse objetivo.

Capítulo 4 – Análise de dados coletados

O terceiro capítulo de nosso trabalho foi um elo entre a parte inicial de nossa pesquisa e este capítulo. Na primeira parte do nosso estudo, construímos a base teórica e informativa que nos permitirá analisar os dados que foram coletados pelos procedimentos metodológicos, descritos no terceiro capítulo.

O quarto capítulo de nossa pesquisa apresenta uma análise detalhada das entrevistas realizadas e dos resultados do confronto desses dados obtidos com a pesquisa inicial, contida na primeira etapa do trabalho. Ao final deste capítulo, retomaremos nossa hipótese e objetivos para, nas considerações finais, chegarmos a uma conclusão acerca dos seus resultados.

1. As entrevistas

As entrevistas foram realizadas durante o mês de outubro de 2015, com os quatro entrevistados apresentados anteriormente. As entrevistas duraram em média 35 minutos e foram todas feitas presencialmente pelo pesquisador e gravadas para posterior análise e interpretação.

Uma análise inicial dessas entrevistas evidenciou a ansiedade dos participantes pela resolução da questão legal da ADI que irá a votação no fim do mês de novembro deste ano. A atualidade do assunto e a proximidade da resolução de um imbróglio que se sustenta nos tribunais desde 2013 deu um tom mais assertivo a algumas respostas.

Esse tom percebido não evidenciou posicionamentos sobre a aceitação ou não do que se resolverá no órgão competente, visto que esse nem é o objetivo do trabalho em questão. O que pudemos notar foi uma assertividade na exposição das opiniões relativas às qualidades do sistema e da sua relação com o artista do meio musical e sua obra no Brasil. Os discursos se faziam bem definidos e contidos. A primeira impressão que fica, especialmente dos três músicos entrevistados, é que o discurso estava há tempos velado e fora das rodas de discussão. Ou seja, a fala ansiava por ser ouvida. Falaremos mais sobre isso adiante.

A segunda análise interessante a ser feita, antes de adentrarmos propriamente nos dados coletados nas entrevistas, foi a da categoria em que se enquadram os entrevistados como parte integrante do sistema de gestão coletiva brasileira. Primeiramente, temos os dois

músicos mais experientes, Gustavo Vasconcellos e Clodo Ferreira, como parte da categoria que fundou essa forma de gestão e coexiste com ela na relação criada entre direitos autorais e artistas desde a fundação do sistema, nos anos 1970.

Em contrapartida, temos Victor Valentim, que representa a classe mais jovem de artistas que herdaram as práticas antigas de gestão de direitos autorais e são um direto resultado desse sistema, tanto nas suas críticas quanto nos seus benefícios. Por fim, temos na figura de Karina Callai, advogada do ECAD, a manutenção do sistema e de suas engrenagens. Independentemente de posicionamento, cada um deles é parte essencial desse processo que faz com que a música brasileira seja valorizada e protegida em termos legais.

2. Os dados coletados

Os resultados de nossa coleta de dados, buscando atender aos nossos objetivos, seguirão na mesma divisão dos blocos de pergunta, indo primeiro ao ponto principal do direito autoral no Brasil e suas questões de debate e, depois, partindo para a análise dos resultados dessas práticas de direito autoral, contidas nos outros dois blocos da entrevista. E, novamente, é importante lembrar que a discussão do direito autoral, apesar de diretamente focada na primeira parte da entrevista, é base conceitual e norteadora das seguintes questões.

2.1 O retrato atual do direito de autor e seus desafios

Questão complexa

“No Brasil, é uma questão muito complexa” é como começa sua entrevista Victor Valentim, ao ser questionado sobre o atual sistema de gestão coletiva. No nosso roteiro de entrevistas, optamos por utilizar, como abre-alas, a questão principal da nossa pesquisa, propiciando que os entrevistados expusessem seus principais pontos relevantes à discussão, deixando assim o fluxo das ideias direcionado desde a primeira pergunta. Dito isso, ao analisarmos as primeiras respostas de cada um dos nossos entrevistados, vemos que realmente a questão é complexa.

Karina Callai, representante do ECAD em nossa discussão, é bem sucinta ao comentar o sistema da qual faz parte e afirma que os artistas associados, com quem atua como representante, “[...] estão satisfeitos com a forma de gestão coletiva feita pelo ECAD, porque eles estão aí participando”. Ela deixou bem claro que o posicionamento do ECAD e das associações é de contentamento quanto ao sistema implementado. Esse contentamento não significa que o sistema é perfeito, pois a entrevistada completa em sua resposta que o trabalho do órgão, em parceria com os interessados, também é de aperfeiçoar o sistema.

Gustavo Vasconcellos, logo em sua primeira frase, também deixa clara a existência de um sistema ideal, mas imperfeito:

Temos um sistema reconhecido mundialmente como o melhor sistema que existe no mundo. Acontece que o sistema envolve as pessoas e os processos, então, por melhor que seja o sistema, considerando a discrepância brasileira como um todo, o tamanho do Brasil, a legislação brasileira que varia de municipal, estadual e federal, obviamente que este sistema está fadado a imperfeição (VASCONCELLOS, 2015).

A questão do “melhor sistema que existe” é pessoal, mas é importante apontar que existe fé nesse sistema e que ele deve ser adequado. Esse é o ponto que vamos discutir. A questão da imperfeição se dá em diferentes níveis de acordo com cada um dos entrevistados, porém todos eles concordam que uma das grandes dificuldades é esta apontada por Vasconcellos: o Brasil é um país de enorme dimensão e de reconhecida pouca credibilidade administrativa.

Confiabilidade e inadimplência

O ponto fundamental para o rumo tomado nas entrevistas, ao falarmos de confiabilidade e inadimplência, é o momento no qual se encontra o direito autoral que se deu justamente por falhas do sistema nessas áreas, como apontado por Gibran e Vianna (2014).

Começando pela questão da fiscalização e arrecadação, Valentim afirma que esse processo “é um caminho muito longo e pouco transparente” ao comentar que as execuções são realizadas no país inteiro em rádios, shows, televisão, teatros, dentre vários outros exemplos, e que todas elas, teoricamente, são passivas de pagamento de direitos autorais. A função do fiscal é, continua Valentim, tomar conhecimento de todas as músicas que estão

sendo executadas e repassar ao ECAD. Como essa prática é fisicamente impossível, entram os produtores e até mesmo os artistas que, quando conscientes de seus direitos, sabem que também têm deveres. Na teoria, o responsável pela apresentação, seja músico ou produtor, deve arcar com essas tarefas para que o artista receba a devida receita sobre sua produção.

