

Autoria e legislação de conteúdo intelectual

Elizabeth Roxana Mass Araya
Silvana Aparecida Borsetti Gregório Vidotti

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ARAYA, ERM., and VIDOTTI, SABG. *Criação, proteção e uso legal de informação em ambientes da World Wide Web* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 144 p. ISBN 978-85-7983-115-7. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

2

AUTORIA E LEGISLAÇÃO DE CONTEÚDO INTELECTUAL

O percurso deste capítulo corresponde ao espaço de tempo compreendido entre o século I a.C. (época da qual se encontram vestígios registrados úteis para ilustrar a interpretação dada ao conceito de autoria e uso da produção intelectual humana) e a contemporaneidade (2010), quando a rede mundial de computadores Internet já faz parte do mundo como uma nova tecnologia de comunicação e informação possibilitadora de modificações significativas na sociedade no âmbito da criação, do uso e da disseminação de conteúdos informacionais.

Em um breve relato, primeiro procura-se mostrar aspectos relacionados com autoria e uso da produção intelectual antes da era da palavra impressa e após a invenção da prensa com tipos móveis. Segundo, tratam-se dos primórdios da primeira legislação relativa à proteção da obra intelectual. Finalmente, trata-se da Lei de *Copyright*, sua equivalente no Brasil – a Lei n° 9.610, de 19.2.98, de Direitos Autorais –, e dos acordos internacionais sobre proteção à obra fruto do intelecto humano.

A produção intelectual anterior à era da palavra impressa

A produção intelectual ao longo da história tem estado baseada em conhecimentos anteriormente construídos, mas o conceito de

autoria não tem acompanhado a produção intelectual com a mesma significação dada na contemporaneidade.

Na Antiguidade, (século I a.C.), o arquiteto, escritor, engenheiro e tratadista romano Marco Vitruvius Polião enaltecia o esforço daqueles que tinham deixado registradas em seus escritos as informações necessárias para o desenvolvimento das futuras gerações.

Útil e sabiamente dedicaram-se os antigos a deixar para a posteridade suas descobertas por meio dos livros, para que nunca se perdessem; pelo contrário, aumentando-os de tempos em tempos com novas reflexões, para que chegassem finalmente as ciências ao estado mais perfeito. Devemos, portanto, agradecer infinitamente não ter, com um invejoso silêncio, deixado cair no esquecimento suas invenções, e de tê-las deixado às idades em seus escritos. Se assim não o tivessem feito, mal saberíamos agora os acontecimentos de Troia, as opiniões de Thales, Demócrito, Anaxágoras, Xenophanes ou outros Físicos em referência à natureza das coisas. (Vitruvius Polião, 1787, p.161, tradução nossa)¹

Também na Antiguidade encontram-se evidências da importância atribuída ao fato de que tais criações deveriam ser reconhecidas como bens de seus autores. Na obra de Vitruvius Polião, o autor critica aqueles que se atreviam a publicar, como sendo próprias, obras de outros, “e assim como a estes devemos agradecer, devem, pelo contrário, ser vituperados, os que roubando as obras daqueles atreveram-se a publicá-las como sendo próprias” (ibidem, tradução nossa).²

1 *Útil y sabiamente se dedicaron los antiguos á dexar á la posteridad sus hallazgos por medio de los libros, para que nunca se perdiesen; antes aumentandolos de tiempo en tiempo con nuevas reflexiones, llegasen finalmente as ciencias al estado mas perfecto. Debemos por tanto darles infinitas gracias de no haber, con un envidioso silencio, dado sus invenciones al olvido, y de haberlas dexado á las edades en sus escritos. Si asi no lo hubiesen ejecutado, mas sabriamos ahora los sucesos de roya, las opiniones de Thales, Demócrito, Anaxágoras, Xenóphanes y otros Físicos en orden á la naturaleza de las cosas.*

2 *Y así como á estos debemos dar las gracias, deben al contrario ser vituperados los que robando las obras de aquellos, se atrevieron á publicarlas como propias (...).*

No século I d.C., o poeta espanhol Marco Valerio Marcial (40 d.C.-104 d.C.), no *Livro I*, manifesta sua desaprovação àqueles que indevidamente atribuem como sendo sua a criação poética de outros.

Epigrama LIII

Ladrão de poemas

Em meus livros há, Fidentino, uma página tua, uma só, mas assinalada com a marca inconfundível de seu autor, que converte teus poemas em roubo manifesto.

[...] Meus livros não necessitam nem de comprovação nem de juiz, tua página se levanta contra ti e te diz: “Tu és um ladrão”. (Marcial, 2004, p.99, tradução nossa)³

Confere-se assim a Marcial ser o primeiro a ter associado a noção do crime de plágio do Direito Romano à apresentação da obra intelectual alheia como sendo própria. Marcial chamava de plagiário a quem apresentasse como sua a obra de outra pessoa, comparando-o por analogia com aquele que a *Lei Fábria de Plagiariis*, do final do século II a. C., “declarava réu de plágio a quem, deliberadamente, comprasse ou vendesse um homem livre, o ocultasse, doasse, permutasse ou o desse como dote” (Puente & Días, 1840, p.54-5, tradução nossa).⁴

Epigrama XXIX

Um plagiário

Corre o boato de que tu, Fidentino, lês meus versos ao público como se fossem teus. Se tu quiseres que se diga que são meus, enviar-te-ei grátis os poemas (...);

3 *Ladrón de poemas.*

En mis libritos hay, Fidentino, una página tuya, una sola, pero señalada con la impronta inconfundible de su autor, que convierte tus poemas en robo manifiesto. (...) Mis libros no necesitan ni contraste ni juez; tu página se levanta contra ti y te dice: “Eres un ladrón”.

4 *Declaraba reos de plagio al que á sabiendas comprase ó vendiera un hombre libre, lo ocultase, donase, permutara ó diese en dote (...).*

Epigrama XXXVIII

Além de plagiador mal declamador

O livro que declamas, Fidentino, é meu; mas quando o declamas mal, começa a ser teu.

Epigrama LII

Meus versos são meus, defende-os

Encomendo-te, Quinciano, meus versos. Se é que posso chamar de meus os que declama um poeta amigo teu. Se eles se queixam de sua dolorosa escravidão, vá a ajudá-los. E quando aquele se proclame seu dono, dize que são meus e que foram liberados. Se o disseres bem alto três ou quatro vezes, farás que se envergonhe o plagiário. (Marcial, 2004, p.89-98, tradução nossa)⁵

A reprodução da obra intelectual do século V a.C. até o século XV d.C. era feita pelos escribas ou copistas, indivíduos responsáveis por copiar caligraficamente manuscritos de todos os tipos. O número de livros antigos ou medievais era extremamente limitado.

