

**UNIVERSIDADE TIRADENTES
DIRETORIA DE PESQUISA E EXTENSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO
MESTRADO EM DIREITOS HUMANOS**

FERNANDA OLIVEIRA SANTOS

**DIREITO AUTORAL NA CIBERCULTURA:
UMA ANÁLISE DO ACESSO AOS BENS IMATERIAIS**

ARACAJU

2017

FERNANDA OLIVEIRA SANTOS

DIREITO AUTORAL NA CIBERCULTURA:
UMA ANÁLISE DO ACESSO AOS BENS IMATERIAIS

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
DIREITO DA UNIVERSIDADE
TIRADENTES COMO PARTE DOS
REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRA EM
DIREITOS HUMANOS.

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a GABRIELA
MAIA REBOUÇAS.

ARACAJU

2017

FERNANDA OLIVEIRA SANTOS

DIREITO AUTORAL NA CIBERCULTURA:
UMA ANÁLISE DO ACESSO AOS BENS IMATERIAIS

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
DIREITO DA UNIVERSIDADE
TIRADENTES COMO PARTE DOS
REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRA EM
DIREITOS HUMANOS.

Aprovada por:

Profa. Dra. Gabriela Maia Rebouças (Orientadora)

Prof. Dr. Marco Aurélio R. Cunha e Cruz (Membro Externo da Banca)

Profa. Dra. Carla Jeane. H. C. Dornelles (Membro Interno da Banca)

Profa. Dra. Liziane Paixão Silva Oliveira. (Membro Suplente)

ARACAJU

2017



UNIVERSIDADE TIRADENTES
DIRETORIA DE PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO

Ata da Sessão de Defesa da Dissertação de Mestrado em Direitos Humanos de
Fernanda Oliveira Santos

No dia Vinte e quatro do mês de Fevereiro de dois mil e dezessete, com início às nove horas, realizou-se no Bloco D, Sala 59, da Universidade Tiradentes, a sessão pública de Defesa de Dissertação de Mestrado em Direitos Humanos de **Fernanda Oliveira Santos**, intitulada “*Direito Autoral na Ciber cultura: uma análise de acesso aos bens imateriais*” presidida pela Doutora Gabriela Maia Rebouças na qualidade de orientadora, que passou a palavra para a candidata proceder à apresentação do seu trabalho. Logo após, a banca examinadora composta pelos Doutores. Marco Aurélio Rodrigues da Cunha e Cruz e Carla Jeane Helfemsteller Coelho Dornelles arguíram a candidata. Em seguida, a Doutora Gabriela Maia Rebouças, teceu comentários sobre a Dissertação apresentada.

Encerrados os trabalhos, a banca examinadora decidiu **aprovar** a candidata como **Mestre em Direito**. Nada mais havendo a tratar, eu, Thalles Vinícius Santos do Nascimento *Thalles Vinícius Santos*, lavrei a presente Ata, assinada por mim, na qualidade de Secretário deste Programa de Pós-Graduação, e pelos Membros da Banca Examinadora. Aracaju SE, 24 de Fevereiro de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Gabriela Maia Rebouças

Prof.ª. Dra. Gabriela Maia Rebouças (Orientadora/ UNIT)

Carla Jeane Helfemsteller Coelho Dornelles

Prof.ª. Dra. Carla Jeane Helfemsteller Coelho Dornelles (Examinadora Interna/UNIT)

Marco Aurélio Rodrigues da Cunha e Cruz

Prof. Dr. Marco Aurélio Rodrigues da Cunha e Cruz (Examinador Externo/ UNOESC)

Fernanda Oliveira Santos

Fernanda Oliveira Santos (Candidata)

S237d Santos, Fernanda Oliveira
Direito autoral na cibercultura: uma análise do acesso aos bens imateriais.
/ Fernanda Oliveira Santos ; orientação [de] Prof^ª. Dr^ª. Gabriela Maia
Rebouças – Aracaju: UNIT, 2017.

151 p. il.: 30cm

Inclui bibliografia.

Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos)

1.Internet. 2. Cibercultura. 3. Direitos humanos. 4. Direito autoral.
I. Rebouças, Gabriela Maia. (orienta.) II. Universidade Tiradentes. III.
Título.

CDU: 342.7:007/008:342.78

Dedico a todos aqueles que
lutam por um mundo mais justo.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma tarefa árdua, não por ignorar a importância de todos que acompanharam essa jornada, mas por perceber que quaisquer palavras serão insuficientes para demonstrar a importância dessas pessoas e a gratidão que sinto pelos ensinamentos e afeto recebidos.

Primeiramente, quero agradecer à minha mãe, Adriana, pelo amor incondicional e por ter me proporcionado a experiência de crescer num ambiente de liberdade e sem opressões, no qual pude escolher os meus caminhos e aprender me responsabilizar pelas escolhas feitas.

Agradeço ao meu pai, Mildes, pelo exemplo de coragem para superar as adversidades da vida e determinação para alcançar os objetivos almejados. Além disso, agradeço o apoio financeiro e emocional tão importantes no percurso.

Agradeço ao meu irmão, Fernando, pela irmandade que ultrapassa os laços acidentais de sangue e pela amizade que nos une apesar da distância física por vezes interposta entre nós. Por não ser poeta como você, o que me resta é pegar emprestados os seus versos para dizer que “ [...] a última coisa que eu quero no mundo é te ver.” Agradeço também à minha “ismã”, Júlia, que, apesar dos poucos anos vividos, divide comigo sua forma de olhar leve e descontraída para o mundo.

Agradeço ao meu namorado, Thiago, que me acompanha nessa jornada há 10 anos. Pela construção de uma relação pautada pelo amor mútuo e respeito à autonomia do outro. E, parafraseando o poeta, posso afirmar que tenho a sorte de um amor tranquilo.

Agradeço à minha orientadora, Gabriela Maia, pela oportunidade e ensinamentos passados. Conheci a professora Gabriela no segundo período do curso de Direito, na disciplina hermenêutica jurídica, naquela época surgiu o meu interesse pela atividade acadêmica. Lembro que pensei pela primeira vez que me sentiria uma pessoa realizada se conseguisse provocar noutras pessoas reflexões tão distantes do senso comum, como sentia nas aulas da minha orientadora. Portanto, quero salientar meu muito obrigada à professora Gabriela pelas lições que me fizeram enxergar além das paredes da sala de aula.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa durante o período de realização deste Mestrado.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Tiradentes (PPGD/UNIT), especialmente na pessoa da coordenadora Liziane Paixão Silva Oliveira, pela atenção e disponibilidade para solucionar eventuais dificuldades. Também agradeço aos funcionários da Diretoria de Pesquisa e Extensão, especialmente Cleverton dos Santos Mota e Lucas Pinto, pela paciência e ajuda com os assuntos burocráticos.

Agradeço à toda equipe de professores pelos ensinamentos e debates, os quais foram extremamente importantes na construção do presente trabalho. Assim, agradeço nominalmente aos professores com quem tive a honra de estudar: Carla Jeane Helfemsteller Coelho Dornelles, Verônica Marques Teixeira, Ilzver de Matos Oliveira, Carlos Augusto Alcântara Machado, Luis Gustavo Grandinetti Castanho de Carvalho, Flávia Moreira Pessoa e Leslie Shérída Ferraz.

Agradeço aos meus colegas de mestrado da turma 2015 pela convivência e pelos ricos debates travados nesses dois anos. Quero agradecer especialmente às amigadas que fiz nesse percurso, minhas amadas falsianas que trouxeram para minha vida afeto verdadeiro, risadas e companheirismo. Muito obrigada a Kellen, Rosane e Jéffson que compartilham comigo umas das formas de amar: a amizade.

Agradeço também aos amigos de sempre, ainda que distantes fisicamente nunca se afastaram do meu coração. Acredito que os encontros na vida são pontos de troca, não numa visão mercadológica, mas partindo da ideia de compartilhamento que pautou a construção dessa dissertação, no caso, o compartilhamento imenso de afeto. Assim, não posso me furtar de agradecer especialmente aos meus queridos amigos: Débora, Deniel, Camila, Kleck, Leonardo e Amizade.

Por último, e não menos importante, quero agradecer ao meu amigo Wille, que me introduziu em 2008 nas discussões sobre a liberdade na rede, software livre e compartilhamento de arquivos na internet. Muito obrigada por compartilhar comigo seu sonho de liberdade digital, como diria Raul Seixas “sonho que se sonha só é só um sonho que se sonha só. Mas sonho que se sonha junto é realidade.”

Enfim, obrigada a todos mencionados ou não, sintam-se abraçados.

*“A poesia está guardada nas palavras –
é tudo que eu sei.*

*Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que
descobre ouro.*

*Para mim poderoso é aquele que descobre
as insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram
de imbecil.*

Fiquei emocionado.

Sou fraco para elogios.”

(Manoel de Barros)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar os movimentos de acesso aos bens imateriais que ocorrem através do compartilhamento de arquivos na internet, no intuito de compreender em que medida os bens culturais na sociedade da informação estão à disposição de uma cultura de Direitos Humanos. Partindo da hipótese de que há na rede mundial de computadores uma ampliação do acesso à produção cultural, a qual é fomentada por movimentos como o Creative Commons, *copyleft*, *Linux* e *Flok Society*, realiza-se um estudo sobre os modos de vida contemporâneos e os reflexos da tecnologia na maneira como a população tem acesso aos bens culturais, compreendidos como Direitos Humanos. Posteriormente, são trabalhados os aspectos legais, observando a sua conformidade com o contexto da sociedade da informação. Ao final, a pesquisa aborda os movimentos envolvidos no processo de difusão cultural pela internet, com ênfase nas licenças Creative Commons 4.0. Quanto à metodologia, aplicam-se as pesquisas bibliográfica e documental, além do emprego do método da análise de conteúdo para a realização de um estudo qualitativo sobre as licenças criativas.

Palavras-chave: Internet. Cibercultura. Direitos Humanos. Direito Autoral.

ABSTRACT

This research aims to analyze the movements that claim the right of access to intangible assets that occur through file sharing on the Internet, in order to understand the extent to which cultural goods in the society information are available to a humans rights culture. Assuming that there is an expansion of access to cultural production in the World Wide Web, which is fostered by movements such as Creative Commons, Copyleft, Linux and Flok Society, we carried out a study on contemporary lifestyles and reflections of technology in the way the population has access to cultural goods, understood as human rights. At the end, the research addresses the movements involved in the cultural diffusion process through the Internet, with an emphasis on the creative commons license version 4.0. The methodology used was the bibliographical and documentary research, in addition to the use of content analysis method for carrying out a qualitative study on the creative licenses.

Keywords: Internet. Ciberculture. Human Rights. Copyright.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Categoria de análise 1.....	105
Quadro 2- Categoria de análise 2.....	112

LISTA DE SIGLAS

CC- Creative Commons
CC BY- Atribuição
CC BY- SA- Atribuição- Compartilhual
CC BY- NC- Atribuição- NãoComercial
CC BY- ND- Atribuição- SemDerivações
CC BY- NC- SA- Atribuição- NãoComercial- Compartilhual
CC BY- NC- ND- Atribuição- NãoComercial- SemDerivações
CD- *Compact Disc*
CF- Constituição Federal
CISL- Comitê Técnico de Implementação do Software Livre
EUA- Estados Unidos da América
FGV - Fundação Getúlio Vargas
FSF- Free Software Foundation
IBM - *International Business Machines*
LDA- Lei de Direitos Autorais
LGP- Licença Pública Geral
MSL- Movimento Software Livre
OMC- Organização Mundial do Comércio
OMPI- Organização Mundial da Propriedade Intelectual
SL- *Software* Livre
STJ- Superior Tribunal de Justiça
TIC's- Tecnologia da Informação e da Comunicação

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 DIREITOS AUTORAIS: DE GUTENBERG À CIBERCULTURA	20
2.1 Aspectos históricos dos Direitos Autorais	20
2.2 Cibercultura e o modo de vida contemporâneo	29
2.3 Ética hacker	40
2.4 Reinvenção do relacionamento entre o público e a produção cultural	46
2.4.1 Autor e pirata	49
2.4.2 Abaporu ou a cultura do remix	55
3 PANORAMA DOS DIREITOS AUTORAIS: PRESSUPOSTOS PARA A COMPREENSÃO DE UM CAMPO EM TRANSFORMAÇÃO	61
3.1 Tratamento Jurídico internacional	61
3.1 Tratamento Jurídico Nacional	74
3.3 Um campo em transformação: Direitos Autorais, cibercultura e Direitos Humanos	85
3.3.1 <i>Software livre e copyleft</i>	88
3.3.2 <i>Buen Conocer-Flok Society</i>	93
4 CREATIVE COMMONS E A FLEXIBILIZAÇÃO DA TUTELA AUTORAL	99
4.1 O caminho do <i>Commons</i> : as licenças Creative Commons e a flexibilização do Direito de Autor	99
4.2 Análise das licenças Creative Commons 4.0	102
5 CONCLUSÕES	129
REFERÊNCIAS	133

1 INTRODUÇÃO

As novas Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC's), em especial a internet, têm possibilitado uma ampliação no acesso às obras artísticas e científicas, por vezes em desacordo com a tutela autoral. A concepção tradicional de Direitos Autorais tem sentido o impacto dos avanços tecnológicos, pois os antigos mecanismos de controle da circulação dos bens imateriais não têm a efetividade de outrora. Como consequência, há a ampliação do debate sobre o acesso aos bens e tal discussão não se restringe aos produtores culturais e empresários envolvidos, também alcança o público.

A partir do novo contexto, observa-se a ação de vários grupos na construção de alternativas à tutela autoral vigente, que sejam mais adequadas às necessidades sociais e culturais do século XXI. Surge, então, o problema desta pesquisa: como as transformações sociais e tecnológicas provocadas pela cibercultura promovem mudanças em relação aos Direitos Autorais e ao acesso de bens imateriais atrelados a tais direitos?

Assim, o objetivo geral deste trabalho é analisar o Direito Autoral na cibercultura, focando nas transformações sociais e tecnológicas que influenciam o acesso aos bens imateriais. Para tanto, o trabalho faz um recorte metodológico nas licenças Creative Commons 4.0 (CC 4.0), empreendendo uma investigação sobre o processo de flexibilização dos Direitos Autorais.

A escolha das licenças da Creative Commons como objeto de pesquisa se justifica pelo espaço crescente ocupado pelo projeto, que está presente em mais de 80 países. O Brasil passou a adotar esse modelo de licenças durante o governo Lula, momento no qual o então ministro Gilberto Gil participou do lançamento do projeto no 5º Fórum Internacional do Software Livre em Porto Alegre em 2014. De acordo com o relatório "*State of the commons*" de 2015, o número de obras que utilizam as licenças pelo globo é superior a 1 bilhão, demonstrando a importância do estudo desse fenômeno da era digital. (CREATIVE COMMONS, 2015).