Clodo Ferreira afirma que não há confiabilidade no sistema, o que gera um controle completamente ineficiente, e conclui que “temos de achar um sistema que ultrapasse esse ‘ato de fé’, de acreditar no que alguém disse que fez”. Em complemento ao seu julgamento, o argumento de Callai é que o sistema é satisfatório e suscetível a falhas, mas já existem novas tecnologias que estão sendo implementadas para auxiliar nessa fiscalização, como um aparelho que identifica as músicas e envia diretamente para o escritório de arrecadação.

A primeira grande falha que observamos no sistema é a fiscalização e arrecadação, que todos os entrevistados deixam bem claro ter uma fonte crucial: a inadimplência. De acordo com Vasconcellos, a inadimplência do rádio é uma das mais danosas, afirmando que 70% das rádios não pagam corretamente ao ECAD o referente aos direitos autorais. Valentim, que é radialista, afirma que “[...] são pouquíssimas emissoras que têm uma programação do que está acontecendo e da listagem dessas músicas, para que os autores recebam os direitos de execução”, deixando claro que existe um mecanismo de controle, já que, para se ter uma concessão de rádio, é necessário pagar o ECAD. O ECAD fica então na seguinte situação, relatada por Callai: “E todo mundo fala muito também ‘Ah, é que a minha música toca e eu não recebo’. Só que aí você vai ver que ela tocou na rádio X, mas a rádio X é inadimplente e não paga há mais de dez anos. Como se pode receber por uma coisa que não entrou?”

Outro caso gritante de inadimplência, como relata Karina, é feito pelo próprio governo. De acordo com ela, o número de municípios inadimplentes em nosso país é altíssimo. Relembrando que toda execução pública de uma obra deve ser relatada e paga ao ECAD, muitas cidades brasileiras organizam festas públicas e não incluem em seu orçamento o montante referente às taxas de direitos autorais. Os exemplos mais marcantes citados por ela são de duas das maiores festas de nosso país, o carnaval e as festas juninas, em que muitos municípios deixam de pagar o ECAD e causam um prejuízo a vários compositores, de marchinhas e sertanejo de raiz, que só recebem durante essa época do ano.

A questão corrente tem muitas nuances e áreas cinzentas como no seguinte exemplo, dado por Valentim: as performances dos DJs, que têm como principal atividade reproduzir e

“remixar”⁹ uma música, assim como criar um *sample*¹⁰ dela. Em uma música, que pode conter vários *samples*, um DJ teria de pagar pelo uso de todas as músicas fatiadas, mas, como um *sample* pode ser de uma voz que canta ou do ronco de uma cuíca, a prática dessa regulamentação depende muito de quem produz a música e de seu “ato de fé” de registrar essa utilização. E devemos lembrar que a apresentação de DJs é um dos meios mais populares de apresentação musical hoje em dia.

A inadimplência é um problema de arrecadação, causado, em parte, por uma falta de fiscalização, mas também pelo que Vasconcellos chama de uma involução por parte do usuário, aquele que paga para utilizar a obra, enquanto o lado que fiscaliza evolui, na medida do possível, com melhores técnicas de fiscalização.

Os entrevistados deixam claro em seu discurso que, além de essas técnicas de fiscalização evoluírem, irem além da confiabilidade no ser humano (que sempre será passivo a erro), também deve haver punições para aqueles citados como inadimplentes. Multas e sanções deveriam ser aplicadas como, por sugestão de Callai e Valentim, uma rádio que não estiver em dia com o pagamento ao ECAD ter sua concessão suspensa.

A inadimplência é um ponto crucial dessa discussão quando entra em cena o governo, mas voltaremos a falar dela mais à frente.

Repasse dos direitos

Um dos determinantes aspectos na criação da CPI do ECAD, da qual falamos anteriormente, foi o repasse dos valores provenientes de execução dos direitos autorais, que foi pouco comentado pelos entrevistados. Vasconcellos e Callai evidenciaram que há uma facilidade muito grande de acompanhamento da arrecadação de direito autoral por parte dos artistas, os quais só precisam do acesso e login deles no ECAD. Callai afirma, ainda, que são realizadas duas auditorias por ano, quando são comprovados todos os gastos e arrecadações da instituição. Valentim e Clodo Ferreira externaram suas opiniões de forma seignificativa sobre o repasse em relação à cobrança da inadimplência, julgando mais danosa que a

⁹ Da palavra *remix*, sendo o ato de reproduzir, com ligeiras alterações, do original.

¹⁰ Prática de retirar uma amostra ou fatia de um fonograma para criar outro.

ineficiência dos mecanismos de repasse de arrecadação do ECAD, todavia fizeram uma ressalva em relação ao ponto seguinte.

Editoras

Uma questão muito interessante, levantada por Valentim, é a das editoras. Elas são, em sua grande maioria, empresas multinacionais que participam de todo o processo de produção de uma obra. Como nos explica Valentim:

O artista saía com o disco dele e o contrato dele assinado com a gravadora, e as músicas eram todas editadas pela gravadora. Teoricamente, quem controla os direitos autorais desses artistas são essas editoras. A Phillips, a Warner, são concessionárias de vários fonogramas e músicas clássicas da música brasileira. E quando você vê nas porcentagens, a editora tem o controle mestre e, por exemplo, 100% dos recursos, de acordo com o contrato específico que ela tem com o artista, que define o quanto ela vai pagar para ele. E se vai pagar (VALENTIM, 2015).

O que aqui Valentim chama de “gravadora” é uma parte dessa editora, que é quem produz a sua obra e a transforma em música ou fonograma. Ele nos explica que, ao criar esses contratos, muitas editoras passaram a ter controle absoluto sobre obras completas de artistas, tendo então adquirido seus direitos. A partir desse contrato, a voz do artista, na associação, é feita pela editora. Editoras como as gigantescas Warner e Phillips, citadas acima, têm contratos desse tipo com vários artistas, sendo, legalmente, a voz de vários deles.

Clodo Ferreira diz sobre essa representação:

O direito autoral tem haver também com a venda e a comercialização. E o modo como você é tratado nas empresas de gravação. Se você vende quatro milhões de cópias, você é muito bem tratado; se você vende menos, o tratamento é diferenciado. Como esse é o único critério que as gravadoras usam, a questão do direito autoral passa a ser também uma questão de sobrevivência estética (FERREIRA, 2015).

Esse tratamento se dá, no que ambos deixam claro, na busca do direito e retorno proveniente das execuções. Quando se tem um aparato de multinacional cuidando de sua obra, a eficiência de cobrança, devido a uma maior assistência legal, é muito elevada.