Na Idade Média, a cultura manuscrita era orientada para o produtor, e o conteúdo informacional não se considerava um processo original de criatividade. O interesse por autores e títulos de autenticidade não existia, pois a produção intelectual refletia o conhecimento de alguns, adquirido ao longo do tempo, baseado sempre no conhecimento de outros anteriores a eles (McLuhan, 1977, p.185).

Estaremos sendo vítimas de um anacronismo, se imaginamos que o estudioso medieval considerava o conteúdo dos livros que lia como expressão da personalidade e opinião de outro homem. Ele o

5 Epigrama XXIX – *Un plagiario: Corre el rumor de que tú, Fidentino, lees mis versos al público como si fueran tuyos. Si quieres que se diga que son míos, te enviaré gratis los poemas; / Epigrama XXXVIII – Además de plagiario, mal recitador: El libro que recitas, Fidentino, es mío; pero cuando lo recitas mal, empieza a ser tuyo. / Epigrama LII – Mis versos son míos, defiéndelos: Te encomiendo, Quinciano, mis libritos. Si es que puedo llamar míos los que recita un poeta amigo tuyo. Si ellos se quejan de su dolorosa esclavitud, acude en su ayuda por entero. Y cuando aquél se proclame su dueño, di que son míos y que han sido liberados. Si lo dices bien alto tres o cuatro veces, harás que se avergüence el plagiario.*

considerava como parte daquele grande corpo total de conhecimentos a *Scientia de omni acibili*, que havia sido outrora propriedade dos antigos sábios. O que quer que lia num livro venerável não considerava como asserção de alguém, mas como pequena parcela de conhecimentos adquirida por alguém, havia muito tempo, de outrem ainda mais antigo. (Goldschmidt apud McLuhan, 1977, p.188)

Não era somente o usuário de manuscritos que mostrava indiferença quanto à autoria ou ao período exato em que a obra tinha sido escrita. O autor nem sempre se manifestava explicitamente em sua obra. Ele próprio não lhe atribuía originalidade, pois ela era somente o espelho do conhecimento registrado no passado. Assim, era frequente o anonimato da produção medieval.

[...] há muito mais escritores que evidentemente pensavam que era desnecessário, se não inconsequente, anexar seus nomes em seus poemas, romances e estudos. As razões para esse predominante e aparentemente tranquilo anonimato eram, sem dúvida, complexas. Um fator importante foi seguramente o que poderia ser chamado de complexo de inferioridade linguística e cultural que as línguas vernáculas sofreram com a presença do Latim, pois a Europa medieval viu-se no fim de uma degeneração linguística e cultural que começara no Éden e diminuiria somente no início da era Cristã. Um autor, etimologicamente, é alguém que acrescenta, e na Idade Média isso era prerrogativa e poder de somente aqueles escritores latinos cujas composições tornaram-se veneráveis por sua antiguidade e permanentes pela sua língua. (MacHan, 1999, p.3, tradução nossa)⁶

6 (...) *there are many more writers who evidently thought it was unnecessary, if not inconsequential, to attach their names to their lyrics, romances and treatises. The reasons for this prevailing and apparently unproblematic anonymity are, no doubt, complex. A significant factor was surely what might be called the cultural and linguistic inferiority complex which the vernaculars suffered in the presence of Latin, inasmuch as medieval Europe saw itself at the end of a cultural and linguistic degeneration which began in Eden and experienced remission only in the early Christian era. An author, etymologically, is one who increases, and in the Middle Ages this was the prerogative and power of only those Latin writers whose compositions were made venerable by their antiquity and enduring by their language.*

O significado do conceito de autoria no período medieval evidentemente difere do atribuído na modernidade. McLuhan, comentando Goldschmidt, cita o momento em que este procura demonstrar que na Idade Média por várias razões não se dava ao conceito de “autoria” exatamente o mesmo sentido atribuído na modernidade, quando passou a ser considerada por meio de um filtro de fascínio e fetichização do ser humano por trás dos textos e livros – como se ele fosse um ser superior ao restante dos mortais. Na Idade Média, a autoria não era de maneira alguma importante, inclusive para os escritores, que

nem sempre se davam ao trabalho de “por entre aspas” aquilo que extraíam de outros livros ou de indicar a fonte de onde haviam citado o trecho; hesitavam em assinar de maneira clara e inconfundível até mesmo o que evidentemente era trabalho deles próprios. (Goldschmidt apud McLuhan, 1977, p.188)

A questão da autoria na cultura manuscrita medieval, também dados os métodos pelos quais era elaborado um livro, deixava de ser um componente relevante.

Qualquer que fosse o método adotado, um volume que encerrasse vinte trabalhos diferentes de dez autores diferentes teria forçosamente que ser relacionado sob um só nome, independentemente do que o bibliotecário decidisse fazer acerca dos outros nove nomes. E, se o primeiro trecho no volume fosse de S. Agostinho, o volume, figuraria sob o nome de S. Agostinho. Se se desejasse ver o volume ter-se-ia que solicitá-lo pelo nome de S. Agostinho, mesmo que fosse o quinto tratado no volume que se desejava consultar, que podia ser de Hugo de Santo Caro. Se se pedia a um amigo em outra abadia para copiar algo que se tinha notado numa visita anterior, ter-se-ia que escrever-lhe: “Queira copiar o tratado de fls. 50 a 70 em seu Augustinus”. Isso não implicava necessariamente que o missivista ignorava que o autor daquele tratado não era Agostinho; julgasse-o ou não, teria que pedir o livro “ex-Agostinho”. Em

outra biblioteca, esse mesmo texto, digamos o *De Duodecim abusivis*, seria o terceiro num volume encadernado que começava com algum trabalho de S. Cipriano. Ali, esse mesmo tratado seria “ex-Cipriano”. Essa é apenas uma fonte prolífica das características de “autoria” que fazia com que um só e mesmo texto fosse citado por vários nomes. (ibidem, p.187)

A partir do século XII, o surgimento das universidades possibilitou um campo novo de publicações alimentado pelos estudantes que copiavam os livros ditados por seus mestres. Essas publicações, levadas pelos próprios estudantes quando concluíam seus estudos, acabavam nas bibliotecas dos mosteiros, mais uma prática que ilustra a importância atribuída à construção de conhecimento embasado na produção intelectual produzida anteriormente e que muitas vezes reduz o significado de autoria à atividade realizada pelo copista. McLuhan cita os estudos de Goldschmidt para lembrar que na Idade Média referir-se a quem escreveu o livro não necessariamente significaria quem compôs o livro. Podia estar se referindo a que copista o teria escrito, pergunta está não difícil de responder, pois em qualquer abadia a letra de um bom copista seria reconhecida durante muitas gerações. As culturas que antecederam a era da palavra impressa buscavam transmitir às gerações sua produção intelectual, no entanto a autoria da obra não era o que lhe garantia o respeito, e sim o valor de seu tempo acumulado, de sua antiguidade (Nunes, 2007, p.76).

