

Direitos autorais e cultura da cópia na Era Digital

Copyright and the culture of copy in the Digital Era

Arthur Coelho Bezerra | Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT)

Pesquisador adjunto do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI - IBICT/UFRJ), pesquisador do Núcleo de Estudos da Cidadania, Conflito e Violência Urbana (NECVU - UFRJ). Doutor em sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós doutorado pela mesma instituição.

Resumo

Partindo das formas de produção, distribuição e consumo de bens culturais e recursos informacionais, propõe-se uma discussão analítica em torno da consolidação dos direitos autorais e de suas singularidades no Brasil, levando em consideração a declarada – embora nem sempre cumprida – função social de tais direitos. O objetivo é questionar as perspectivas do trânsito de bens culturais na atual era digital, em que predomina uma cultura da cópia incompatível com os direitos autorais vigentes.

Palavras-Chave: Cultura digital; cultura da cópia; direitos autorais.

Abstract

Starting from the forms of production, distribution and consumption of both cultural goods and information resources, we want to discuss the consolidation of intellectual property rights and the singularities of the Brazilian law, under its declared – though not always fulfilled – social function. The goal is to debate the perspectives of circulation of cultural goods at the present digital era, in which prevails a culture of copy that doesn't respect copyright.

Keywords: *Digital culture; culture of copy; copyright.*

Introdução

No século passado, a televisão figurou como o principal veículo de comunicação dedicado a absorver diferentes linguagens para constituir formas múltiplas de disseminação de conteúdos. Hoje, tal caráter *bricoleur* surge ainda mais evidente na rede mundial de computadores, que tem como grande atrativo a integração complementar de textos, imagens e sons digitalizados. No mesmo sistema, leitores – como os encontrados na galáxia de Gutenberg – e espectadores – como os que habitaram a galáxia de McLuhan – fundem-se na figura antropofágica do internauta, um agente multimídia que lê, ouve, assiste, critica, distribui, cria e combina materiais diversos, transitando entre cultura, informação e entretenimento.

A interconexão entre os usuários da rede de computadores permite que novas formas de comunicação e interação social se consolidem, através de arranjos como o presente nas comunidades virtuais, formadas por usuários da rede e construídas sobre as afinidades de interesses, conhecimentos e projetos mútuos, em um processo de cooperação ou de troca que independe de proximidades geográficas ou filiações institucionais. Como a internet é estruturada de forma a alimentar-se de qualquer tipo de conteúdo que os usuários queiram nela disponibilizar, surge uma tendência de busca por afinidades eletivas entre os agentes, o que cria novas possibilidades de orientação de interesses em um meio de comunicação que viabiliza o protagonismo (leia-se a escolha, ainda que relativa) do usuário em relação aos bens culturais que serão acessados, copiados e distribuídos. Com a emergência de um novo modelo de comunicação segmentado pelos mais diversos interesses, caminharíamos de uma “cultura de hits” para uma “cultura de nichos” (ANDERSON, 2006).

O potencial de protagonismo dos internautas não se restringe ao consumo: outros elos da cadeia produtiva dos bens culturais, como a distribuição e a própria produção desses bens, podem ser movimentados por qualquer pessoa que possua um computador com certos recursos básicos. Se a produção e circulação de mercadorias culturais nos meios de comunicação de massa se encontravam, durante o século passado, sob o poder de uma minoria economicamente privilegiada, na contemporaneidade é possível ver emergir uma nova e expressiva forma de comunicação, que não segue o mesmo padrão de configuração do século XX. Na comunicação mediada por computadores (CMC, segundo a sigla usada por Castells, 2010), o acesso, a distribuição e a produção de conteúdo encontram-se ao alcance de todos os usuários da rede, a princípio isentos de qualquer autorização ou concessão governamental (tal como exigido de emissoras de TV, TV a cabo e rádio) para operarem o próprio canal de comunicação digital – seja ele um blog, uma conta no Twitter, um canal no YouTube, uma página no Myspace ou um perfil no Facebook.