A relação dos indivíduos com a tecnologia experimenta um processo de estreitamento com inovações tecnológicas cada vez mais presentes no dia a dia, não ficando restrita ao ambiente de trabalho como na sociedade industrial. No paradigma da sociedade informacional (CASTELLS, 2003), os homens e mulheres interagem com a tecnologia a todo o momento, por exemplo, o uso dos smartphones

para lazer, comunicação, transações comerciais, receber informação, participar da vida política, ter acesso à produção audiovisual, estudar, fazer pesquisa em sala de aula, trabalho, etc.

Como os debates sobre tecnologia e os seus reflexos permeiam todas as áreas, há um amplo esforço dos cientistas em estudar as transformações decorrentes da nova relação entre o ser humano e a técnica. Essas práticas e representações que ocorrem com a intervenção e participação cada vez mais constante das Tecnologias da Informação e da Comunicação são denominadas de cibercultura (RÜDIGER, 2013). O termo cibercultura não representa uma visão unívoca dos fenômenos envolvendo as tecnologias da informação, pelo contrário, engloba posicionamentos antagônicos e discussões sobre malefícios e benefícios, potencial emancipatório e subjugação das máquinas, *hackers* e empresas.

Importante ressaltar que os posicionamentos dicotômicos e focados em essências ofuscam a complexidade da sociedade contemporânea. O presente trabalho não pretende tratar a tecnologia como algo externo ao social, uma vez que esse entendimento situa o fenômeno como “bom” ou “mau”. Igualmente não defende a ideia de neutralidade da técnica, a qual não é vista de forma apartada do contexto social, econômico e histórico que está inserida. Assim, a questão passa pela compreensão da técnica enquanto mediação, constituindo o ser humano e, concomitantemente, sendo construída por ele, como defende André Lemos (2015).

Nessa perspectiva, a discussão sobre a relação entre tecnologia e Direito Autoral ganha nova feição com a internet, sem abandonar a tradicional dicotomia entre interesse público e interesse privado recorrente no debate autoral. Agora, as obras prescindem de suporte físico, isto é, a reprodução acontece em meio digital e com alta qualidade, tornando difícil o controle da difusão desses bens. Dessa forma, há a mudança da lógica de escassez, produzida pela concepção tradicional de tutela autoral, para a lógica da abundância e da ampla disponibilidade na internet. Daí surge a questão central do presente trabalho que é compreender a prática social de acesso aos bens imateriais no ambiente digital.

Pode-se afirmar que a tecnologia e a produção cultural têm um estreito relacionamento há séculos. Os avanços tecnológicos possibilitaram ao longo do tempo uma maior difusão das obras artísticas e científicas, tendo ligação direta com a gênese da tutela autoral, uma vez que a noção de Direito Autoral moderna nasce paralelamente à invenção da prensa de Gutenberg. As transformações sociais e

tecnológicas seguiram um ritmo acelerado, especialmente a partir do século XXI. Tais mudanças no contexto não foram acompanhadas pelas normas jurídicas, que persistem no tratamento do Direito Autoral tal qual a sua origem.

Nesse cenário, cabe indagar quais os caminhos dos Direitos Autorais no contexto da cibercultura? A busca por métodos mais eficientes de proteção dos Direitos Autorais é benéfica ao interesse público ou somente aos interesses particulares dos membros da indústria cultural? Será possível manter a concepção tradicional de proteção jurídica autoral em meio digital?

O desenvolvimento da tecnologia da informação facilitou a disseminação das obras artísticas e científicas. Assim, qualquer obra literária ou musical, produção audiovisual, textos científicos ou jornalísticos podem ser disponibilizados pela rede mundial de computadores. Em poucos minutos, o indivíduo com acesso à internet dispõe ao seu alcance de milhares de obras de todas as partes de mundo, a um clique de distância do conhecimento.

Diante do cenário apresentado, alguns setores da produção cultural reagem promovendo uma batalha às tecnologias da informação, pressionando os governos pela edição de normas com punições mais rígidas, processando os usuários e provedores, investindo em propaganda. Esta batalha é responsável pela popularização do termo “pirataria”, que designa uma série de práticas, dentro e fora do ambiente digital, de reprodução não autorizada de obra protegida pelo Direito Autoral.

Em sentido oposto, surgem grupos comprometidos com a liberdade na internet, que compreendem a questão de maneira complexa, abandonando as noções restritas de propriedade e defendendo o amplo acesso aos bens culturais como algo necessário ao desenvolvimento humano na Pós-Modernidade. Dentre os principais estão o *Copyleft*, o *Buen Conocer* e o Creative Commons. Ainda que as pautas estejam relacionadas com a tecnologia e a sociedade contemporânea, há uma variação nas ações dos grupos. O projeto Flok Society defende uma pauta ampla sobre as transformações na propriedade intelectual, tanto na rede mundial de computadores quanto no mundo físico, além da luta contra a legislação que trata da propriedade intelectual. Já o *copyleft* e o Creative Commons representam alternativas ao modelo atual, propondo licenças que permitem ao criador da obra definir quais usos são permitidos.

Entender as transformações e dilemas dos Direitos Autorais no ambiente digital é apreender que a problemática não se resume à remuneração do autor ou detentor dos direitos de reprodução, mas, sim, abrange uma temática de interesse coletivo por ser determinante para o acesso às obras artísticas e científicas. Será que no contexto da sociedade informacional é cabível um modelo de Direito Autoral restritivo? O presente trabalho apresenta relevância ao problematizar tanto os argumentos dos defensores da tutela autoral tradicional, quanto os grupos que apresentam propostas para atualizar ou romper com a noção de Direito Autoral.

O percurso metodológico da presente pesquisa é híbrido, trazendo elementos teórico e empíricos no intuito de fornecer uma pesquisa substancial sobre as práticas de acesso aos bens imateriais no contexto da cibercultura. Inicialmente, mostrou-se necessário realizar um percurso histórico e delimitar conceitos para compreender o processo de construção dos Direitos Autorais, assim como os fatores sociais e tecnológicos que acentuam as contradições e os dilemas da visão tradicional de direito de autor.

O estudo está subdividido em três seções. Na primeira aborda a trajetória dos Direitos Autorais, percorrendo o surgimento da tutela autoral no contexto ocidental, especialmente na França e na Inglaterra que influenciaram a concepção moderna de proteção. Posteriormente, o foco é direcionado para a compreensão acerca do “ser humano” na sociedade da informação¹, quais as necessidades desses indivíduos e, assim, os valores que os constituem ganham importância para estudar o fenômeno da cibercultura. A investigação sobre o contexto do Direito Autoral confirma as transformações na relação entre o público e os criadores, reinventado na era digital.

Para tanto, optou-se por pela adoção da estratégia de pesquisa bibliográfica, com a incursão em referências de periódicos, livros, sites e demais materiais academicamente relevantes para a compreensão das transformações sociais, econômicas, tecnológicas e históricas. A pesquisa bibliográfica é de suma importância tanto para trabalhos essencialmente teórico, como para construir uma base teórica de trabalhos empíricos. (MARTINS; THEÓPHILO, 2007, p. 54).

¹ No decorrer do texto é utilizada a expressão “sociedade da informação”, termo que gera intensos debates teóricos. Desse modo, mostra-se importante situar que nessa pesquisa adotamos a abordagem teórica de Manuel Castells para fundamentar o conceito de sociedade da informação, ou “sociedade informacional”. Castells (2001; 2003) compreende que as transformações tecnológicas formaram o informacionalismo, no qual as novas tecnologias da informação e da comunicação formam a base do modelo social e econômico. A partir dessa concepção de sociedade da informação (ou informacional) entende-se a tecnologia como parte da vida social, econômica, cultural, política, etc.

A investigação sobre os Direitos Autorais na cibercultura adquire um caráter interdisciplinar, com a incursão em temas relacionados à teoria da comunicação, sociologia, filosofia, história e ciência da computação, com base numa ampla bibliografia, por exemplo, Manuel Castells (2003), Zygmunt Bauman (1998; 1999), André Lemos (2005; 2009; 2010, 2015), Francisco Rüdiger (2013), Peter Burke (2001; 2002), Roger Chartier (1998), Alex Primo (2011), Roland Barthes (2004) e Michel Foucault (2006). Demonstrando a complexidade que envolve a questão do acesso aos bens imateriais na era digital, primeiro foi necessário apreender o contexto da cibercultura e os seus reflexos sobre a noção de autor, o relacionamento entre o autor e o público, dentre outras questões.

A segunda seção apresenta o panorama jurídico da proteção autoral, com uma investigação sobre as normas internacionais e nacionais que regem o tema e, logo após, discute-se a relação entre Direitos Autorais e Direitos Humanos no cenário da cibercultura. Ao final, são apresentados alguns movimentos e grupos defensores da reformulação da concepção de Direitos Autorais, no intuito de apreender suas propostas e limitações dentro do tema.

Para a escolha dos documentos internacionais ora estudados, foi realizado um recorte metodológico nos tratados e nas convenções sobre Direitos Autorais e promoção ao acesso dos bens culturais incorporados ao ordenamento jurídico nacional, como é o caso da Convenção de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas (1971), Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (1994), Convenção sobre a Proteção da Diversidade Cultural (2005) e o Tratado de Marraqueche para Facilitar o Acesso a Obras Publicadas às Pessoas cegas (2013). No âmbito nacional, foi dada ênfase no estudo da Lei nº 9.610/98 que disciplina os Direitos Autorais há quase 20 anos, além de pontuar algumas questões relativas ao tratamento jurídico da propriedade intelectual dos programas de computador.

Após o estudo dos textos legais, parte-se para uma análise dos Direitos Autorais na perspectiva dos Direitos Humanos, isto é, enxergando os bens culturais como essenciais para a garantia da dignidade humana. Portanto, o acesso aos bens intelectuais disciplinados pelas normas de Direitos Autorais integram a temática dos Direitos Humanos. Ao final da segunda seção, são apresentadas duas iniciativas que propõem uma flexibilização do regime tradicional do direito de autor, que são o Movimento *Software Livre* e o projeto *Flok Society* ou *Buen Conocer* do Equador.

A opção pelo exame do Movimento *Software* Livre se justifica pelo pioneirismo na adoção de licenças jurídicas para garantir a liberdade dos usuários. Com relação ao projeto *Flok Society*, a importância do estudo decorre da atualidade da iniciativa e, especialmente, do modelo de participação coletiva que pauta a construção do projeto. É preciso reconhecer a existência de outros movimentos ou iniciativas em prol da ressignificação dos Direitos Autorais, por exemplo, o Partido Pirata, chamando a atenção para o fato de que o universo de práticas em defesa de outra noção de Direito Autoral é amplo.

Nessa seção, foram adotadas as estratégias de pesquisa documental e bibliográfica, com o exame de textos jurídicos nacionais e internacionais, além de material bibliográfico sobre Direitos Humanos, tanto em uma perspectiva crítica quanto tradicional. Soma-se a isso o exame dos movimentos em prol da flexibilização dos Direitos Autorais, os quais surgem como reação ao processo de maximização da tutela autoral.

A seção final é dedicada ao estudo da proposta da organização Creative Commons como alternativa para a flexibilização do modelo de Direito Autoral, a qual atua por intermédio de suas licenças criativas. Em tese, as licenças propõem a ampliação do rol de liberdades para os criadores das obras e o público, com base nos conceitos de Direitos Autorais.

As novas licenças do Creative Commons (CC) versão 4.0 são objeto da análise realizada nessa seção. A escolha dos documentos legais como objeto de estudo se justifica pela importância que as licenças CC adquiriram no decorrer dos 17 anos de sua criação, como dito, atualmente contando com cerca de 2 bilhões de obras licenciadas. Além disso, a versão 4.0 foi lançada em 2014 e ainda está em fase de tradução para o português, por isso, ainda não foi objeto de muitas investigações.

A técnica adotada para o exame dos documentos legais das licenças CC é a Análise de Conteúdo, abordagem metodológica originária dos estudos em comunicação e que atualmente é aplicada em vários campos do conhecimento. A técnica passa a ganhar destaque no meio acadêmico com as formulações de Laurence Bardin (1977) e é utilizada para aferir qualitativamente a essência do texto, com a interpretação baseada no contexto dos conteúdos. (MARTINS; THEÓPHILO, 2007, p. 96).

Na presente pesquisa é aplicada a técnica da Análise de Conteúdo na perspectiva desenvolvida por Bardin (1977), que sistematiza o trabalho em 3 fases: a) pré- análise; b) exploração do material; c) tratamento dos dados. A parte inicial corresponde à formulação das bases do trabalho, como objetivos, hipóteses e o planejamento geral do trabalho. Assim, estudamos no transcorrer das seções anteriores o panorama dos Direitos Autorais, numa perspectiva ampla que reúne o jurídico e o social, já que ambos estão intrinsecamente relacionados. Daí foram extraídos os marcos teóricos e conceituais necessários para a realização da análise de conteúdo.

Observou-se a existências de duas vertentes que tratam a questão dos Direitos Autorais na atualidade. De um lado, há um discurso das empresas da indústria cultural, de alguns setores da classe artísticas e de Estados defendendo normas mais rígidas para frear o compartilhamento de arquivos sem autorização por meio da internet. De outro lado, há grupos que propõem uma flexibilização do acesso aos bens imateriais, como Movimento *Software* Livre e Creative Commons.

Na segunda fase, buscou-se os documentos dos movimentos que defendem a flexibilização dos Direitos Autorais. A opção pelo exame da base legal das licenças ocorreu em razão desses documentos representarem o substrato jurídico do projeto de licenciamento de obras. No total são analisados 6 (seis) tipos de licenças: Atribuição 4.0 (CC BY); Atribuição- Compartilhual (CC BY- SA); Atribuição- SemDerivações (CC BY- ND); Atribuição- NãoComercial (CC BY- NC); Atribuição- NãoComercial- Compartilhual (CC BY- NC- SA); Atribuição- NãoComercial- SemDerivações (CC BY- NC- ND).

Para tanto, foram estabelecidas duas categorias de análise: 1) Direito Autoral Moderno ou tradicional- representando a noção de Direito Autoral que surgiu na renascença e se formou sobre os valores da Modernidade europeia; 2) Cultura Livre ou *Free Culture*- movimento encabeçado por Lawrence Lessig e defensor da ampliação das liberdades de uso, compartilhamento e adaptação dos bens culturais.

Na categoria de análise “Direito Autoral Moderno ou tradicional” foram definidas as seguintes unidades: *Moral rights- personality rights; Property rights- royalties- commercial; reproduction right; exceptions and limitations*. Estas representam as bases do discurso tradicional em defesa da tutela autoral, por exemplo, a divisão entre direitos morais e patrimoniais do direito autoral.