A invenção de Gutenberg: primeiros passos rumo a uma legislação

Na Idade Moderna, século XV, a imprensa com tipos móveis inventada pelo alemão Johann Gensfleisch Gutenberg, durante a década de 1440 a 1450, gerou o primeiro bem de comércio reproduzido de maneira uniforme em grande escala.

Veremos que, do mesmo modo que a palavra impressa foi a primeira coisa produzida em massa, foi também o primeiro “bem” ou artigo de comércio a repetir-se ou reproduzir-se uniformemente. A linha de montagem de tipos móveis tornou possível um produto que era uniforme e podia repetir-se tanto quanto um experimento científico.

[...] A palavra impressa criara a economia de mercado e o sistema de preços. Pois enquanto as mercadorias não fossem uniformemente idênticas, o preço de qualquer artigo estaria sujeito a regateio e ajuste. (McLuhan, 1977, p.177- 227)

A cultura da palavra impressa imperante após a invenção da prensa com tipos móveis vivenciou modificações não só nas formas de registrar e disseminar a produção intelectual, mas também modificou os conceitos de originalidade e de autoria. McLuhan destaca que foi a publicação impressa o primeiro meio direto para conduzir à fama e perpetuação do nome de um homem privado. Na modernidade, o autor passa a ser visto como uma fonte de originalidade, um indivíduo privilegiado capaz de criar obras de arte e literatura a partir de uma inspiração espontânea.

[...] a associação e o hábito com a palavra impressa modificaram nosso modo de pensar sobre a arte literária e respectivos estilos, fez nascer ideias a respeito da originalidade e propriedade literária, praticamente inexistentes na era do manuscrito, e modificou o processo psicológico [...]. Na época do manuscrito, podia ser considerado como ação meritória copiar o livro de um homem e fazê-lo circular; na era da palavra impressa, tal ação resulta em processos e prejuízos. (Chaytor apud McLuhan, 1977, p.129)

A produção das obras feita em grande escala exigiu, por motivos políticos ou religiosos, a ação dos governantes no sentido de censurar as ideias que poderiam ser disseminadas naquelas obras e que, graças à nova tecnologia, poderiam chegar a um maior número de indivíduos. O advento da imprensa de Gutenberg impulsionou

a necessidade de legislar sobre a publicação, principalmente das obras literárias.

As primeiras medidas tomadas para atender às exigências emergentes nesse novo contexto social, explica Abrão (2002, p.28-29), incluíam a concessão de privilégios por parte dos governantes para os editores – não para os autores – por prazos determinados, sempre passíveis de serem revogados. Tais privilégios garantiam a comercialização dos escritos a esses editores e o controle da produção impressa às autoridades. Em 1495, o Senado de Veneza foi provavelmente um dos primeiros a outorgar um desses privilégios. O editor Aldo Manúcio, criador da Imprensa Aldina, obteve a concessão de um monopólio que lhe permitiria imprimir durante vinte anos livros em grego. Em 1533, Henrique VIII proibiu a importação para a Inglaterra de publicações estrangeiras e, para garantir o controle das publicações locais, em 1538 ordenou que todos os novos livros impressos na Inglaterra fossem antes aprovados pelo Conselho Privado.

Produção intelectual: primeira legislação

Em 1557, na Inglaterra, Felipe e Maria Tudor concederam para a *English Stationer'Company* – associação de donos de papelaria e livreiros – um monopólio real para a comercialização das obras. A associação garantia a censura para a publicação de obras consideradas sediciosas. A esse privilégio no controle dos escritos, assegurado aos livreiros e não aos autores (indivíduos estes a quem se continuava a não atribuir importância), chamou-se de *copyright*. O vínculo estabelecido entre governo e associação lhes assegurava o lucro econômico. O governo recebia os *royalties* pela concessão do monopólio e pela cobrança dos impostos e os livreiros tinham seu mercado garantido (Abrão, 2002, p.28).

Em 1586, e com o intuito de combater o surgimento da pirataria, que prejudicava os interesses econômicos dos livreiros ingleses, estes conseguiram um decreto que era praticamente uma consolida-

ção e ampliação da legislação prévia e que estabelecia que: a) todas as imprensas existentes na época, e também as futuras, deveriam reportar-se à *English Stationer'Company*; b) nenhuma imprensa seria estabelecida fora de Londres, exceto nas universidades de Cambridge e Oxford, onde somente uma imprensa em cada um desses lugares seria permitida; c) para diminuir a excessiva quantidade de impressores estabelecidos, nenhuma imprensa adicional poderia ser instalada até que, por morte ou por outro motivo, eles fossem reduzidos a um número que o arcebispo de Canterbury e o bispo de Londres considerassem necessário para atender o reino. Se houvesse vagas, a *English Stationer'Company* poderia nomear livreiros para preenchimento delas e, para serem licenciados, ela deveria apresentá-los aos comissários eclesiásticos (Ward & Trent et al., 2000).

Em 1662, o Parlamento Inglês aprovou o *Licensig of Press Act*, dirigido ao controle de escritos considerados políticos e sediciosos. Com esse decreto, os editores passaram a ter um ainda maior controle do monopólio sobre as publicações e a Coroa passou a exercer de maneira mais ampla a censura na imprensa e nos livros importados, publicações estas que eram as únicas fontes de textos que reprovavam a conduta da realeza (Abrão, 2002, p.29).

