

DESCENTRALIZAÇÃO DO ACESSO, PRODUÇÃO AMADORA E PROPRIEDADE INTELECTUAL: DILEMAS DA CULTURA NA ERA DIGITAL

DECENTRALIZATION OF ACCESS, AMATEUR PRODUCTION AND INTELLECTUAL PROPERTY: DILEMMAS OF CULTURE IN THE DIGITAL ERA

Arthur Coelho Bezerra¹

RESUMO

Se hoje as tecnologias de informação e comunicação permitem o protagonismo dos indivíduos nas práticas de produção, distribuição e consumo de bens informativos e culturais, resta verificar que expectativas e que possibilidades reais emergem no bojo das sociedades que se deparam com uma perspectiva de acesso potencialmente irrestrito a tais conteúdos. A nosso ver, podem ser destacados pelo menos três dilemas que envolvem o livre acesso a produção, distribuição e consumo de informação e cultura na atualidade: o dilema da descentralização do acesso, o dilema da produção cultural amadora e o dilema da propriedade de bens culturais. São esses os assuntos que pretendemos abordar neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE:

cultura; acesso a cultura; direito autoral

ABSTRACT

If today's information and communication technologies allow the role of individuals in the practices of production, distribution and consumption of information and cultural goods, remains to be seen what expectations and possibilities emerge in actual society. In our perspective, we see at least three dilemmas involving free access to production, distribution and consumption of information and culture today: the dilemma of decentralization of access, the dilemma of amateur cultural production and the dilemma of

1 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. arthurbezerra@ibict.br. RIO DE JANEIRO, Brasil.

ownership of cultural property (copyright). These are the issues we want to address in this article.

KEY-WORDS:

culture; access to culture; copyright

INTRODUÇÃO

Na presente era da informação, as economias mundiais vêm sendo movimentadas por grupos empresariais cujos valores são reconhecidos não apenas em seus bens tangíveis, mas também - e talvez principalmente - nos intangíveis: pessoas, ideias, conhecimento, tecnologia, segredos de indústria e de negócios, dentre outros. A própria capacidade desenvolvimentista de uma nação é comumente associada ao conhecimento, informação e criatividade de seu povo, aspectos que revelam a ligação estreita entre desenvolvimento econômico e acesso a educação e cultura.

O trânsito de bens culturais depende diretamente dos níveis de acesso a produção e consumo cultural que se apresentam em uma dada sociedade. E tal acesso, por sua vez, depende de dois outros fatores fundamentais. Um deles se remete à estrutura tecnológica disponível no interior dessa sociedade, uma vez que a circulação de informação e cultura encontra-se fisicamente condicionada à presença ou ausência de tecnologias de informação e comunicação. O outro fator, este determinante, jaz na dimensão cultural: a acessibilidade ao conhecimento em geral, e ao bem cultural em particular, deve figurar como algo a ser almejado por essa sociedade. Isso significa que a sociedade deve *querer* o acesso, tratá-lo como um bem em si, atribuir-lhe, enfim, o mesmo valor ontológico que a interconexão dos computadores possui no âmbito do ambiente digital.

Se hoje a tecnologia permite o protagonismo dos indivíduos nas práticas de produção, distribuição e consumo de conteúdos, resta verificar que expectativas e que possibilidades reais emergem no bojo das sociedades que se deparam com uma perspectiva de acesso potencialmente irrestrito a bens informativos e culturais. Para tanto, propomos a investigação de três questões caras ao atual trânsito de bens culturais: o dilema da descentralização do acesso, o dilema da produção cultural amadora e o dilema da propriedade de bens culturais.

O DILEMA DA DESCENTRALIZAÇÃO DO ACESSO

Há muitos anos, órgãos internacionais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO, na sigla em inglês) têm atuado no sentido de promover o acesso universal à cultura como um dos direitos fundamentais do homem (Brant, 2004, p. 18-19). No Brasil, a questão do acesso a bens culturais tem galgado espaço na agenda política desde a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (2003-2008), através de ações como a criação do Vale Cultura e dos Pontos de Cultura que integram o programa Cultura Viva.