Já na categoria Cultura Livre ou *Free Culture*, as unidades de análise são: *access; shared- dissemination- copy; Freedom- free; remix- adapt (adapted)- build/based upon*. Estas unidades de análise representam as bases da proposta de reconfiguração dos Direitos Autorais, com a ampliação das liberdades de uso e apropriação criativa, por exemplo, a defesa do *remix* musical e da liberdade de adaptação das obras licenciadas.

Posteriormente, há a terceira fase da Análise de Conteúdo, a qual é responsável pela interpretação e tratamento dos dados. Nesse momento são analisadas qualitativamente as ocorrências das unidades de análise ao longo dos textos legais das licenças. Espera-se identificar os termos nucleares e as palavras-chave por intermédio de textos selecionados, bem como os principais conceitos que delimitam os valores defendidos pelos grupos, a fim de averiguar a conformidade com o amplo acesso aos bens culturais e, conseqüentemente, alcance das condições contemporâneas para uma vida digna. Em suma, a presente seção almeja aferir o comprometimento ideológico das licenças CC com a defesa da flexibilização dos Direitos Autorais ou com uma concepção mais restrita da tutela jurídica.

Assim, à guisa de conclusão, este trabalho reforça o engajamento nos movimentos de ampliação de acesso a bens imateriais em conformidade com uma cultura de Direitos Humanos.

2 DIREITOS AUTORAIS: DE GUTENBERG À CIBERCULTURA

O estudo do Direito não se resume ao exame das normas jurídicas vigentes, pois, há a necessidade de compreender o contexto no qual se inserem. Nesse sentido, a análise do Direito Autoral, sem dúvida, contempla a investigação do modelo de sociedade, dos valores, das questões econômicas e culturais envolvidas. Estudar isoladamente o Direito do Autor naturaliza o tratamento conferido na atualidade, melhor dizendo, retira o elemento da construção social que é intrínseco a qualquer instituto jurídico e coloca a questão como imutável ou inevitável.

A concepção de Direito Autoral atual tem influência direta do contexto da Modernidade, nota-se a visão do criador como indivíduo proprietário de um bem e detentor do direito que deve ser objeto de proteção estatal, no intuito de impedir a interferência de terceiros. Sérgio Staut Júnior (2012, p. 136) afirma que o modelo de proteção autoral é ligado diretamente ao avanço do modo de produção capitalista. Portanto, o entendimento da propriedade intelectual passa pelo estudo da relação entre autores e sociedade.

As transformações sociais, econômicas, culturais e tecnológicas do início do século XXI mostram a necessidade de repensar o paradigma dos Direitos Autorais e, consequentemente, adaptá-lo ao contexto da sociedade informacional (CASTELLS, 2003), na qual as Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC's), especialmente a internet, integram o modo de vida do homem contemporâneo.

Por isso, o estudo começa situando a maneira como o Direito Autoral Moderno surgiu e as disputas envolvidas. Com o objetivo de questionar o discurso que simplifica o debate, ao defender que a proteção autoral surgiu como reação à concessão de privilégios ou, ainda, o discurso que naturaliza a concepção de Direito do Autor vigente e ignora a historicidade da temática.

2.1 Aspectos históricos dos Direitos Autorais

Cada período histórico tem características próprias que definem a relação entre bens culturais e sociedade². Em vista disso, abordar o surgimento da proteção

² Peter Burke (2001), ao discutir a propriedade intelectual, aponta a existência de uma "relatividade cultural" no sentimento de propriedade de uma ideia, melhor dizendo, a depender do modelo de sociedade e da época é variável a compreensão de propriedade das ideias. O autor observa que na

autoral moderna como consequência da evolução social serve apenas para justificar o modelo vigente como o adequado, sem contribuir para a reflexão crítica acerca dos elementos que influenciaram e justificaram a criação do Direito Autoral. Assim como na Idade Moderna, o período medieval e a antiguidade também apresentaram peculiaridades no tratamento dos bens imateriais e do autor.

Durante a Antiguidade, o processo de produção e reprodução de ideias era realizado de forma manuscrita, mas tal método limitava a reprodução pela lentidão do processo. As figuras responsáveis pela reprodução das obras eram os copistas³, profissionais que estavam presentes em civilizações desde a Mesopotâmia (SOUZA, A., 2006a). Segundo Gandelman (2007, p. 25), somente o copista era remunerado pelo serviço prestado, enquanto o autor recebia o reconhecimento e o prestígio pela obra.

Percebe-se que a lógica do pagamento pela reprodução da obra não pautava o processo de criação, daí surge o questionamento: como os criadores se sustentavam naquele período? De acordo com Allan Souza (2006a, p. 2), o financiamento dos autores por membros das elites econômicas ou da aristocracia era comum, por exemplo, na Grécia, onde esse tipo de patrocínio garantia ao criador uma posição social privilegiada e, por consequência, passavam a exercer atividades com maior rentabilidade.

Segundo Eduardo Manso (1987, p. 9) “ainda que não houvesse norma legal que instituísse alguma punição contra as violações daquilo que haveria de ser direito dos autores das obras intelectuais, sempre existiu sanção moral”. Desse modo, a ausência de normas jurídicas específicas prevendo punições ou listando os direitos dos autores sobre as obras não significou a inexistência de vínculo entre o criador e o resultado do processo criativo.

Há um esforço dos estudiosos do direito em estabelecer uma ligação entre os institutos jurídicos da Antiguidade, especialmente da Roma Antiga, com os institutos

Itália durante o Renascimento e em Atenas na Antiguidade havia uma competitividade e efervescência cultural que fortalecia a noção de pertencimento da obra. Enquanto na Idade Média europeia não se observa essa característica tão forte, pois eram raras as acusações de plágio e a distinção entre obra nova e reprodução de obra antiga com novas informações não era clara.

³Além da figura dos copistas, que cumpriam a função de transcrever as obras literárias, também existiam os notários, responsáveis por redigir documentos oficiais e fazer a primeira transcrição das obras originais. Hoton E. Matias (2011, p. 12) afirma que “o trabalho de cópia ou transcrição de um texto começava por as obras originais serem primeiro ditadas a um notário que as transcrevia em placas de cera. Depois os copistas do *scriptorium* passavam-nas a limpo, em pergaminho. Este texto servia de borrão e permitia que se fizessem correções.”

atuais. No direito romano não existe uma tutela jurídica específica dos Direitos Autorais materiais ou morais, esse é o consenso entre os pesquisadores (TRIDENTE, 2009; BITAR, 1994; GANDELMAN, 2007). Mas há aqueles que buscam em outros institutos⁴ a possibilidade de proteção ao autor naquele contexto.

Já no período da Idade Média, a forma de produção dos textos não foi alterada no continente europeu, tendo em vista que continuou a ser realizada manualmente. Todavia, em razão da predominância da Igreja Católica naquela época houve a transferência da tarefa de reproduzir os textos para os “monges copistas” (SANTOS, M., 2009).

Nota-se que os aspectos sociais e tecnológicos estão interligados, ao observar que a circulação do conhecimento naquele período era restrita aos membros do clero, logo, a reprodução dos bens culturais estava sob o controle dos mosteiros, garantindo à Igreja Católica o controle da difusão. Apenas ao final da Idade Média o cenário começou a mudar. O crescimento das cidades, o surgimento das Universidades e a diminuição da influência religiosa foram fatores determinantes para o aumento de indivíduos alfabetizados e, por consequência, crescimento da demanda por livros, segundo Allan Souza (2006a, p. 5).

A invenção da máquina de tipos móveis por Johannes Gutenberg em 1454 é apontada como marco da civilização ocidental, por viabilizar a reprodução em larga escala de obras literárias, científicas e panfletos, modificando a maneira como aquela sociedade se relacionava com o conhecimento. A difusão do conhecimento naquele período foi impulsionada pela prensa de tipos móveis, visto que antes a reprodução era feita manualmente.

A versão do invento de Gutenberg é questionada pelos historiadores Peter Burke e Asa Briggs (2006, p. 24), que negam o caráter inovador da prensa de tipos móveis, visto que máquinas similares já existiam no Japão e na China do século VIII, além de um equipamento idêntico ter sido desenvolvido na Coreia no início do século XV. Os autores ainda apontam a ausência de um alfabeto com caracteres limitados como motivo impeditivo da expansão da tecnologia oriental.

Cabe destacar que o livro impresso não representou uma ruptura total com o modelo anterior. Roger Chartier (1998, p. 7-9) afirma haver uma continuidade entre o

⁴ Allan Rocha (2006, p. 3-4) defende a possibilidade de o autor pleitear uma reparação por eventuais danos aos direitos morais do autor por intermédio do *actio injuriarum*. Portanto, o autor entende que existiam meios de proteger o autor e as obras durante a Antiguidade em Roma, mas reconhece que não existia um mecanismo jurídico específico.

manuscrito e o texto impresso, ambos seguem a mesma estrutura física e formal. Portanto, observa-se que a mudança ocorreu no campo da reprodução. Além do mais, a tradição dos manuscritos sobreviveu à prensa de Gutenberg, como no caso dos livros proibidos⁵ que não podiam ser enviados aos editores para a impressão e eram reproduzidos de forma manual. Noutros casos, havia uma opção pela reprodução manual por falta de confiança no método impresso, receio de a correção dos textos não ser satisfatória ou até a ideia de que entregar a produção à uma máquina iria criar um distanciamento entre autor e público.

Seguindo a ideia de que a tecnologia não é essência, mas parte de um contexto, verifica-se que a invenção da prensa integra um momento histórico e social específico. Desde o século XIV a Europa passava por um processo de transição econômica, política e religiosa, que resultou no período conhecido como Renascença e no fim do Regime Feudal, com o afastamento dos dogmas religiosos e uma abertura para a liberdade intelectual. Isso significa dizer que o contexto era favorável ao desenvolvimento de novas tecnologias e circulação de ideias.

Segundo Meggs e Purvis (2009) a leitura tornou-se mais “popular”, ultrapassando os limites do clero e da nobreza. Houve o aumento do número de pessoas alfabetizadas e, conseqüentemente, o crescimento da demanda por livros, além do aumento do número de universidades.

Ainda há a questão econômica envolvida no período da renascença. A queda do regime feudal e ascensão da burguesia influenciaram diretamente no trabalho dos criadores, até o próprio Gutenberg busca empréstimo com os burgueses para completar a sua invenção (MONTEIRO; ROCHA, 2011, p.129). Portanto, não se pode olvidar do interesse dessa nova classe em investir nos novos mercados, dentre os quais está o mercado editorial, que se tornava atrativo em razão da crescente demanda por livros naquela época.

⁵ Peter Burke (2002, p. 172) observa que “[...] os eclesiásticos, por sua vez, temiam que a imprensa estimulasse leigos comuns a estudar textos religiosos por conta própria em vez de acatar o que lhes dissessem as autoridades (4). Tinham razão. No século XVI, na Itália por exemplo, sapateiros, tintureiros, pedreiros e donas-de-casa, todos reivindicavam o direito de interpretar as escrituras (5). O Índice Católico dos Livros Proibidos, criado depois do Concílio de Trento, foi uma tentativa de lidar com esse problema. Outra possibilidade era, naturalmente, as igrejas adotarem o novo meio na tentativa de usá-lo para seus próprios objetivos. Na Suécia protestante, por exemplo, no século XVII a Igreja organizou uma campanha de alfabetização – talvez a primeira dessa natureza na história moderna – que visava a estimular a leitura da Bíblia (6). Todavia, tal solução por sua vez gerava novos problemas. A publicação, do século XVII em diante, de livros baratos como *Fortunatus* e *Ulspegel* mostra que, depois de aprender a ler, as pessoas comuns não se restringiam à leitura da Bíblia, como desejaria o clero”.

A máquina de tipos móveis tornou possível a produção em grande quantidade de livros e folhetos, criando um mercado atraente aos investidores burgueses. Em contrapartida aos investimentos, os primeiros editores exigiram proteção dos governantes, no intuito de garantir o retorno financeiro desejado, nascendo assim, a primeira regulação estatal sobre a reprodução e distribuição de obras, ainda que contivesse diferenças substanciais da concepção atual, como ensina Pedro Mizukami (2007). O regime de Direitos Autorais é consequência direta das transformações na forma de produção das obras escritas, reafirmando a relação do Direito Autoral moderno com a tecnologia.

A proteção concedida aos investidores recebeu o nome de “privilégio do editor” e assegurou o monopólio da exploração por um período determinado, sendo possível a renovação do prazo. O primeiro privilégio que se tem registro foi facultado em Veneza a Giovanni Spira, em 1469, segundo Antônio Chaves (1995).

Percebe-se que o foco não era a proteção dos criadores das obras, mas a garantia do retorno financeiro aos investidores. Com o argumento da necessidade de cobrir as despesas de produção e afastar a concorrência, os editores ou livreiros recebiam o monopólio de publicação e circulação das obras escritas, enquanto os criadores não tinham nenhum benefício garantido.

Outro objetivo da concessão de privilégios era a limitação dos livros a serem reproduzidos e, conseqüente, controle da circulação de ideias. Nesse sentido, Marco Alves (2008), ao abordar o caso da Inglaterra de 1557, explica que houve a concessão do “privilégio” à corporação dos editores ingleses, conhecida como *Company of Stationers of London*, que ficou responsável pela impressão de textos e confisco das obras não autorizadas pela coroa. A ligação da Coroa Inglesa com os editores criou uma polícia de censura, com amplos poderes para impedir e confiscar quaisquer publicações de obras em desacordo com os privilégios, além de ter autorização para fechar gráficas irregulares e destruir seu material.

O regime de privilégios gerou alguns confrontos entre os editores contemplados pelos privilégios e aqueles excluídos. Segundo Cíntia de Souza (2013), o episódio mais conhecido é a “batalha dos livreiros” em 1577, fruto da insatisfação dos livreiros que não eram membros da Companhia dos livreiros de Londres. Tendo em vista que esse grupo não era autorizado a publicar as obras conferidas aos outros editores por privilégios ou as obras proibidas pela Coroa Inglesa.

A batalha dos livreiros de Londres começou após a morte do editor Richard Jugge que detinha autorização para impressão de livros importantes, por exemplo, a bíblia. Pela regra da época, os direitos de impressão e de circulação eram transferidos ao herdeiro. Contudo, membros do setor editorial se reuniram para contestar os privilégios por meio de petição, que pediu o fim dos monopólios da Companhia dos Livreiros de Londres. Posteriormente, os editores insatisfeitos começaram a reproduzir as obras protegidas sem a devida autorização, num ato de desobediência civil que causou a corrosão do sistema de privilégios (SOUZA, 2013).