Os novos modelos baseados em padrões emergentes de informação e produção cultural compartilhada constituem um princípio básico da cibercultura apontado por Pierre Lévy (1999), a saber, a criação de uma *inteligência coletiva*, distribuída por toda parte e coordenada em tempo real, que resulta da mobilização das competências dos usuários da internet e que ganha com

a soma dos conhecimentos. A inteligência coletiva pode ser percebida em projetos de criação abertos à participação dos usuários, como a Wikipédia e as comunidades de programadores de *software* livre. Esses e muitos outros exemplos representam aquilo que Clay Shirky define como a “cultura da participação”, constituída por um “excedente cognitivo” recém gerado a partir de ilhas de tempo e talento anteriormente desconectadas. Tal excedente agora se projeta graças à invenção e a disseminação de uma forma de mídia pública, que permite aos cidadãos comuns o uso de seu tempo livre (que até então era invariavelmente gasto em frente à TV) na busca de atividades das quais gostem ou com as quais se importem (SHIRKY, 2011, p. 30-31).

A cultura da participação descrita por Shirky, que pode ser entendida como expressão da inteligência coletiva aludida por Lévy, encontra-se cimentada em uma *cultura da cópia digital de conteúdos*, uma manifestação inalienável da cultura que se expressa na rede de computadores – que, afinal, foi projetada para que qualquer acesso a conteúdo gere, necessariamente, uma cópia desse conteúdo (LESSIG, 2004, p. 127). Assim é que o fluxo de bens culturais na internet compõe-se de uma tempestade de cópias que são ininterruptamente produzidas e compartilhadas pelos internautas.

O principal entrave à cultura da cópia que é gestada nas redes digitais de comunicação é a existência de um conjunto de direitos autorais, que por sua vez insere-se num conjunto de direitos de propriedade intelectual, referentes às exclusividades de autoria e de exploração comercial de bens intangíveis. O tópico seguinte discute a consolidação desses direitos.

Propriedade intelectual e direitos autorais

A criação dos direitos autorais é posterior ao surgimento da imprensa de tipos móveis e está a ela relacionado, embora seja leviano considerar a referida invenção de Gutenberg como fator determinante. O que impulsionou a efetiva criação dos direitos autorais foi a consolidação de um vigoroso comércio de livros – tanto é que a primeira lei de proteção a direitos autorais, a inglesa *Statute of Anne*, é de 1710, quase três séculos depois da imprensa móvel ter sido inventada. À medida que o comércio de livros se desenvolvia, livreiros viram-se desejosos de conquistar, junto à corte inglesa, privilégios e exclusividades para suas atividades de impressão. Com o tempo, uniram-se em torno de um pleito para positivar, no estatuto jurídico, um conjunto de normas de direitos de propriedade sobre as obras que publicavam (MIZUKAMI, 2007, p. 231). Foi assim que os comerciantes de livros, mediante rudimentar movimento de *lobby* político, abriram as sendas para que os direitos autorais fossem forjados na era moderna.

Além da criação da imprensa e da expansão do comércio do livro, o ambiente cultural deve ser destacado como um fator decisivo, com destaque para os valores de individualismo que emergem na modernidade. No mesmo diapasão, deve ser lembrada a não menos influente concepção moderna e sobretudo romântica de autoria, inspirada na filosofia alemã de Goethe, Kant e outros intelectuais que reivindicavam a aura de criadores originais, concebendo a obra artística como expressão singular da personalidade e da

individualidade do autor – e, nessa medida, passível de apropriação pelo mesmo. Reunidos, esses argumentos reforçam a afirmação de que o conceito de autoria, tal como o conhecemos, é uma invenção moderna.

A concepção jurídica dos direitos autorais foi esquadrihada de forma similar à regulamentação clássica do direito de propriedade sobre a terra e sua transformação em mercadoria, elementos basilares do modo de produção capitalista. Desde as revoluções burguesas, que encontram na defesa da propriedade privada um de seus pilares estruturais, o sujeito detentor de direitos de posse sobre o espaço físico dispõe de grandes poderes, praticamente inexistindo restrições por parte do Estado e demais integrantes da sociedade. A noção de direitos intelectuais, originalmente expressa no código civil do Brasil de 1916 como um tipo de direito de propriedade, representa os mesmos ideais burgueses do voluntarismo, contratualismo e individualismo que constroem a noção de propriedade imobiliária. Segundo Vitalis, esse direito de propriedade tutelado pelo código civil priorizou o atendimento do interesse individual do homem proprietário burguês, conclamando a “plena autonomia da vontade na realização dos negócios jurídicos passíveis de ensejarem a ulterior transferência do domínio” (VITALIS, 2006, p. 193-194).