Em 1665, com o fim da censura legal e do monopólio, os livreiros enfraquecidos começaram a sentir os efeitos da concorrência estrangeira. Na época, surgiram debates sobre quem poderia reclamar a propriedade literária. Os livreiros usaram a linguagem habitual de propriedade para arrancar o controle do comércio, enquanto ingleses como o filósofo John Locke e o escritor Daniel Defoe pressionaram para o reconhecimento legal do *status* do autor como proprietário de sua obra.

Em 10 de abril de 1710, o Parlamento inglês aprovou o *Statute of Anne*, a primeira norma sobre *copyright* da história, cujo aspecto talvez mais revolucionário fosse precisamente o fato de ter proclamado os autores, e não os editores, como os proprietários de suas obras. Essa primeira legislação restringia o prazo de proteção para 14 anos, no caso de livros novos e se o autor estivesse ainda vivo, o

prazo poderia ser renovado por uma única vez (isto é, um máximo de 28 anos de proteção). As obras publicadas antes de 1710 receberam a proteção por um prazo único de 21 anos (Ward & Trent et al., 2000).

Ao *Statute of Anne*, segundo Abrão (2002, p.29), são atribuídos especialmente três méritos:

- a) transformou o direito de cópia dos livreiros (monopólio e censura) em um conceito de regulação comercial, mais voltado à promoção do conhecimento e à diminuição dos respectivos poderes (limitação no tempo, liberdade de cessão do *copyright* e controle de preços);
- b) criou o domínio público para a literatura (cada livro poderia ser explorado por 14 anos, podendo esse prazo ser prorrogado por uma única vez), acabando com a perpetuidade, porque, no velho sistema, toda literatura pertencia a algum livreiro para sempre, e somente a literatura que se enquadrasse nos padrões sensórios deles poderia ser impressa;
- c) permitiu que os autores depositassem livros em seu nome pessoal, tirando-os, por um lado, do anonimato e, por outro, criando a memória intelectual do país com a doação de livros às universidades e bibliotecas públicas.

Com a aprovação do *Statute of Anne* pretendia-se equilibrar o poder exercido pelos livreiros sobre a difusão de conteúdo informacional principalmente por contrariar o ideal defendido nessa época em que o Iluminismo apontava para a importância da educação e da disseminação do conhecimento. A aprovação do *Statute of Anne* garantiu que os livros valiosos ficassem livres para que qualquer editor os publicasse após a extinção do prazo de proteção do *copyright*. A limitação dos prazos foi uma forma indireta de garantir a concorrência entre livreiros e, conseqüentemente, a produção e a difusão da cultura (Lessig, 2004, p.89).

Lessig (advogado, professor e escritor norte-americano) lembra: “[...] O *copyright* nasceu como um conjunto específico de res-

trições: proibia que outros reimprimissem um livro. Em 1710, o ‘direito de cópia’ era um direito para usar uma máquina específica para a duplicação de uma obra específica. Não ia além desse direito tão restrito” (idem, p.87, tradução nossa).⁷

Assim, por exemplo, mesmo que o *copyright* das obras de Shakespeare fosse à perpetuidade, tudo o que isso teria significado sob o significado original do termo seria que ninguém poderia reimprimir a obra de Shakespeare sem a autorização dos herdeiros de Shakespeare. Não haveria controle de nada relacionado com, por exemplo, de que forma se podia representar a obra, se a obra podia ser traduzida, ou se seria permitido que Kenneth Branagh fizesse seus filmes. O “direito de cópia” era somente um direito exclusivo para imprimir – nada mais, mas é claro, também nada menos. (idem, p.88, tradução nossa)⁸

A partir de 1731, os escoceses, favorecidos pelas determinações do *Statute of Anne*, começaram a republicar obras clássicas, provocando a manifestação dos editores londrinos a favor de uma lei de *copyright* perpétuo. Em 1769, no caso denominado *Millar vs. Taylor*, o editor londrino ganhou um veredicto que confirmava um direito de *common law*, estabelecendo, segundo a jurisprudência, essa perpetuidade. Em 1729, Millar tinha comprado, de acordo com os requerimentos estabelecidos pelo *Statute of Anne*, os direitos do poema *The seasons*, do escocês James Thomson. Quando o

7 *The copyright was born as a very specific set of restrictions: It forbade others from reprinting a book. In 1710, the “copy-right” was a right to use a particular machine to replicate a particular work. It did not go beyond that that very narrow right.*

8 *So, for example, even if the copyright to Shakespeare’s works were perpetual, all that would have meant under the original meaning of the term was that no one could reprint Shakespeare’s work without the permission of the Shakespeare state. It would not have controlled anything, for example, about how the work could be performed, whether the work could be translated, or whether Kenneth Branagh would be allowed to make his films. The “copy-right” was only an exclusive right to print-no less, of course, but also no more.*

prazo do *copyright* desse poema expirou, Roberth Taylor passou a imprimi-lo, fazendo concorrência a Millar.

A conquista do editor Millar durou somente cinco anos. Em 1774, no caso conhecido como *Donaldson vs. Beckett*, a sentença favorável ao livreiro escocês Donaldson rejeitou o argumento em favor de um *copyright* perpétuo e manteve os limites estabelecidos no *Statute of Anne*. Depois de 1774, o domínio público efetivamente concretiza-se. Quando o prazo de proteção da obra intelectual expirasse, as obras deixariam de pertencer ao “domínio privado” de seus titulares e passariam a ser de uso da sociedade em geral, pertenceriam ao “domínio público”. Pela primeira vez na história, as obras de Shakespeare, Bacon, Milton, Johnson e Bunyan, por exemplo, não estariam mais sob controle do monopólio dos editores. O resultado: cultura liberada (idem, p.89-91).

A cultura na Inglaterra era depois disso *livre* [...] *livre* no sentido de que a cultura e seu desenvolvimento já não estariam controlados por um pequeno grupo de editores. Como faz todo mercado livre, este mercado livre de cultura livre cresceria conforme os consumidores e produtores escolhessem. A cultura inglesa se desenvolveria conforme os muitos leitores ingleses escolhessem deixar que ela se desenvolvesse – na escolha de livros que comprassem e escrevessem; na escolha de ideias que repetissem e apoiassem. Escolheriam em um *contexto competitivo*, não em um contexto em que as escolhas sobre que cultura estão à disposição das pessoas e como essas pessoas têm acesso a ela são feitas pela minoria, apesar dos desejos da maioria. (idem, p.94, tradução nossa)⁹

9 *Culture in England was thereafter free (...) free in the sense that the culture and its growth would no longer be controlled by a small group of publishers. As every free market does, this free market of free culture would grow as the consumers and producers chose. English culture would develop as the many English readers chose to let it develop -chose in the books they bought and wrote; chose in the memes they repeated and endorsed. Chose in a competitive context, not a context in which the choices about what culture is available to people and how they get access to it are made by the few despite the wishes of the many.*

O *copyright* é baseado no sistema jurídico originado na Inglaterra, o *Common Law*, e, pela colonização, espalhou-se aos países de língua inglesa, como é o caso dos Estados Unidos. O *Common Law* caracteriza-se pela valorização da jurisprudência (aplicação de estudo de casos jurídicos na tomada de decisões judiciais). Os conceitos jurídicos são elaborados por indução da experiência jurídica do passado; são construídos pela amálgama de inúmeros casos que, juntos, delimitam campos de ações.