As disputas envolvendo livreiros duraram mais de um século na Inglaterra até a Coroa abolir os privilégios editoriais. Somente em 1710 ocorre a publicação do *Statute of Anne* da Inglaterra, considerada a lei que deu origem ao sistema de proteção intitulado *copyright* e instituiu prazos para o gozo do monopólio. Para Manuella Santos (2009, p. 39), a lógica do *copyright* é a proteção do direito de cópia, conforme a tradução do termo indica, rejeitando o monopólio perpetuo do detentor do direito de cópia ao desenhar a ideia de domínio público.

O Estatuto da Rainha Anne, em seu preâmbulo, apresenta-se com o discurso de “incentivo ao aprendizado”⁶, por intermédio da criação do domínio público⁷ e estipulação de prazos de exploração pelo titular do direito reduziram os entraves ao acesso. Além disso, houve o fim do monopólio da Companhia dos Editores de Londres.

Essas medidas geraram uma reação dos livreiros antes beneficiados pelos privilégios reais, que passaram a defender no Parlamento e no Judiciário o reconhecimento do *copyright* como direito natural, com o escopo de evitar a limitação do prazo do monopólio. Allan Souza (2006a, p. 10) observa que os litigantes defensores da visão do *copyright* como direito natural eram editores⁸, logo,

⁶ Texto original do preâmbulo do *Statute of Anne*: “An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned.[...]” (STATUTE OF ANNE, 1710)

⁷ Em qualquer contexto histórico a noção de domínio público perpassa pela ideia de fim da proteção autoral, especialmente no aspecto patrimonial. Segundo Sérgio Branco (2011, p. 87) ainda que o prazo de proteção autoral mude no decorrer do tempo ou que a fundamentação dos Direitos Autorais seja distinta em cada nação, a noção de domínio público como espaço de livre acesso às obras intelectuais persiste ao longo do tempo.

⁸O caso *Donaldson v. Beckett* na Inglaterra é famoso por ter definido a disputa entre o *common law* (garantia o direito de exploração perpétuo ao editor que adquiria diretamente do autor) e o *Statute of Anne* (que limitava o direito de exclusividade ao prazo de 14 anos). O litígio começa com a queixa de Beckett e seus parceiros livreiros em face do livreiro Donaldson, sob a alegação de que Donaldson violou os direitos de exclusividade de Beckett e reproduziu a obra protegida, já Donaldson afirma que o direito de exclusividade tinha expirado conforme o estabelecido nas normas do *Statute of Anne* de

o discurso de proteção do direito natural estava ligado aos interesses econômicos dos investidores do setor editorial.

Em sua origem, a tutela autoral tinha pouco comprometimento com os autores, surgindo como mecanismo de controle das publicações e, como consequência, um obstáculo à livre circulação de idéias. O cenário inglês demonstra que o potencial da tecnologia está ligado ao modelo de desenvolvimento da sociedade.

O percurso do Direito Autoral na França guarda semelhanças com a experiência inglesa. Antes da publicação da legislação que regulamentou a matéria na França também foram concedidos privilégios reais aos editores, todavia, a função de fiscalizar as publicações era papel dos servidores da coroa ou “burocracia real” (STAUT, 2012, p. 142).

Daniel Roche (1996), ao investigar a censura do Estado Absolutista francês, observa que havia um aparato estatal organizado para controlar a circulação de livros no território da França, chegando a empregar 160 funcionários e ocupar uma divisão especial da polícia parisiense. Contudo, a tática repressiva entrava em choque com os ideais iluministas dentro das esferas institucionais, ocasionando o uso de critérios dúbios de avaliação, que variavam na rigidez a depender do funcionário encarregado e dos interesses econômicos envolvidos.

No ambiente da Revolução Francesa o regime de privilégios foi substituído por uma legislação que contemplou o autor como titular do Direito Autoral moderno. Consolidou-se o *droit d’auteur*⁹ ou Direito do Autor, para o qual a obra seria extensão da personalidade do autor. Assim, o foco não é limitado ao material e há uma dupla proteção, a moral e a material. Fortalecendo a ideia, outrora esquecida, de que o

1710. Na decisão do judiciário, venceu o editor Beckett e Donaldson foi condenado a parar de imprimir a obra *The Seasons*, de James Thonsom. No intuito de reverter a decisão judicial, Donaldson recorreu à casa dos Lordes, uma vez que aquela instituição editou o *Statute of Anne* e mostrava-se mais receptiva à ideia de limitar a proteção autoral. A decisão final proferida pela Casa dos Lords foi favorável à *Donaldson*, ratificando a ideia de limitação da propriedade intelectual trazida pelo *Statute of Anne*. (SOUZA, 2013, p.191-200)

⁹ Manuella Santos (2009, p. 39) afirma que o *droit d’auteur* tem origem no cenário da Revolução Francesa que resultou no fim do regime de privilégios dos editores, os quais já estavam abalados pelo contexto do iluminismo. Duas normas foram editadas pela Assembleia Constituinte em 1791 e 1793.

autor e sua obra tinham um laço moral, ou seja, o gozo da obra seria um direito da personalidade¹⁰.

Carol Proner (2007, p. 22) observa que naquele momento aconteceram diversas lutas em prol das liberdades individuais, tendo como uma de suas bandeiras principais o direito de propriedade, tanto a material quanto a imaterial. O tratamento do autor como proprietário está ligado à gênese do Direito Autoral Moderno, com o fortalecimento do indivíduo na sociedade e o processo de sacralização do direito de propriedade. Nessa conjuntura, as funções do Estado eram não interferir e impedir a interferência na propriedade alheia.

Parte dos estudiosos relaciona a transformação dos privilégios do editor em Direito do Autor como fruto da reação dos autores ao modelo vigente. É o caso de Pedro Paranaguá e Sérgio Branco (2009, p. 17), para os quais os autores indignados com a ausência de concorrência entre as editoras e, decorrente disto, com o ínfimo valor que recebiam pela publicação de suas obras, manifestaram-se pelo fim do privilégio. Essa versão é contestada por Sérgio Staut (2012) e por Allan Souza (2006a), que apontam a utilização do discurso da defesa do Direito do Autor como meio para garantir o monopólio de exploração, pois os editores adquirem o direito de exploração comercial da obra diretamente da fonte originária, isto é, o autor.

Vale mencionar que a dicotomia entre o sistema inglês e o francês influenciou os ordenamentos jurídicos subsequentes¹¹. A diferença entre *copyright* e *droit d'auteur* tem fortes reflexos na forma como é protegida a propriedade imaterial até os dias atuais. Ilustrando essa afirmação, Alessandra Tridente (2009, p. 27-33) aponta três pontos de divergência: 1) enquanto o sistema inglês exigia registro para proteção, o francês pregava ser desnecessário já que a obra seria extensão da personalidade do autor; 2) Em relação aos prazos, no *copyright* os prazos eram exíguos com intuito de somente garantir o retorno financeiro ao investidor, no *droit d'auteur* os prazos eram longos por visarem garantir o sustento do autor e de sua família; 3) Por derradeiro, os ingleses somente tutelavam a possibilidade de reproduzir ou não a obra, ignorando qualquer adaptação feita para outra linguagem,

¹⁰ Apesar da França ser apontada como berço da concepção moderna de Direito Autoral, Allan Rocha (2006, p. 13) observa que “Carlos III, da Espanha havia, em 1763 (14 anos antes da França) consagrado a titularidade exclusiva do autor ou seus herdeiros, em perpetuidade”.

¹¹

enquanto os franceses optaram por proteger o uso da obra em qualquer forma de expressão artística (literária, musical ou até mesmo dramatúrgica).

Apesar do tratamento jurídico similar ao conferido à propriedade material, a propriedade intelectual tem como especificidade a imaterialidade. Portanto, tornou-se problemática a proteção jurídica limitada ao âmbito nacional, pois cada país ao tratar o tema de forma distinta criou um clima de insegurança para o autor ou o detentor do direito. Por tal motivo, algumas nações empreenderam esforços para unificar os ordenamentos. Segundo Ascensão (2007, p.638 apud ZANINI, 2011, p. 117), a unificação ocorreu inicialmente através de tratados de reciprocidade, os quais garantiam tratamento igualitário aos autores dos países signatários, como foi o caso do documento assinado entre Brasil e Portugal em 1889.

A primeira convenção que ultrapassou o modelo dos tratados de reciprocidade e estabeleceu regras em âmbito internacional foi celebrada em 1840, de acordo com Rodrigo Cavalheiro (2001, p. 214). Este documento internacional contou com a participação do antigo Império da Áustria, do Reino da Sardenha, dos Ducados de Parma, Modena, Lucca, Grão-Ducado de Toscana e do Reino da Sicília.

Contudo, somente com a Convenção de Berna, assinada em 1886, foi possível unificar as regras de Direitos Autorais de forma ampla, contando com a adesão de vários países para a criação da União de Berna. Após 130 anos de sua celebração, a Convenção continua sendo a principal norma internacional em matéria de Direitos Autorais, revisada pela última vez em Paris no ano 1971.

No contexto latino-americano, como ensina Alberto J. Cerda Silva (2016, p. 30-33), houve uma resistência durante séculos em aderir ao modelo europeu celebrado na Convenção de Berna, em razão desses países terem saído do subjulgo colonial há pouco tempo e pela União de Berna representar os interesses dos principais poderes coloniais da época. Portanto, ao final do século XIX, os países do continente americano começaram a criar um sistema próprio de proteção autoral, pautado pelo Tratado de Montevideu de 1889.

Os sistemas de proteção da Convenção de Berna e do Tratado de Montevideu apresentavam diferenças essenciais, principalmente no tocante à forma de adesão. Na Convenção de Berna foi criada União de Berna, composta por qualquer nação que demonstrasse interesse e concordasse em submeter-se às exigências mínimas da CB. Enquanto a adesão de qualquer nação ao Tratado de Montevideu estava submetida à aprovação dos países signatários. (SILVA, 2016, p. 30). Contudo, no

decorrer do século XX houve uma aproximação entre os sistemas europeu e americano, que culminou na ampla adesão dos países americanos à Convenção de Berna¹².

Outros tratados foram celebrados, tais como a Convenção de Roma (1961) sobre a proteção dos intérpretes, produtores de fonogramas e organismos de radiodifusão; Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio ou TRIPS (1994). Ainda houve a criação da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) em 1967, que integra a Organização das Nações Unidas e exerce a função de atualizar e propor normas internacionais sobre propriedade intelectual. Vê-se que houve um esforço internacional para expandir e uniformizar a proteção autoral.

Essas colocações abordam pontos importantes da discussão sobre o nascimento dos Direitos Autorais. Inicialmente, demonstra-se que a tutela autoral é recente na história, apenas em 1710 ganhou *status* jurídico no *Statute of Anne*, logo, a proteção jurídica autoral tem 300 anos. E ao contrário do que o discurso oficial prega, o Direito Autoral está relacionado à Modernidade e, particularmente, ao homem moderno.

2.2 Cibercultura e o modo de vida contemporâneo

Quem é o homem contemporâneo? Ou seria melhor perguntar, o que o define? São questões diretamente relacionadas à discussão sobre as Tecnologias da Informação e da Comunicação, parte-se da ideia de que a tecnologia não pode ser analisada de maneira isolada, uma vez que tem relação direta com o contexto social e histórico. Para responder às questões postas é necessário retroceder no tempo e reencontrar o indivíduo da Modernidade, pois as insuficiências do Projeto da Modernidade são determinantes na criação da subjetividade pós-moderna.

Falar sobre a Modernidade não significa tratar de um período histórico abstrato, pelo contrário, abrange a construção da subjetividade e os modos de vida influenciados pelos ideais modernos. Eis que surge a pergunta: quem é o homem moderno? Quem é essa figura que desponta como o princípio e o fim a ser

¹² Para aprofundar no debate sobre a construção de uma proteção internacional no continente latino-americano, recomendo a leitura do artigo “*Evolución histórica del Derecho de Autor en América Latina*” de Alberto J. Cerda Silva.

alcançado? Gabriela Rebouças (2010, p. 11) afirma que “o homem é, sem dúvida, o grande protagonista da modernidade”, destacando o papel que o indivíduo passa a exercer como centro do mundo moderno.

Segundo o discurso Moderno, Deus perde o papel de centro do universo, a resposta para as perguntas e aflições humanas desloca-se para a razão. Somente a racionalidade própria da humanidade seria apta a conduzir a uma vida melhor, afastando o pensamento religioso do centro das discussões. O homem como único ser capaz de compreender o mundo de forma racional e domar as forças da natureza, agora, assumiu o seu posto no centro da vida no planeta. (REBOUÇAS, 2010, p.11).

A separação entre o homem e a natureza é característica da Constituição Moderna (LATOUR, 1994), que compartimentaliza as análises ao separar o natural do social, os humanos e os não humanos, como se a realidade pudesse ser simplificada nessa dicotomia. E ao contrário de purificar, segundo Bruno Latour (1994), produziram mais hibridização, consequência direta do mundo coletivo, assim, a Modernidade produz e nega os híbridos.

A ruptura com o passado, ao menos em tese, integra a noção de Modernidade e, esse indivíduo tem como missão romper com o passado, tanto subjetivamente quanto institucionalmente, como ressalta Anthony Giddens (2002, p. 22) “uma das características mais óbvias que separa a era moderna de qualquer período anterior é seu extremo dinamismo. O mundo moderno é um mundo em disparada”. Longe de ser uma disparada sem rumo, o caminho idealizado pela Modernidade é o da busca pelo progresso em sentido amplo, ou seja, econômico, social e científico.

O percurso do homem moderno, guiado pelo ideal do progresso, tem como pilar a ordem, uma vez que a estabilidade garante certa previsibilidade às escolhas feitas e ao planejamento dos atos futuros. Cria nos indivíduos a sensação de segurança sobre futuro, a qual é uma característica fundamental do projeto da modernidade, de acordo com Zygmunt Bauman (1998).

Os princípios modernos ultrapassam a esfera dos discursos e reflexões filosóficas. Além de arraigados na formação da subjetividade do homem moderno, integram as instituições religiosas, familiares e estatais. Como é o caso da bandeira do Brasil, que ao trazer os dizeres “ordem e progresso” anuncia o compromisso nacional com os ideais modernos.

Como dito, a invenção da imprensa está relacionada com o contexto social do final do século XV, melhor dizendo, com o fim do Feudalismo e o início do Renascimento. Observa-se daí os valores que influenciaram diretamente as transformações das tecnologias da informação, como a ideia de ciência e método científico, o gradual afastamento do pensamento religioso, a busca pelo progresso, etc.

Contudo, as expectativas depositadas no Projeto da Modernidade findaram frustradas. A racionalidade não levou a humanidade à superação dos seus problemas, pelo contrário, aconteceram duas guerras mundiais no século XX que deixaram o rastro de destruição e a sensação de que o projeto falhou. A racionalização da vida não afastou o ser humano das situações de conflito, muito menos extinguiu as mazelas sociais ou físicas.