Falamos da interferência dessas empresas (ou pelo menos de suas precursoras no mundo literário) no primeiro capítulo. Lessig (2004) nos traz esse histórico de participação

ativa de empresas privadas no sistema de direitos autorais. E, por meio desses depoimentos, vemos seus reflexos no que foi proposto no segundo capítulo em relação à nossa análise da pesquisa de Drummond (2014), quando trouxemos a questão da “comunidade autoral”: são diferentes atores que participam de um mesmo sistema. Mas o que fica evidente no discurso de Valentim e Clodo Ferreira é que existe uma diferença de discurso entre essas editoras e os artistas. No fim das contas, dentro das associações existe mais voz, causando, assim, um quantitativo maior de representatividade, o que torna difícil competir com multinacionais que representam vários artistas.

Informação e participação

Retornando à primeira citação que fizemos da entrevista de Callai, já observamos que existe uma fração de artistas mais atuantes na gestão coletiva de direitos autorais do que outros. “O que eu vejo é a falta de informação do autor de procurar saber e participar efetivamente”. Ela observa e conclui que a grande parcela dos insatisfeitos é constituída por aqueles que não participam.

Clodo Ferreira evidencia que existe um falta de diálogo, desde muito tempo, quando diz que: “esse movimento dos artistas, e do próprio Congresso, de tentar melhorar essa situação é bom. Nós vivemos muitos anos onde isso era meio que um ‘terreno sagrado’, onde não se podia falar sobre isso. Agora virou um tema recorrente. As pessoas falam sobre isso” e ainda complementa mais a frente que “[...] antigamente, não existia onde falar”. Observamos que existe um vácuo entre o que se propõe na lei e a realidade apresentada. Tal vácuo reside no momento em que deveriam atuar em conjunto os artistas e as associações, mas, historicamente, temos indícios de que havia pouca interação. Naves (2003) nos aponta a pouca evolução e a estagnação pela qual passou a situação autoral no nosso país até os anos 1970, mas Rocha (2001) afirma que as associações sempre tomaram a frente das discussões sobre o tema no âmbito nacional.

Vasconcellos afirma que, hoje, as associações são os intermediários do sistema. Valentim afirma ainda que “Quem vai lutar pelo direito dos artistas são as associações”. Portanto, essa parcela de insatisfeitos, que não participam, dá indícios de que existe uma falta de informação e diálogo entre as partes.

Uma situação que evidencia a desinformação geral da comunidade autoral é a própria situação em que se deu a proposta de reformulação da Lei nº 12.853/2013. Callai, como representante do ECAD, nos conta como se deu esse processo:

Em uma semana a lei foi aprovada. O MinC fez várias audiências solicitando opinião dos músicos, só que não foi apresentado nenhum projeto de lei antes de ser encaminhado à câmara. Quando chegou no Congresso, em questão de uma semana foi pra Comissão de Justiça, foi pro Plenário e não houve discussão de um projeto de lei. Isso os autores que estão engajados nas associações reclamam. Como a gente não teve acesso a essa lei antes dela ser aprovada? (CALLAI, 2015).

Ainda sobre a formulação da proposta, a advogada afirma que “a edição dessa lei era só de um grupo X, que estava correndo atrás. Hoje em dia, ganhou uma visibilidade maior”. Callai afirma que a falta de interesse de grande parcela de artistas é devido ao cachê proveniente de shows ser mais significativo do que o de direitos autorais, levando a sua observação de que “eu vejo que é muito mais engajado quem é só autor, e não é intérprete”. Ela também credita o atual envolvimento, de se falar sobre a lei, a atores com recém-conhecimento de seus direitos, mas ainda desinformados sobre a totalidade da situação e gerando ideias conflitantes.

Fica evidente a existência de um movimento recente que tem vontade de discutir as questões autorais, porém ainda muito desorganizado devido à desinformação. Nossos entrevistados sugerem que as associações se coloquem como um desses centros de discussão, mas ainda não podemos observar isso acontecendo na prática.

A participação do governo

Talvez o ponto mais controverso da proposta de reformulação da lei tenha sido a participação do governo na gestão coletiva dos direitos autorais, o qual foi um dos aspectos que mais gerou opiniões em nossos questionamentos. Não se pode ignorar o fato de que as ADIs, apresentadas pelo ECAD, em nome das associações, julgam exatamente esse ponto como o maior problema da nova proposta. Apesar das diferentes opiniões, houve um consenso na base do argumento de todos: o direito autoral pertence ao autor.

Gustavo Vasconcellos argumenta que “o direito de autor é privado! Deixemos o que é privado para quem já paga seus impostos”. Ao afirmar isso, Gustavo, com quem Callai

compartilha opinião semelhante, diz que o sistema de gestão coletiva de direitos autorais foi criado por pressão e trabalho dos artistas, provando sua competência e gerindo esse sistema. O governo, que esteve “do outro lado”, é quem deve mostrar sua competência antes de se inserir nessa gestão. Ele dá exemplos de que a inadimplência, duramente criticada, tem como o governo sua maior figura. “Como é que eu quero do meu lado um governo que é o primeiro caloteiro do direito autoral? A Empresa Brasil de Comunicação é inadimplente com o direito do autor”, acusa Vasconcellos.

Uma outra crítica, presente no discurso de Callai, é o da informação proveniente dessa maior participação do governo: “O Ministério da Cultura vai passar a deter informação de quanto cada um dos músicos passará a receber. Por que que o Ministério da Cultura precisa saber quanto que o músico vai receber? Isso eles já declaram à Receita Federal, que é o órgão competente”. Ainda assim, Callai não é completamente contra a participação do Estado na gestão, porquanto o movimento existente do qual falamos anteriormente, de maior conscientização dos artistas, vai trazer mais discussão acerca do tema, disponibilizando mais argumentos para um debate representativo. O que fica aparente é a desconfiança dos já envolvidos há anos na questão em relação a um ator recém-inserido nos debates, que é o governo.

Vasconcellos explica em que reside sua preocupação: “quero que as pessoas que estão controlando ou auditando esses resultados sejam pessoas interessadas pelas mesmas coisas que nos interessam: a valorização e a preservação dos titulares”.

Clodo Ferreira afirma: “o direito autoral é basicamente do artista. As outras pessoas são pagadoras, e não detentoras de direitos”. Clodo diz não considerar a intervenção do governo como negativa. O músico pondera que, por muito tempo, houve uma distorção do sistema, em que editoras e gravadoras se achavam donas dos direitos. Ferreira acredita haver um medo por parte dos autores, mas que devem existir instâncias a quem se possa recorrer, e isso seria uma evolução. Clodo Ferreira transparece, em sua resposta, que o governo seria uma assistência a mais ao artista perante todas as forças que agem no sistema, desde que se dê também a maior participação por meio das associações.