Copyright: legislação norte-americana

Os princípios do *copyright* estabelecidos na Inglaterra foram levados para os Estados Unidos, mas somente em 31 de maio 1790 o Congresso americano passou a primeira lei federal do *copyright* restringindo os direitos de terceiros de publicarem a obra. A proteção era por 14 anos, renováveis por mais 14 anos, se no fim do período o autor estivesse vivo. Se não houvesse renovação, a obra passava a domínio público.

Os legisladores norte-americanos criaram, assim, um equilíbrio que permitia alimentar o domínio público, pois um número significativo de obras não seria registrado nos primeiros dez anos de vigência da lei de *copyright* e, provavelmente, uma grande parte das obras registradas também não seria renovada após vencer o prazo de proteção de 14 anos.

O *copyright* constituía uma minúscula regulação para uma minúscula parte do mercado criativo representada pelos editores, pois somente a publicação estava sob controle do *copyright* e haveria violação do direito se a obra fosse impressa sem a permissão do autor. O *copyright* protegia somente mapas, cartas de navegação e livros; não protegia obras musicais ou de arquitetura; não havia regulamentação para obras derivadas; traduções ou adaptações do texto eram permitidas. Todos os processos de recriação a partir da obra original permaneciam livres de regulamentação (Lessig, 2004, p.133-159).

Os Estados Unidos tiveram essa configuração durante 41 anos. Em 1831, houve a primeira revisão da lei de *copyright* e o período de proteção mudou de 14 para 28 anos, renováveis por mais 14 anos, totalizando um prazo de proteção de 42 anos, e a proteção estendeu-se às obras musicais. Em 1856, a lei incluiu as composições dramáticas; em 1865, as fotografias; e, partir de 1870, na segunda revisão geral da lei, a proteção passou a incluir pinturas, estátuas e obras derivadas. As obras derivadas, se publicadas, isto é, oferecidas comercialmente, eram regulamentadas pela lei de *copyright*. A publicação e a transformação não comercial ainda eram essencialmente livres (Araya & Vidotti, 2009, p.44).

[...] o direito garantido por um *copyright* dava ao autor o direito exclusivo de “publicar” obras protegidas por *copyright*. Isso significa que alguém violava o *copyright* somente se republicasse a obra sem a permissão do dono do *copyright*. Finalmente, o direito garantido pelo *copyright* era um direito exclusivo para esse livro em particular. O direito não se estendia ao que os advogados chamam de “obras derivadas”. Portanto, não interferiria no direito de qualquer pessoa que não fosse o autor de traduzir um livro com *copyright*, ou de adaptar a história para uma forma diferente (como um drama baseado em um livro publicado). (Lessig, 2004, p.136, tradução nossa)¹⁰

Como o *copyright* regulamentava apenas a publicação e era atrelado ao registro, somente aqueles autores que esperavam obter algum proveito financeiro registravam as obras. A cópia daquelas

10 (...) *the right granted by a copyright gave the author the exclusive right to “publish” copyrighted works. That means someone else violated the copyright only if he republished the work without the copyright owner’s permission. Finally, the right granted by a copyright was an exclusive right to that particular book. The right did not extend to what lawyers call “derivative works.” It would not, therefore, interfere with the right of someone other than the author to translate a copyrighted book, or to adapt the story to a different form (such as a drama based on a published book).*

consideradas não comerciais era livre. Em 1909, na terceira revisão geral da lei de *copyright*, o Congresso ampliou o período de renovação de 14 para mais 28 anos, configurando um período máximo de 56 anos, após o qual a obra passaria ao domínio público. Nessa revisão, passou-se a regulamentar a cópia, não a publicação, e a partir desse momento o escopo da lei ficou atrelado à tecnologia.

Em 1912, a lei protegia também os filmes. E foi sob essa legislação que o cineasta estadunidense Walt Disney criou suas obras. Ele pode usufruir de uma cultura já existente, porém relativamente fresca, pois o domínio público nessa época não era muito antigo. Disney baseou-se no passado para criar o Mickey Mouse, um dos seus mais famosos personagens. Lessig (2004, p.22-3) relata como uma sequência de processos criativos de diferentes pessoas contribuiu para isso: em 1927, o som sincronizado foi introduzido no filme *The jazz singer*, dirigido por Alan Crosland. No ano seguinte, Buster Keaton, importante comediante e cineasta norte-americano, criou o filme mudo *Steamboat Bill Jr*, produzido de forma independente e inspirado na canção “Steamboat Bill”, de Ren Shields e irmãos Leighton. Em maio de 1928, apareceu pela primeira vez, em um desenho mudo chamado *Plane crazy*, a personagem Steamboat Willie, uma paródia do filme de Keaton. Em novembro do mesmo ano, no *Colony Theater*, em Nova York, no primeiro desenho animado com som sincronizado, Steamboat Willie trouxe à vida Mickey.

Em 1928, o domínio público não representava uma área conflitante. As obras passavam ao domínio público ao finalizar o prazo de proteção do *copyright* e podiam ser usadas livremente. Podia-se se basear nelas para criar obras derivadas. Obras como *Branca de Neve* e *Cinderela*, dos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, também foram usadas no processo criativo de Walt Disney. Ele usou elementos da criatividade cultural existente e mesclou-os ao seu próprio talento, transformando-os em algo diferente. Disney recontou os contos dos irmãos Grimm sob a forma de desenhos animados, mas não eliminou completamente os aspectos simbólicos de medo e perigo das obras originais (idem, . p.23-4).