A ideia que sustenta o princípio da propriedade de bens imateriais, em seus pontos fundamentais, é a mesma que compete aos bens tangíveis, o que torna possível ao cidadão ser dono de um automóvel, de um tênis, de um apartamento, de uma invenção ou de uma obra artística. Estas duas últimas, na qualidade de criações intelectuais, são protegidas, respectivamente, por *direitos de propriedade industrial* e por *direitos autorais*. Juntos, esses dois corpos de direitos constituem a chamada *propriedade industrial*.

A propriedade industrial refere-se a criações intelectuais voltadas para aplicações específicas ou com utilidade própria. Nesse campo estão as invenções, as marcas, o desenho industrial e outras formas de expressão (como, por exemplo, o nome de um grupo musical). Os direitos autorais, embora circunscritos no âmbito da propriedade intelectual, apresentam características distintas daquelas presentes nos direitos de propriedade industrial, a começar pelo fato de serem adquiridos no simples ato de criação, não dependendo de qualquer espécie de registro – que, se vier a ocorrer, deterá caráter meramente facultativo e assecuratório.

O objetivo básico do conjunto de direitos autorais é promover a regulamentação das relações jurídicas advindas da publicação, divulgação e exploração comercial de uma obra intelectual. Além do autor propriamente dito, os direitos autorais também se referem a pessoas ou organizações que contribuem para tornar as obras acessíveis ao público ou que acrescentem à obra seu talento criativo, conhecimento técnico ou competência em organização. Esses agentes são produtores, organismos de radiodifusão, intérpretes e muitos outros profissionais, cujos interesses são protegidos pelos chamados *direitos conexos*.

No Brasil, os direitos autorais são atualmente regulados pela lei 9.610/98, de atribuição do Ministério da Cultura (MinC), e também pela lei 9.609/98, que dispõe sobre programas de computador (*software*) e é

de atribuição do Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI). Nesses textos constitucionais, passagens como “qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro” e “qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido” colocam, em tese, novas formas de trânsito de bens culturais – como as práticas de *download* e o *streaming* – ao alcance dos termos da lei.

O artigo 28 da lei 9.610 dispõe que “cabe ao autor o direito exclusivo de usar, fruir e dispor da obra literária, artística e científica”, enquanto o artigo 29 delibera que “depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: a reprodução, parcial ou integral; a edição; a adaptação, o arranjo musical e quaisquer transformações; a tradução; a inclusão em fonograma ou produção audiovisual, a distribuição; (...) além de quaisquer modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas”. Tais passagens demonstram que a proteção dos direitos autorais é garantida através da *exclusividade*. Em outras palavras, entende-se que determinada obra está protegida quando a lei garante que ninguém pode utilizar tal obra sem a autorização prévia do autor.

O “uso” de um bem cultural é desdobrado em dois aspectos: um deles, de caráter intangível, é relativo à personalidade do autor, que deve ser reconhecido pela sociedade por conta de suas contribuições à comunidade científica ou ao patrimônio cultural e artístico. Estes são os chamados *direitos morais*. Os direitos morais são de pertinência estritamente pessoal e visam a dar ao autor (ou a seus herdeiros) poderes para zelar por sua qualidade de criador da obra, para promover o respeito à forma que lhe foi originalmente dada. Direitos morais são irrenunciáveis e inalienáveis, o que implica a caracterização dos mesmos como direitos de personalidade, por serem inerentes ao sujeito de direito e imunes a qualquer transação ou subtração.

