

Criatividade e direito autoral

Bernardo Novais da MATA-MACHADO¹

RESUMO: Após um breve histórico sobre as origens e justificativas do direito autoral, que permitem classificá-lo entre os direitos culturais, o artigo aborda a polêmica a respeito do impacto das novas tecnologias de comunicação sobre a defesa do direito dos autores. Para tanto, discute o fenômeno da criatividade, buscando responder se ela resulta do trabalho solitário ou se é devida ao estímulo do grupo no qual o indivíduo está inserido. O artigo finaliza mostrando a necessidade de se obter um consenso capaz de harmonizar a liberdade que tem os autores de fruir os benefícios que resultam de suas obras, com a liberdade dos outros de acessar esses bens.

PALAVRAS-CHAVE: Direitos culturais. Direito autoral. Criatividade. Novas tecnologias de comunicação.

Creativity and Copyright

ABSTRACT: After a brief history about origins and reasons for copyrighting, which allows its classification among cultural rights, this article approaches the polemics related to the impact of new communication technologies on the defense of copyrighting. In order to do so, the article discusses the creativity phenomenon, trying to understand whether it is a result of solitary work or from the stimulus of the group in which the individual is placed in. The article ends up by exposing the necessity of a consensus capable of bringing harmony to the authors' freedom of possessing the benefits from his/her work and the people's freedom of accessing these properties.

KEYWORDS: Cultural rights. Copyright. Creativity. New communication technologies.

Historicamente, o que hoje entendemos como direito autoral surgiu em dois estados nacionais: Inglaterra e França. O *copyright* inglês é, na origem, completamente diverso do *droit d'auteur*, que surge na França. O primeiro resulta de um privilégio concedido ainda no século XVII pela monarquia inglesa, que outorga a uma única corporação de editores a exclusividade para imprimir textos - desde que sancionados pelo poder real -, e para confiscar obras cuja publicação não fora autorizada. O *droit d'auteur*, por sua vez, surge durante a Revolução Francesa (1789) como decorrência da luta dos escritores em defesa de seus interesses perante os editores. Diferentemente do *copyright*, que após a abolição do

¹ Historiador e Cientista Político (Universidade Federal de Minas Gerais), especialista em Gestão Cultural (Universidade de Barcelona), pesquisador da Fundação João Pinheiro (MG) e, atualmente, Coordenador de Relações Federativas e Sociedade, da Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura do Brasil. E-mail: Bernardo.Machado@cultura.gov

monopólio evolui para uma relação contratual entre autores e editores, de natureza exclusivamente econômica, o direito autoral, além da dimensão patrimonial, admite a existência de uma dimensão moral da propriedade intelectual, considerada a mais legítima e a mais pessoal de todas as propriedades (RAMOS, 1997). Isso porque a obra é compreendida como uma emanção da personalidade dos autores ou, como preferem os legisladores franceses, como originária do “espírito”.

No século XIX, o direito autoral, denominação que acaba abarcando as duas vertentes originais, é alçado ao plano internacional na *Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas*, proclamada num encontro realizado em 1886. Para compreender o significado dessa reunião, que selou o primeiro documento internacional sobre direito de autor, é preciso inseri-la no contexto histórico do período, marcado, entre outros fatos, pela proliferação de inventos tecnológicos (motor a diesel, luz elétrica, telefone, fonógrafo, fotografia e cinema); pela expansão imperialista da Europa e dos Estados Unidos sobre a Ásia, África e América Latina; e pela generalização da imprensa e do ensino fundamental. Combinados, esses fatores incentivam o aumento do consumo de bens culturais e induzem a criação de um mercado cultural. Este, por sua vez, viabiliza a ampliação do contingente de autores e a progressiva autonomia econômica, social e política do campo intelectual e artístico. A adoção de normas internacionais de direito autoral reforça essa autonomia, da mesma forma que a proteção de marcas e patentes dá segurança jurídica à expansão da indústria européia e norte-americana.

Não é por acaso que a regulamentação internacional do direito autoral e do direito à propriedade industrial – que incide sobre marcas, patentes e inventos –, se dá no mesmo período; e que ambos sejam considerados ramos de um mesmo direito: o direito à propriedade intelectual. A *Convenção de Paris para a Proteção da Propriedade Industrial* data de 1883. Dez anos depois, as secretarias criadas em Berna e Paris, denominadas “oficinas internacionais”, reúnem-se num só organismo. Trata-se, então, de proteger e assegurar as vantagens econômicas originadas tanto da criação de obras intelectuais e artísticas, quanto de marcas, produtos e engenhos, entre esses os que permitem a reprodução e a disseminação mundial de textos, sons e imagens.