Na discussão sobre a descrença contemporânea no papel desempenhado pela ciência, Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 58) questiona “como é que a ciência moderna, em vez de erradicar os riscos, as opacidades, as violências e as ignorâncias, que dantes eram associadas à pré-modernidade, está de fato a recriá-los numa forma hipermoderna? ”.

Ainda que o projeto tenha conseguido romper com as rígidas estruturas feudais e proporcionar amplo desenvolvimento tecnológico baseado na razão, as expectativas de um futuro melhor foram frustradas. Apesar das críticas tecidas, há quem resista a decretar o fim da modernidade, como é o caso de Habermas (1992; 1987; 2000), que compreende as falhas do modelo de racionalidade Moderno, mas defende a correção e não o abandono do projeto. Ainda há quem questione se alguma vez já fomos modernos, como Bruno Latour (1994), já que o Mundo Moderno nunca funcionou conforme as suas regras.

O abandono das certezas é uma característica fundamental da crise da Modernidade, as grandes ideologias antagônicas, esquerda *versus* direita ou capitalismo *versus* socialismo não representam mais categorias claras. Muito diferente do período da Guerra Fria, por exemplo, no qual os inimigos eram apresentados diretamente e os projetos em disputa tinham centros hegemônicos definidos.

O processo que culminou na dissolução das experiências do socialismo do século XX foi nomeado como “fim da história” por Fukuyama (1992). Para os seus defensores, não havia mais oposição à expansão do modo capitalista de produção

em sua versão liberal. Nessa esteira, o Estado vai perdendo força no palco político paralelamente ao avanço da globalização. A noção de soberania que fundamentou os Estados-Nação modernos está enfraquecida, tornando as dinâmicas sociais complexas. Antonio Negri (2003, p. 13) faz algumas reflexões sobre a debilidade da soberania na atualidade:

[...] a crise do Estado-nação está em andamento. E, muito embora não se queira falar de seu fim, será preciso igualmente dizer que o Estado-nação perdeu algumas de suas prerrogativas fundamentais. No passado, para definir a soberania nacional, dizia-se que ela era constituída por um monopólio no exercício do poder que se exercia no território unido por uma única cultura. Hoje, de tudo isso não se pode falar mais, pois, justamente, os elementos fundamentais da soberania (exercício do poder militar, cunhagem de moeda, exclusividade cultural) desaparecem do território nacional. Essa perda tem uma genealogia específica, revelada pela incapacidade do Estado-nação de manter o controle sobre a totalidade do território e sobre as forças antagônicas que se movimentam dentro desse território.

O enfraquecimento estatal traz consigo a insegurança na vida dos cidadãos. Com a obsolescência das Instituições Modernas há a transferência de decisões fundamentais para as mãos privadas, logo, os interesses coletivos são postos em segundo plano em face dos interesses privados. O processo de globalização hegemônica (SANTOS, B., 2007) representa os interesses de entidades internacionais, tais como o G7 e o Banco Mundial, na expansão do projeto neoliberal.

Cabe registrar que nos países periféricos esse tipo de política não representa uma novidade, porém, na Europa é perceptível o avanço da política neoliberal¹³ e desmantelamento do Estado do Bem-Estar Social¹⁴. Aqui, no Brasil, o fenômeno é percebido pelo processo de privatização de serviços essenciais na década de 90 do século passado, que foi posteriormente substituído por um período de criação de medidas de proteção social, que se encontram ameaçadas desde a crise internacional de 2008¹⁵.

¹³ A ideologia Neoliberal surge no final do século XX e apresenta-se como uma reinvenção do liberalismo para a virada do milênio. Draibe (1993, p. 86) afirma que o neoliberalismo tem um caráter mais prático do que teórico, incorporando um viés conservador e o darwinismo social.

¹⁴ A partir do pós-45 nasce uma nova concepção de Estado de Bem-Estar Social e perdura até os anos 80, estruturado pelo reconhecimento dos direitos do cidadão e direitos sociais, com a garantia de padrões mínimos de saúde, educação, renda e trabalho. Concomitantemente, percebe-se o aumento da intervenção estatal na economia e das políticas econômicas ativas por parte dos Estados (FIORI, 1997).

¹⁵ Os governos do presidente Lula (2002-2005/2006-2010) trouxeram os direitos sociais para o centro das prioridades estatais, sem abdicar do modelo de produção desenvolvimentista e das políticas econômicas liberais. Marcio Pochmann (2011, p.17) explica que “a recuperação do papel do Estado a partir do governo Lula se mostrou essencial para que o Brasil pudesse retornar à luta pela superação

Nesse cenário de crise é gerada a Pós-Modernidade, que reflete a instabilidade do final do século XX. O pensamento Pós-Moderno começa rompendo com o ideal de ordem (a desordem é a regra), como pode ser visto no processo cada vez mais avançado de desregulação estatal. Para alguns estudiosos¹⁶, como Habermas (2000), não se trata de um período novo e capaz de romper totalmente com o Paradigma Moderno, mas de um sintoma da crise da Modernidade. A presente pesquisa trabalha com o conceito de Pós-Modernidade embasada nos estudos de Zygmunt Bauman (1998) sobre a formação da subjetividade do homem contemporâneo.

O homem Pós-Moderno tem sua existência acompanhada pelas incertezas, pela ausência de planos definidos para o futuro, André Lemos (2010, p. 66) afirma que “a cultura pós-moderna não se prende à dimensão histórica do futuro, mas ancora-se no presente, revisitando o passado. Espírito da época, a arte da pós-modernidade é a arte do ‘aqui e agora’”. Há nas manifestações artísticas a tentativa de captar os elementos que representam a atmosfera da Pós-Modernidade, que está em constante mutação.

Diante da projeção de um futuro rodeado de incertezas, o apego ao presente e aos prazeres imediatos, como o consumo de bens, preenche a ausência de projetos. Nessa sociedade, o indivíduo é reduzido à figura do consumidor, sempre sedento por novas experiências, por novos produtos, novas tecnologias, assim, o consumo caracteriza os relacionamentos, o trabalho e o modo de vida.

do subdesenvolvimento, cujos resultados positivos começaram rapidamente a aparecer com o crescimento econômico duas vezes maiores que na década de 1990 (com a consequente volta ao posto do 8º PIB mundial), combinado com a redistribuição da renda, sobretudo na base da pirâmide social, e elevação da participação do rendimento do trabalho na renda nacional (44% em 2010). Para isso, foi necessário recompor as empresas e bancos estatais, ampliar o universo de funcionários públicos por substituição dos terceirizados na execução das políticas de Estado e inovar as ações públicas, como nos casos do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) para infraestrutura, do Programa Nacional de Habitação Popular (Minha Casa, Minha Vida), da exploração do petróleo no pré-sal, do alargamento da saúde, da educação, eletrificação, entre tantos outros exemplos. O Brasil emergiu com vontade própria e a capacidade de se reorganizar em torno de um novo projeto de desenvolvimento nacional foi liderada por importante convergência política conduzida pelo governo Lula.”

¹⁶ O termo Pós-Modernidade tem gerado controvérsia, pois não há unanimidade no reconhecimento de que houve uma transformação histórica no modelo de sociedade ocidental. Habermas (1987) discute a Modernidade e Pós-Modernidade na arquitetura, para tanto, faz um paralelo entre o Pós-Modernismo e outros movimentos que usam o prefixo “pós” como forma de distanciamento e descontinuidade com os antecessores. Observando que não há uma unanimidade na relação dos movimentos “pós” com o passado, sempre é latente o distanciamento, mas as posturas variam do saudosismo de uma tradição mais antiga até a ruptura com o modelo antigo e criação do novo.

Para Bauman (1998, p. 24), em ensaio intitulado “O mal-estar da Pós-Modernidade”, o período da Pós- Modernidade é profundamente marcado pela necessidade do consumo, com a liberdade dos indivíduos atrelada à capacidade de ser um consumidor pleno. Do lado oposto da balança, encontram-se aqueles que não estão aptos a integrar as relações de consumo e, por tal motivo, são tratados como ameaças.

Observa-se que as transformações subjetivas e políticas estão interligadas, do mesmo modo que o paradigma contemporâneo representa também uma mudança na matriz produtiva da sociedade. O industrialismo é substituído pelo que Manuel Castells (2003) chama de “informacionalismo”. O objetivo do industrialismo era ampliar a capacidade produtiva ao máximo, no caso do informacionalismo, o fim é a produção de tecnologia. (CASTELLS, 2003, p. 54).

Cabe mencionar a diferença entre informação e informacionalismo. Segundo Castells (2003), deve-se compreender que a informação e o conhecimento integram as sociedades e os modos de desenvolvimento de todos os modelos de sociedade. Enquanto no informacionalismo, o conhecimento é central no modo de desenvolvimento contemporâneo, cada vez mais voltado para produzir e acumular conhecimento que gere desenvolvimento tecnológico.

As tecnologias da informação vão gradativamente adquirindo importância em comparação com as máquinas de produção das fábricas que dominaram a economia antes do século XX. A passagem do industrialismo para o informacionalismo não ocorre apenas em virtude do desenvolvimento de tecnologias de informação mais avançadas. Decorre de uma série de fatores históricos, econômicos, culturais, sociais e tecnológicos, posto que, como Manuel Castells (2003, p. 43) afirma, “[...] a tecnologia é a sociedade, e a sociedade não pode ser entendida ou representada sem suas ferramentas tecnológicas. ”

Assim, as tecnologias da informação não apresentam as mesmas características em todas as sociedades, ainda que haja a impressão de que o movimento é global. Dentro de cada país existem formas distintas de relacionar-se com as tecnologias, por questões econômicas ou sociais, chegando até dificuldades de manuseio.

Portanto, o relacionamento entre cultura e tecnologia se aprofunda no contexto específico do II Pós-Guerra, com a crescente inserção da ciência para a melhoria dos resultados técnicos e aumento da produtividade. André Lemos (2010,

p.52) defende que houve uma mudança de paradigma técnico-científico na Pós-Modernidade, que passou a trabalhar com a informática, energia nuclear e engenharia genética, reduzindo a importância do modelo de produção em massa.

A cibercultura nasce no ambiente Pós-Moderno descrito anteriormente, mergulhado em incertezas e não enxerga a racionalidade moderna como caminho para a resolução dos conflitos. Paralelamente, a tecnologia está cada vez mais presente em todos os momentos de sua vida. O que antes era restrito ao ambiente de trabalho, agora é parte integrante da sociabilidade e do descanso.

A constante inserção dos recursos tecnológicos na vida Pós-Moderna não significa que há um consenso sobre o tema. Pelo contrário, as relações sociais, políticas e econômicas atuais têm sido objeto de análises de vários campos do conhecimento, em especial antropologia (LEVY, 1996), sociologia (CASTELLS, 2003), comunicação (LEMOS, 2010) e direito (LESSIG, 2001; KOEPSSELL, 2004).

As mudanças nos paradigmas sociais e econômicos estão intimamente ligadas às transformações tecnológicas. Isto posto, o desenvolvimento das novas tecnologias da informação decorre também dos investimentos e pesquisas sobre comunicação em massa e cibernética. Apesar de aparentemente distantes, estes ramos trabalham com as relações entre a sociedade ou indivíduo e a técnica.

Assim, os meios de comunicação de massa estão ligados ao processo de difusão de bens culturais experimentado no início do século XX. Conhecido popularmente como “cultura de massa”, que corresponde à produção e propagação cultural através de novos mecanismos de comunicação. A característica essencial é o emprego na produção cultural da lógica industrial, melhor dizendo, há a produção em larga escala de bens culturais para a comercialização. Os principais críticos desse modelo são os membros da Escola de Frankfurt¹⁷, especialmente Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985).

Vale mencionar que Adorno e Horkheimer (1985, p. 2) constroem uma crítica ao processo de mercantilização da cultura. E ao contrário da propaganda de que haveria um crescimento na produção e maior difusão, os autores enxergam um empobrecimento criativo, uma vez que são criadas fórmulas rígidas nos diversos setores culturais.

¹⁷A Escola de Frankfurt representa um grupo de pesquisadores neomarxistas do início do século XX, que atuava no intuito de trazer para as universidades o debate marxista enquanto teoria social. (MARANHÃO, 2010).

A cultura de massa, termo designado para a produção cultural daquele período, pouca relação tem as camadas populares, sendo ligada ao objetivo capitalista de maximizar os lucros e produzir em larga escala. Apesar dos mecanismos tecnológicos demonstrarem potencial para proporcionar o enriquecimento cultural da sociedade, questões econômicas e sociais determinaram o percurso dos meios de comunicação.

No tocante à cibernética, a contribuição para o desenvolvimento tecnológico da cibercultura é a identificação da semelhança entre as funções de processamento de informações dos seres humanos e das máquinas, no intuito de extrair fórmulas e leis matemáticas, ou melhor, na aproximação entre seres humanos e máquinas, segundo Joo Ho Kim (2004, p. 200).

O ambiente digital que foi se moldando, desde o final da Segunda Guerra Mundial, com avanços na engenharia eletrônica e comunicação, convergiu na década de 1970 do século passado para a criação da internet, isto é, uma rede de computadores de interligar máquinas e transmitir dados em proporção global. Castells (2003, p. 82) afirma que o projeto está alicerçado pela união da “estratégia militar, grande cooperação científica, iniciativa tecnológica e inovação contracultural”. O processo que começou por intermédio do desenvolvimento de máquinas capazes de decifrar os códigos dos alemães, posteriormente ganhou corpo numa estratégia militar desenvolvida para permitir a troca de informações de forma segura durante ataques nucleares.

Castells (2003) ainda chama a atenção para o contexto de transformações econômicas, pois o capitalismo enfrentou uma crise em 1970, naquele momento era a crise da matriz energética. Dessa maneira, o desenvolvimento da rede mundial de computadores, durante o processo de reestruturação do modelo capitalista, tem como consequência lógica a formação de uma sociedade da informação com um viés capitalista.

Desde o fim da 2ª Guerra Mundial, como dito, houve um investimento no desenvolvimento de tecnologias de comunicação mais eficazes para o enfrentamento de inimigos em guerras. Assim, as TIC's avançam como parte de uma estratégia militar e, posteriormente, passam a integrar o processo de reinvenção do capitalismo global.

A partir da análise feita sobre a transformação da matriz tecnológica e social, observa-se o acirrado debate acerca sobre as relações estabelecidas com as novas

tecnologias da informação, eventuais consequências e a construção da subjetividade do ser humano no ambiente digital. Não existem consensos ou opiniões rígidas, tanto os partidários quanto os contrários são constantemente desafiados pelas transformações tecnológicas.