Isso era cultura, na que você não necessitava da permissão de mais alguém para tomar e construir sobre ela. Esse era o caráter da criatividade do início do século passado. Era construída sobre um requisito constitucional de que a proteção fosse por períodos limitados. (idem, 2002, p.1, tradução nossa)¹¹

A exigência de renovação do *copyright* após o vencimento do primeiro prazo havia propiciado o equilíbrio necessário entre o aspecto comercial, que envolve a publicação de uma obra, e o aspecto social, que se refere à sua disponibilização para o domínio público. Como somente faria sentido renovar o *copyright* das obras que continuassem tendo um valor comercial (o que representava uma pequena parte do conteúdo protegido), o domínio público estaria constantemente sendo alimentado.

A partir de 1962 a situação mudaria. O Congresso norte-americano aprovaria 11 modificações que ampliariam o período dos *copyrights* já existentes e duas que estenderiam o prazo dos futuros *copyrights*. Na quarta revisão geral da lei de *copyright*, em 1976, os *copyrights* existentes foram ampliados em 19 anos, e para todas as obras criadas após 1978 haveria um período único de proteção: para os autores da obra, durante a sua vida mais cinquenta anos, e, para corporações, 75 anos (idem, 2004, p.156).

Quando, em 1990, o governo dos Estados Unidos confiou a administração da rede mundial de computadores Internet à *National Science Foundation*, os norte-americanos tinham no *copyright* uma forma de proteção amparada pela Constituição dos Estados Unidos e concedida para trabalhos de autoria original, como obras literárias, dramáticas, musicais e artísticas, *softwares* e obras de arquitetura. Esses trabalhos deviam estar fixados em um meio de expressão tangível que os tornasse perceptíveis diretamente ou com a ajuda de uma máquina ou dispositivo. A publicação ou o registro

11 *It was culture, which you didn't need the permission of someone else to take and build upon. That was the character of creativity at the birth of the last century. It was built upon a constitutional requirement that protection be for limited times (...).*

das obras não era requisito obrigatório para a obtenção da proteção, que se iniciava no momento da criação e fixação em qualquer meio de expressão tangível. O prazo de proteção correspondia a toda a vida de seu autor mais cinquenta anos. No caso das corporações, o prazo estipulava uma validade de 75 anos.

Em 1992, a exigência de registro de renovação para todas as obras criadas antes de 1978 foi abandonada, e, em 1998, na Lei de Extensão do Período de Copyright Sonny Bono (*Sonny Bono Copyright Term Extension Act*)¹², os períodos dos *copyrights* existentes e futuros foram ampliados em vinte anos, isto é, a vida do autor mais setenta anos após sua morte. Resultado: nenhuma obra sob *copyright* passará para o domínio público até 2018 (idem, p.134-6). As famosas criações de Walt Disney, Mickey Mouse, Pluto, Pateta e Pato Donald, previstas para cair no domínio público em 2003, 2005, 2007 e 2009, respectivamente, foram favorecidas pela Lei Sonny Bonno.

A lei de *copyright* norte-americana inclui o conceito do *fair use* (uso justo), que permite o uso de material protegido para uso educacional (incluindo múltiplas cópias para uso em sala de aula), para crítica, para comentário, para divulgação de notícia e para pesquisa. A doutrina do *fair use* segue um teste de quatro fatores para definir as possibilidades de uso de conteúdo sob proteção do *copyright*: 1) a finalidade e as características do uso, verificando-se se tal uso é de natureza comercial ou para finalidades educacionais não lucrativas; 2) a natureza da obra reproduzida; 3) a quantidade e substancialidade da porção usada em relação à obra reproduzida como um todo; 4) o efeito do uso sobre o mercado potencial ou o valor da obra reproduzida.

O *copyright* tem mudado drasticamente desde 1790, data em que o Congresso norte-americano aprovou a primeira lei federal a

12 Nome dado em homenagem a Salvatore Phillip “Sonny” Bono, produtor discográfico, cantor, ator e político norte-americano eleito deputado na Câmara dos Representantes em 1994 representando o 44º Distrito Congressional da Califórnia. Durante seu mandato, introduziu o *Sonny Bono Copyright Term Extension Act*.

respeito. Nesse contexto, Lessig (idem, p.36) destaca que o alcance da lei de *copyright* nessa época era muito pequeno. Limitava-se à proteção de mapas, cartas de navegação e livros e dava ao proprietário do *copyright* o direito exclusivo de publicar. Hoje o *copyright* cobre também música, arquitetura, teatro e programas informáticos. O detentor do direito de *copyright* tem, além do direito exclusivo da publicação da obra, o direito exclusivo de controlar a “cópia” dessa obra, bem como o direito sobre qualquer “obra derivada” que possa surgir a partir da obra original. “Deste modo, o direito cobre mais obras derivadas, protege a obra criativa de uma maneira mais ampla e protege obras que estão baseadas de uma forma significativa na obra criativa inicial” (idem, p.136, tradução nossa).¹³ E, como a conjugação das TIC com a Internet tem facilitado a produção de obras originais, a derivação de obras e de cópias, bem como a circulação de tudo isso. Consequentemente, a violação da lei de *copyright* tem-se tornado uma prática constante.

Com a proposta de combater a facilidade de copiar conteúdo sob proteção do *copyright* e limitar sua divulgação, os Estados Unidos vêm buscando novas possibilidades legais, e em outubro de 1998 adotaram a Lei dos Direitos Autorais do Milênio Digital (*Digital Millenium Copyright Act – DMCA*).¹⁴ Essa lei foi aprovada para a implementação de dois tratados assinados em 1996 na Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI ou, na versão inglesa, WIPO – organismo das Nações Unidas criado em 1967): o Tratado de Direito de Autor (WCT – *WIPO Copyright Treaty*) e o Tratado sobre Interpretações e Fonogramas (WPPT – *WIPO Performances and Phonograms Treaty*).

A lei do DMCA, além de proteger os direitos de autor, trata não só da infração do *copyright* em si, mas também da produção e da distribuição de qualquer tecnologia ou de qualquer serviço con-

13 *In this way, the right covers more creative work, protects the creative work more broadly, and protects works that are based in a significant way on the initial creative work.*

14 <<http://www.copyright.gov/legislation/dmca.pdf>>.

cebido para evitar medidas e mecanismos de proteção dos direitos de autor.

Lemos (2005), em entrevista ao *Jornal do Brasil*, observava que os Estados Unidos foram o primeiro país a adotar uma lei para decidir o futuro da tecnologia e retirar conteúdo da Internet.

