

MARC-ANTOINE CAMP
Tradução de Saulo Adriano

Quem tem autorização
para cantar
o cântico ritual?

Notas sobre o status legal
da música tradicional

MARC-ANTOINE CAMP
é professor da
Universidade de Zurique,
Suíça.

Ele não iria cantar ao microfone de gravação. Foi isso o que me disse o líder de um grupo afro-brasileiro quando perguntei se eu poderia registrar alguns de seus cânticos tradicionais. Não foi lá um começo muito promissor para a minha pesquisa de campo etnomusicológica; porém, hoje em dia não é fato raro um cantor ou músico tradicional impedir um estrangeiro de gravar suas músicas. Apesar do pensamento corrente de que a música tradicional é um baú do tesouro que pode ser aberto por qualquer um à procura de suas produções criativas, são muitos os músicos tradicionais que tentam preservar a sua música da propagação. Alguns exigem proteção para sua música, e cada vez mais o têm feito com o auxílio de organizações não-governamentais e agências estatais nacionais. Na Organização Mundial da Propriedade Intelectual (Ompi), há um debate crescente a respeito das opções legais para a proteção da música tradicional e das “expressões culturais tradicionais” (ECTs) em geral. Neste trabalho, gostaria de explorar alguns aspectos dessa discussão a partir de um ponto de vista etnomusicológico e legal. Minhas considerações serão desenvolvidas em torno de uma única música, a qual, depois de um bom tempo, finalmente obtive permissão para gravar, e também documentar em versões e interpretações diferentes.

“KUENDA”: UM CÂNTICO

TRADICIONAL DE UM RITUAL

Tal como ocorre em muitas outras regiões do Sudeste do Brasil, o festejo católico de Nossa Senhora do Rosário é a mais importante celebração do ano no distrito rural de Milho Verde, pertencente ao município de Serro, em Minas Gerais, distante cerca de 250 km de Belo Horizonte. A população, tanto a que mora na vila central ou nos povoados ao seu redor, elege um rei e uma

Esta é a versão revisada e atualizada de 10 de março de 2006 do artigo publicada como: “Wer darf das Lied singen? Musikethnologische Anmerkungen zum rechtlichen Status traditioneller Musikkulturen”, in *Sica Zeitschrift für Immaterialgüter, Informations- und Wettbewerbsrecht*, abril de 2005, pp. 307-15, www.sic-online.ch. O texto é baseado em pesquisas de campo feitas entre 1994 e 2004, financiadas por uma bolsa de estudos da Swiss National Science Foundation. Meus agradecimentos ao prof. dr. Ernst Lichtenhahn (Universidade de Zurique, Suíça) por seus comentários sobre a versão preliminar deste artigo, ao prof. dr. Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) e a Todd Harvey da Biblioteca do Congresso Americano (Washington, DC) por sua ajuda no acesso a documentos de arquivo profícuos, e a Mariana Duarte Garcia por seus esclarecimentos legais. Também gostaria de expressar minha gratidão aos cantores Ivo Silvério da Rocha e Geraldo do Carmo Santos, que me contradisseram o bastante para me fazer entender e parcialmente aceitar as suas opiniões. Para quaisquer comentários sobre este artigo, contateme enviando um correio eletrônico para mago@gmx.net.

rainha africanos. Esses monarcas são responsáveis pela organização das festividades, em especial pelas refeições servidas a todas as pessoas presentes. Durante o dia festivo principal, as majestades desfilam pela vila, acompanhadas por um grande cortejo e por grupos rituais. O papel destes é proteger os monarcas, ao mesmo tempo em que expressam a religiosidade local por meio de seus cânticos, danças e interlúdios cênicos.

Pouco antes do meio-dia, quando já estão quase chegando à igreja consagrada à sagrada Maria, os integrantes de um grupo ritual, chamado Catopê, entoam as palavras iniciais “*Lere kuenda*” de uma de suas canções. Nesse ponto, já estão marcados pelo cansaço, depois de terem caminhado desde o começo da manhã, com o sol forte exaurindo suas forças. Porém, mantêm-se firmes em sua tarefa. Enquanto os sinos tocam nas torres, outros grupos rituais cantam e o padre recita rezas. Os membros do Catopê começam a tocar as repetições rítmicas preestabelecidas com seus tambores e reco-recos de bambu, cantam seu cântico, e dessa maneira prestam homenagem aos

monarcas seculares do distrito e a Maria, a rainha celestial.

Comparando gravações dessa canção feitas por mim e por outros no passado, encontramos versões diferentes de uma estrutura rítmico-melódica relativamente estável. Digo “relativamente” porque há pequenas variações, comuns em tradições orais; e por “estável” me refiro ao contorno melódico principal em conexão com as palavras cantadas, que faz as versões serem reconhecidas como um mesmo “trabalho musical”. Essa canção difere de outras da região por sua identidade musical própria e, como não possui nome, podemos chamá-la simplesmente de “Kuenda”. Essa palavra tem para os membros do grupo ritual o mesmo significado nas línguas da África Central, de onde vieram povos escravizados que introduziram muitas expressões lingüísticas na região de Milho Verde. Significa simplesmente “vamos”, e no contexto ritual é um convite à adoração da Mãe de Deus.

A palavra *kuenda* é uma das várias expressões comunicativas usadas nas canções rituais cuja origem não é portuguesa, e que são conhecidas quase que apenas pelos

Gerhard Kubik



Nesta página
e na seguinte,
música de corte
dos emires de
Zaria, Nigéria,
1974



habitantes do distrito. As canções do grupo ritual têm também um conteúdo que vai além de seu sentido lingüístico, pois carrega a lembrança de apresentações passadas e conota valores sociais. Assim, o momento em que “Kuenda” é cantada é um clímax emocional para todos os participantes das celebrações, quando estes se reúnem na igreja para rezar o rosário a Maria, em intercessão. Disseram-me certa vez que “Kuenda” expressa a “unidade”, significa a força unificadora da canção, realiza o ideal social da comunidade distrital e ao mesmo tempo a experiência religiosa da ligação com a Mãe de Deus.