Além de garantir a diversidade das culturas, o livre acesso, traduzido na participação dos agentes nos processos de criação e consumo cultural, tem sido apontado como a força pavimentadora das estradas que levam ao exercício da cidadania. Talvez por esse motivo, Pierre Lévy, Henry Jenkins, Helber Faggion, Dan Gilmore e outros pesquisadores vislumbraram a internet como o ponto de partida de um novo modelo de sociedade marcado pela *democratização* da informação, no qual páginas virtuais serviriam de veículos para a formação de uma sociedade portadora de uma maior consciência cívica. A cibercultura teria no ciberespaço o cenário propício para o surgimento de uma economia moral da informação, responsável pelo trânsito livre, justo e democrático de ideias. Pierre Lévy, o mais conhecido desses autores, depositou suas esperanças na ascensão de uma espécie de “tecnoutopia liberal”, segundo a qual as redes estimulariam o aparecimento de uma nova ecologia cognitiva, que permitiria a expansão da cidadania através do exercício da tecnodemocracia (Rüdiger, 2011, p. 160-161).

Outros autores também se curvam diante da fé no progresso da informática, que desemboca na produção de uma cultura da participação (Shirky, 2011) marcada pelo acesso gratuito (Anderson, 2009) e livre (Lessig, 2004) dos bens culturais disponíveis. Há, ainda, aqueles que apontam o desenvolvimento de práticas de ciberativismo, nas quais grupos de ativistas se valem da rede de computadores para a disseminação de manifestos, abaixo-assinados e denúncias. A internet também é o veículo usado para a divulgação de movimentos e passeatas que acontecem no ambiente *offline* das ruas, como nos recentes casos brasileiros das marchas pela liberdade de expressão, pelos direitos iguais das mulheres (marcha das vadias), pela legalização da maconha e do casamento de homossexuais, entre outras agendas políticas. Em 2011, rádios, jornais, TVs e páginas virtuais deram ampla cobertura ao uso de redes sociais (especialmente o Twitter)

por internautas para organizar manifestações públicas durante os conflitos políticos da Líbia, do Egito, da Tunísia e até mesmo nos tumultos ocorridos na Inglaterra.

É compreensível que uma mídia interativa e participativa, aberta a qualquer pessoa com acesso a computador e internet, traga perspectivas positivas para a emancipação de uma série de instâncias da vida do homem em sociedade. Devemos reconhecer que a popularização dos equipamentos de informática abre horizontes para que seus usuários se tornem sujeitos ativamente engajados no processo de comunicação, descentralizando a disseminação e ampliando o acesso a conteúdos informativos e culturais. A perspectiva do indivíduo integrado à sociedade através da rede de computadores tem o condão de conferir aos agentes uma certa dimensão de poder, substancialmente maior do que aquela alcançada no século passado, época de hegemonia das indústrias de conteúdo.

Não obstante, cabe lembrarmos que o aproveitamento das potencialidades tecnológicas, trazidas pela informática da comunicação, tem seu direcionamento forjado por aspectos que estão sedimentados na cultura presente na sociedade. É a cultura, *locus* dos valores sociais e visões de mundo, que determina, em última instância, os usos que serão feitos da tecnologia. Logo, a especulação sobre esses usos deve ser precedida de uma observação acerca do tipo de cultura que se manifesta na sociedade em questão. E nada parece indicar que o panorama cultural responsável pela constituição da visão de mundo do homem urbano moderno tenha se alterado: nas últimas décadas, continuamos, tal qual nossos antepassados, imersos em uma cultura que tem o individualismo como valor supremo, espiritualmente amarrados ao que Simmel chama de “Deus-dinheiro” e orientados para o consumo massificado de bens culturais, informação e propaganda.