Durante todo o século 20, a propriedade intelectual foi equilibrada pelo conflito entre detentores da tecnologia e usuários, com vitória da liberdade do desenvolvimento da tecnologia. A partir da década de 1990 isso mudou: os detentores começaram a ter poder para decidir os caminhos da tecnologia. A marca dessa mudança na legislação é o DMCA – os EUA foram o primeiro país a adotar uma lei para decidir o futuro da tecnologia e retirar conteúdo do ar.

A Lei dos Direitos Autorais do Milênio Digital, salienta ainda Lemos (*idem*), tem funcionado em muitos países como modelo de legislação para criar dispositivos legais de responsabilização de provedores de conteúdo sob proteção das legislações de direitos autorais.

Direitos autorais: normas brasileira e internacionais

O direito autoral brasileiro refere-se ao conjunto de prerrogativas de ordem patrimonial e moral atribuído ao autor (pessoa física criadora) de uma obra intelectual (criação do espírito) de natureza literária, artística ou científica. Ele surge inspirado nos princípios individualistas da Revolução Francesa, os quais acabaram irradiando-se primeiro pela Europa e posteriormente pela América Latina.

Na França, no século XVI, já se manifestava nos autores a consciência de que teriam direitos sobre suas criações, embora, assim como na Inglaterra, somente o rei concedesse o direito a publicações. Foi a Revolução Francesa, destaca Abrão (2002, p.30), paralela à Revolução Industrial, que propiciou o desenvolvimento e a estruturação nos países de origem latina de outra fase do direito

autoral, mais humanista e com predominância dos aspectos morais e éticos de respeito ao indivíduo e às suas ideias.

Foi a jurisprudência francesa, então, que começou a disciplinar as relações entre escritores e editores, e os laços perpétuos que os uniam, obrigando, em histórica decisão, que das futuras transações desses direitos participassem os herdeiros de grandes escritores como La Fontaine e Fénelon.

Em 30/8/1777 novas regras foram estabelecidas na França entre autores, editores e livreiros. Embora mantidos os privilégios na comercialização, reconheceram ao autor o direito de editar e de vender as suas obras.

A lei brasileira baseia-se no sistema jurídico romano-germânico *Civil Law* e caracteriza-se pela predominância do Direito Positivo (sistema de normas vigentes, obrigatórias, aplicáveis coercitivamente por órgãos institucionalizados, tendo a forma de lei, costume ou de tratado). Os tribunais fundamentam as sentenças nas disposições de códigos e leis, a partir dos quais se originam as soluções de cada caso.

No Brasil, a obra protegida pela legislação corresponde à exteriorização de uma determinada manifestação intelectual, expressa por qualquer meio ou fixada em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro. A proteção constitui-se de um direito moral (criação) e de um direito patrimonial (pecuniário). Essa proteção é regulada pela Lei n. 9.610, de 19.2.98,¹⁵ de direitos autorais, e seu foco está na pessoa do direito (o autor), diferente da lei de *copyright*, cujo foco está na obra e na prerrogativa patrimonial de poder copiá-la. O direito patrimonial refere-se ao conjunto de prerrogativas que permitem ao seu titular a utilização econômica da obra intelectual. O direito moral é de pertinência estritamente pessoal e visa dar ao autor, ou a seus herdeiros, poderes para zelar por sua qualidade de criador da obra, para promover o

15 <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/19610.htm>>.

respeito à forma que lhe foi dada pelo seu criador (Brasil, Ministério da Cultura, 2006, p.220).

O processo de criação que o autor desenvolve para gerar uma obra passível de proteção autoral é relatado pela advogada Abrão (2002, p.74):

No início, criação e ideia se confundem no intelecto do autor, etapa inicial de um longo processo que vai resultar na obra. Do intelecto passa para um papel, uma fita magnética, uma tela ou outro suporte, mas ainda não passa de um projeto, de um esboço, de um ensaio. Até esse momento a obra só existe na órbita privada do autor: uma espécie de nascituro, gestado longa e cuidadosamente até o momento do nascimento, isto é, de sua publicação. A publicação marca a etapa final do processo de criação, é o momento de a obra vir ao conhecimento de uma ou mais pessoas, com as mesmas características com que vai ganhar o grande público. A partir daí, autor é um nome, porque a obra passa a ter vida própria.

Para a efetiva concretização do processo de criação de conteúdo intelectual, outro advogado, Bittar (2000, p.70), lembra que o autor deverá alimentar esse processo com informação e conhecimento retirado de elementos do acervo cultural preexistente, informação e conhecimento que Gama (2008, p.34) destaca serem bens culturais que, enriquecidos pelo intercâmbio, transformam-se em informação e conhecimento compartilhado.

Um requisito básico para que o autor possa garantir a proteção legal de sua obra é a originalidade, isto é, sua obra deve ser integrada de componentes individualizadores para não ser confundida com outra preexistente. Ela deve ser intrínseca e extrinsecamente diferente de outras anteriormente materializadas e deve revestir-se de traços ou de caracteres próprios, distintos de outros já componentes da realidade (Bittar, 2000, p.23).

São obras protegidas pela Lei de Direitos Autorais a obra literária, artística ou científica; as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza; as obras dramáticas e dramático-

musicais; as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma; as composições musicais, tenham ou não letra; as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas; as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia; as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética; as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza; os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à Geografia, à Engenharia, à Topografia, à Arquitetura, ao Paisagismo, à Cenografia e à Ciência; as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova; os programas de computador; as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

Não são objeto de proteção da Lei de Direitos Autorais ideias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos; esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios; formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo de informação, científica ou não, e suas instruções; textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e atos oficiais; informações de uso comum, como calendários, agendas, cadastros ou legendas; nomes e títulos isolados; aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras.

A proteção aos direitos de que trata a lei brasileira independe de registro da obra, e a duração da proteção às obras artísticas, literárias e científicas permanece por toda a vida do autor e é transmissível a seus herdeiros por setenta anos a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à morte do autor. Para as obras fotográficas e audiovisuais, fonogramas e emissões das obras por empresas de radiodifusão e as interpretações, a proteção corresponde a setenta anos a partir da publicação das obras. Passado esse período, a obra passa ao domínio público, podendo ser utilizada sem autorização, desde que não fira os direitos morais do autor.

A utilização da obra intelectual depende de autorização prévia e expressa do autor, e não constitui ofensa aos direitos autorais a reprodução: a) na imprensa diária ou periódica de notícia ou de artigo informativo, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos; b) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros; c) de obras literárias, artísticas ou científicas para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários.