Outro aspecto em relação aos direitos autorais, este particularmente caro às sociedades capitalistas, é o que se refere à exploração comercial das obras. Por essa razão, os direitos autorais, além de direitos morais, também abarcam um conjunto de *direitos patrimoniais*. Tais direitos têm, na negociabilidade, o condão de possibilitar o ingresso da obra em circulação, por vontade do autor, a fim de que possa receber os proventos gerados por seus usos. Ao contrário dos direitos morais, os direitos patrimoniais são passíveis de transmissão mediante estipulação contratual, cessão de direitos, licenciamento, concessão e outros meios, obedecidas as limitações estipuladas pela lei brasileira. Isso dá ao autor a possibilidade de delegar, a terceiros, parte ou todos os direitos de usufruto e exploração econômica sobre sua obra. É esse o papel exercido por gravadoras, estúdios e produtoras de cinema, editoras de livros, produtoras de *software* e instituições de gestão de direitos autorais, dentre outros. A observância de um conjunto de direitos ordem patrimonial sobre criações intelectuais mostra como o ordenamento jurídico protege não somente autores, produtores, intérpretes e outros profissionais, mas também aqueles agentes, quer sejam pessoa física ou jurídica, que participam da publicação, promoção e difusão das obras referidas.

O direito ao patrimônio imaterial

A predominância dos interesses daqueles que exploram comercialmente as obras sobre os interesses dos autores dessas mesmas criações é observada desde a mais antiga lei sobre legislação autoral conhecida. O citado *Statute of Anne*, criado na Inglaterra durante período da Rainha Ana, entrou em vigor em 10 de abril de 1710, sendo denominado de *Copyright Act*. O ato foi construído em torno de um instrumento corporativo dos comerciantes de livros, chamado Stationers' Company, e, embora fizesse menção aos autores, tinha como principal objetivo regular o comércio do livro e não reconhecer direitos do autor propriamente dito. Segundo Gandelman, “quem se beneficiava da proteção eram os livreiros, ou seja, aqueles que investiam e corriam os riscos econômicos da iniciativa comercial” (GANDELMAN, 2004, p. 61).

Literalmente entendido como um “direito à cópia” naquele tempo, o *copyright* não foi uma reivindicação espontânea dos próprios criadores intelectuais. Enquanto a positivação do direito do trabalho nasceu de uma reivindicação da própria classe operária (que, aglutinada nas fábricas, utilizou a greve como instrumento de pressão para conquistar melhores condições laborais), a luta pela defesa do direito autoral não tem origem em pleito dos próprios autores, pois surgiu de uma queixa de intermediários: os comerciantes de livros. Desde o início da normatização, destacou-se a presença dos editores de obras literárias, que reclamavam os direitos autorais mediante uma ótica estritamente patrimonialista (MORAES, 2006, p. 251).

A ideia de se buscar proteção contra impressores e livreiros competidores por meio da obtenção de um privilégio se incorporou às práticas habituais do comércio do livro, tendo se consolidado em vários países da Europa no século XVI (MIZUKAMI, 2007, p. 239). Naquele tempo, o Stationers' Company já possuía um documento formal (a *Royal Charter*), emitido pela coroa britânica em 1557, que garantia aos associados da companhia de livreiros o monopólio sobre as publicações na Inglaterra.

Em um período de intensas disputas religiosas, e censura prévia incorporada ao rol de políticas públicas, mostrou-se conveniente para a Coroa controlar o fluxo de ideias por meio da concessão de poderes especiais aos stationers. Controlar acesso ao instrumento, afinal, era mais eficiente do que controlar os próprios autores. Aos stationers, por outro lado, mostrou-se conveniente aceitar os poderes concedidos pela Coroa, uma vez que eles garantiam o monopólio da corporação no comércio do livro. Estabeleceu-se assim uma relação simbiótica coroa/stationers, fundada em exclusividade de acesso à tecnologia de impressão, e auxílio da Corporação na execução de normas de censura (MIZUKAMI, 2007, p. 256).

Foi também o comércio de livros, internacional desde suas origens, que motivou a criação dos primeiros tratados de direitos autorais em escala global. Naquele período ainda não existia, entre os autores, uma noção que se baseasse na amplitude dos direitos morais que protegeriam

a dignidade do homem criador. De acordo com Moraes, a consciência de classe encontrava-se restrita a uma ideia mais editorial do que propriamente autoral (MORAES, 2006, p. 342).

Em uma época em que o privilégio de impressão ainda não protegia com eficácia os autores, era comum a cessão parcial e mesmo total dos direitos patrimoniais a editoras. O autoralista luso Luiz Francisco Rebello afirma que durante quase três séculos – ou seja, desde a invenção da imprensa móvel até a chegada do século XVIII – “seria impróprio falar em direito de autor, pois a proteção dispensada às obras literárias tomava invariavelmente a forma de privilégio de que se beneficiavam os impressores e os editores e só muito excepcionalmente os autores” (REBELLO *apud* Moraes, 2006, p. 253).