Após a Segunda Guerra Mundial, o direito autoral é reiterado internacionalmente na *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948) e, posteriormente, na *Convenção Universal sobre Direito de Autor* (1952). Em 1967, é criada a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), transformada, em 1974, em órgão especializado das Nações Unidas.

Durante sua história, três argumentos justificam a existência do direito autoral: ele estimula os indivíduos a criar; assegura-lhes maior autonomia, ao libertá-los da tutela das Cortes, da Igreja e das famílias abastadas, como ocorria antes; e possibilita, assim, o livre desenvolvimento das ciências e das artes. Até a emergência das novas tecnologias de informação e comunicação, esses argumentos foram relativamente consensuais. Hoje, além dos questionamentos sobre a validade mesma do direito autoral – que serão tratados mais adiante-, subsiste uma discussão a respeito da natureza jurídica desse direito (TRIDENTE, 2009). No curso dessa polêmica, que pode ser atribuída à origem híbrida do direito autoral, ele acaba sendo enquadrado na categoria pouco precisa de “composto”: o componente moral, identificado com o direito de personalidade, é relacionado aos direitos civis; e o componente patrimonial, identificado com o direito de propriedade, é relacionado aos direitos econômicos.

No entender deste autor, essa querela torna-se superada pela *Declaração Universal dos Direitos do Homem*, cujo artigo 27 é dividido em dois parágrafos. O primeiro diz que “toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de gozar das artes e de aproveitar-se dos progressos científicos e dos benefícios que deles resultam”; e o segundo que “toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor”. O que unifica as duas formulações e justifica estarem colocadas num mesmo artigo é que ambas tratam das atividades intelectuais e artísticas (ciência e arte), que juntas constituem o que é chamado, na acepção restrita, de “Cultura”. Sendo assim, o direito autoral, assim como o direito à participação na vida cultural, pode ser perfeitamente enquadrado entre os direitos culturais, categoria ainda pouco explorada pela doutrina jurídica, mas que compõe, junto com os direitos civis, políticos, econômicos e sociais, o conjunto maior dos direitos humanos².

Embora o direito autoral goze de amplas garantias jurídicas, asseguradas nos âmbitos nacionais e internacional, hoje ele está sendo alvo de um cerrado bombardeio. Cada vez mais o impacto da tecnologia digital afasta “[...] o criador da criação, pulverizando os mecanismos de defesa da obra no âmbito das redes de comunicação eletrônica” (PONTES NETO, 1997, p.14). Além disso, dissemina-se nessas redes o argumento de que os indivíduos, na verdade, não são criadores, mas apenas captadores de ideias e formas que já se acham fixadas em algum lugar. O fulcro dessa discussão gira em torno de uma pergunta de difícil resposta: a criatividade resulta do trabalho solitário ou é devida ao estímulo do grupo no qual o indivíduo está inserido?

² Sobre os direitos culturais ver: MATA-MACHADO, 2010.

Sigmund Freud, na obra *Psicologia de Grupo e Análise do Ego*, argumenta que as grandes descobertas e soluções de problemas são possíveis apenas ao indivíduo que trabalha em solidão, mas admite a existência de uma “mente grupal”, capaz de “gênio criativo”, como exemplificado, “[...] acima de tudo, pela linguagem, bem como pelo folclore, pelas canções populares e outros fatos semelhantes.” (FREUD, 1976, p.108).

Theodor Adorno (1983, p.200), ao estudar a criação poética, reconhece que somente a pouquíssimos seres humanos é dado “captar o universal no mergulho em si mesmos”, mas admite a existência de uma “corrente subterrânea coletiva”, que “faz o fundo de toda a lírica individual” e que pode ser encontrada, por exemplo, na relação do movimento romântico com a poesia popular e na obra de autores como Baudelaire, García Lorca e Brecht.

Teilhard de Chardin (apud RIBEIRO, 1998, p.41) teoriza a respeito da existência da “noosfera”, uma suposta teia de pensamentos, situada acima de todas as camadas que circundam a Terra, formada e realimentada desde o início da evolução, e à qual os seres humanos estão sintonizados como se fossem antenas.

Dois conceitos propostos por Anthony Giddens – “cultura do risco” e “reflexividade” – , acrescentam mais argumentos a essa complexa discussão. No entender desse sociólogo inglês, a sociedade contemporânea está imersa no risco (não no sentido de perigo, mas de imprevisibilidade), que resulta de um duplo movimento da História: a influência declinante das tradições e as profundas mudanças nas relações com a natureza, cada vez mais impactada pela intervenção humana. No passado, diz Giddens, tradição e natureza formavam os cenários estruturantes da ação humana. Quanto mais as coisas vão se tornando não-naturais e não-tradicionais, mais decisões têm de ser tomadas a respeito delas³. Diante de novos cenários, em permanente mutação, as reações automáticas orientadas pelo senso prático (ou consciência prática) não são mais suficientes. Para que a vida seja “tocada prá frente”, a toda hora uma nova decisão é exigida, o que pressupõe reflexão constante, ou seja, ser criativo, hoje, tornou-se praticamente uma necessidade de sobrevivência.