De um lado, há aqueles que comemoram as inovações tecnológicas, criam discursos exaltando o seu potencial integrador, sem realizar uma análise crítica das relações de poder envolvidas. Do outro lado, estão aqueles que enxergam o fenômeno como algo negativo, entendendo a internet e os computadores como instrumento de opressão e exploração que subjuga os seres humanos e fragiliza suas relações sociais.

Francisco Rüdiger (2013) divide os estudiosos das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC's) em dois grupos: prometeicos e faustícos¹⁸. Os primeiros adotam uma postura de celebração ao avanço da técnica, como é o caso de Pierre Levy. Tal posicionamento é semelhante ao elogio da modernidade à ciência e ao progresso, que se manifestam como produtos da razão humana. A crença na tecnologia como caminho adequado à superação dos problemas da vida humana desvia a atenção das consequências da experiência.

Enquanto o segundo grupo compreende a crescente imersão tecnológica da Pós-Modernidade como algo pernicioso. Chegando a afirmar que o volume de informação afeta a habilidade dos indivíduos de apreender o texto. Além de criticar a atenção que o ambiente digital requer e, conseqüentemente, compromete as demais atividades do cotidiano, tal qual uma armadilha que aprisiona o internauta, por exemplo, Carr (2001).

Apesar do aparente conflito, nota-se certa semelhança nas defesas dos contrários e dos favoráveis às novas tecnologias, pois, observa-se que ambos compreendem o fenômeno de forma externa ao ambiente social, como algo afastado e distante, que domina as pessoas ou é dominado por elas. Este tipo de

¹⁸Observa-se na divisão entre “faustícos” e “prometeicos”, criada por Francisco Rüdiger, um paralelo com a divisão conceitual apocalípticos vs integrados, desenvolvida por Umberto Eco na década de 1970. Ambas criam figuras extremas e próximas concomitantemente, isto é, os faustícos enxergam de forma negativa as transformações tecnológicas, enquanto os prometeicos celebram a ideia de evolução tecnológica e defendem que esses aparatos técnicos tem um papel positivo na sociedade, percebe-se nessa postura visões extremas que desconsideram a complexidade. No caso dos apocalípticos e integrados, o contexto era a discussão sobre o impacto da indústria cultural e da cultura de massas, Umberto Eco (2015) separa em apocalípticos e integrados aqueles que por seus posicionamentos condenam ou exaltam as comunicações de massa. Tanto o conceito de Humberto Eco quanto o de Rüdiger separam os teóricos em planos opostos e, ao mesmo tempo, próximos por não observarem o fenômeno de maneira complexa.

investigação considera a tecnologia como um corpo estranho inserido na vida das pessoas, tendo demandas próprias e distintas daquelas dos indivíduos. André Lemos (2015, p. 30) defende:

Para o melhor ou o pior, afirmam pessimistas e otimistas, a técnica age a partir de seus mecanismos intrínsecos, sua substância, sejam eles movidos por tendências positivas ou negativas, mas contra as quais não adianta lutar. É simplesmente assim. Para uns, a internet é emancipadora. Para outros, ela é totalitária. Para uns, as redes sociais são a nova potência da socialidade, para outros, o fim dessa mesma socialidade. Para uns, os livros e a leitura estariam em perigo, para outros, em franco desenvolvimento. Para uns, os games são arte e possibilidade de expandir a cognição e a destreza corporal, para outros, fonte de alienação, violência e isolamento.

A redução da discussão à dicotomia não colabora para o avanço do debate, a internet como parte do fenômeno social não pode ser etiquetada de modo definitivo. Diferente da Modernidade, os tempos Pós-Modernos são líquidos (BAUMAN, 1998), ou seja, estão em constante mutação, marcados pela incerteza e parcial imprevisibilidade. Então, a ambiguidade e a contradição fazem parte da tecnologia, ou seja, os medos e as esperanças dos faustícos e prometeicos podem ser reais, um não exclui o outro.

O local, ou não local, de realização do mundo digital é a internet ou rede mundial de computadores, que também é identificado como ciberespaço¹⁹. É no ciberespaço que a experiência digital ocorre, com a liquidez e ambiguidade características²⁰. A experiência do ciberespaço tem como consequência a transformação na concepção de tempo e espaço, assim, a experiência contemporânea é vivenciada de forma imediata ou, como André Lemos (2003) denomina, “*live*”.

O encurtamento ou a eliminação das distâncias físicas paralelamente a nova percepção de tempo reflete diretamente na formação identitária. Nesse sentido, Silvana Monteiro (2006, p. 32) afirma, ainda, que “[...] o ciberespaço evidencia a ruptura com o sentido único e com as identidades fixas, ou seja, o bom senso e o

¹⁹ Koepsell (2004, p. 25) explica que “[...]o termo ciberespaço é novo, forjado pelo romancista de ficção científica William Gibson. Como foi usado em sua ficção “*ciberpunk*”(um gênero mais ou menos inventado por ele em seu romance “*Neuromancer*”), o termo refere-se ao que ele chama de “alucinação consensual” que os usuários de rede de computador futuristas vivenciam ao abandonar uma rede de computador mundial.”

²⁰A despeito dos posicionamentos que situam o ciberespaço como “local” de realização da experiência digital, existem críticos (LEONARDI, 2011; ARATA JÚNIOR, 2006) que consideram equivocado os usos desses termos no intuito de separar a experiência real e virtual, Marcel Leonardi (2011, p. 130) “há uma clara sobreposição entre o que ocorre *online* e *offline*: a Rede aumenta e facilita a vida social no mundo físico, em vez de substituí-lo. Ou seja, em lugar de criar um espaço separado, a Internet passou a integrar o cotidiano das pessoas, fazendo com que a metáfora perdesse seu sentido.”

senso comum, respectivamente, uma vez que o sentido é sempre um constructo, um acontecimento. ”

A homogeneidade reproduzida pelas mídias de massa não atrai o público como a heterogeneidade das mídias eletrônicas, André Lemos (2010, p. 123) ressalta que o ciberespaço é um “hipertexto²¹ mundial interativo”, no qual os internautas podem dar sugestões, inserir pautas ou modificá-las, tornando as relações mais dinâmicas. Cabe registrar que os grandes conglomerados da comunicação controlam os portais e sites mais populares, porém, a neutralidade da rede²² garante que qualquer usuário tenha amplo acesso ao conteúdo disponibilizado na internet.

No espaço digital ou ciberespaço que coexiste com o mundo físico é moldada uma nova realidade, complexa e em constante fluxo. Daí surge a noção de cibercultura, isto é, a cultura do ciberespaço, que se apresenta como local de construção de novas relações culturais. Mas o que se entende por cibercultura? É a mera transposição dos elementos culturais produzidos para uma linguagem digital binária? O ambiente digital é uma representação do mundo físico, tal qual um espelho?

Francisco Rugider (2009, p. 8) observa que o termo cibercultura foi utilizado pela primeira vez 1964 por Alice Hilton para designar o desenvolvimento das tecnologias de processamento de dados que precederam a rede mundial de computadores. A palavra cibercultura se referia a um novo imperativo ético diante dos avanços tecnológicos, visto que as tecnologias da informação apontam dois caminhos distintos, ou os indivíduos podem optar por uma formação emancipatória, ou adaptar-se de modo passivo ao novo modelo.

Desde o princípio a expressão trouxe consigo caminhos contraditórios, entre a esperança e o conformismo. Contudo, a complexidade da internet não pode ser ignorada e o potencial democrático é incomparável com as mídias de massa. As trocas realizadas sem a necessidade da intermediação dos grandes estúdios, das

²¹ De acordo com Koch (2007, p. 24), hipertexto corresponde à “[...] tecnologia de leitura e escrita não-sequenciais. O termo hipertexto refere-se a uma técnica, uma estrutura de dados e uma interface de usuário. [...] Um hipertexto (ou hiperdocumento) é uma coleção de textos, imagens e sons – nós – ligados por atalhos eletrônicos para formar um sistema cuja existência depende do computador. O usuário/leitor caminha de um nó para outro, seguindo atalhos estabelecidos ou criando outros novos.”

²² Para Vinicius Santos (2014), a neutralidade da rede é a base do funcionamento da internet no século XXI ao determinar que não haja tratamento diferenciado na gestão do tráfego de dados a depender do conteúdo, melhor dizendo, pelo princípio da neutralidade da rede não pode haver privilégio por questão de conteúdo no transporte de dados.

emissoras de televisão e das empresas de radiodifusão proporcionam uma abertura para uma visão mais plural, porém, celebrar a técnica de forma acrítica, sem a compreensão de que a tecnologia é a sociedade, representa uma atitude pouco comprometida com o estudo da temática.

Desse modo, a sociedade informacional representa um momento histórico específico do desenvolvimento hegemônico, assim como a internet. Ambas funcionam sob a lógica capitalista, isto é, a lógica do consumo, do acesso condicionado aos bens, da obsolescência programada e etc. Conforme Francisco Rüdiger (2013, p. 72):

[...] a cibercultura deve ser vista, sem espanto, como uma formação em que, em vez do império da técnica ou da espontaneidade humana, o que predomina como elemento articulador de suas experiências, é a forma mercadoria. A comunicação online, a flânerie digital e a sociabilidade virtual não somente se inscrevem em um sistema mercantil, mas são por ele mediadas desde a raiz, visto que seus sujeitos, antes mesmo de fazerem qualquer contato ou, como se diz, interagirem, via de regra são já os sujeitos que criaram a prática de uma indústria cultural oriunda do início do século XX.

Assim sendo, mostra-se necessário contextualizar a tecnologia e os seus usos como parte do modelo social. Sem esquecer a existência de práticas dissonantes que fogem da esfera do consumo ou da mercantilização e que ressignificam as práticas sociais na rede mundial de computadores, por exemplo, a mobilização política nas redes sociais que gerou as Jornadas de Junho de 2013 e o compartilhamento gratuito de arquivos em formato digital.

A invenção e a popularização da internet têm influência direta em diversas nuances da vida, questões como trabalho, economia, educação, dentre outras. Todavia, a presente pesquisa faz um recorte metodológico para compreender as transformações no acesso aos bens culturais tutelados pelos Direitos Autorais, que vivenciam o contexto da cibercultura. Por isso, a próxima subseção aborda a questão da ética no ambiente digital e as trocas espontâneas de bens imateriais na rede mundial de computadores.

2.3 Ética *Hacker*

A inclusão do virtual como parte integrante da realidade não encerra as discussões sobre o tema, pelo contrário, cria uma série de novas questões a serem enfrentadas, dentre as quais está o debate da ética no ambiente digital. A partir da

noção de que o ciberespaço não é um espelho do mundo físico, entende-se que novas relações sociais são estabelecidas ali, logo, há a importância de um debate ético.

Primeiramente, questiona-se o que é ética? A discussão sobre a ética percorre a filosofia desde a Antiguidade até os dias de hoje, fala-se em ética religiosa, ética política, ética do trabalho, tendo qualquer nuance da vida social uma reflexão sobre o comportamento humano. Álvaro Valss (1994, p. 7) explica que “tradicionalmente ela é entendida como um estudo ou uma reflexão, científica ou filosófica, e eventualmente até teológica, sobre os costumes ou sobre as ações humanas”.

Paralelamente, a ética está ligada à práxis, isto é, ao fazer ético na vida cotidiana. Os seres humanos desenvolvem determinados comportamentos valorados como certos ou errados, justos ou injustos, nesta avaliação está o componente ético das ações. A confusão em torno do significado da “ética” reflete uma dificuldade de associar a reflexão sobre crítica e práxis do agir humano.

Desse modo, o indivíduo que, por exemplo, numa discussão não profere xingamentos homofóbicos por compreender aquela atitude como algo ruim age conforme uma postura ética. Carla Coelho (2014, p. 216) defende que a ética corresponde a “princípios que, tal como “vozes interiores”, balizam as atitudes das pessoas. Mas, se há uma valoração, existem critérios.”

A ética engloba uma esfera reflexiva, na qual o indivíduo pondera sobre as ações humanas, juntamente com uma esfera prática, que envolve a efetiva postura ética da pessoa. Portanto, a ética não se resume ao cumprimento cego das regras morais vigentes na sociedade, posto que os costumes nem sempre se identificam com um comportamento ético.

Apesar de os princípios éticos nem sempre corresponderem aos preceitos morais vigentes, aqueles devem ser entendidos no contexto histórico e social inserido. Para Carla Coelho (2014, p. 216) “a ética não pode ser vista dissociada da realidade sociocultural concreta”, ou melhor, o contexto sociocultural está interligado com as práticas éticas. Assim, na Sociedade da Informação observa-se um novo ambiente e, conseqüentemente, novas discussões éticas.

Ao observar a dinâmica das relações ambientadas no mundo digital é possível perceber regras de conduta criadas entre os usuários e as discussões sobre os comportamentos adotados pelos usuários, pelos produtores de conteúdo,

por empresas, por instituições políticas, dentre outros que utilizam aquele espaço. O comportamento pautado por princípios éticos na internet passou a ser discutido, uma vez que no ambiente virtual são estabelecidas novas formas de sociabilidade, identidades fluídas e um processo de desterritorialização.

A internet comporta múltiplos usos, logo, o perfil dos usuários é diversificado. Alguns utilizam redes sociais, sites de notícias, plataformas de estudo, páginas com produção audiovisual, serviços com tecnologia streaming²³. Já outros trabalham de forma direta com a produção de inovações a partir da tecnologia. Ainda existem os empreendedores da esfera digital.

Manuel Castells (2001, p. 34-35) defende a existência de uma cultura da internet que é produzida pelos usuários, isto é, no ambiente digital há sistemas de valores que orientam as ações dos indivíduos, modelos de comportamento que criam costumes e linguagens próprias na internet que afetam as instituições. Em síntese, a cultura da rede mundial de computadores é formada coletivamente, pela reunião das culturas tecnomeritocrática, *hacker*, comunitária virtual e empresarial.

No exame da cultura *hacker* é possível compreender melhor a discussão da ética na rede. Inicialmente, cabe esclarecer que o termo *hacker* é vinculado de forma usual à conduta daqueles que se apropriam irregularmente de informações sensíveis para obter ganho ou expor a intimidade de terceiros, noutras palavras, o *hacker* do senso comum é aquele que usa *softwares* ou vírus para obter senhas de cartões ou emails, dados pessoais, fotos ou vídeos íntimos, dentre outros. Contudo, os *hackers* utilizam o termo “*cracker*” para designar o grupo que atua na internet violando a privacidade dos indivíduos e cometendo crimes de todas espécies.

Em outra perspectiva, André Lemos (2001) associa o imaginário criado em torno dos *hackers* ao movimento cyberpunk de 1980. Tal movimento começa na ficção científica retratando um futuro distópico, hipertecnológico, com vigilância constante e imerso em conflitos bélicos. O cenário cyberpunk é associado com o sentimento de desilusão Pós-Moderna, por abandonar o olhar otimista para os avanços tecnológicos.