O DIREITO EXCLUSIVO DE TOCAR O CÂNTICO RITUAL

Todo habitante do sexo masculino do distrito, de ascendência africana, tem o direito de fazer parte do grupo ritual Catopê. Os que possuem conhecimento mais abrangente do repertório de canções assumem as posições de líderes e solistas e têm a primazia de iniciar cada cântico. Os integrantes mais jovens devem seguir as diretrizes dos mais velhos e responder às cantorias dos mais velhos, imitando suas

palavras e a melodia. Por meio desse canto responsivo, cada apresentação é um ato de transmissão, tanto do repertório cancionero quanto da estrutura hierárquica do grupo ritual, organizada com base no direito de antigüidade.

De acordo com esse princípio, somente o líder principal do grupo ou seus substitutos devem entoar canções rituais como “Kuenda” em espaços públicos. Tal como ocorre com muitas normas em sociedades tradicionais, esta não está verbalizada de maneira explícita, mas pode ser deduzida pelas diferentes execuções da canção, particularmente as de fora do contexto religioso. Uma prova disso é o fato de que alguns habitantes do distrito cantaram “Kuenda” a meu pedido, mas o fizeram apenas dentro de suas próprias casas e principalmente para os mesmos ouvintes. Um outro exemplo foi o caso de um grupo de jovens que certa vez cantou “Kuenda” na noite anterior ao dia da celebração principal, numa atuação que parodiava sua própria tradição local. Subseqüentemente, os mais velhos reprovaram essa atuação independente. Mais um outro exemplo se passou uma vez em uma escola local, no Dia do Folclore oficial brasileiro. “Kuenda” foi executada sob a instrução de um integrante do Capotê, e o líder do grupo ritual deixou claro seu descontentamento por não ter sido informado e convidado para o evento.

“Kuenda” não é uma expressão “nacional” do “popular”, não é do tipo de canção cuja estrutura sonora se altera continuamente de apresentação a apresentação, como a música tradicional como um todo tem sido geralmente definida. Pelo contrário, é uma canção que pouco mudou no curso de sua transmissão, e que sofreu apenas leves adaptações, feitas pelos líderes subsequentes do grupo ritual¹. No caso da canção “Kuenda”, há uma instituição cujos integrantes mudam no decorrer dos anos e décadas e se compreendem como titulares de uma tradição ritual e “proprietários” de seus “trabalhos musicais” executados regularmente. Por meio de seus cânticos rituais, essa instituição reivindica um direito exclusivo de interpretação, transferido dentro do grupo para uma pessoa, o líder, o qual exerce esse direito ao entoar as canções.

UM CÂNTICO TRADICIONAL COMO MARCA REGIONAL E SUA DISSEMINAÇÃO

Além desse direito exclusivo de interpretação, não há outros direitos de uso em culturas baseadas na transmissão oral-auditiva. Tais direitos ficaram bem evidentes quando “Kuenda” foi surpreendentemente ouvida como tema musical de uma telenovela transmitida em todo o território nacional. A canção era cantada por mulheres acompanhadas de um tapete sonoro, e em uma versão instrumental a melodia principal era reproduzida por flautas de Pã e por uma marimba. A canção expressava musicalmente a africanidade da sociedade brasileira colonial, palco de encenação da novela².

O secretário para assuntos culturais da cidade vizinha de Diamantina havia feito uma gravação de “Kuenda” em Milho Verde. Ele a tornou conhecida e a colocou à disposição do produtor musical da trilha sonora da telenovela. Anteriormente, a canção já havia sido interpretada em Diamantina pelo

coral da universidade, quando foi também tocada por uma banda de metais. “Kuenda” então passou a ser conhecida popularmente como um emblema do legado cultural afro-brasileiro de Diamantina, e tornou-se uma marca poderosa do turismo cultural da cidade.

Com a disseminação efetuada pela telenovela, a canção chegou a outras regiões do Brasil. Por exemplo, na periferia de Belo Horizonte, ouvi a canção durante a comemoração do aniversário politicamente importante da abolição da escravidão brasileira. A canção foi interpretada por um grupo de garotas de uma comunidade afro-brasileira de subúrbio³. “Kuenda” se tornou parte da tradição oral-auditiva dessa comunidade; contudo, no processo de transmissão auditiva e pela mídia a canção perdeu a identidade ligada aos portadores das culturas originais. A canção migrou geograficamente e também em sua dimensão estética e em seu sentido. Sofreu um processo de mutação, passando de uma expressão religiosa rural de um grupo de homens para um emblema regional da história afro-brasileira, e também para um símbolo político urbano.

UM SISTEMA DE CULTURA TRADICIONAL

No distrito de Milho Verde, o líder e os integrantes mais velhos do grupo ritual não aprovaram a utilização externa de “Kuenda”. Porém, a veemência de seu protesto só pode ser compreendida se entendermos o direito de interpretação exclusivo como elemento importante no sistema cultural local assim como seus aspectos econômicos.

Primeiramente, nesse sistema cultural cada membro do grupo ritual recebe uma recompensa por participar da apresentação anual da celebração a Nossa Senhora do Rosário. A recompensa consiste de gêneros alimentícios, os quais incluem, além das refeições oferecidas a todos, ao menos outras duas adicionais, servidas na noite

1 As versões de “Kuenda” que documentei recentemente pouco diferem em melodia e letra de uma versão que o tio do atual líder do Catopê gravou em 1944 (Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Euclides Silva Novo, gravações em Minas Gerais em 1944, cópias dos originais da Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, em *Folksongs of Brazil Collection*, Washington, DC, Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress, gravação 149 A b e 149 B a, cópia em rolo AFS 7819 A b e AFS 7819 b a).

2 A trilha sonora dessa telenovela foi publicada como *Xica da Silva: Trilha Sonora Original da Novela da Rede Manchete*, composições e arranjos de Marcus Viana, Bloch Som e Imagem, s. a. gravado em 1996.

3 Celebração da abolição da escravidão pelos Arturos em Contagem, Minas Gerais, em 9 de maio de 2004.

anterior e de manhãzinha no principal dia de celebrações. Essa remuneração natural é parte das despesas totais das festividades, administradas pelos monarcas e cobertas principalmente pelas colaborações do trabalho da população e por doações materiais. Ninguém é forçado a contribuir, mas a recusa em ajudar a manter as festividades rende uma má reputação. Contribuir para as festividades faz parte das convenções do local, e a inclusão das recompensas aos cantores é um reconhecimento do Catopê como elemento indispensável da instituição cultural local.