Segundo a Lei de Direitos Autorais, é lícito também: a) a reprodução, em um só exemplar, de pequenos trechos para uso privado do copista, desde que feita por este sem intuito de lucro; b) citar em livros, jornais e revistas ou qualquer outro meio de comunicação trechos de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para se atingir determinada finalidade, desde que se indique o nome do autor e as fontes bibliográficas da obra; c) o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou; d) o uso de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, desde que exclusivamente para demonstração à clientela, e que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam sua utilização; e) a representação teatral e a execução musical, quando no recinto familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, desde que não haja em nenhum caso o intuito de obter lucros; f) a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da nova obra e não prejudique a

exploração normal da obra reproduzida nem cause prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Na contemporaneidade, a multiplicação dos meios de comunicação e a transposição de fronteiras impedem que autores e usuários possam manter contato pessoal para negociação dos direitos autorais. Portanto, a OMPI reconhece e estimula a gestão coletiva do direito autoral por intermédio de organizações que atuem representando os titulares dos direitos e em defesa de seus interesses.

No Brasil existem várias entidades de gestão coletiva. Na área da música, há 12 associações de titulares relacionadas a obras e profissionais da música e um escritório central – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) – que unifica o sistema de arrecadação e de distribuição dos direitos relativos à execução musical. A fiscalização de reprodução de obras literárias é controlada pela Associação Brasileira de Direitos Reprográficos (ABDR). No que diz respeito às obras teatrais, existe a Sociedade Brasileira de Artistas de Teatro (SBAT). No campo da informática, atua a Associação Brasileira das Empresas de Software (Abes), que fiscaliza a utilização de programas de computador (Brasil, Ministério da Cultura, 2006, p.45-6).

Os direitos de autor têm sido também alvo de ampla mobilização internacional, com a preocupação tanto pela proteção da integridade quanto com a garantia dos direitos de exploração econômica das obras literárias e científicas para seus legítimos titulares (Abrão, 2002, p.43). Neste sentido, foram consensuadas uniões no intuito de traçar metas e disciplinar a defesa do direito de autor e dos direitos conexos, editando normas de aplicação internacional. Entre elas cabe destacar: a) Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas,¹⁶ estabelecida na Suíça em 1886 e administrada e secretariada pela OMPI (WIPO); b) Convenção Universal de Genebra,¹⁷ administrada pela Unesco (*United Nations*

16 <http://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/trtdocs_wo001.html>.

17 <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13646&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.

Educational, Scientific and Cultural Organization), adotada internacionalmente a partir de setembro de 1952 e revista pela última vez em 1971; c) Convenção de Roma, que trata da proteção de intérpretes, produtores de fonogramas e organismos de radiodifusão; d) tratados da OMPI) *WIPO Copyright Treaty*, ou WCT,¹⁸ e *WIPO Performances and Phonograms Treaty*, ou WPPT.¹⁹

Na modernidade, a imprensa de Gutenberg possibilitou a publicação da produção literária em grande escala e modificou significativamente o fluxo de conteúdo intelectual. Segmentos da sociedade, tanto por motivos econômicos quanto políticos ou religiosos, passaram a exigir uma proteção para as obras intelectuais. Já na cultura pós-moderna, exige-se o reequilíbrio entre os dois extremos – o da produção e o da recepção –, rearrquitetados na interatividade.

[...] a informação é um bem cultural e social, um valor de progresso e cultura e, bem como o conhecimento, enriquece-se mediante intercâmbio. O direito que a regulamenta não deve refletir somente os interesses comerciais e de curto prazo, nem assimilá-la de maneira simplista, como bem de consumo, a que reduz a simples objeto comercializável. O direito à informação busca o sutil equilíbrio entre os titulares dos direitos (o benefício da criação e/ou do investimento econômico) e os possíveis usuários da informação. (Gama, 2008, p.34)

Os professores e pesquisadores da Ciência da Informação Rafael Capurro e Birger Hjørland, em *O conceito de informação*, propõem que o foco dos profissionais da informação especificamente deve ter em vista “uma abordagem sociológica e epistemológica para a geração, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação, transformação e uso da informação”, e ainda destacam:

18 <http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wct/trtdocs_wo033.html>.

19 <http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/trtdocs_wo034.html>.

Os cientistas da informação – pela própria natureza de seu campo – devem trabalhar de modo de cima para baixo, ou seja, do campo geral do conhecimento e suas fontes de informação para o específico, enquanto os especialistas do domínio devem trabalhar de baixo para cima, do específico para o geral. [...] Na prática, contudo, informação deve ser definida em relação às necessidades dos grupos-alvo servidos pelos especialistas em informação, não de modo universal ou individualista, mas, em vez disso, de modo coletivo ou particular. Informação é o que pode responder às questões importantes relacionadas às atividades do grupo-alvo. A geração, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação e transformação da informação devem, portanto, ser baseados em visões/teorias sobre os problemas, questões e objetivos que a informação deverá satisfazer (Capurro & Hjørland, 2007, p.187).

A definição de Capurro & Hjørland implica que os novos paradigmas da Ciência da Informação devem levar em conta o contexto específico em cada um dos aspectos levantados; devem também levar em conta a coletividade para a qual servirá como conhecimento. Capurro & Hjørland (idem, p.193) concluem que essas condições são necessárias inclusive para a própria redefinição do campo da Ciência da Informação, que deve considerar não somente o documento ou o aspecto puro e simplesmente cognitivo perante ele.

Devemos tentar esclarecer melhor nossa identidade, nossos objetivos específicos e fortalecer a continuidade histórica no campo. Não deveríamos considerar o conceito de informação isoladamente, mas vê-lo em relação a outros conceitos como, por exemplo, documentos e mídia.

No que diz respeito aos direitos autorais, a conceituação que Capurro & Hjørland dão para informação no campo da Ciência da Informação torna imprescindível que os profissionais nele envolvidos conheçam os limites que a legislação impõe e estejam atentos às

alternativas que favoreçam o fluxo de informação no contexto que a contemporaneidade vivencia. Neste, a conjunção do desenvolvimento tecnológico – o aumento da capacidade dos computadores de armazenar e processar dados, amplamente reforçado pela interligação via Internet – e as estipulações legais vigentes que tratam da propriedade intelectual geram conflitos e contradições.