²³ O *streaming* se caracteriza como forma de transmissão de dados, normalmente fonográficos e audiovisuais, sem a necessidade de realizar o *download* desses dados, semelhante à lógica da transmissão ao vivo. Os serviços de *streaming* têm despontado como modelo de negócio em expansão, contando com diversas plataformas atuando, por exemplo, Deezer, Spotify, Tidal e Apple Music. (ARAÚJO; OLIVEIRA, 2014)

Nessa visão, o *hacker* é retratado como o “cyberpunk” real (LE MOS, 2001), ou seja, aquele que usa os conhecimentos em tecnologia para denunciar as violações aos direitos dos indivíduos cometidas pelos Estados e pelas grandes corporações. Além de criar mecanismos de resistência às arbitrariedades, como a disponibilização de programas de computador livres, sistemas de segurança mais eficientes, divulgação de documentos que comprovam violações à privacidade e etc.

A concepção de *hacker* estudada aqui se relaciona com a conduta dos indivíduos que criam programas de modo colaborativo na rede mundial de computadores. Diferente da concepção que liga o trabalho à recompensa, a cultura *hacker* prescinde de remuneração e funciona como tarefa compartilhada, especialmente no caso dos *softwares*. Dentro do modelo capitalista, os *hackers* adotam um modelo de trabalho voltado para a colaboração e disponibilização de programas com o código aberto proporcionando maior liberdade para os usuários do produto.

O sistema operacional Linux representa a interação da cultura *hacker*, uma vez que seu processo de criação foi gratuito e colaborativo, envolvendo o trabalho de milhares de indivíduos pelo globo. A ideia do software livre²⁴ é basilar para compreender a ética *hacker*, portanto, não se deve confundir *software livre* com *software gratuito*. Enquanto, o primeiro tem como princípio o “código aberto” e ampla colaboração no aperfeiçoamento. O segundo, apesar de usar o termo “gratuito”, nem sempre proporciona um sistema de liberdades tão amplo.

Pekka Himanen (2001), em sua obra “A ética dos *hackers* e o espírito da Era da Informação”, estuda a ética *hacker* em contraponto com a ética do trabalho defendida por Max Weber²⁵. De acordo com o autor, as bases da sociedade em rede não foram inventadas por empresas ou grandes corporações, mas por indivíduos que se uniram no processo criativo. No processo de criação compartilhada surgem os princípios éticos do ciberespaço, que destoam do mundo físico.

²⁴ Rodrigo Moraes (2004, p. 80) aponta que “o software gratuito da Microsoft- que não se confunde com software livre- esconde o incentivo à dependência em software proprietário.”

²⁵ Max Weber, em sua obra “a ética protestante e o espírito do capitalismo”, relaciona os preceitos éticos protestantes com a ascensão do capitalismo e, conseqüentemente com a ressignificação da noção de trabalho. De acordo César Sanson (2014), o pensamento weberiano enxerga na reforma protestante o ponto de mudança na forma como o trabalho é visto, uma vez que para cultura judaico-cristã, o trabalho é visto como necessário para sobrevivência, mas indesejável. Enquanto no protestantismo, o trabalho passa a ser considerado um dever, um sinal da graça divina, rechaçando totalmente o ócio e a contemplação presentes em sociedades pré-modernas.

Além da mera produção de novas tecnologias, a ética *hacker* está ligada ao íntimo respeito à liberdade, esta aqui é tratada como alicerce. A liberdade pregada não é liberdade do comércio ou livre circulação de mercadorias, mas a livre circulação de informações. Os softwares livres com seu código aberto representam esse ideal, pois qualquer programador pode modificar e aperfeiçoar o sistema.

Beatriz Martins (2006, p. 2) chama atenção para a inegável semelhança entre a cultura de trocas praticada pelos *hackers* e o modo de produção do conhecimento acadêmico, visto que em ambos os casos a troca de conhecimento e colaboração são essenciais para o avanço dos estudos da academia e para o aperfeiçoamento dos programas de computador. Assim como qualquer cultura plural baseada na troca de saberes entre os seus membros.

A privacidade dos indivíduos e a necessidade de garantir livre circulação de informações integram o âmago da ética *hacker*. Segundo Pekka Himanen (2001, p. 74), “[...] *internet puede que sea un medio para el ejercicio de la libertad de expresión, pero asimismo puede acabar siendo un medio de vigilancia. Viene siendo tradicional que muchos hackers dediquen su trabajo a evitarlo, en defensa de la privacidad en el ciberespacio*”.

Observa-se a dualidade do ambiente virtual, a interligação torna os indivíduos mais suscetíveis ao controle. Enquanto os mecanismos de vigilância do mundo material dependem de uma ação do agente investigador, a esfera digital guarda informações fornecidas, voluntariamente ou não, pelos usuários.

Neste cenário, os hackerativistas empreendem esforços para garantir a privacidade na *internet* frente aos governos e empresas. As disputas judiciais com a empresa responsável pelo *Whatsapp*, aplicativo de mensagens instantâneas, ilustram o debate, em razão das recentes decisões judiciais²⁶ que proibiram o funcionamento do aplicativo. De um lado, o Judiciário alega que a empresa deliberadamente ignora as decisões judiciais que solicitam a interceptação de conversas de usuários investigados por crimes. Por outro lado, o ciberativista Moxie Marlinspike (2016), criador da tecnologia de criptografia, afirma que a empresa não

²⁶ No decorrer dos anos 2015 e 2016 o aplicativo de mensagens instantâneas *Whatsapp* teve suas atividades suspensas em todo território nacional, como consequência do descumprimento de decisões judiciais que requeriam o acesso às mensagens trocadas por celulares de suspeitos de atuação criminosa. A questão tem gerado uma sucessão de decisões judiciais bloqueando o aplicativo *whatsapp* com base no artigo 12, inciso III da lei e outras autorizando o funcionamento. Para compreender melhor o debate recomendo a leitura do artigo “Os dilemas da criptografia de mensagens na internet” de Glaydson de Farias Lima (2016).

teria acesso às conversas dos usuários e, por isso, não poderia fornecer às autoridades. Assim, as disputas envolvendo a privacidade e as ações dos governos ou das corporações permeiam os debates, mas permanecem sem solução.

Outra questão desperta o interesse dos pesquisadores (HIMANEN, 2001; LEMOS, 2001; MARTINS, 2006), o que motiva os indivíduos a despendem horas do seu dia e sua força de trabalho em um projeto que não garante retorno financeiro? A questão ganha importância na medida em que os indivíduos dispõem de pouco tempo vago no modelo de sociedade Pós-Moderno, visto que dividem seu tempo entre as experiências e interações do mundo físico e do ambiente digital.

Pekka Himanen (2001) observa que a relação desenvolvida entre o *hacker* e as tecnologias da informação é apaixonada. O computador não funciona como mero instrumento de trabalho, mas como mediador das relações sociais. Ao comparar a maneira como o *hacker* interage com o trabalho e a ética do trabalho weberiana, o autor defende que a ética *hackerativista* representa uma nova maneira de se relacionar com o trabalho. Essa mudança na relação com o trabalho pode ser interpretada como reflexo do estreitamento das relações entre a tecnologia e a sociedade no ambiente informacional.

Para Beatriz Martins (2006) a “atitude *hacker*” é determinante para o desenvolvimento das Novas Tecnologias da Informação, especialmente do computador, que foi projetado, inicialmente, como máquina de cálculo, mas tornou-se um instrumento de comunicação. As motivações são variadas, desde a ampliação do acesso às informações até o grau de criatividade do projeto.

Assim, a ética *hacker* engloba uma série de princípios que são considerados fundamentais para a concepção de Direitos Humanos ocidental, como o direito à liberdade e à privacidade. Tal concepção ética representa uma ruptura com o individualismo característico da Modernidade, resgatando a ideia de trabalho colaborativo voltado em benefício da coletividade. Liberdade, privacidade, prazer e bem comum são alguns dos valores éticos que integram a chamada ética *hacker*, que aponta para uma transformação no relacionamento entre indivíduos mediado pelas TIC's.

2.4 Reinvenção do relacionamento entre o público e a produção cultural

A dimensão virtual da realidade, conforme já mencionado, não se resume a um espelho do mundo físico, gerando novas dinâmicas sociais. Estas transformações podem ser observadas na produção e reprodução de bens culturais, os quais agora prescindem de suporte físico, facilitando, assim, a apropriação do público.

Com o advento da internet, as formas de uso, criação e acesso foram sensivelmente modificadas. A facilidade com que as pessoas têm acesso a determinados bens era inimaginável há duas décadas. Não só a facilidade, como também a diversidade de material produzido e difundido. De acordo com Guilherme Carboni (2009, p. 201):

Podemos dizer que, na sociedade da informação, a cultura digital propiciada pela internet guarda certa afinidade com a cultural oral primária (que é anterior ao aparecimento da escrita), principalmente, no que diz respeito à coletivização do saber. Porém, enquanto na cultura oral primária prezava-se a manutenção do saber para que ele pudesse ser difundido às outras pessoas da tribo, a cultura digital tem como base a tecnologia digital, que confere maior liberdade à criatividade humana e maior originalidade ao processo de criação intelectual.

Vale mencionar que o termo cultura é polissêmico, sendo objeto de estudo de vários ramos do conhecimento, por exemplo, antropologia, sociologia, história, dentre outros. E cada área conceitua cultura de diversos modos, a depender da filiação teórica. Por isso, é necessário delimitar a noção de cultura objeto do presente estudo.

Aqui, a noção de cultura e de bens culturais correspondem aos frutos da criatividade humana, com foco naqueles bens que podem ser reproduzidos em larga escala, sem perda da qualidade original ou descaracterização. No caso das músicas, livros, artigos, revistas e produção audiovisual²⁷ surge a possibilidade, com as novas tecnologias da informação e comunicação, destes bens serem virtualizados, dispensando o suporte físico.

Daniela Canedo (2009, p. 5) aponta que essa visão de cultura é restrita, englobando atividades artísticas, intelectuais e de entretenimento que, normalmente,

²⁷ No caso das esculturas, pinturas e outros bens únicos, não há a possibilidade de reprodução física sem a perda do valor, portanto, o processo de virtualização não atinge tais bens.

são vinculadas a interesses econômicos²⁸. Contudo, a presente pesquisa busca compreender formas mais inclusivas de acesso à produção cultural, que estimulem a criatividade e o intercâmbio dos bens culturais, para além das restrições patrimoniais vigentes.

Nesse sentido, o processo de virtualização modificou o modo como a população se apropria destes bens. O que antes era adquirido em lojas de CDs, livrarias, videolocadoras e outros estabelecimentos de venda ou empréstimo de produtos culturais, agora está disponível na rede mundial de computadores, gratuitamente ou não. As transformações ligadas ao fenômeno do virtual alcançam tanto os produtores culturais quanto o público.

As novas tecnologias da informação representam apenas uma faceta da nova dinâmica social, interligando-se a elas toda cadeia produtiva da arte e da ciência. Em tempos de superinformação, conectividade e desterritorialização, percebe-se que não só o suporte da criação que foi modificado, como a própria forma de criar adquiriu novas características.

Antes, as empresas envolvidas na produção cultural determinavam o que seria consumido pelo público, pois os produtos colocados em circulação no mercado excluíam parcela significativa dos bens culturais produzidos. As mídias clássicas, televisão e rádio, tinham seus espaços monopolizados por aqueles contratados pelas grandes empresas. Já a internet abriga um acervo superior ao das bibliotecas, dos estúdios de música ou das lojas de discos e videolocadoras físicas, qualquer indivíduo conectado tem a possibilidade de colocar à disposição dos outros usuários arquivos contendo bens culturais.

Segundo Clóvis Montenegro de Lima e Rose Marie Santini (2009, p. 54), “o barateamento e a descentralização da produção [...] possibilitam aos músicos e intérpretes maior autonomia para produção e distribuição de suas obras”. O cenário independente que tinha seu acesso restrito à pequena parcela da população, ocupando posição marginalizada, atualmente, encontra-se em ebulição com a crescente adesão dos artistas e do público aos meios alternativos de produção e distribuição.

O cenário cultural que não se compatibiliza com os padrões comerciais, também chamado de *underground* ou cena alternativa, encontra na rede mundial de

²⁸ Para compreender melhor o processo de mercantilização da cultura, ler a obra “Dialética do Esclarecimento” de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985).

computadores um espaço ímpar para divulgação do seu trabalho, com baixo custo ou a custo zero. A internet surge como espaço com maior abertura diante influências dos interesses financeiros, contudo, para evitar ilusões, deve-se compreender que o ciberespaço ainda reproduz as relações de poder do mundo material.

Mudança significativa também ocorreu na relação entre o criador e o seu público. O espaço digital permite ao público sair da passividade de outrora. Afinal, a simplicidade no manejo dos programas de computador permite aos usuários que possam manifestar-se artisticamente, por exemplo, remixando músicas e editando vídeos. Criar a partir do que já foi criado, eis o viés antropofágico da cultura digital. Clóvis Monteiro de Lima (2008, p. 123) discute a reinvenção do público na era digital:

Pensando na rede para seu uso, inventaram modos de comunicação mediados por computador para compartilhar conhecimentos no espaço virtual: a “câmara dos comuns intelectual”. O consumo passivo de informação se transforma em processo participativo de “criatividade interativa”. Os usuários das novas tecnologias digitais de informação e comunicação descobrem o potencial de compartilhar informações, conhecimentos e conteúdos. A comunicação em rede corrói profundamente as bases da indústria cultural, particularmente no que se refere à produção artificial de escassez pelo controle do acesso e do uso. A internet evidencia a indústria cultural como algo histórico e social, e não como modo “natural” de produção e disseminação de bens imateriais.

As Tecnologias da Informação e da Comunicação trazem novas formas de interação entre os indivíduos, a postura distante e passiva é deixada de lado, cada vez mais o usuário da internet quer interferir no mundo físico, seja politicamente, com a assinatura de abaixo-assinados ou organização de manifestações, seja culturalmente, através dos debates ou apropriação criativa das obras disponíveis.

Alex Primo (2007), ao estudar a interação mediada pelo computador, afasta-se do determinismo tecnicista das análises que celebram a “interatividade” da TIC’s, observando que o ambiente digital comporta múltiplas formas de interação. A autor divide as interações digitais em: reativas e mútuas. As primeiras são caracterizadas pela predeterminação, isto é, as formas de interagir estão previamente estipuladas. Enquanto, as interações mútuas têm como característica a ausência de caminhos predeterminados, com os agentes em constantes problematizações, desse modo, a interação pode influenciar no processo e no resultado.

Em linhas gerais, Primo (2007) não cria categorias antagônicas de interação, mas observa que nas interações mediadas pelo computador estão presentes as interações mútuas e reativas, num ambiente de múltiplas interações. Assim, o

ciberespaço não é um ambiente completamente predeterminado (reativo), tampouco é totalmente livre (mútuo).