Segundo, os membros dos grupos rituais, em particular seus líderes, são incumbidos de prover as vestimentas especiais para as celebrações, pela produção e manutenção dos instrumentos musicais e pela variedade de encargos organizacionais. Por conta desses investimentos que demandam muito tempo, e também em razão de seus conhecimentos musicais e rituais, os grupos rituais e seus líderes recebem o direito exclusivo de interpretação. Uma vez que asseguram a continuidade da cultura regional local e cantam todos os anos as canções rituais, consideradas pelos habitantes do distrito fundamentais para o sucesso da celebração, eles exigem como compensação um monopólio sobre suas expressões culturais.

Ocorrem violações locais desse direito exclusivo de interpretação, tais como o caso mencionado do evento na escola ou da cantoria noturna dos jovens. Os líderes, na qualidade de principais administradores das canções do grupo ritual, têm às vezes de tomar uma atitude contra as infrações e atrair para si o holofote, e o fazem demonstrando seu conhecimento dos textos das canções de origem africana⁴. Entretanto, violações como as mencionadas acima podem ser controladas no espaço restrito das interações face a face, e podem também ser mantidas dentro de certos limites. Em geral, os habitantes do distrito vêem os líderes como os melhores conhecedores, os que sabem como executar as melodias de maneira apropriada por conhecerem também o conteúdo religioso e a força social que elas carregam. Seu direito ex-

clusivo de interpretação das canções rituais é inquestionável.

Com o uso de “Kuenda” na telenovela, os líderes se conscientizaram de que suas canções poderiam ser desvinculadas de seu contexto ritual local e incorporar novos significados e valores além daqueles de seu cenário original. Não havia nenhuma relação intrínseca entre as canções e a cultura local, o que demonstrou também o fato de que as expressões estéticas são em grande parte intercambiáveis. A infração do direito exclusivo de interpretação por agentes além do controle do líder e a ameaça da possibilidade de reprodução tecnológica moderna e disseminação pela mídia foram interpretadas como grande transtorno para o sistema cultural local. O líder e os membros mais velhos do grupo ritual temiam que seu conhecimento ritual, seu trabalho de transmissão e seu *status* não fossem mais vistos como indispensáveis em Milho Verde.

VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL INTANGÍVEL

No sistema cultural descrito, as perturbações da estabilidade podem ser corrigidas por um reconhecimento da música tradicional e por uma consolidação da demanda cultural. Em Milho Verde, o interesse dos turistas culturais e dos etnomusicólogos tem influenciado os habitantes e contribuído para o reconhecimento dos líderes dos grupos rituais como importantes portadores de conhecimento. Promover tal interesse nas culturas de transmissão oral-auditiva é o objetivo dos projetos da Unesco e de instituições nacionais para a salvaguarda e promoção do patrimônio cultural intangível⁵. Na Suíça, por exemplo, o Conselho Internacional das Organizações de Festivais de Folclore e de Artes Tradicionais (Cioff) criou o Diretório do Patrimônio Cultural Intangível, sob o patrocínio da Agência Cultural Federal Suíça. Seu escopo, que espelha um modelo japonês da década de 1950, não objetiva diretamente a proteção

4 Os itens lexicais africanos usados nas canções têm parcialmente o valor de conhecimento secreto. A respeito das canções secretas: cf. Raymond Ammann, “The Archive of the Vanuatu Cultural Center: The Preservation and Maintenance of Melanesian Music”, in Gabriele Berlin e Arthur Simon (eds.), *Music Archiving in the World: Papers Presented on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, Berlin, WWB, 2002, pp. 371-8.

5 Cf. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* [documento da Unesco/MISC/2003/CLT/CH/14], Paris, Unesco, 2003, <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf> [acessado em 14 de janeiro de 2006]. A convenção define “patrimônio cultural intangível” como sendo as “práticas, representações, expressões, conhecimentos, habilidades – assim como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais a estes associados – que as comunidades, os grupos, e em alguns casos, os indivíduos, reconhecem como parte de seu patrimônio cultural”; manifestados em domínios tais como as “tradições orais”, “artes performativas”, “práticas sociais, rituais e eventos festivos”, “conhecimentos e práticas relativos à natureza e ao universo” e “artesanato tradicional” [artigo 2º]. Para uma análise crítica da convenção, ver: Richard Kurin, “Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2004 Unesco Convention: A Critical Appraisal”, in *Museum International*, 56.1-2, Oxford, 2004, pp. 66-7.

do patrimônio intangível em si. Busca a valorização deste por meio da identificação dos portadores de cultura, como os músicos tradicionais, e dos especialistas em cultura, como os etnomusicólogos⁶.

No Brasil, já nos idos de 1936, houve uma proposta para se incluir o patrimônio

cultural intangível no programa de salvaguarda nacional do patrimônio artístico e histórico. Considerava-se que a música, a dança e as lendas eram fortemente ligadas ao patrimônio material⁷. Entretanto, a sugestão só foi levada a cabo na década de 1980: a legislação da Constituição Brasileira de

Gerhard Kubik

Músicos tocando em ritual vodú em Atakpamé, Togo, 1970



6 O catálogo suíço é um projeto virtual, localizado em www.culturaldiversity.cioff.ch. Para a história da salvaguarda do patrimônio cultural intangível no Japão, ver: Tomooki Fujii, "Protection of Those Who Make Available and Those Who Collect Expressions of Folklore", in *Unesco-Wipo World Forum on the Protection of Folklore, Thailand, 1997* (publicação da Unesco CLT/CIC/98/1; publicação da Ompi 758), Genebra, Ompi, 1998, pp. 131-2.

7 Também na Suíça a salvaguarda do patrimônio cultural intangível era vista desde muito tempo como intimamente ligada à proteção da cultura material, embora não se encontrasse essa conjunção nem determinada oficialmente nem definida por ações promovidas pelo Estado. A Swiss Heritage Society, por exemplo, empenhava-se no início do século XX não apenas pela preservação de monumentos e edifícios, mas também pela salvaguarda das canções folclóricas. No decorrer do tempo, a sociedade se concentrou no patrimônio arquitetônico e terceirizou a salvaguarda da cultura imaterial (cf. Madlaina Bundi, *100 Jahre Schweizer Heimatschutz: Chronik*, Zürique, Schweizer Heimatschutz, 2004. www.heimatschutz.ch/media/pdf/Chronik_SHS.pdf; acessada em 26 de janeiro de 2006).