A estrutura atual de recolhimento de direitos autorais confirma que a situação descrita acima pouco se alterou com o passar dos anos. Embora a observância dos direitos morais seja hoje mais socialmente pronunciada e reconhecida, a porcentagem de ganhos econômicos dos autores sobre a exploração comercial de suas obras continua a ser minguada. Da mesma forma, o que se tem verificado é não apenas a predominância dos ganhos das empresas que atuam nos mais diversos ramos das indústrias de conteúdo, como o editorial, o fonográfico, o cinematográfico e o televisivo, mas também a obliteração dos próprios processos de exploração comercial dessas obras. No Brasil, embora fonogramas sejam comercializados desde a primeira metade do século XX, somente em 2003 o governo aprovou o Decreto 4.533, que tornou obrigatória a numeração dos lotes e das tiragens de produtos como CDs e DVDs. Isso significa que, durante toda a era de hegemonia dos discos de vinil, os artistas não tinham alternativa senão confiar nas informações sobre vendas que lhes eram passadas pelos executivos de suas gravadoras.

À recusa da divulgação de números precisos de venda das obras para os próprios criadores, somam-se denúncias de sonegação do pagamento a autores por direitos autorais de músicas, retransmissão de filmes, programas de TV e outros produtos culturais. Nestes casos, as críticas costumam recair sobre o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), uma sociedade civil, de natureza privada, atualmente administrada por dez associações de titulares de direito autoral.

Assim como acontece em outros países, a gestão brasileira dos direitos autorais referentes à música é feita de forma coletiva, por entidades privadas que realizam a arrecadação e distribuição dos direitos autorais de forma unificada. As associações são responsáveis pelo controle e remessa ao ECAD das informações cadastrais de cada sócio e dos seus respectivos repertórios musicais, a fim de alimentar seu banco de dados. Cabe ao ECAD realizar a arrecadação e a distribuição de direitos autorais decorrentes da execução pública de músicas, e cabe ao músico associar-se a uma entidade de arrecadação de direitos, para que possa receber a parte que lhe é devida.

Em termos de fiscalização, não existe um modelo sistematizado para a atuação do Estado no campo autoral. Diferentemente do que acontece em quase todos os países democráticos do mundo, a atividade de gestão coletiva no Brasil não prevê qualquer supervisão pública. Graças à histórica falta de envolvimento governamental, as associações de exploração comercial de direitos autorais da música puderam manter suas atividades à margem de qualquer tipo de fiscalização, muitas vezes deixando os próprios autores alheios aos números contabilizados. O ECAD já foi o principal alvo de investigações em quatro Comissões Parlamentares de Inquérito – as CPIs de 1995, 2005, 2009 e 2012. Tentativas de criação de um órgão público destinado a fiscalizar e dar transparência à atuação do ECAD sempre esbarram nas trincheiras das entidades arrecadoras de direitos, que costumam acusar o Ministério da Cultura de “dirigismo”, “intervencionismo” e “ideologia governamental”.

A situação descrita acima elucida os motivos pelos quais as empresas e associações que arrecadam direitos patrimoniais, mais do que os detentores dos direitos morais (ou seja, os autores propriamente ditos), nutrem grandes interesses na defesa de uma proteção mais rígida dos direitos autorais, já que é daí que extraem, às vezes de forma escusa, seus ganhos. De todo modo, a proteção dos direitos autorais, que tem caráter privado, deve ser equilibrada com outro conjunto de interesses de caráter público, que compõe o núcleo duro da função social desses direitos.

Função social dos direitos autorais

Existem muitos trabalhos brasileiros, notadamente oriundos do campo jurídico, que se debruçam sobre a *função social* dos direitos de propriedade intelectual (HAMMES, 1998; MORAES, 2006; VITALIS, 2006; MIZUKAMI, 2007). O fundamento da função social inerente à proteção dos direitos autorais pode ser encontrado no artigo 215 da Constituição Federal de 1988, que, no capítulo referente à educação, cultura e desporto, estabelece: “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Tal disposição está fundamentada no entendimento de que é papel do Estado, enquanto ente dotado de personalidade jurídica, prover a estruturação da sociedade e o bem comum dos sujeitos nela inseridos, vindo daí a função social atribuída aos direitos autorais.