Inspirado pelas reflexões de Adorno e Horkheimer sobre a dialética do pensamento iluminista, Kevin Robins destaca que o racionalismo tecnológico em voga na cibercultura conecta-se a forças não racionais historicamente herdadas, o que torna impossível a separação do vanguardismo tecnológico em relação ao elemento primitivo que se encontra “subjetivamente implicado na realização dos objetivos do que é agora chamado de capitalismo pós-industrial ou informacional” (Robins, 1996, p. 54). Em outras palavras, Robins lembra que o desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação deve ser pensado dentro do contexto do sistema econômico capitalista que lhe subjaz, para que se entenda que, se a cibercultura não é controlada pela classe política ou

pelas elites empresariais, como Lévy faz questão de frisar, ela sem dúvida responde às forças do racionalismo econômico ocidental que afetam sua dinâmica, fazendo com que o ciberespaço se assemelhe mais a uma forma ideal de mercado do que a um espaço de cultivo da subjetividade e aprimoramento das relações sociais que travamos com nossos semelhantes (Rüdiger, 2011, p. 40).

Entusiastas da internet, que a entendiam como um novo meio capaz de impulsionar uma esfera pública alternativa ao controle das grandes corporações e governos, passaram a dividir espaço com teóricos que acusam tendências de um modelo concentrado. Antes de se consolidar como meio participativo, que serviria ao interesse público, a internet caminharia para se tornar apenas mais um meio de transmissão conduzido pelos interesses econômicos de grandes empresas provedoras de informação. Segundo essa corrente de pensamento, a interatividade se reduziria, assim, em ferramenta para o comércio eletrônico, na constituição de bancos de dados valiosos a partir do registro de rotas de navegação (interesses) e hábitos de consumo dos indivíduos (Borges, 2009, p. 37).

O entendimento que Borges, Robins e Rüdiger partilham é o de que as formas de socialização e o consumo de informação e cultura que se expressam atualmente no ambiente digital, ainda que possam contar com taxas mais expressivas de acesso e interação por parte dos agentes, continuam agenciadas pelas mesmas relações capitalistas de poder encontradas no não tão distante século XX. É esse legado cultural que mantém as manifestações prisioneiras do fetichismo da mercadoria denunciado por Marx, assumindo a forma de “fantasmagorias eletrônicas destinadas à exploração em massa” (Rüdiger, 2011, p. 50).

Vendo bem, a cibercultura não constitui em sua espinha dorsal e cotidiana senão um cenário avançado ou high-tech da cultura de massas e da indústria cultural, conforme essas foram estudadas, no passado, por autores como Edgar Morin ou Theodor Adorno. (...) Quem examina o fenômeno em sua superfície observa que suas expressões apenas transplantam aquelas manifestações para o ciberespaço, sem tocar nas estruturas de sentido que elas agenciam desde os primórdios do século XX. (...) O maquinário que a torna possível tem se desenvolvido cada vez mais de forma a tornar cotidianos recursos que, antes, eram acessíveis apenas em nível profissional, mas seu uso social, por sua própria dependência ao processo, não tem logrado ir além ou sequer conseguido propor uma alternativa ao que já se tornara padrão na vida do espírito, quando da conversão da indústria cultural em sistema (Rüdiger, 2011, p. 47-48).

Se o contexto social interfere nas possibilidades de descentralização do acesso a bens culturais, fenômeno semelhante pode ser observado no surgimento de uma grande

quantidade de conteúdo criado por não-profissionais, que pode ser descrito como a emergência de uma *produção cultural amadora*, conforme veremos adiante.

O DILEMA DA PRODUÇÃO CULTURAL AMADORA

O desenvolvimento das técnicas de digitalização de bens culturais, o barateamento de equipamentos de informática e a disseminação de programas de computador de fácil manipulação para a gravação e edição de sons, textos e vídeos permite que, atualmente, um grande número de pessoas se lance na experiência de criar músicas, vídeos, ensaios, críticas culturais, textos jornalísticos, desenhos, *software*, jogos eletrônicos, aplicativos e outras modalidades de conteúdo. Esse imenso conjunto de bens culturais, que tem como manancial o “excedente cognitivo” (Shirky, 2011) de milhares de pessoas voluntariamente convertido em horas de trabalho solitário e não remunerado, tem feito com que os papéis de consumidor e produtor de conteúdo sejam cada vez mais indissociáveis.