Se o fenômeno da criatividade tem algo a ver com a inspiração, os estudos de Rollo May (1982) são esclarecedores. Esse psicanalista norte-americano teve a oportunidade de analisar vários artistas e concluiu que a inspiração é o aflorar de ideias e imagens novas que, repentinamente, passam do inconsciente ao consciente, resultado de um trabalho árduo, concentrado e quase obsessivo sobre determinada matéria, mas que emerge nos momentos de repouso, ou no intervalo entre o trabalho e o repouso, provocando uma sensação de luminosidade, intensificação da consciência, certeza e regozijo. Há inúmeros exemplos de

³ Cf. GIDDENS; PIERSON, 2000.

cientistas e artistas que experimentaram a inspiração na hora do sonho ou do devaneio, num passeio pela praia, ao fazer a barba, tomar um ônibus ou dirigir o carro. É como se o inconsciente continuasse a trabalhar, tal a concentração do indivíduo sobre seu trabalho.

Os estudos de Norbert Elias, em *Mozart, a Sociologia de um Gênio*, analisam o processo de produção da obra de arte e têm grande interesse para a discussão da criatividade. Esse sociólogo alemão parte do conceito de sublimação proposto por S. Freud para tentar “[...] explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual” (ELIAS, 1995, p.16). Por algum motivo ainda desconhecido, a pulsão sexual é desviada e transformada em algo “sublime”⁴. Freud identifica o fenômeno da sublimação particularmente na atividade intelectual e artística.

A contribuição de Elias (1995) está na tentativa de explicar como a sublimação opera na criação artística, entendida como um processo no qual se fundem as três esferas da psique humana descritas por Freud como separadas: id, ego e superego. Norbert Elias distingue três fases interligadas do processo criativo: a “dinâmica interna do fluxo-fantasia” (que corresponde ao id); o “conhecimento do material” e de suas propriedades (que corresponde ao ego), podendo esse material ser de qualquer tipo: pedra, cores, sons ou palavras; e, por fim, a “consciência artística do produtor”, que nada mais é do que a reflexão do artista sobre sua própria obra (que corresponde ao superego):

O pináculo da criação artística é alcançado quando a espontaneidade e a inventividade do fluxo-fantasia se fundem de tal maneira com o conhecimento das regularidades do material e com o julgamento da consciência do artista, que as fantasias inovadoras surgem como por si mesmas, satisfazendo as demandas tanto do material, como da consciência. (ELIAS, 1995, p.63).

Para subordinar a fantasia ao conhecimento do material é necessário treino e capacidade de concentração, qualidades desenvolvidas por Mozart, sob a influência do pai, desde os três anos de idade.

A necessidade de esforço, treino e concentração desmistifica uma ideia muito difundida pelo senso comum de que os gênios são dotados de habilidade inata ou congênita. Tal pressuposto é um equívoco, pois como argumenta N. Elias (1995, p.58) “[...] é simplesmente impossível para uma pessoa ter uma propensão natural, geneticamente enraizada, de fazer algo tão artificial como a música de Mozart.” Na mesma linha de

⁴ Cf. LAPLANCHE; PONTALIS, 1977, verbete: Sublimação.

raciocínio, esse autor critica os que imaginam ser possível separar a obra de arte da existência social de seu criador, como se a arte pudesse nascer do nada, espontaneamente.

Com base na contribuição de todos esses autores é possível chegar a duas conclusões: (i) a criatividade resulta do esforço individual somado aos estímulos do contexto histórico-social; (ii) a criatividade, para emergir, exige muito trabalho e conhecimento acumulado.

Como premissa da primeira conclusão, pode-se dizer que ninguém cria a partir do nada, e que as obras, no fundo, são todas elas derivadas. Nascemos e vivemos num contexto social que a todo o momento nos influencia. Logo, ninguém pode pretender-se inteiramente original. É possível dizer, também, que o desenvolvimento do potencial criativo – que se supõe igualmente distribuído por todos os seres humanos –, depende de conjunturas favoráveis e oportunidades concretas, particularmente de ordem social e econômica.

No entanto, a experiência humana mostra que a criatividade emerge desde cedo – basta ver a habilidade da criança no uso da linguagem –, e também em condições precárias – grandes obras foram escritas na prisão. Para além da situação socioeconômica favorável, uma hipótese a ser explorada é a de que a criatividade emerge particularmente nos momentos em que o indivíduo ou as coletividades são expostos a desafios. Diante de problemas concretos, excepcionais ou cotidianos, os indivíduos são desafiados a pensar, imaginar e a buscar uma saída, ou pelo menos um alívio para os eventuais impasses e sofrimentos da vida.