De acordo com Hammes, “juntamente com a aceitação do Direito de Autor, desenvolveu-se o reconhecimento de que o mesmo está sujeito igualmente a uma vinculação social. Em nome do interesse comum, o autor deve tolerar certas restrições aos seus direitos” (HAMMES, 1998, p. 76-77). De fato, desde que foram forçados, os direitos autorais estiveram submetidos a uma série de limitações e restrições. A principal restrição possui caráter temporal: direitos autorais possuem, e sempre possuíram, prazo de validade. Após a caducidade desse prazo, as obras caem no chamado *domínio público*, e a partir daí podem ser usadas, copiadas e reproduzidas sem necessidade de autorização ou de pagamento.

Conforme lembra Lessig, a constituição norteamericana dispõe, em seu primeiro artigo, que “o congresso tem o poder de promover o progresso da ciência e artes úteis, garantindo por períodos limitados aos autores e inventores o direito exclusivo sobre suas obras e descobertas” (*apud* Lessig, 2004, p. 118). A relação entre progresso e limitação de *copyright*, como se percebe, é explícita?

A conciliação entre os interesses individuais e coletivos decorre da concessão de exclusividade ao autor para a exploração econômica de sua obra por um certo lapso temporal, após o qual ingressará em domínio público. Assim, o monopólio de exploração econômica concedido ao criador corresponde à tutela do aspecto patrimonial dos direitos autorais, reconhecendo a importância do trabalho realizado, ao mesmo tempo em que estimula a constante criação de novas obras. O interesse da sociedade no progresso e difusão da cultura, por sua vez, é reconhecido e tutelado na medida em que é estabelecido um prazo para o monopólio do autor que, uma vez exaurido, enseja a possibilidade de plena divulgação e publicação da obra, respeitando-se, obviamente, os direitos morais nela inculcidos (VITALIS, 2006, p. 206)

A discussão sobre o caráter temporário ou perpétuo dos direitos autorais de caráter patrimonial é quase tão antiga quanto a própria instituição desses direitos. Até o século XVII, era comum entre as corporações de livreiros ingleses a exclusividade na comercialização de obras de autores falecidos há centenas de anos, o que obviamente representava um entrave ao acesso público a cultura e a circulação de ideias (GANDELMAN, 2004, p. 65). Ao mesmo tempo em que instituiu os direitos autorais na Inglaterra, o *Statute of Anne* limitou o prazo de proteção desses direitos em 21 anos, para os livros publicados antes da lei, e de 14 anos, renováveis pelo mesmo período, para os ainda não publicados. Os autores da lei entenderam que esse tempo era suficiente para que os livreiros da época pudessem explorar comercialmente as obras. Todavia, de lá para cá esse prazo vem sendo dilatado graças às campanhas de lobby das empresas e associações constituídas em torno da arrecadação desses direitos. Nos Estados Unidos, por exemplo, o governo estendeu 11 vezes o prazo de proteção nos últimos cinquenta anos (LESSIG, 2004, p. 121).

Promulgada em 1898, a primeira lei brasileira de direito autoral, denominada Medeiros e Albuquerque, deliberava o prazo de concessão dos direitos em 50 anos, contados de 1º de janeiro do ano em que a obra fosse publicada. Em 1973, já sob os auspícios da Convenção de Berna, uma nova lei elevou a proteção dos direitos patrimoniais para um período de 60 anos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente ao falecimento do autor. A atual lei, de 1998, aumentou o tempo de proteção de 60 para 70 anos. De acordo com essa prerrogativa, as obras de Noel Rosa, morto em 1937, caíram em domínio público em 1º de janeiro de 2008; já as de Tom Jobim, que faleceu em 1994, somente estarão livres de direitos patrimoniais a partir de 2065.