1988 comprometeu o governo a valorizar a cultura “imaterial”. Além disso, estabeleceu o seguinte: “O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”⁸. No ano de 2000, o Ministério da Cultura brasileiro lançou um registro nacional do patrimônio cultural intangível. Os critérios de inclusão nesse catálogo são amplos, enquanto os benefícios conferidos ao item registrado se limitam ao direito de ostentar o título de “Patrimônio Cultural do Brasil”, a ser documentado, divulgado e promovido pelo Ministério da Cultura⁹.

As convenções de salvaguarda reconhecem a importância dos patrimônios culturais e os faz conhecidos por meio da valorização e iconização – tal como fez o programa “Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity” da Unesco – e às vezes promovem programas estatais especiais que dão suporte financeiro aos portadores de cultura. Estes podem inclusive elevar o valor atribuído às expressões musicais tradicionais em geral, mesmo as ainda não inscritas em um catálogo nacional, como é o caso dos cânticos rituais de Milho Verde. Pode-se até mesmo atribuir um ímpeto de valorização ao uso da canção “Kuenda” na telenovela. Tal efeito positivo não pode ser desdenhado, uma vez que no CD a canção é creditada com o nome e origem do grupo ritual, e não como criação do arranjador, como já ocorreu na história da música tradicional no processo de sua comercialização.

Entretanto, alguns membros do grupo ritual interpretaram o uso externo de “Kuenda” como um “roubo” de sua “propriedade” cultural intangível e tradicional. Como as convenções de salvaguarda são leis “brandas” e não conferem uma proteção efetiva à música tradicional, os portadores de “Kuenda” têm que se valer de outros instrumentos legais para reivindicar a proteção de sua “propriedade”. Será que as leis brasileiras oficiais de proteção efetiva respaldariam a sentença dos cantores de “Kuenda”, arbitrada a partir do direito exclusivo de interpretação tradicional?

MÚSICA TRADICIONAL, DIREITOS AUTORAIS E DIREITOS ASSOCIADOS¹⁰

Direitos dos intérpretes

O líder do grupo ritual Catopê me relatou que cantara “Kuenda” durante uma entrevista. Antes que esta começasse, já havia pedido explicitamente ao entrevistador que não gravasse a canção. Mais tarde, ele descobriu que uma câmera filmadora estava ligada e havia gravado a melodia que subsequentemente seria usada para se criar a versão da canção para a telenovela.

Esse fato é de difícil comprovação e não há como usá-lo no intento de reivindicar os direitos dos músicos, ou para impedir a gravação de suas interpretações, conforme assegurado pela lei brasileira (*BrCA*, artigo 90 [i]) e por tratados internacionais¹¹. Além disso, apelar para esse direito dos intérpretes não tornaria exequível a grande exigência do grupo ritual, ou seja, de ser administrador exclusivo de seu patrimônio tradicional. Não faz diferença alguma se “Kuenda” foi copiada por um equipamento de gravação ou pela memória do entrevistador, porque o que estava em jogo não era a reprodução da interpretação e sim o uso do “trabalho musical”.

Direitos dos autores

“Kuenda” preenche os pré-requisitos para proteção do direito autoral na qualidade de “trabalho musical” (*BrCA*, artigos 7^a e 8^a). O grupo ritual poderia ter subsequentemente impedido o uso, arranjo e mudança de sentido de “Kuenda” para a telenovela, alegando “direitos morais” na qualidade de “autor” (*BrCA*, artigo 24). Porém, a canção não tem na verdade nenhum “autor” conhecido no sentido estabelecido pela legislação de direito autoral. Além disso, a origem da canção remonta de um tempo bem anterior

8 *Constituição da República Federativa do Brasil*, 5 de outubro de 1988, artigo 215 e artigo 216, parágrafo 1^o. Todos os textos legais brasileiros aos quais me refiro podem ser acessados na página do Senado brasileiro (www.senado.gov.br/sf/legislacao). Uma sinopse de todas as regulamentações brasileiras concernentes à cultura pode ser encontrada na página do Ministério da Cultura (www.cultura.gov.br/legislacao).

9 Os critérios de inclusão nesse “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial” são a “continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira” (Decreto Executivo nº 3.551 de 4 de agosto de 2000, artigo 1^o, parágrafo 2^o; em relação aos direitos cf. artigos 6^o e 8^o). Para saber da gênese do catálogo brasileiro, ver: Joaquim Falcão, “Patrimônio Imaterial: um Sistema Sustentável de Proteção”, in *Patrimônio Imaterial*, Tempo Brasileiro 147, ed. por Cecília Londres, Rio de Janeiro, Folha Carioca, 2001, pp. 163-80.

10 Estou consultando a legislação brasileira referente aos direitos autorais e outros direitos associados (Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998, abreviada como *BrCA*); cf. Hildebrando Pontes Neto, “As Expressões do Folclore e os Direitos Autorais” (documento Ompi/CRTK/SLZ/02/1), in *Seminário da Ompi sobre a Preservação, Promoção e Proteção do Folclore e dos Conhecimentos Tradicionais*, São Luís do Maranhão, 11 a 13 de março de 2002.

11 A Organização Mundial do Comércio (OMC): *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPS Agreement)*, 1994, artigo 149[i]; *WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT)*, 1996, artigo 6^a[ii]. Esses dois acordos internacionais podem ser acessados em www.wipo.int/lea. Em relação à *BrCA*, é necessário que se observe que ela entrou em vigor apenas dois anos após o “roubo” de “Kuenda”. Entretanto, a lei brasileira anterior relativa aos direitos autorais já assegurava o direito do intérprete de impedir a gravação de uma interpretação (lei brasileira nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973, artigo 95).

12 Como inexistem provas históricas que atestem a antiguidade da canção, um historiador de crença positivista qualificaria essa informação como enganosa para os consumidores musicais. Nesse caso a proteção ao consumidor seria aplicável, regulada pela legislação brasileira na forma de uma lei específica. De acordo com ela, o consumidor tem o direito de ser informado corretamente e extensivamente sobre bens e serviços, e está protegido da propaganda enganosa (lei brasileira nº 8.078, de 11 de setembro de 1990, cujos pontos particularmente relevantes são os artigos 6º[iv], artigo 31, artigo 37, parágrafos 1º e 3º). Porém, essa lei poderia ser aplicada, antes de mais nada, se as informações do encarte do CD da telenovela tivessem publicado que o arranjo de “Kuenda” era uma gravação original de uma música tradicional. Não é esse o caso. O encarte deixa claro que a canção é “arranjo e adaptação” e mais adiante nomeia os portadores tradicionais (dessa maneira reconhece implicitamente o direito de atribuição). Não propagandeia uma pretensa “autenticidade” ou “originalidade” para aumentar as vendas.