Um ponto final, trazido por Valentim, é o receio do aumento da burocracia no processo, que ele afirma já ser muito longo e ineficiente.

Reivindicações e sugestões

Ao serem questionados sobre outras reivindicações, além daquelas propostas no projeto de reformulação da Lei nº 12.853/2013, os entrevistados foram comedidos. Gustavo e Callai afirmaram que, além da reparação do projeto no que toca à inconstitucionalidade da lei, são a favor de maior participação e mecanismos de transparência, mas deixam bem claras suas ressalvas que podem ser traduzidas na fala de Vasconcellos: “quem está propondo a transparência é a campeã da não transparência”. A cobrança tem que ser feita em todas as instâncias, inclusive pelo governo, dentro do governo. Além disso, temos a já citada sugestão de retirar ou suspender concessões das rádios inadimplentes.

Clodo Ferreira tem em seu discurso uma reivindicação especial, que é a da maior distribuição da criação. Ele exige que a democratização da cultura, nos meios de comunicação, seja elevada. Apesar de não evidenciar como fazê-la, se compararmos seu discurso sobre o receio da grande participação de atores na cadeia de produção musical com o que Valentim chama de “jabá”, que consiste nas práticas que as editoras têm para que sua música esteja nas rádios, fica mais claro em que ponto Ferreira pretende que o governo esteja presente. Devem-se criar parcerias ou incentivos para que o governo coloque o artista em condição de igualdade com essas empresas perante o sistema. Vale a pena lembrar o caso trazido no primeiro capítulo, em que Lessig (2004) demonstra a positiva intervenção do governo britânico na questão autoral para evitar que as grande editoras tivessem monopólio sobre o processo.

Puxando esse mote, Valentim sugere um maior destaque ao circuito independente que barateia os custos de produção, além de quebrar a cadeia de produção que envolve as próprias gravadoras e editoras.

2.2 A classe de autores e músicos

Os questionamentos desse bloco de perguntas levam em consideração o que foi discutido nos dois primeiros capítulos no que se refere à relação direta existente entre o direito autoral e a profissão do artista. O primeiro ponto tinha como objetivo identificar se existiam outras organizações nas quais eles poderiam se apoiar e com as quais poderiam se comunicar,

auxiliados pelas discussões de Rocha (2001) e Drummond (2014). O segundo trata da relação do sistema com o indivíduo, como trabalhador, apoiado pelos argumentos trazidos de Irati (1998) Drummond (2014) e Gibran e Vianna (2014).

O coletivo e a gestão

Valentim e Vasconcellos nos contam que existe, sim, nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, uma organização sob tutela de um forte sindicato. Mas é de músicos e tem como foco a melhoria e a padronização de cachês e apresentações. Ou seja, não engloba a categoria segmentada, aqui estudada, de artistas autores, além de serem casos de cidades específicas sem representatividade de amplitude nacional.

Em um aspecto geral da nossa entrevista, a única citação a um sistema nacional que une os músicos é do sistema de gestão coletiva de direitos autorais, feita por Vasconcellos, que nos diz que o único aspecto organizado da classe é o do direito autoral. Callai nos diz: “O sistema de associações e do ECAD é bem organizado, mas nada é unânime” e ainda completa que a organização da classe, quando age por meio do sistema de associações, tem funcionado.

Clodo Ferreira afirma que essa reunião, quando se dava por meio do sistema do direito autoral ou por qualquer outra questão trabalhista, gerava um desconforto ao artista. Ele nos conta que “a questão do dinheiro pro artista é uma questão constrangedora [...]. O artista não queria se expor a esse tipo de discussão”. Ferreira continua, dizendo que eles eram culturalmente afastados da discussão em que os bem-sucedidos não se importavam e eram bem tratados, e os malsucedidos eram “reclamações”. Ferreira diz que:

O artista não é muito chegado a essa organização coletiva. Eu acho que os artistas têm certo preconceito com essa questão que pareça sindicato, que pareça ser uma questão trabalhista. Eles preferem ser tratados como “Não, eu não trabalho. Eu me expresse” (FERREIRA, 2015).

Aí temos uma grande questão, e ele finaliza, “é um problema cultural de não se perceber como um produtor de recursos, e sim como um produtor de arte e cultura”. Ferreira também cita casos como o de Ivan Lins e Fernando Brant, como os precursores do movimento que valorizava os artistas não como beneficiários de um sistema, mas como donos dele. Clodo, em sua fala, toca diretamente nos argumentos de Drummond (2014) e Irati (1998),

trazendo à tona a relação da obra (como insumo), do artista (como produtor) e do sistema de gestão coletiva (que tem os direitos autorais como produto).

O sistema e o produtor

A relação encontrada entre o sistema de gestão coletiva e do artista brasileiro nos proporcionou analogias, na fase inicial de nossa pesquisa, a um trabalho, em que o criador traz um insumo que sustenta uma cadeia de produção.

Todos os entrevistados, que reconhecem a existência da relação financeira, admitem que, para um artista subsistir somente de recursos provenientes de sua criação, ele tem de ser muito bem-sucedido.

Vasconcellos compara a profissão do artista criador à do professor, em que existe uma discrepância muito grande entre o insumo desse trabalhador e a sua completa desvalorização perante todo o processo.

Clodo Ferreira trata da “carreira econômica musical”, em que a curva do ganho é pequena e vem “em ondas”, bem como é efêmera. O retorno financeiro existe apenas durante o sucesso e, de acordo com ele: “o artista que vive no sucesso tem um esforço muito grande para se manter no sucesso. É uma tarefa desumana”. Clodo diz que optou por ter outra carreira, coincidentemente, de professor e “abdicou de viver da arte”, pois uma hora teria de fazer “música comercial” contra a sua vontade.

Para Victor Valentim, o problema ainda reside na falta de estrutura do próprio sistema. Os grandes artistas que, segundo ele, são os maiores arrecadadores são os que menos precisam, porque se apresentam. Para elucidar seu argumento, ele cita um exemplo:

Em países como a Alemanha, você não pode tocar um acorde se antes um órgão, como ‘o ECAD da Alemanha’, não for ao palco e conferir se todas as partituras de todas as músicas são originais. Se tiver uma fotocópia, já dá um processo. Isso é uma forma de garantir que o compositor receba por direitos autorais.