A limitação temporal, embora importante, não é a única restrição dos direitos autorais; sem embargo, existem outros limites previstos em lei que buscam equacionar os conflitos entre interesses público e privado. A doutrina

norte-americana denomina de *fair use* (uso justo) o conjunto de limitações que mitigam a exclusividade absoluta concedida ao titular do *copyright* nos Estados Unidos. Segundo a constituição norte-americana, a prerrogativa do *fair use* pode ser acionada, inclusive para usos feitos através de reprodução, cópia ou gravação, em determinados casos que tenham como finalidade a pesquisa, a crítica, o comentário, a notícia ou o ensino, incluindo-se neste último a possibilidade de serem feitas múltiplas cópias para utilização em sala de aula (MIZUKAMI, 2007, p. 466).

O exercício da função social dos direitos autorais, garantido por um conjunto de restrições e limitações a esses direitos (como os previstos pelo *fair use* norte-americano), parece ser ignorado pela lei autoral brasileira. Em 2011, a Consumers International, uma federação que reúne diversas organizações nacionais de defesa dos consumidores e que é responsável por realizar estudos comparativos com base nas legislações autorais de diferentes países, considerou a lei brasileira a quarta pior do mundo no que diz respeito ao acesso ao conhecimento, justamente por prescindir de uma sistematização das possibilidades de uso justo dos bens culturais que ainda não caíram em domínio público.

A questão em torno da cópia de livros é um claro exemplo disso: segundo o artigo 49 da lei de direitos autorais de 1973, não constituía ofensa aos direitos do autor a reprodução, em um só exemplar, de qualquer obra, desde que não houvesse intuito de lucro. Pela lei de 1998, contudo, a reprodução integral passou a ser proibida, estando autorizada apenas a cópia de “pequenos trechos”. Desnecessário dizer que a definição vaga e arbitrária do que seria considerado um pequeno trecho coloca em situação vulnerável o uso de cópias de material protegido por direitos autorais em sala de aula. Como resultado, professores, alunos e donos de lojas copiadoras ficam sujeitos à imprevisibilidade das ações policiais, como a realizada pela polícia civil em 2010, dentro de um dos *campi* da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que resultou na apreensão de máquinas copiadoras e pastas com cópias de textos deixados pelos professores para os alunos, bem como na detenção do proprietário da loja.

Além da proibição da cópia privada de obra integral, a atual lei brasileira impede a realização de cópia de segurança dos acervos de museus e arquivos por parte das próprias instituições, a reprodução de obras para utilização de portadores de necessidades especiais (com exceção do braile para deficientes visuais, previsto em lei) e a utilização, com fins didáticos, de material audiovisual como músicas e filmes, que só podem ser reproduzidas em sala de aula mediante a autorização expressa dos detentores de direitos (que podem incluir compositores, intérpretes, produtores, a editora, a gravadora, o estúdio de cinema etc.). O caso torna-se ainda mais grave quando entra em discussão a situação dos livros esgotados, que não podem ser adquiridos mediante a compra em livrarias. A lei brasileira não faz distinção entre livros postos à disposição do público e os retirados de circulação, o que praticamente inviabiliza o acesso, por vias legais, tanto a esses bens culturais como a obras musicais fora de

catálogo, uma vez que o baixo retorno financeiro desestimula gravadoras e editoras a produzir novas tiragens. Não raro, obras esgotadas só podem ser encontradas em sebos, bibliotecas públicas ou acervos particulares – e, hoje em dia, na internet, graças à digitalização e disponibilização que é feita, às margens da lei, pelos próprios internautas.

O flagrante descumprimento da função social da lei brasileira de direitos autorais é o principal argumento dos inúmeros grupos que vêm defendendo a reformulação da lei junto ao governo brasileiro. Em 2007, durante a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura do Brasil, foi lançado o Fórum Nacional de Direito Autoral, que promoveu oito seminários e mais de 80 reuniões com diversos setores da sociedade envolvidos no tema. Essas reuniões, somadas a uma consulta pública feita através da internet, serviram como base para a formulação de um projeto de reforma da lei de direitos autorais, que continha, dentre outras reivindicações, propostas de ampliação dos chamados usos justos, especialmente aqueles com comprovada finalidade educacional. De acordo com um estudo do Social Science Research Council, a proposta “expandiria significativamente a lista de exceções e limitações dos direitos autorais, facilitando o acesso a materiais educativos e posicionando a lei em um maior alinhamento com o que realmente se pratica na maioria das instituições educacionais” (MIZUKAMI *et alli*, 2011, p. 236).