13 Medida Provisória nº 2.186-16, de 23 de agosto de 2001 (em vigor a partir de janeiro de 2006).

14 João Carvalho de Oliveira, *Algumas Considerações sobre o Direito Autoral e Direito de Imagem dos Índios*, Brasília, 13 de dezembro de 2002, artigo da Internet da Associação Brasileira de Antropologia (www.abant.org.br/informacoes/documentos/documentos_004.shtml, acessado em 15 de janeiro de 2006); cf. Constituição Brasileira, artigos 231 e 232. Porém, a lei atual em vigor referente à população indígena, a qual coloca os “índios não-integrados” sob a tutela do Estado brasileiro, não contém nenhuma proteção explícita a suas expressões musicais. Apenas estabelece que é “assegurado o respeito ao patrimônio cultural das comunidades indígenas” e seus “valores artísticos” (Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973, artigo 47). Um projeto de lei proposto em 1991 com vistas a uma revisão da lei adjudica às populações indígenas direitos ilimitados exclusivos, coletivos e apropriados sobre seu patrimônio intangível (Projeto de Lei nº 2.057/1991, artigos 20 e 210, www.funai.gov.br/ppat/novoestatuto.htm, acessado em 15 de janeiro de 2006).

15 Desde que as regulamentações da propriedade intelectual se tornaram parte dos acordos internacionais, pelo Trips (Trade-related aspects of intellectual property rights – Acordo sobre aspectos dos direitos de proprie-

do período de proteção legal, ou seja, 70 anos após a morte do suposto autor (*BrCA*, artigo 41). Nas histórias orais dos habitantes mais velhos de Milho Verde, assim como nos discursos dos portadores mais jovens das tradições musicais, a informação que se tem a respeito da identidade do primeiro criador de “Kuenda” é apenas a de que ele ocupou a função de líder do grupo ritual e que foi um ancestral na África ou no Brasil. As pessoas de Milho Verde dizem que “Kuenda” é “muito velha” e que sempre foi cantada na vila. Consoante com essa visão é a informação dada no encarte do CD da telenovela, segundo o qual a criação de “Kuenda” data do século XVIII¹². Em resumo, o valor local da canção é muito elevado por conta de sua antiguidade; porém, por essa mesma razão não lhe é conferida a proteção da lei do direito autoral. “Kuenda” é parte do “domínio público”.

Direitos *sui generis*

A concepção legal de “domínio público”, entretanto, comporta exceções. O “conhecimento tradicional” recebeu um tratamento próprio por causa de seu contexto de uso especial e por suas características distintas em relação a outras propriedades intelectuais. A legislação brasileira dos direitos autorais, com referência às provisões *sui generis* a serem aplicadas, exclui o “conhecimento étnico e tradicional” do “domínio público” (*BrCA*, artigo 45, parágrafo 2º). Isso foi estabelecido por uma regulamentação provisória referente ao acesso e uso do “conhecimento tradicional” das comunidades associadas aos “recursos genéticos não-humanos” e à “biodiversidade”¹³. Uma canção como “Kuenda” não faz parte de tal “conhecimento tradicional” especificado nessa legislação.

Anoção de “conhecimento tradicional”, conforme se apresenta na lei dos direitos autorais, pode ser interpretada de várias maneiras. Em relação ao conhecimento das populações indígenas brasileiras, o termo pode ser entendido de maneira extensa, pois, no que se refere à proteção constitucional

especial dada a elas, determinou-se que suas expressões musicais fossem protegidas de todo e qualquer uso não-autorizado por pessoas de fora da comunidade indígena¹⁴. No caso de “Kuenda”, seus portadores não pertencem a nenhuma comunidade indígena; portanto, não têm direito à proteção.

Em suma, a legislação brasileira atual não dá nenhuma proteção efetiva às canções como “Kuenda”. Embora o uso desta em espaços públicos locais seja restringido e delimitado pela lei costumeira, a lei dos direitos autorais torna essa canção disponível a todos fora de sua tradição local por julgá-la de “domínio público”. Dessa forma pode ser apropriada por quem quer que seja e também perturbar a estabilidade do sistema cultural local.

AS DISCUSSÕES DA OMPI A RESPEITO DA PROTEÇÃO DA MÚSICA TRADICIONAL

As opções *sui generis* de proteção à música tradicional vêm sendo discutidas desde a década de 1960 em conferências de nível internacional organizadas pela Unesco e pela Ompi¹⁵. A proteção da música tradicional já existe parcialmente por meio da Convenção de Berna, segundo a qual uma nação signatária pode, por meio de uma agência nacional competente, exercer os direitos relativos aos “trabalhos” anônimos e não publicados, caso se presuma que a nacionalidade do autor é daquele país¹⁶. A discussão renovada sobre a proteção da música tradicional foi ocasionada por reclamações incessantes a respeito da insuficiência dessa proteção nacional opcional em nosso mundo cada vez mais globalizado e diverso regionalmente. Também está ligada aos apelos por proteção do conhecimento tradicional no domínio economicamente relevante dos recursos genéticos e da medicina tradicional. Por conta disso, os Estados-membros da Ompi constituíram em 2000 o Comitê Intergovernamental

para a Propriedade Intelectual e Recursos Genéticos, Conhecimento Tradicional e Folclore¹⁷.

Em relação às “expressões culturais tradicionais” (ECTs) – ou o termo alternativo “expressões de folclore” (EF) – que incluem a música tradicional¹⁸, a discussão atual na Ompi se fundamenta no princípio segundo o qual as expectativas dos portadores das ECTs têm de ser consideradas antes de tudo. As peculiaridades das ECTs e as leis costumeiras de uso de seus portadores devem conduzir o estabelecimento de uma legislação internacional. Para um exemplo desse tipo de ECT, podemos citar Milho Verde e seus grupos rituais. Os cantores de “Kuenda” afirmam que as tradições oral-auditivas envolvem investimentos contínuos e atos de recriação a fim de que eles próprios possam receber o direito de decidir os usos de suas canções, quaisquer que sejam estes. Isso poderia ser compensado por um “consentimento previamente informado”, conceito discutido na Ompi como princípio central para uma proteção *sui generis* do conhecimento tradicional e das ECTs. De acordo com esse princípio, qualquer pessoa que deseje ter acesso a uma ECT tem primeiramente de pedir autorização aos seus portadores; e, no caso de se fazer uso comercial dessa ECT, a pessoa é obrigada a informá-los com antecedência acerca dos desdobramentos dessa comercialização e negociar a divisão dos ganhos.