Sobre a segunda conclusão, a frase atribuída a Thomas Edson, de que o gênio é feito de 10% de inspiração e 90% de transpiração, parece coberta de razão. Pode-se dizer mais: os 10% de inspiração surgem somente depois dos 90% de transpiração. O que N. Elias (1995) chama de “fluxo fantasia” é o mesmo que R. May (1982) chama de inspiração, fruto, segundo esse autor, de intensa concentração no trabalho, embora surja nos momentos de repouso, ou no intervalo entre o trabalho e o repouso. O que Elias (1995) chama de “conhecimento do material” nada mais é do que o longo e contínuo processo de aprendizado (não necessariamente formal) ao qual qualquer trabalhador tem de submeter-se para tornar-se um especialista, ou, quem sabe, um gênio. Por fim, para que o indivíduo adquira a capacidade de criticar seu próprio trabalho, e dessa forma aperfeiçoar-se, é preciso que ele conheça o que foi produzido no passado (a tradição) e o que está sendo feito no presente. É necessário observar, comparar e refletir. A exigência da autocrítica, por sua vez, torna explícito que a inspiração é apenas o momento intermediário do processo criativo, que só se completa por meio da depuração do que é obtido através do *insight*. E o burilar exige trabalho e mais trabalho...

Mas o que tudo isso tem a ver com o direito autoral? Muito. O direito autoral, em primeiro lugar, é a garantia de que o trabalho criativo será remunerado. E o trabalho criativo,

com certeza, é mais complexo do que o trabalho repetitivo, ou seja, em tese deveria ser mais valorizado. Em segundo lugar, é fato que o direito autoral considera também o “esforço” da sociedade, não é puramente individual, como pensam seus críticos, pois prevê um prazo no qual o autor é o beneficiário exclusivo da propriedade intelectual; findo esse prazo, a obra cai em domínio público, ou seja, torna-se coletiva, o que significa o reconhecimento da função social da propriedade intelectual. Muito diferente de outros tipos de propriedade, como os imóveis, por exemplo, que passam das mãos de seus proprietários, sucessivamente, para o domínio dos herdeiros.

Todavia, é urgente reconhecer que a expansão dos meios eletrônicos de informação e comunicação tornou explícita uma ambiguidade existente no âmago dos direitos culturais. De um lado está o direito de milhões de pessoas de acessar os bens da cultura, antes reservados a poucos; e, no lado oposto, o exclusivismo inerente ao direito de autor. Reconhecer essa ambiguidade é o primeiro passo para se chegar a um consenso capaz de harmonizar a liberdade dos autores de fruir os benefícios que resultam de suas obras, com a liberdade dos outros de acessar esses bens. Caso não se chegue a uma solução, o direito autoral corre o risco de tornar-se um empecilho àquilo que é um dos seus maiores trunfos e a principal justificativa de sua existência: o livre desenvolvimento das artes e das ciências. Isso porque o acesso ao conhecimento já produzido, como demonstrado ao longo desse artigo, é uma condição básica para o surgimento de novas obras, e os meios eletrônicos multiplicam infinitamente essa possibilidade, fato que permite antever a ocorrência de uma inédita, e sem dúvida benéfica ampliação do até hoje restrito campo dos intelectuais e artistas.

Referências

ADORNO, T. W. Lírica e sociedade. In: ADORNO, T. W.; BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; HABERMAS, J. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.193-208. (Os pensadores).

ELIAS, N. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

FREUD, S. Psicologia de grupo e análise do ego. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.18, p.89-180.

GIDDENS, A.; PIERSON, C. **Conversas com Anthony Giddens**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. Lisboa: Mores Editores, 1977.

MATA-MACHADO, B. N. da. **Direitos humanos e direitos culturais**. Disponível em: <www.direitoecultura.com.br>. Acesso em: 13 dez. 2010.

MAY, R. **A coragem de criar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PONTES NETO, H. A propriedade intelectual e as redes eletrônicas In: REFLEXÕES sobre o direito autoral. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997. p.13-18.

RAMOS, J. J. L. M. O artista e os direitos da criação; um apartheid autoral? In: REFLEXÕES sobre o direito autoral. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997. p.19-35.

RIBEIRO, M. A. **Ecologizar: pensando o ambiente humano**. Belo Horizonte: Rona, 1998.

TRIDENTE, A. **Direito autoral: paradoxos e contribuições para a revisão da tecnologia jurídica no século XXI**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.