Tal fenômeno não é propriamente uma novidade. Marshall McLuhan e Alvin Toffler detectaram-no na década de 1970, tendo este último cunhado o termo *prosumer*, que une a ideia de produtor e consumidor no mesmo vocábulo. Mesmo antes disso, em 1936, Walter Benjamin já percebia que a diferença entre autor e público encontrava-se “em vias de se tornar cada vez menos fundamental” (Benjamin, 1980, p. 18). A afirmação do filósofo faz alusão à criação, nos jornais do século XIX, da seção conhecida como “correio dos leitores”, através da qual os consumidores ganhavam uma tribuna para narrar suas experiências, expor suas queixas e publicar reportagens. A partir daí, “a competência literária não mais se baseia sobre formação especializada, mas sobre uma multiplicidade de técnicas e, assim, ela se transforma num bem comum” (Benjamin, 1980, p. 18-19). Argumentos semelhantes seriam utilizados, mais de 70 anos depois do texto de Benjamin, no movimento que derrubou a obrigatoriedade do diploma de jornalismo para o exercício da profissão no Brasil.

Além da expansão digital do modelo do correio dos leitores, hoje estruturado em campos para comentários que podem ser feitos pelos internautas em todas as notícias dos jornais *online*, existem outros espaços que apresentam leitores no papel de jornalistas, em seções chamadas de “opinião do leitor”, “eu-reporter” e outros nomes. A participação dos consumidores no jornalismo não se limita aos textos, avançando também

sobre a captação de fotos e vídeos, comumente apresentadas na TV e na internet como “imagens de cinegrafistas amadores”.

A fotografia, aliás, é um ótimo exemplo da participação ativa de amadores na produção de bens culturais. Embora a primeira tecnologia prática que permitiu a criação de fotografias tenha sido conhecida em 1839 (o daguerreótipo, inventado por Louis Daguerre), somente cinquenta anos depois George Eastman iria desenvolver o filme flexível para impressão de negativos, colocados por seu inventor em máquinas portáteis e simples de serem usadas. A invenção do filme flexível permitiu o surgimento da câmera fotográfica da Kodak, empresa que tornou-se conhecida no mercado com o *slogan* “você aperta o botão e nós fazemos o resto”. Para Lessig, o real significado da invenção de Eastman não foi econômico e sim social, pois criou uma nova experiência de criatividade através de uma tecnologia de expressão, colocada ao alcance de qualquer um que se dispusesse a apontar a câmera para algum lugar, definir o melhor enquadramento e apertar um botão (Lessig, 2004, p. 30-31).

Em consonância com o que acontece no plano do consumo, a universalização do acesso a câmeras fotográficas de fácil manuseio gerou um aumento quantitativo de produção de fotografias, acompanhado pelo que comumente se considera uma diminuição qualitativa em termos estéticos. Ou seja: ainda que o acesso seja para todos, os dispositivos necessários para a produção cultural “de valor” são para poucos.

A diferenciação de formas de uso e expressão cultural como mecanismos de distinção social foi um dos temas que Pierre Bourdieu perseguiu em suas pesquisas sobre gostos de classe. Uma delas teve como objeto justamente a fotografia, à qual Bourdieu se refere como uma arte média (em contraste com as grandes artes, caso da pintura). Após listar as escolhas de diferentes setores da pequena burguesia (artesãos, professores, técnicos etc.) em relação ao que prefeririam fotografar (pôr-do-sol, primeira comunhão, dança folclórica, cemitério de sucata e outros exemplos), Bourdieu chega à conclusão de que “as escolhas estéticas explícitas constituem-se, muitas vezes, por oposição às escolhas dos grupos mais próximos no espaço social, com quem a concorrência é mais direta e imediata” (Bourdieu, 2007, p. 60). A análise do autor quer mostrar que, tanto no consumo quanto na produção da cultura, as classes acionam mecanismos de distinção que se encontram camuflados em uma falsa prerrogativa de subjetividade. É assim que a fotografia, não sendo nem elitista nem popular, serve às camadas médias para que se diferenciem das classes baixas.