Muitos etnomusicólogos aplicam o princípio do “consentimento previamente informado” e livre. Particularmente já obteve dos cantores de “Kuenda” a permissão para gravar e filmar após um longo processo de conquista da confiança deles. Deixarei as cópias de minhas gravações unicamente à disposição dos líderes do grupo ritual, e as disponibilizarei para acesso geral apenas em excertos, na forma de transcrições musicais no ambiente acadêmico. Se for aprovado um acordo *sui generis* internacional para proteção das ECTs, o “consentimento previamente informado” se tornará obrigatório para todos. Além do mais, por meio de tal acordo *sui generis*, serão ab-rogados os dois principais pré-requisitos que muitas expres-

sões musicais tradicionais não preenchem pela ótica da lei dos direitos autorais: uma expressão musical não precisa ser necessariamente um “trabalho” musical, resultante do ato criativo de um “autor” individual. Para ser protegida, uma ECT não precisa ser invariável no decorrer do tempo, nem o autor individual necessita ser identificado em separado do grupo dos portadores da tradição. “Kuenda”, por exemplo, poderia ser protegida de maneira efetiva, embora tenha sofrido ligeiras modificações no passado e possa se transformar no futuro¹⁹. Como as ECTs apresentam uma contínua recriação efetuada por indivíduos que a interpretam, o período de proteção não pode ter um começo e um fim predefinidos. As ECTs, atualmente enquadradas no “domínio público”, sendo portanto recursos de uso livre para adaptações criativas, receberiam uma proteção extensa, além da que recebem por meio da lei dos direitos autorais.

A FORMULAÇÃO DO PRINCÍPIO CENTRAL PARA A PROTEÇÃO DA MÚSICA TRADICIONAL

Para se fazer cumprir um sistema de proteção para as ECTs que não venha a entrar em conflito com as regulamentações sobre a propriedade intelectual existentes, é de enorme importância que se trabalhe de maneira aprofundada o conceito de “consentimento previamente informado”. Gostaria de ilustrar isso com um exemplo musical europeu:

- É necessário que sejam delineados claramente os critérios que uma ECT precisa preencher para obter proteção. É preciso igualmente que se defina quem é o representante legal dos direitos. Como exemplo, podemos citar o festival tradicional da cidade suíça de Zurique, chamado de “Sechseläuten”, promovido originalmente pelas antigas guildas artesanais. O festival acontece anualmente e ainda mantém o mesmo formato

de intelectual relacionados ao comércio), a proteção da música tradicional tem sido discutida esporadicamente pela OMC (Organização Mundial do Comércio) e pela Unctad (Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento).

¹⁶ Convenção de Berna para a Proteção de Obras Literárias e Artísticas, datada inicialmente de 1886 e com emendas posteriores até 1979, artigo 15 (4). Essa é uma opção para proteção da música tradicional pouco utilizada.

¹⁷ É apresentado um resumo dos debates, legislações preexistentes e opções de proteção em: *Consolidated Analysis of the Legal Protection of Traditional Cultural Expressions/Expressions of Folklore* (Background paper nº 1), Genebra, Ompi, 2003 (www.wipo.int/freepublications/en/tk/913/wipo_pub_913.pdf); cf. *Intellectual Property Needs and Expectations of Traditional Knowledge Holders: Wipo Report on Fact-Finding Missions on Intellectual Property and Traditional Knowledge* (1998-1999), Genebra, Ompi, abril de 2001, <http://www.wipo.int/tk/en/tk/ffm/report>, e também: *For a Legal Protection of Folklore?* (Copyright bulletin 32.4), Paris, Unesco, 1998. O resumo mais atual, de janeiro de 2006, é apresentado em: *The Protection of Traditional Cultural Expression/ Expressions of Folklore: Revised Objectives and Principles*, 8 de abril de 2005 (documento WIPO/GR-TKF/IC/8/4 em www.wipo.int/meetings/en/archive.jsp). Para uma discussão a partir de uma perspectiva etnomusicológica, ver: Felicia Sandler, *Music of the Village in the Global Marketplace: Self-expression, Inspiration, Appropriation, or Exploitation?*, tese de doutorado da Universidade de Michigan, 2001.

¹⁸ Para uma descrição desses termos, ver *Traditional Knowledge – Operational Terms and Definitions*, 20 de maio de 2002 (documento WIPO/GR-TKF/IC/3/9), além da pesquisa mencionada em: *The Protection of Traditional Cultural Expressions/ Expressions of Folklore*, de 8 de abril de 2005 (documento WIPO/GR-TKF/IC/8/4), anexo II, parágrafos 26 a 28.

¹⁹ A melodia e a letra de “Kuenda” permaneceram relativamente estáveis no decorrer do tempo. Porém, o acompanhamento instrumental da canção mudou. No passado o Catopê usava pandeiros com platinelas de metal, e hoje os músicos tocam principalmente reco-recos de bambu.

**Tambores
ewe do Musée
Historique
et Artistique
Kponton, Lomé,
Togo, 1970**



Gerhard Kubik

desde o século XIX. Essas “guildas” são formadas hoje por pessoas que trabalham no setor de serviços e mantêm uma tradição local reinventada. Teriam essas “guildas” o direito de reivindicar coletivamente a proteção de sua marcha do “Sechseläuten”, de provável origem européia oriental, mas que se tornou um marco identificador e fundamental da identidade do festival²⁰?

• Para conferir respeito aos músicos tradicionais e garantir a proteção das ECTs contra o uso inapropriado, é necessário que se criem instituições autônomas com o poder de punir infrações dos direitos. Onde

e quando uma disputa poderia ser resolvida se as “guildas do Sechseläuten” de Zurique tivessem o direito de compensação contra o uso não-autorizado e desfigurado de sua marcha no festejo da cidade suíça rival de Basle? Essa questão se coloca uma vez que a paródia, de ocorrência freqüente em sociedades tradicionais, exceto de acordo com a doutrina do “uso aceitável” da proteção dos direitos autorais, pode ser ilícita em relação às ECTs, devido ao seu caráter ofensivo potencial.