Retornamos, então, à questão da ineficiência de algumas ferramentas do sistema ser o problema, e não o sistema em si. Então, quando colocamos o sistema de frente a uma outra fonte de trabalho e renda para alguns artistas (somente aqueles que também se apresentam),

percebemos a fragilidade em que se encontra o autor nas condições apresentadas pelo sistema que é nosso objeto.

Karina Callai toca em um ponto importante: “eu acho que vários artistas focam na questão do show sim, porque dá mais dinheiro. Mas existe artistas que só sabem fazer isso, que é compor”. Em sua fala fica bem claro que nossa discussão afunila ao chegarmos ao ponto específico do compositor. Gustavo Vasconcellos diz do autor: “a preocupação está no cara que só cria! Esse é o cara que está periclitando de sumir. Mas ele é o cara cervical na história da cultura do país” e cita como exemplos Fernando Brant e Ronaldo Bastos, dois compositores brasileiros famosos pela participação no movimento musical mineiro do Clube da Esquina, nos anos 1970, que também são símbolos da luta pelos direitos autorais no Brasil. “Vai precisar que acabem esses caras para que a gente dê valor a importância deles para toda essa cadeia?” (VASCONCELLOS, 2015).

Valentim nos dá um exemplo: se uma música de Luiz Gonzaga é executada, será que o fiscal do ECAD tem a preocupação de buscar se a música é somente do Gonzagão, ou se ele compôs em parceria com alguém (fato muito corriqueiro em sua carreira)? “O ECAD não tem uma preocupação de buscar quem é o autor”, ele afirma e ainda cita a questão dos direitos retidos e pagamentos retroativos à compositores, muito comuns no ECAD. Sobre a fragilidade de um sistema que não se sustenta, Valentim ainda reafirma: “Não existe um sistema que você, como pessoa física e dono da sua música, está sempre acompanhado de sua associação. Você tem que estar sempre ali, ou não é informando”.

Clodo Ferreira conclui que “não é uma coisa estável do ponto de vista de uma profissão. O que mantém o artista é o desejo de expressão”.

2.3 Os direitos autorais e o valor da música

Ao tratarmos do seguinte assunto, devemos levar em consideração novamente todo o caminho que por nós foi traçado. Lembremos que a nossa discussão tem como centro o direito autoral, e a relação de valor que vamos avaliar se dá exclusivamente (em nossa pesquisa) nesse sistema de gestão coletiva. Portanto, o histórico apresentado – em especial a parte baseada no autor Santana Jr. (2006), de criação de valor econômico e de propriedade no atual mercado mundial, contido no capítulo um, e o histórico brasileiro de sistematização do direito

autoral em torno da gestão coletiva e do ECAD, assim como as análises proporcionadas pela apresentação do texto de Drummond (2014), ambas no capítulo dois – são as bases que nos fizeram traçar o roteiro de entrevistas que nos trouxeram ao seguinte ponto.

A obra como insumo para o sistema de gestão coletiva e a indústria na qual está inserida

Sem nenhuma sombra de dúvida, todos os entrevistados afirmam que a obra musical é um insumo que sustenta uma indústria que, no Brasil, tem como centro o sistema de gestão coletiva de direitos autorais.

Karina Callai nos dá como exemplo o carnaval do Rio de Janeiro, uma festa que gira em torno da criação de um samba-enredo. O turismo e os empregos são gerados pela criação de uma música, surgida da criação de uma pessoa. O ponto fundamental da existência de toda essa festa é a obra e o artista. Caso o criador não tenha proteção e garantias sobre ela, seu produto pode gerar inúmeros resultados (especialmente financeiros) dos quais ele poderia nunca usufruir. A proteção desse elemento é fundamental na existência dessa cadeia.

Gustavo Vasconcellos cita a cadeia de produção que existe e como sua origem, a matéria-prima, deveria ser o mais valorizado. De acordo com ele, no atual sistema de direitos autorais, a obra-prima é valorizada, ”só que diante da inadimplência, esse cara infelizmente está por baixo da cadeia” (VASCONCELLOS, 2015).

Valentim cita, novamente, a música independente, da forma como já a discutimos, como uma maneira de se quebrar a cadeia produtiva. Traz o seguinte exemplo: “A fábrica que prensou o disco tem uma parcela disso, assim como o cara que limpou a cadeira do estúdio, o produtor artístico, o produtor executivo”. Ele também comenta casos atuais em que isso é sustentado por discos que vendem milhões, em função de apenas um música.

De acordo com Clodo Ferreira, um dos produtos que o brasileiro mais gosta de consumir é a música, mas

A música é tratada com um insumo não ecológico, e não autossustentável. Porque, na verdade, se ela for valorizada e transformada num produto respeitado, de cultura, a gente teria uma quantidade muito maior de artistas produzindo, se sustentando e ganhando dinheiro do que dessa forma desequilibrada [...]. Essa forma predatória é que provoca o desequilíbrio (FERREIRA, 2015).

No discurso fica bem claro que há uma indústria (que observa muito bem essa qualidade mercadológica da obra) rodeando a criação e a proteção do autor que não regenera aquilo que consome. E algum ponto da cadeia se perde a obra com um propósito e se cria um produto com outro propósito.

Em nosso último questionamento, colocamos o artista em uma relação de trabalhador em face daquilo que produz. Ferreira conclui que o sistema é hostil e diz: “Aí é que vem o conceito: o artista, ele pode ser ou um item de um programa de produção, quando ele é contratado por uma gravadora, por exemplo, ou ele vai ser o próprio produtor, tendo toda a liberdade, mas não tem a possibilidade de colocar isso no mercado.” Caso ele opte por produzir a si mesmo, Valentim diz: “o artista independente é o maior funcionário de sua arte. Porque ele que está à frente de todo o processo de fazer com que a música dele esteja na praça”. E nos traz o exemplo do músico e compositor Itamar Assumpção, que “escrevia, arranjava, ensaiava, gravava, mixava, ia na fábrica e saía com o disco embaixo do braço e os vendia na rua”. Como ele mesmo frisou, esse músico é dono de seu processo e funcionário de sua própria arte.