Ora, se a distinção social denunciada por Bourdieu está presente tanto na produção quanto no consumo cultural, posto que nada mais são do que partes interrelacionadas em um mesmo processo, resta ainda menos razão para crer que a descentralização da produção cultural desembocará em uma democratização da cultura. Na chave de entendimento do autor, a cultura não poderia ser democratizada, uma vez que ela representa a própria arena simbólica de organização das diferenças.

Ainda que o consumo pudesse ser ampliado, seus usos continuariam a ser diferenciados pelos grupos sociais, estes próprios caracterizados pela desproporcionalidade no acesso aos dispositivos que permitem a interpretação e absorção de certos conjuntos de bens culturais. O bem cultural democrático, nestes termos, torna-se aquele que é inteligível por todos, e essa inteligibilidade tende a ser puxada para baixo. É com isso em mente que Simmel fala da possibilidade de se considerar “questionável a pretensão de um jornalista, de um ator ou de um demagogo de ‘procurar conquistar o gosto da massa’” (Simmel, 2006, p. 49). Para Simmel, a criação da *massa* como construto intelectual é alcançada mediante a equiparação de nível entre pessoas heterogêneas, o que “só pode ocorrer por meio do rebaixamento dos elementos mais elevados, e jamais pela elevação - sempre impossível - de tudo o que é inferior” (Simmel, 2006, p. 56).

Essa é também a discussão que permeia a crítica de Adorno e Horkheimer à indústria cultural. A arte, ao se tornar “acessível como os parques”, perde sua grandeza artística para adequar-se ao gosto das massas, o que somente ocorre mediante a simplificação e o esvaziamento dos conteúdos. Por isso, enquanto o telefone foi definido pelos autores como “liberal”, por permitir ao usuário assumir a condição de sujeito, o rádio foi chamado de “democrático” por tornar “todos os ouvintes iguais ao sujeitá-los, autoritariamente, aos idênticos programas das várias estações” (Adorno, 2002, p. 10). Esse é um ponto fundamental a ser retido, que traduz o dilema e a tragédia da cultura: quanto maiores forem seus atributos quantitativos, referentes à democratização do acesso das massas, mais tenderá a ser acusada de perda de qualidade e valor artístico. Aí está a raiz do mecanismo que empurra a cultura popularesca para os bastidores das artes, que transforma uma arte acessível - a fotografia - em uma *art moyen*.

Vejam a crítica que Aldous Huxley teceu ao (não tão admirável) mundo novo das tecnologias de reprodução, ainda na década de 1930:

O consumo de textos e de imagens superou a produção normal de escritores e desenhistas bem dotados. Ocorre o mesmo no terreno dos sons. A prosperidade, o gramofone e o rádio criaram um público cujo consumo de bens audíveis está desproporcional com o crescimento da população e, em decorrência, com o número de músicas de talento. Desse modo, em todas as artes, seja em números absolutos ou em valores relativos, a produção de fracassos é mais intensa do que outrora; e assim o será enquanto as pessoas continuarem a consumir, desmedidamente, textos, imagens e discos (*apud* Benjamin, 1980, p. 19)

A disseminação do acesso à produção cultural também é criticada sob um outro viés, partindo de uma inserção do fenômeno da cibercultura na ação cotidiana orientada para a expressão da individualidade, valor caro às sociedades modernas. Sob essa ótica, o poder de comunicação e expressão dos agentes transforma-se na espetacularização do *self* (Debord, 1992), que busca conferir a qualquer indivíduo o culto à personalidade que irriga a exposição midiática das celebridades. Autodefinidos como artistas, escritores, críticos, jornalistas, fotógrafos, enfim, como pessoas de opiniões relevantes e dignas de serem lidas e compartilhadas, os agentes promovem a espetacularização do próprio eu, convertendo este em produto talhado para se encaixar nos interesses dos demais, buscando uma audiência que gratifique-lhe o ego de forma a confirmar seu sucesso enquanto sujeito narcísico e egoísta (Rüdiger, 2011).