• As ECTs compartilhadas regionalmente também devem ser consideradas. A marcha do “Sechseläuten” é também executada desde o século XIX sob o nome de “marcha dos tolos” em festejos no sudoeste da Alemanha, e foi tocada no ano de 2001 em Moscou em um evento político do controverso político Zhirinovskiy. Como lidar com reivindicações concorrentes e transnacionais de direitos sobre ECTs²¹?

Esse exemplo da marcha do “Sechseläuten” levanta apenas algumas questões e, se comparado à tradição de Milho Verde, mostra as diferenças entre as várias ECTs e quão complicada é a tarefa de se criar um modelo de proteção transnacional adequado.

INTERESSES VARIADOS E DESIGUALDADE SOCIAL

Um questionário aplicado aos países-membros da Ompi no início de debates recentes mostrou que mais da metade dos 64 que responderam concordaram sobre a necessidade de um acordo internacional para proteção das ECTs. Entretanto, menos da metade desses que responderam forneceram ou planejaram uma proteção legal de nível nacional para as ECTs. Além disso, o questionário da Ompi revelou que na realidade havia poucas experiências práticas de uso das regulamentações nacionais existentes. A Suíça se manifestou contrária a um acordo internacional, pois a sua agência estatal competente questionou exatamente

20 Cf. a gravação da marcha do “Sechseläuten” em: *Musikalischer Streifzug durch das Zürcher Sechseläuten*, ed. por R. Kalt e Zunft zur Waag, Dübendorf, Trio Eugster, 1998.

21 Cf. *Practical Means of Giving Effect to the International Dimension of the Committee's Work*, 4 de abril de 2005 [documento WIPO/GTRKF/IC/8/6], seção V.

essa falta de experiência e afirmou que os portadores suíços de ECTs estão satisfeitos com os direitos de propriedade intelectual lá existentes²².

A posição da Suíça e a exigência do grupo ritual afro-brasileiro se opõem, e isso é compreensível apenas quando firmamos nossa atenção sobre a questão da desigualdade social. Os habitantes da Suíça há muito dispõem de um sistema de propriedade intelectual eficiente e se beneficiam de uma educação de alto nível e da informação pública, de maneira que quase todos têm acesso às instituições jurídicas. Por sua vez, os membros do grupo ritual de Milho Verde moram longe desse tipo de instituições; geograficamente se situam em um distrito rural remoto, e socioeconomicamente têm baixa renda. Em relação à educação, possuem nenhum ou um baixo nível de alfabetização, o que bloqueia a eles, por exemplo, o acesso e a leitura de textos legais como os discutidos na Ompi referentes às ECTs como as suas.

Com o gradual declínio do isolamento cultural da população de Milho Verde, provocado pelas interações com os turistas e com a introdução da televisão no final da década de 1980, os padrões socioeconômicos externos se tornam cada vez mais a medida de aferição de suas condições de vida. Os processos de integração cultural, ao qual se encontram expostas todas as pessoas e não apenas os habitantes de Milho Verde, provocam mudanças de valores e fazem nascer a consciência das desigualdades sociais e de sua situação de desamparo legal. Não raro as sociedades tradicionais sentem e compreendem a integração na “aldeia global” como um processo negativo, e esse foi o caso da pequena vila de Milho Verde no que concerne a suas ECTs.

Porém, os processos de integração propiciam novas oportunidades de desenvolvimento. Em Milho Verde há indicativos de que o “roubo” de “Kuenda” é processado de maneira positiva e que pode ocasionar mais adiante o fortalecimento da cultura local. Depois que “Kuenda” se popularizou pela transmissão da versão da telenovela, o grupo ritual passou com frequência a interpretar

a canção fora de seu contexto religioso. O líder do Catopê chegou até mesmo a cantar “Kuenda” em um concerto em uma cidade, provavelmente para mostrar quem de fato era o dono da canção. Isso mostrou claramente um novo manejo da tradição. A música local de Milho Verde está se adaptando às novas formas de uso paralelamente à sua prática tradicional. Além de seu sentido religioso local, o repertório de canções do grupo ritual pode ser um produto cultural performático de exploração econômica. Recentemente os grupos rituais de Milho Verde receberam fundos para suas ECTs por meio de um programa lançado pelo governo brasileiro. O governo brasileiro atual afirmou seu compromisso para com a diversidade cultural e os patrimônios culturais intangíveis, elaborando emendas à Constituição que garantem contribuições financeiras aos projetos culturais em geral e criando ações de apoio para a salvaguarda das ECTs e para o incentivo à transmissão da música tradicional²³.

As conquistas recentes dos grupos rituais de Milho Verde podem talvez mostrar um quadro muito otimista para avanços futuros. Então a questão que permanece é esta: “Devemos apoiar um acordo internacional para a proteção efetiva das ECTs musicais?”.

UM SISTEMA DE PROTEÇÃO PARA A MÚSICA TRADICIONAL?

Os programas de salvaguarda nacionais e internacionais almejam estimular a música tradicional por meio de esforços de valorização. Porém, se prestarmos o reconhecimento devido à diversidade cultural como foi, aliás, afirmado recentemente em uma conferência da Unesco²⁴, teremos então que acatar as demandas apresentadas pelos vários portadores da música tradicional. Entre elas se encontra a exigência dos cantores de “Kuenda”. Eles pedem que suas expressões musicais tradicionais não sejam de livre acesso nem inegotáveis e lucrativas fontes de recursos de produtos comerciais para as

22 *Final Report on National Experiences with the Legal Protection for Expressions of Folklore*, 25 de março de 2002 (documento WIPO/GR-TKF/IC/3/10), parágrafos 141 e 149; *Questionnaire on National Experiences with the Legal Protection of Expressions of Folklore: Response of Switzerland*, 2001, www.wipo.int/tk/en/consultations/questionnaires/ic2-7/switzerland.pdf.

23 Os artigos mencionados da Constituição Brasileira, os de números 215 e 216, foram acrescidos de parágrafos, respectivamente pela Emenda Constitucional nº 48, de 10 de agosto de 2005, e pela de nº 42, de 19 de dezembro de 2003. Os grupos rituais de Milho Verde foram contemplados pelo programa do Ministério da Cultura brasileiro chamado Fomento às Expressões das Culturas Populares (cf. http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/identidade_e_diversidade_cultural, acessado em 3 de fevereiro de 2006).