No atual sistema em que está inserido o criador, Callai diz que “não pensaria assim, como um funcionário da própria arte. É porque eu acho que o criador é tão diferente que seria pouco falar que ele é um funcionário da própria arte”. Quando o músico valoriza a sua criação como arte e o sistema em que está inserido proporciona isso, a relação entre trabalho e criação, como define Vasconcellos, “é uma relação de criação. Um princípio natural, como se fosse uma paternidade. É como se fosse um filho. Nasce pela sensibilidade, sentimento e momento que tem como objetivo transformar, provocar, transgredir [...]. É uma verdade sua”. Vasconcellos define o autor como a essência do processo. Podemos, pelas respostas dessa última questão, ver que o protagonismo desse processo pertence ao criador, e a relação que se dá entre valor de obra, como produto, insumo ou matéria-prima, está mais atrelado ao que o artista espera ter como resultado. A adoção do sistema já estabelecido propõe as regras já

explanadas por nós ao longo da pesquisa. A libertação da ligação direta que se faz entre obra e um produto depende da escolha do próprio autor.

3. Considerações gerais

A discussão sobre a gestão coletiva de direitos autorais, como já apontada pelos nossos entrevistados, é complexa, mas, ao analisarmos nossos dados e confrontá-los com a pesquisa, observamos que é também um sistema cheio de possibilidades em aberto. Antes de chegarmos a elas, vamos resgatar nossos objetivos e buscar discutir acerca da hipótese proposta: o sistema de gestão coletiva no Brasil tem graves desafios que fragilizam a profissão de artista.

3.1 Limites e desafios do sistema de gestão coletiva

Sobre o sistema em questão e acerca de nosso objetivo de traçar os seus desafios e limites no Brasil, os entrevistados não deixaram dúvidas: o maior limitador do sistema de direitos autorais é a inadimplência. O fato de o usuário que consome as obras não respeitar o sistema proposto é a questão que gera o maior rombo nas contas, da seguinte maneira: imagine-se na pele de um artista que compôs uma famosa música sertaneja que é tocada nas fogueiras de festas juninas Brasil afora. Ao fim de junho e julho, quando essas festas são mais frequentes, a expectativa de arrecadação do autor é enorme, mas a realidade praticada em nosso país nunca vai corresponder à quantia real que ele almeja. A mesma situação se aplica às rádios, aos teatros, aos shows e demais possibilidades de execução que tem um potencial muito grande de arrecadação.

A palavra usada – potencial – diz respeito a uma garantia diretamente prescrita pela lei e só não é realidade devido à incapacidade do sistema de contemplar suas exigências. Os entrevistados e os autores trazidos – Drummond (2014), Gibran e Vianna (2014) – demonstram as fragilidades da gestão coletiva brasileira que estão no contexto de mercado e nas ferramentas mal geridas, porém não no formato. Sua ineficiência dá brecha para a existência de um território aberto a sugestões.

Aí entramos nos desafios, por indução, de atuar nas áreas em que se encontram os limites. A entrevista de Clodo Ferreira nos apontou um movimento da classe, um indício de

que há uma busca por informação, da qual Karina Callai e o ECAD (e conseqüentemente as associações) se mostraram dispostos a compartilhar. Mas há a necessidade de que esse movimento de participação venha ao encontro da discussão: associação.

Fica bem claro que o movimento existente necessita de um cerne para expor as situações e expor as ideias e, historicamente, observamos que as associações vêm assumindo esse papel no âmbito nacional quase que de forma solitária, visto que não existem órgãos com a mesma magnitude que atuem em defesa dos direitos dos artistas no ramo musical brasileiro. A participação e a valorização do artista, antes de tudo, devem partir dele mesmo. Por mais que haja a produção de arte, de uma expressão, a música brasileira é um dos mais belos e valiosos produtos de nossa cultura. Quem a produz deve valorizá-la como tal.

A questão mais delicada é, então, a interferência de uma instância que, na teoria, pode tornar esse processo mais efetivo no que toca à organização e ação sobre os desafios, que é o governo. A questão é que sua própria ação é um dos desafios propostos. O medo existente de alguns artistas é válido perante a pouca credibilidade (histórica, diga-se de passagem) do governo brasileiro para controlar bens privados. Fica claro que a demanda para a participação inclui o próprio governo no sentido de provar sua capacidade, dando fim a sua inadimplência e buscando punir os que mantiverem essa prática. Logicamente que aí já reside uma maravilhosa oportunidade: como primeira ação (seguindo um raciocínio lógico), o governo arcaria com seus encargos referentes ao direito autoral, já de saída sanando grande parte das faltas de pagamentos apontadas em nossa coleta de dados. Há de se lembrar que o governo é sempre a maior instância no que tange ao mercado e à cultura de um país, e seu envolvimento, pelo menos na teoria, sempre visa criar um cenário sustentável para seu desenvolvimento.

Não podemos deixar de citar, afinal, a própria lei cujas propostas estão sendo discutidas. Observamos que algumas delas são bem-vindas, como a maior participação por meio das associações e a maior transparência do processo. A lei, que já existe e terá sua constitucionalidade e conseqüente validade votada no dia 25 de novembro de 2015, foi criada em um contexto de pouca discussão e, pouco tempo depois, gera uma mobilização. Isso é um indício de que, independentemente de ser aprovada ou não, já teve um impacto positivo.

3.2 A relação do sistema de direitos autorais do Brasil com a classe de artistas musicais e sua obra

Neste segundo ponto, em que analisamos nosso objetivo específico, aproveitamos o caminho traçado desde o começo do direito autoral para observar a evolução da obra no que tange à lei, aos recursos provenientes dela e à profissão que ela proporciona ao seu criador. Essa evolução, no nosso trabalho, foi observada somente da ótica do direito de autor e nos enriquece muito a discussão. Apesar disso, ela não é conclusiva em relação aos outros aspectos citados, que podemos exemplificar como o da indústria fonográfica e todos os seus mecanismos, e o da questão trabalhista e legitimação de emprego para o artista devido ao pagamento garantido por lei sobre sua produção. Mesmo assim, foi proposta a ótica do sistema de gestão coletiva para enriquecer a busca dos seus limites e desafios, e observarmos alguns pontos importantes da relação que se criou entre o sistema de gestão coletiva, o artista e a obra.

Como um exemplo, citaremos a própria organização dos músicos ao redor de objetivos trabalhistas, de recebimento sobre aquilo que criam. Um ponto demonstrado no segundo capítulo, pela exposição de argumentos de Drummond (2014), que ao transpormos para o nosso trabalho percebemos que, apesar da resistência histórica à organização em torno de trabalho e precificação de sua obra, apontada por Clodo Ferreira, os artistas têm nesse sistema uma das poucas instâncias legais e organizadas para a sua classe no país.