Descrente da qualidade e da relevância da produção do conteúdo feita por amadores, Andrew Keen chega ao ponto de eleger como responsabilidade moral das sociedades atuais a proteção da mídia tradicional do que chama de “culto ao amador”, principal destruidor do profissionalismo encontrado nas mídias tradicionais que, segundo a visão do autor, não apenas confere padrões éticos mas também assegura um nível de qualidade para o público (Keen, 2009).

Nem todos pensam assim. Para Lessig, se nossas crianças assistem entre 20 e 45 mil comerciais por ano, é interessante que entendam a gramática da comunicação. E assim como a escrita, que apenas se domina mediante a prática, ou seja, produzindo muitas redações ruins, só se aprende a dominar a gramática dos meios de comunicação e produção cultural criando toneladas de conteúdo ruim (Lessig, 2004, p. 33). Shirky corrobora esse ponto de vista e complementa:

O material de baixa qualidade que surge com a liberdade crescente acompanha a experimentação que cria o que acabaremos apreciando. Isso foi verdade na tipografia do século XV, e é verdade na mídia social de hoje. Em comparação com a escassez de uma era anterior, a abundância acarreta uma rápida queda da qualidade média, mas com o tempo a experi-

mentação traz resultados, a diversidade expande os limites do possível, e o melhor trabalho se torna melhor do que o que havia antes. Depois da tipografia, publicar passou a ter maior importância porque a expansão dos textos literários, culturais e científicos beneficiou a sociedade, mesmo que tenha sido acompanhada por um monte de lixo (Shirky, 2011, p. 50).

Existe ainda um outro fator de grande importância a ser levado em conta: se por um lado a baixa qualidade estética pode figurar como fator depreciativo da produção amadora disponível na internet, por outro lado deve ser reconhecida a desvinculação dessa produção com os interesses de empresas anunciantes e, eventualmente, de grupos políticos (para os quais a grande mídia tradicional é velha prestadora de contas). Como se sabe, conglomerados de mídia gozam de liberdade de expressão restrita ao ponto em que passam a ameaçar os interesses das empresas que lhes sustentam por meio da compra de espaço publicitário. Já a grande maioria dos *blogueiros*, *twitteiros* e demais produtores amadores de conteúdo é formada por autônomos que prescindem de patrocínio ou retorno financeiro. Ainda que esses produtores amadores possam ser acusados de advogar em causa própria, frequentemente o fazem de maneira aberta, ao contrário do que acontece em torno do mito da imparcialidade jornalística da grande mídia. Pesando os prós e os contras, é possível admitir que, ao gerar queda de qualidade mas também aumento da produção experimental, independente e dispersa dos grupos empresariais considerados centros irradiadores de cultura e informação, o acesso às ferramentas de criação de conteúdos, quando democratizado, fecha a balança dos ganhos sociais com saldo positivo.

O DILEMA DA PROPRIEDADE DE BENS CULTURAIS

Dentre os dilemas referentes ao campo da cultura que foram aqui listados, aquele que diz respeito à propriedade de bens culturais é, talvez, o mais crucial para as perspectivas de produção e circulação desses bens. Tal dilema encontra-se expresso na Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada em 1948 por resolução de uma assembleia geral da Organização das Nações Unidas (ONU). A promulgação de uma declaração universal foi a forma que os países signatários (Brasil inclusive) encontraram para estabelecer uma convivência pacífica através da observância e respeito a certos direitos e liberdades previstas no documento (Avancini, 2009, p. 46). Os interesses conflitantes figuram no artigo XXVII da declaração, que dispõe:

1. Toda pessoa tem direito a participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios.

2. Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística, da qual seja autor.