A mudança de governo, entretanto, fez com que o Ministério alegasse a necessidade de mais discussões sobre o tema, mitigando as possibilidades de alteração da lei em um futuro próximo. Hoje, enquanto essas páginas são escritas, o ordenamento jurídico brasileiro permanece no mesmo ponto em que se encontrava no fim do século passado, antes do lançamento do Napster e de todos os programas de compartilhamento de arquivos em sistema P2P, antes do desenvolvimento de redes sociais como Facebook e Twitter e antes da chegada da banda larga ao Brasil, numa época em que o país contava com menos de dois milhões de usuários de internet segundo o Ibope – uma pequena fração dos mais de 90 milhões que tiveram acesso à rede em 2012, de acordo com dados do mesmo instituto de pesquisa.

Considerações finais

O debate em torno da reforma das leis de direitos autorais é da maior importância para as perspectivas do trânsito de bens culturais, e isso é tanto mais urgente na atual época das técnicas de reprodução digital. Como a lei de direitos autorais em vigor no Brasil proíbe a cópia integral de obras protegidas, mesmo que para uso privado, ficam interditas tanto as práticas de *download* e *streaming* na internet quanto a produção de cópias de bens adquiridos legalmente pelos próprios consumidores. Isso inclui: comprar ou vender cópias de músicas, filmes, jogos eletrônicos e programas de computador nas ruas; baixar um filme produzido em Hollywood ou um *software* da Microsoft na internet; postar no YouTube o videoclipe de uma banda contratada por uma grande gravadora; fotocopiar um livro inteiro para estudar para uma prova, esteja ele disponível ou não nas livrarias e bibliotecas; fazer uma cópia de um CD comprado legalmente e presentear um amigo, ou mesmo copiar uma única música desse CD para o seu próprio computador ou mp3 *player*.

Embora existam tipificações legais distintas para os diferentes exemplos mencionados, todos, sem exceção, constituem formas de acesso a bens culturais proibidos por lei no Brasil, o que confere a tais práticas os contornos de uma *cultura ilegal* (BEZERRA, 2012). A interdição da lei, entretanto, não impede que milhões de indivíduos se lancem na experiência de criar e compartilhar conteúdos, ignorando as normas de direitos autorais e propriedade intelectual. Revisões dessa legislação, atualmente em curso em muitas partes do mundo, principalmente por conta das inovações observadas no ambiente digital, precisam encontrar um novo marco jurídico que, além de contemplar agentes e instituições produtoras e distribuidoras de conteúdos, também leve em consideração o estabelecimento de novos hábitos de produção, distribuição e consumo de bens culturais digitais.

Referências bibliográficas

DANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

BEZERRA, Arthur Coelho. *Cultura ilegal: o trânsito de bens culturais na era da pirataria*. Tese (doutorado em sociologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2012.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura – volume 1*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GANDELMAN, Marisa. *Poder e conhecimento na economia global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

HAMMES, Bruno Jorge. *O direito da propriedade intelectual: subsídios para o ensino*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1998.

LESSIG, Lawrence. *Cultura livre: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade*. 2004. Disponível em:

<http://www.rau-tu.unicamp.br/nou-rau/softwarelivre/document/?view=144>
Acesso em: 20 de março de 2013

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MIZUKAMI, Pedro Nicoletti. *Função social da propriedade intelectual: compartilhamento de arquivos e direitos autorais na CF/88*. Dissertação (mestrado em direito). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, 2007.

MIZUKAMI, Pedro Nicoletti; CASTRO, Oona; MONCAU, Luiz; LEMOS, Ronaldo. Chapter 5: Brazil. In: SOCIAL SCIENCE RESEARCH COUNCIL (SSRC). *Media piracy in emerging countries*. Nova Iorque, 2011. Disponível em: <http://piracy.ssrc.org> Acesso em: 20 de março de 2013

MORAES, Rodrigo. A função social da propriedade intelectual na era das novas tecnologias. In: *Coleção cadernos de políticas culturais – vol 1: direito autoral*. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

VITALIS, Aline. A função social dos direitos autorais: uma perspectiva constitucional e os novos desafios da sociedade da informação. In: *Coleção cadernos de políticas culturais – vol 1: direito autoral*. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.