Outra discussão interessante é a da inserção da obra em uma lógica mercadológica. Nossas entrevistas seguiam um caminho, apontado por nossa pesquisa, que posicionava a obra como parte inicial de uma cadeia de produção, como a semente que dá origem a uma árvore gigantesca que é a indústria fonográfica, que compõe o pomar da indústria do entretenimento. Por essa lógica, todos os entrevistados consideraram a obra como um insumo altamente desvalorizado, em um sistema em que deveria ser a protagonista, o centro, a essência. Sua fraqueza foi exposta quando a comparamos ao valor que se dá à apresentação musical. A unanimidade constatada foi que o que sustenta um artista que pretende viver de sua arte é o sucesso e, para isso, ele deve se conformar com o sistema. Muitos apontaram a profissão de compositor como inviável pela existência de um sistema em que o produto protegido não é o foco.

Enfim, são discussões que não levam a uma conclusão sobre sua totalidade, mas enriquecem muito o que diz respeito ao direito autoral no que tange à proteção de uma obra de

arte. Especialmente quando retomamos o último questionamento da entrevista e observamos que, apesar de toda a conversa sobre mercado, produto, profissão e insumo, quando posta de frente para a obra, todos os argumentos caem por terra. Todos os entrevistados concluíram pela existência de um mercado ao redor da obra, mas que esse sistema só existe por causa dela, assim como seu único propósito deve ser proteger a continuidade da existência dela e de seu criador.

Considerações finais

Ao longo do nosso trabalho, observamos os aspectos que permeiam a história e a evolução do direito autoral no mundo e no Brasil. No nosso país, percebemos que a estrutura do sistema de gestão coletiva está prestes a mudar. Independentemente da votação que ocorrerá no fim do ano de 2015, é possível prever que a discussão continuará. O movimento que surge dá indícios de ser mais informado e tem potencial para ser mais atuante, visto que sua participação e organização, por meio das associações gestoras dos direitos autorais, é incentivada por todas as partes e depende, somente, da motivação da classe de artistas do meio musical brasileiro. Sobre o sistema em questão, podemos afirmar que seus grandes desafios não são limitadores da profissão do artista no Brasil. Pelo contrário, os desafios propostos podem ser encarados como guias do caminho a ser traçado para que se possam transgredir os limites que são impostos. É interessante frisar, também, que os limites são por parte das ferramentas e do contexto, ou seja, não há a necessidade de reformular a gestão coletiva, mas de adequar suas engrenagens.

Observamos, então, que o problema apontado pelas entrevistas não está ligado tanto ao sistema, e sim à forma como ele se dá no nosso país. Os mecanismos de fiscalização e participação são ineficientes, tornando a máquina enfraquecida. do ponto de vista de um pesquisador, todas as críticas são direcionadas para esses mecanismos. Seja na interferência de empresas multinacionais no processo, seja na falta de recolhimento de direitos por execução, a fragilidade é proporcionada pela falha humana que compõe o sistema, como nos diz um de nossos entrevistados. Essa falha é técnica, no que tange à fiscalização, e política, no que tange às interações entre artistas, associações, ECAD, governo e indústria fonográfica.

Em se tratando de falhas, não podemos deixar de falar do seguinte ponto: é necessária que a classe de artistas brasileiros seja atuante nas questões de direito autoral. Como falamos em nossa pesquisa, o direito autoral é um campo fértil para surgimento de vilanias. Então, o artista deve tomar atitudes para não ser seu próprio vilão, pois aquele que não age sobre o que deseja deixa o caminho livre para que alguém o faça. O histórico apresentado em nossa pesquisa aponta isso. É preciso que haja uma organização da classe com foco na sua informação, na criação de uma noção básica dos direitos e deveres que têm como parte de um sistema que protege e beneficia todos os colegas de profissão. Se o artista prefere “se expressar” ao trabalhar, como nos disse Clodo Ferreira, que ele aja em prol dessa sua expressão. É justamente para essa função que existem as associações, que, por sua parte, devem buscar trazer para perto de si esses artistas.

O sistema de gestão coletiva brasileiro se encontra num momento que proporciona muito mais do que limita. Associações e movimentos em defesa dos direitos autorais nunca estiveram tão abertas para o diálogo quanto agora. E esse diálogo proveniente de uma participação e interação da comunidade autoral brasileira é ponto-chave na evolução das ferramentas de combate à inadimplência e ao desrespeito às leis autorais.

No que tange à relação do artista com o sistema, discussão que não atingiu níveis tão profundos, mas nos traz um interessante diálogo com o termo “déficit filosófico do direito autoral”, o qual trouxemos para discussão no segundo capítulo. A existência de discursos que se revestem de um “verniz” para fazer valer sua posição quanto ao direito autoral é uma questão de que o argumento sempre busca a origem para se fazer válido. Não importa o que se pretende ao defender, por exemplo, mais proteção ao artista ou menos participação do governo, o emissor da opinião sempre vai dizer que defende essa posição para proteger a obra. Seja o governo, uma multinacional, um editor do século XVIII ou um autor diretamente interessado na existência da legislação de proteção autoral, o discurso sempre vai cair na essência. O que torna ele válido é o que observamos no capítulo anterior: o que se espera em troca. Ao passo que empresas, entidade e governos podem ter seus reais motivos velados por esse discurso, percebe-se que a sequência mercadológica de argumentos de inserção do direito autoral leva à “produtificação” da obra. Mas ao buscarmos esse argumento junto ao nossos entrevistados, a “produtificação” fica em segundo plano. A obra, como arte, se sobressai.

Um bom exemplo de perspectiva sobre o discurso foi usado na nossa pesquisa, na discussão em que citamos Rosa (2006), e foi proposta no primeiro capítulo, da diferenciação entre o direito de autor francês e o *copyright* inglês. A diferença entre os discursos é meramente conceitual, pois os caminhos traçados são semelhantes. Quanto ao “déficit filosófico”, a origem do discurso é a mesma, de proteção da obra e do autor, mas, na prática, cada ator se adequa aos seus interesses. Em suma, todos os atores da “comunidade autoral” protegem a criação, mas alguns deles a observam como matéria-prima, enquanto outro a vê como obra-prima.

Ao chegarmos ao final de nossa pesquisa, respondemos alguns de nossos questionamentos, mas buscamos deixar no ar vários outros, como a proposta revelada por nosso objetivo específico. O que desmantela o falso discurso, de acordo com algumas dicas nos dadas por Valentim e Clodo, são duas das vertentes recentes e mais discutidas atualmente nos terrenos do direito autoral brasileiro e mundial: a a música independente e a a Internet.