Diria a sabedoria popular que esses dois conjuntos de direitos partilham um cobertor curto: o livre acesso a bens culturais dificulta a arrecadação financeira feita a partir dos usos das obras, enquanto a proteção acentuada dos direitos dos autores encrespa as condições de acesso público a cultura. Caberia aos Estados democráticos modernos equalizar a fruição dos direitos individuais e os interesses da sociedade, na tentativa de alcançar um ideal de bem comum. Por isso, o direito de propriedade sobre um bem cultural deve ser entendido como um direito-dever, que assume uma missão social: o preenchimento do desiderato de sua utilização em prol da coletividade (Moraes, 2006, p. 260).

Existem muitos trabalhos brasileiros, notadamente oriundos do campo jurídico, que se debruçam sobre a *função social* dos direitos de propriedade intelectual (Moraes, 2006; Vitalis, 2006; Mizukami, 2007; Avancini, 2009). O fundamento da função social inerente à proteção dos direitos autorais pode ser encontrado no artigo 215 da Constituição Federal de 1988, que 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, advindo 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 forjados, os direitos autorais estiveram submetidos a uma série de limitações. A principal é de caráter temporal: direitos autorais sempre possuíram prazo de validade. Após a caducidade desse prazo, as obras caem no chamado *domínio público*, podendo ser usadas, copiadas e reproduzidas sem necessidade de autorização ou de pagamento.

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 incutidos (Vitalis, 2006, p. 206)

Até o século XVII, antes do advento do *Statute of Anne*, considerada a primeira lei sobre direitos autorais, 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 campus 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 braille 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. Conforme destaca Abrão (2002, p. 148-149), 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

Procuramos abordar neste artigo alguns dos principais dilemas que se colocam para a perspectiva de produção e circulação de bens culturais no bojo da atual sociedade da informação. Contrapondo as críticas à baixa qualidade e credibilidade da produção cultural amadora, destacamos que a falta de compromisso com interesses empresariais e publicitários permite o experimentalismo e a independência da produção de conteúdo, ainda que sob a influência do ambiente cultural individualista que caracteriza as sociedades ocidentais contemporâneas.

As questões colocadas em torno das leis de propriedade intelectual, aí incluídos os direitos de autor, transcendem a mera questão do conteúdo para problematizar a função social inerente a tais direitos, uma vez que a criação humana tem caráter eminentemente social e cultural. Em tempos de propostas de revisão das leis de direitos autorais no Brasil e em outros países, principalmente por conta das inovações observadas no ambiente digital, um dos principais pontos de interesse social deveria figurar na adequação de 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 consumo cultural. É a busca desse equilíbrio que, de forma mais imediata, pode fazer com que as definições dominantes, positivadas pela norma jurídica, voltem a se aproximar das efetivas práticas dos agentes consumidores, gestadas nesta época de técnicas de reprodução digital de conteúdos culturais.

BIBLIOGRAFIA

ABRÃO, Eliane Yachouch. *Direitos de autor e direitos conexos*. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDERSON, Chris. *Free: Grátis - o futuro dos preços*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

AVANCINI, Helenara Braga. Direitos humanos fundamentais na sociedade da informação. In: AVANCINI, Helenara Braga & BARCELLOS, Milton Lucídio Leão (orgs.). *Perspectivas atuais do direito da propriedade intelectual*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, ADORNO, HORKHEIMER, HABERMAS. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

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

BORGES, Juliano da Silva. *Webjornalismo: política e jornalismo em tempo real*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp / Zouk, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1992.

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.

KEEN, Andrew. *O culto do amador: como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LESSIG, Lawrence. *The future of ideas: the fate of the commons in a connected world*. New York: Random House, 2001. Disponível em: <http://www.the-future-of-ideas.com/download/> Acesso em 13 de maio de 2013

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

<http://baixacultura.org/biblioteca/3-livros/3-2-cultura-livre-lawrence-lessig/> Acesso em 13 de maio 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 13 de maio 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.

ROBINS, Kevin. *Into the image*. Londres: Routledge, 1996.

RÜDIGER, Francisco. *As teorias da cibercultura: perspectivas, questões e autores*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

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

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais de sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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.

Artigo recebido: 29 de abril de 2013

Artigo aceito: 01 de julho de 2013