24 *Convention for the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, Paris, Unesco, 20 de outubro de 2005 (<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919e.pdf>, acessado em 9 de janeiro de 2006).

indústrias criativas. A música tradicional deveria receber uma proteção especial que garantisse a seus portadores o direito exclusivo de decidir sobre os usos de suas ECTs e receber as compensações pelos produtos explorados comercialmente e derivados de seu patrimônio cultural. Do ponto de vista dos músicos das sociedades tradicionais, não é justo esse não-reconhecimento legal da preservação e recriação oral-auditiva. Esse desamparo legal se dá justamente porque muitas expressões musicais tradicionais não se encaixam na concepção de direito autoral, a qual os portadores das tradições formulariam de maneira diferente caso pudessem. Porém, ocorre que estes não têm nem mesmo capacidade para ler a lei existente, pois são geralmente pessoas ágrafas ou analfabetas.

Na qualidade de amigo dos cantores de “Kuenda”, apóio suas reivindicações pelo

reconhecimento de seu trabalho cultural e pelo melhoramento econômico. Porém, na qualidade de etnomusicólogo, não estou bem certo se isso pode ser conquistado pela proteção de suas canções. Primeiro, porque a proteção de canções como “Kuenta” é geralmente custosa no que se refere à administração dos direitos. Um sistema de proteção efetiva envolve despesas para administrar os direitos, para arbitrar em conflitos relacionados aos direitos por expressões musicais tradicionais compartilhadas transregionalmente e para fazer cumprir as punições no caso de infrações. Essas despesas provavelmente ultrapassam o montante de compensações econômicas provenientes da comercialização da música tradicional. Se os custos do sistema de proteção tiverem que ser pagos pelos próprios músicos, então o efeito positivo esperado será anulado²⁵. Em segundo lugar, porque

25 Ver a análise crítica de John Collins sobre a proteção da música tradicional em Gana: “The ‘Folkloric Copyright Tax’ Problem in Ghana”, in *Intellectual Property Rights and Communication*, Media development 2003/1, ed. por World Association for Christian Communication, <http://wacc.dev.visionwt.com/wacc/content/pdf/630>, acessado em 3 de fevereiro de 2006; cf. os artigos de Paul Kuruk e A. O. Amegatcher in *Copyright Bulletin* 36.2, Paris, Unesco, 2002.

Gerhard Kubik



um produto criativo fundamental da música tradicional já se encontra protegido pela legislação estabelecida internacionalmente. Trata-se da imitação e variação de expressões musicais existentes para a preservação criativa, que é fundamental para qualquer prática musical. O trabalho de reprodução é protegido pela legislação dos direitos dos intérpretes, segundo a qual os músicos de “expressões folclóricas” são hoje nomeados explicitamente detentores dos direitos²⁶.

Entretanto, devemos tratar das preocupações dos músicos tradicionais com extrema seriedade e examinar três pontos para corresponder às suas exigências. O primeiro se refere às ações já postas em prática, e o segundo é uma medida pragmática para a conciliação de interesses variados. O terceiro é uma reflexão pouco realista.

1) *Valorização do patrimônio cultural intangível*: podemos reconhecer as expressões culturais tradicionais conforme as convenções da Unesco que versam sobre o patrimônio cultural intangível e a diversidade cultural. O estabelecimento de programas alinhados com os esforços da Unesco para a valorização e apoio aos músicos constrói ações flexíveis que respeitam as peculiaridades das diferentes tradições culturais. Tais programas provavelmente ampliarão a consciência sobre as questões problemáticas da apropriação musical e promoverão o respeito para com as leis costumeiras de interpretação. O efeito positivo do conceito de valorização dependerá das ações que cada governo nacional tomará individualmente. O atual governo brasileiro, por exemplo, lançou vários programas culturais relativos ao patrimônio cultural intangível. A Suíça, por sua vez, absteve-se de votar na Assembléia Geral da Unesco para a aprovação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível; contudo, no momento prepara uma documentação para ratificar a convenção.

2) *Direitos dos intérpretes*: em vez de criar uma nova regulamentação, os direitos atuais dos intérpretes poderiam ser melhorados no que se refere à sua implementação. Portanto, organizações coletivas de admi-

nistração, agindo em nome dos intérpretes, têm de prover fundos especiais para os músicos das sociedades tradicionais. Esses fundos propiciam informação ativa aos portadores das expressões musicais tradicionais, especialmente no caso dos ágrafos e dos analfabetos. No caso de infração de direitos, tais fundos propiciam apoio para se acionar a justiça. Um esforço especial de ajuda aos músicos de sociedades tradicionais em parte concilia suas demandas com a recusa de uma proteção efetiva das ECTs.

3) As reivindicações dos músicos de sociedades tradicionais devem ser compreendidas como constituintes fundamentais das discussões de interesse público geral a serem consideradas juntamente com outros interesses concernentes às regulamentações da propriedade intelectual. Precisamos compreender as expressões musicais tradicionais e suas características específicas como uma realidade empírica que questiona a legitimidade e a adequação da legislação existente²⁷. A legislação dos direitos autorais relativa à música, por exemplo, deveria ser reavaliada de acordo com as concepções musicais das sociedades tradicionais. O caráter fundamental de representação e de encenação das expressões musicais tradicionais e a pouca significância que estas conferem ao conceito de criação individual poderiam nos fazer reconsiderar o período de proteção dos direitos autorais dos “trabalhos musicais” de um “autor”, o qual em alguns países atinge a duração discutível de até 70 anos após a morte do criador.

Esse último ponto está fora de qualquer cogitação se avaliarmos as forças econômicas e políticas de maneira realista. Porém, diminuir o período de proteção aumentaria o número de expressões musicais de “domínio público”, e assim os portadores das tradições não considerariam a cessão de sua música ao “domínio público” tão injusta se outras expressões musicais também fossem livremente disponibilizadas e legalmente utilizáveis para transformações criativas.

Na página anterior, campânulas duplas de ferro como utilizadas na religião do vodu, Togo, 1970

26 BrCA artigo 5º [xiii], cf. Constituição Brasileira, artigo 5º [xxviii a]; Wipo Performances and Phonograms Treaty (WPPT), 1996.

27 Cf. Eric Pahud, *Die Sozialbindung des Urheberrechts*, Berna, Stämpfli, 2000.