De um lado, a Internet é a ferramenta de distribuição, o meio pelo qual Clodo Ferreira nos disse acreditar ser capaz de revolucionar a maneira como a cultura é consumida. Ele também nos alertou para os desafio que surgirão para o direito autoral, visto que ainda não existe legislação específica para a Internet no Brasil no tocante à execução de obras protegidas. Ao mesmo tempo, são abertas portas para o mundo inteiro, de modo que não ficam segmentados públicos-alvo, e o consumidor terá aceso ao que julgar interessante. Cai por terra o “jabá” das gravadoras e se barateiam as opções de subsídio de cultura.

O outro lado, que também tem a capacidade de quebra desse discurso, é o da produção musical independente, que barateia o custo da transformação da obra em música, produto, mas em um ambiente administrado pelo próprio autor. Os recursos são provenientes dele ou, como hoje é cada dia mais comum, por *crowdfunding*, fazendo do seu patrocinador o seu consumidor, e não um intermediário de intenções duvidosas.

Ambos são caminhos que dão opção ao músico de ser dono do próprio processo. A participação do artista como protagonista do sistema de gestão do direito de autor, que fomenta uma indústria da qual ele é criador e refém, faz com que o discurso seja “desvernizado” e se sobressaia o verdadeiro interesse no processo de produção artístico. O artista brasileiro deve buscar esses caminhos, que trazem informação e participação. Somente por meio deles o artista será o verdadeiro dono, por direito, da própria arte.

Referências

ADOLFO, L. G.; BRAUN, M. **A gestão coletiva dos direitos autorais no Brasil: uma reflexão sobre o contexto tecnológico contemporâneo e a lei 9.610/98**. Revista Direito, Estado e Sociedade, nº42, s/n. Rio de Janeiro: PUC, junho de 2013.

BONI, V.; QUARESMA, S. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC; Vol. 2 nº 1, Florianópolis: UFSC, janeiro-julho de 2005.

BRASIL. Lei nº 9.610/98, Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9610.htm>. Acessado em: 12/11/2015 21:09:30.

BRASIL. **Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928**. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D5492.htm>. Acessado em: 12/11/2015 21:09:30.

BRASIL. SENADO FEDERAL. **Comissão Parlamentar de Inquérito destinada a investigar supostas irregularidades praticadas pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - ECAD (Requerimento nº 547, de 2011 – SF)**. Abril, 2014. Disponível em <<http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=106951>>. Acessado em: 12/11/2015 21:09:30.

DRUMMOND, V. G. **A (necessidade de) Transparência no Sistema de Gestão Coletiva no Brasil. Inovações decorrentes da Lei 12.853/13**. Revista Eletrônica do IBPI, vol. 10, p. 134 - 157, Janeiro, 2014. Disponível em <<http://ibpibrasil.org/ojs/index.php/Revel/article/view/103>>. Acessado em: 12/11/2015 21:09:30.

ÉBOLI, J. C. C. **Pequeno Mosaico do Direito Autoral**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

GIBRAN, S. M.; VIANNA, B. P. **A Reforma da Gestão Coletiva de Direitos Autorais no Brasil**. Revista Percurso, v.14, n.2, p. 21 - 53. Curitiba: UNICURITIBA, 2014.
ASCENÇÃO, J. O. **Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Forense, 1980.

LESSIG, L. **Cultura Livre**. Traduzido por Fábio Emílio Costa. CC, 2004. Ebook.

MANZINI, E. J. **ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA: ANÁLISE DE OBJETIVOS E DE ROTEIROS**. In: Seminário Internacional Sobre Pesquisas e Estudos Qualitativos, Bauru, 2004. Disponível em: <<http://www.sepq.org.br/IIsipeq/anais/pdf/gt3/04.pdf>>. Acessado em: 12/11/2015 21:09:30.

MORAES, R. **Plágio na pesquisa acadêmica: a proliferação da desonestidade intelectual**. In: I Seminário de Direito Autoral e de Direito à Imagem da Bahia. Salvador, 2003. Disponível em <<http://rodrigomoraes.adv.br/arquivos/downloads>>. Acessado em: 12/11/2015 21:09:30.

NAVES, N. **Conferência de abertura proferida no "Seminário sobre Direito Autoral"**, realizado pelo Centro de Estudos Judiciários, no Centro Cultural Justiça Federal, Rio de Janeiro, março, 2003. Disponível em <<http://www.jf.jus.br/ojs2/index.php/revcej/article/view/539/719>>. Acessado em: 12/11/2015 21:09:30.

PHILLIPS, T.; STREET, J. **Copyright and musicians at the digital margins**. Media, Culture and Society. Norwich, Vol. 37, p. 342-358, fevereiro, 2015. Disponível em <<http://mcs.sagepub.com/content/37/3/342>>. Acessado em: 12/11/2015 21:09:30.

ROCHA, D. **Direito de Autor**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

RESCALA, T. A Luta de David Contra Golias. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 de junho de 2011. Observatório da Imprensa, ed. 488, junho 2008. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/caderno-da-cidadania/a_luta_de_david_contra_golias/>. Acessado em: 12/11/2015 21:09:30.

ROSA, A. M. **Cinco Lições Sobre Comunicação, Redes e Tecnologias da Informação**. Lisboa: Vega, 2006.

SANTANA JR, M. B. **O Contexto da Implantação do acordo TRIPS**. Revista Brasileira de Direito Internacional. V 4, n.4, jul./dez.2006. Curitiba: SEER, 2006. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/dint/article/view/7539>>. Acessado em: 12/11/2015 21:09:30.

SCHIJNDEL, M.; SMIERS, J. **Imagine um Mundo Sem Direitos de Autor Nem Monopólios**; traduzido por Helena Barradas, João Pedro Bénard, Lena Bragança Gil, Manuela Torres, Miguel Castro Caldas. Amsterdã, 2009. Ebook.

Apêndice

Qual a sua opinião sobre o atual sistema de gestão coletiva de direitos autorais?

O direito autoral tem um sistema eficiente de cobrança, fiscalização e retorno? Por que?

A proposta de reformulação da Lei de Direito Autoral traz mudanças no que tangem a transparência, participação dos músicos na gestão coletiva por meio das associações e maior participação do governo no sistema. Além dessas alterações, há alguma outra reivindicação quanto a proposta de mudança da lei?

A classe de artistas é organizada? Comparada com períodos anteriores, o que se alterou?

O retorno financeiro proveniente apenas dos direitos autorais é o suficiente para manter um artista em sua profissão? Por que?

O instrumento de trabalho de um músico é a apresentação ou a criação?

É possível classificar a obra para o artista como um insumo ou um produto para uma indústria, a ser revendido ou distribuído?

O artista se sente um funcionário de sua obra?