No campo da produção cultural, o compartilhamento de bens imateriais na internet aparece como o motor para criação de um ambiente mais democrático e criativo. Percebe-se a interação entre indivíduos dispostos não só a compartilhar bens imateriais, como também a participar do processo criativo.

Entretanto, diversos conflitos permeiam a questão. A defesa do monopólio da exploração comercial concedido pelo Direito Autoral é o argumento mais invocado contra o compartilhamento. Seus defensores buscam leis mais rígidas e investem milhões em tecnologias para impedir o compartilhamento de arquivos. Os tópicos seguintes prosseguem no estudo sobre as transformações da concepção de autor com as novas tecnologias da informação, especificamente sobre a figura do “pirata da *internet*” e a cultura do remix.

2.4.1 O autor e o pirata: o homem moderno e o seu duplo

O presente tópico investiga a construção da figura do autor e daquele que viola os preceitos normativos dos Direitos Autorais, conhecido como “pirata”. Para tanto, busca-se situar a formação da concepção moderna de autoria por intermédio das obras de Foucault (2006); Juciane Cavaleiro (2008); Roland Barthes (2004) e Roger Chartier (1999).

Falar em modernidade não significa apenas abordar um período temporal que influenciou as artes, a escrita, a arquitetura, dentre outros aspectos culturais. Nem somente tratar da separação entre homem e religião, com a substituição de modelo teocêntrico pelo antropocentrismo. Esse período modifica tanto o ambiente externo, inaugurando mudanças na forma de produzir bens e conhecimento, quanto no interno, com a construção do sujeito moderno, moldado pela noção de racionalidade e individualismo.

Como dito em linhas anteriores, a concepção de direito de autor tradicional está relacionada com os valores da Modernidade. Mas surge o questionamento: e a noção de autoria já estava presente antes da existência de uma tutela jurídica ou também é uma invenção da Modernidade?

Historicamente a identificação entre o autor e a sua obra não eram obrigatórias. De acordo com Juciane Cavaleiro (2008, p. 68) as obras literárias

durante a Antiguidade, período em que predominou a tradição oral, prescindiam da figura do autor, isso ocorria devido à abertura da obra, isto é, ela estava em contínua construção, não era algo pronto e acabado. De tal modo, a autora afirma que os contadores de histórias tinham a liberdade de alterá-la ou adaptá-la da forma que desejassem, logo, esses intérpretes também participavam do processo criativo. Não existia a noção de “obra” como produto pronto e acabado, mas em constante transformação.

Beatriz Martins (2012, p. 28-29) também chama atenção para o caráter transcendental das obras da Antiguidade, uma vez que os criadores atribuíam às divindades a inspiração para o processo criativo. A mencionada autora traz o exemplo das “musas”, que eram as filhas de Zeus e cumpriam a função de soprar os versos no ouvido dos poetas.

Desse modo, a figura do “autor” na antiguidade apresentou um formato mais fluído e aberto, contando com a participação dos intérpretes na construção da obra que estava em constante atualização (MARTINS, B., 2012, p. 29). Além do autor funcionar como mero instrumento da manifestação dos deuses e seres mitológicos. Tais características mostram a diferença entre a concepção de autor da antiguidade e a noção que inspirou as legislações sobre direito de autor, conferindo uma historicidade ao conceito.

No período medieval, persistia a ideia de inspiração divina, mas com o elemento monoteísta. O “Deus” cristão era a inspiração para a escrita e a fonte hermenêutica para a interpretação dos textos. Nesse sentido, Beatriz Martins (2012, p. 32) afirma que:

Neste ambiente, a instituição da *auctoritas* representava a mediação entre a fonte divina e o humano. Formada por clérigos, que se dedicavam ao estudo da Bíblia, a *auctoritas* se constituía em um coletivo hierarquizado responsável pelo estabelecimento de uma doutrina que determinava o valor da produção textual. Assim, a expressão individual estava sempre subordinada à avaliação desse cânone, reconhecido como o legítimo porta-voz do saber divino, para ser referendada e aceita como algo digno de atenção e disseminação. A *auctoritas* era a própria representação da autoridade de Deus na terra, daí seu poder de validar ou vetar a produção discursiva.

Ainda no decorrer da Idade Média, as obras começaram a conter essa referência ao autor, no entanto, nota-se o caráter punitivo da designação. As ideias que contrariassem os ensinamentos religiosos ou as classes hegemônicas geravam consequências para o autor. Com base nisso, Chartier (1999, p. 23) observa que, antes da criação de normas jurídicas para tutelar a autoria, “a primeira afirmação de

sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas”.

Nessa perspectiva, pode-se fazer um paralelo entre o reconhecimento da autoria e a concessão dos privilégios aos editores, pois em ambas as situações houve o interesse em controlar a circulação de ideias. Primeiro pela atribuição do texto ao autor e, posteriormente, pela concessão do monopólio de exploração aos grupos de editores. No caso da Inglaterra, como dito, os editores também eram responsáveis por impedir as publicações não autorizadas que contrariassem os interesses do Clero e da Coroa inglesa.

A partir do final do período medieval e início da Modernidade começa a ganhar força a noção de autor, como figura a quem é atribuída a obra, sem intervenção divina ou transcendental. Para Roland Barthes (2004, p. 58) “o autor é uma personagem moderna”, sendo fruto dos valores da Modernidade, que coloca o homem como protagonista da época. Ocorreu um processo gradativo de vinculação da obra ao autor, no qual a compreensão da mensagem da obra está interligada à quem a produziu. Nesse sentido, fala-se na “função autor” como lugar de fala no discurso propagado pela obra. A interpretação da obra é realizada buscando a figura que enunciou o discurso.

Percebe-se que o caminho trilhado para a construção do sujeito-autor decorre da necessidade de regulação do material ideológico posto em circulação. Portanto, antes de qualquer reconhecimento jurídico de ligação moral entre autor e obra, há uma manifestação de controle e censura à livre circulação de ideias.

Michel Foucault (2006), em texto intitulado “o que é um autor?”, apresenta um apanhado histórico do tratamento dado ao autor e o que isso significou ao longo do tempo, no intuito de compreender o que chama “função autor”. Para Foucault (2006, p.14) essa função representa o “[...] modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. Isso significa dizer que a designação de autoria tem relação com o *status* e o papel de determinados discursos dentro de uma sociedade.

Sob esse ângulo, observa-se que a função autor não integra todos os textos. Há, portanto, uma variação da obrigatoriedade de designação do autor, dependendo do período histórico e do modelo de sociedade. Como é o caso supracitado das obras literárias que circulavam durante a Antiguidade sem necessidade de

designação, porém, atualmente, a autoria é a regra para aceitação das obras literárias. Sobre a função autor, Foucault (2006, p. 16-17) entende que:

Ela não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor. Sem dúvida, a esse ser de razão, tenta-se dar um status realista: seria, no indivíduo, uma instância "profunda", um poder "criador", um "projeto", o lugar originário da escrita. Mas, na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam. Todas essas operações variam de acordo com as épocas e os tipos de discurso.

Há quem conteste essa visão, argumentando que, apesar da ausência de proteção jurídica, é possível observar na Antiguidade o reconhecimento de ligação moral entre autor e obra. Sob esse ângulo, Eduardo Manso (1987, p. 8-9) defende que a noção de autor não é fruto da modernidade, pois ainda que não existisse proteção jurídica, havia um laço moral entre o criador (escritor, compositor e inventor) e sua criação, tendo como consequência, a aversão social aos que ostentavam como próprias obras alheias. Assim, cada período histórico lidava de forma diferente com a produção dos bens culturais.

Manso (1987, p. 9) afirma que “ainda que não houvesse norma legal que instituísse alguma punição contra as violações daquilo que haveria de ser direito dos autores das obras intelectuais, sempre existiu sanção moral”. O importante nessa pesquisa é observar que a perspectiva do “autor- proprietário”, difundida pela modernidade, não é natural, e sim uma construção que reflete o modelo de sociedade calcada no individualismo.

A consolidação da noção de autor semelhante à existente na atualidade, somente poderá ser encontrada na França, mais especificamente, no período da Revolução Francesa (TRIDENTE, 2009, p. 22). O autor é visto de forma dúbia. De um lado, o autor é o criador da obra, isto é, o indivíduo que empreendeu esforços intelectuais para conceber algo. De outro lado, é o proprietário dessa criação. Na medida em que sua criação é tratada juridicamente como “bem” ou “coisa” passível de apropriação.

Desse modo, a tutela autoral integra o que a modernidade convencionou chamar de direito subjetivo, enquanto direito do indivíduo oponível em face de outrem. Para Gabriela Rebouças (2012, p. 15) “os direitos subjetivos serão, portanto,

o foco de realização desta subjetividade moderna no sistema jurídico”. Reforçando a ideia do homem moderno, individualista e autossuficiente.

A visão de autor construída a partir desse marco do direito subjetivo está submersa no conceito criado de homem individualista. Por vezes, visto como soberano, inexistindo o compromisso social, igualmente recai sobre a propriedade individual um manto sacro, em razão de uma suposta “natureza humana” (PRONER, 2007, p. 23). O autor e a tutela autoral baseadas no paradigma Moderno moldaram o autor-proprietário. O indivíduo que produz, por intermédio da racionalidade, um bem cultural, que integra seu patrimônio, podendo dispor dele da maneira que desejar.

No caso dos Direitos Autorais, os piratas são vistos como uma ameaça à propriedade individual. O discurso hegemônico encerra a discussão na questão da ilegalidade da conduta, visto que há uma ofensa ao direito subjetivo do autor. O termo “pirata” faz referência aos navegantes que cruzavam os mares buscando apropriar-se dos bens alheios. Atualmente, a denominação “pirata” designa um universo de práticas que violam os Direitos Autorais, dentre as quais está o compartilhamento de arquivos no ambiente digital ou pirataria virtual, dos que navegam na internet.

Há uma semelhança na conduta do pirata virtual e do clássico. Ambas as formas de pirataria subvertem a noção tradicional de propriedade. Entretanto, os adeptos do compartilhamento de arquivos, especificamente nos meios digitais, questionam essa inevitabilidade da noção de propriedade, a distribuição para a população e a noção de autoria (PHILLIP, 2008, p. 67-68).

Os praticantes da pirataria clássica pretendiam tomar para si os bens alheios, lucrando com esse ato. Os piratas do séc. XVII permaneciam na lógica do direito de propriedade. Portanto, a motivação separa os dois tipos de pirataria. Apesar disso, o discurso trazido pelos meios de comunicação trata o compartilhamento de arquivos na internet como um crime, fazendo um paralelo com os crimes contra a propriedade material, uma forma de “furto” e, conseqüentemente, quem compartilha recebe a alcunha de criminoso.

Deve-se esclarecer a grande peculiaridade da propriedade intelectual. A despeito de receber tratamento análogo ao destinado à propriedade material, o seu uso por uma pessoa não exclui outras pessoas de usarem também, nem diminui o seu valor. A partir desse raciocínio é possível perceber a inaplicabilidade de alguns conceitos ao tema, por exemplo, “roubo” da propriedade intelectual.

Ignorando as questões postas acima, o discurso da Modernidade com os seus ideais de ordem, pureza e racionalidade cria a figura do “outro”. Esse outro está situado à margem da construção do sujeito modelo, ainda que seja necessário na sua constituição. Assim, o “pirata” é apresentado como o outro do “autor”, o antagonista do criador, aquele que não cria e, apenas, apropria-se do “bem cultural” alheio.

Rebouças (2012, p. 28) ao abordar a gênese do homem moderno afirma que “na tentativa de reforçar sua identidade, sua positividade, de afirmar-se como normalidade, constrói também sua sombra, sua negatividade, o seu não-ser”. Paralelamente ao sujeito moderno, cria-se no discurso a figura do “outro”, englobando todo aquele que rompe as regras estabelecidas. Importante salientar que a questão da manutenção da ordem é muito cara para a modernidade, visto que adquire o significado de meio para regular para os nossos atos. (BAUMAN, 1998, p. 15).

Nesse contexto, o autor representa o proprietário, melhor dizendo, o sujeito de direito que recebe a tutela do sistema jurídico. Com a popularização das Novas Tecnologias da Informação, a monopólio do autor sobre essa propriedade encontra-se ameaçado, uma vez que os bens tutelados prescindem de suporte físico e circulam livremente na esfera digital, sem que as normas nacionais e internacionais consigam frear esse processo.

Diante desse cenário, surge a figura do pirata virtual, que ao disponibilizar o conteúdo protegido pelo Direito Autoral, sem a autorização dos autores, confronta as normas vigentes. Assim, a figura “pirata virtual” aparece no papel do “outro”, como aquele que perturba a ordem previamente estabelecida. O pirata representa a desordem, aquilo que é incontrolável.

Como consequência do avanço da pirataria virtual é possível observar o reforço da dicotomia: pirata *versus* autor. Os defensores da concepção tradicional de Direito Autoral utilizam a propaganda com o objetivo de perpetuar uma imagem negativa da pirataria virtual e, por tabela, dos praticantes do compartilhamento de arquivos na internet.

Bauman (1999, p. 63) em “Modernidade e ambivalência”, ao discorrer sobre a oposição amigos *versus* inimigos, defende que tal oposição define ambos. Transportando para a dicotomia autor vs pirata, isto significa dizer que, a expansão de uma visão maximalista da tutela jurídica autoral, embasada no discurso de

proteção ao autor, está relacionada com a criação da imagem do “pirata virtual” como ameaça ao autor e à criação.

Ainda sobre o fortalecimento da dicotomia autor vs pirata, Maíra Nunes (2010, p. 148) observa que a propaganda funciona para construir o discurso criminalizante da conduta do pirata e do consumidor de produtos pirateados, além de reforçar o estereótipo do “homem de bem”, que não se envolve com práticas delituosas por zelar pela harmonia familiar e não dar mau exemplo aos seus filhos. Assim, a indústria cultural promove a caça aos piratas virtuais com o objetivo de produzir equívocos e esquecimentos sobre o debate dos Direitos Autorais no contexto da cibercultura. (NUNES, 2010, p. 148).

Outro ponto importante é a simplificação do mundo baseada numa visão maniqueísta, a qual seria responsável pela naturalização da situação posta. A trama dos heróis e vilões termina por simplificar as disputas, visto que não problematiza os pontos centrais. No caso da pirataria virtual, a discussão acerca da promoção do acesso aos bens culturais é invisibilizada pelo discurso criminalizador.

2.4.2 Abaporu ou a cultura do remix

O termo pirataria difundiu de forma negativa como uma prática antiga de circulação de bens culturais sem autorização prévia dos autores ou criadores, a qual também esteve presente no período pré-digital, principalmente por intermédio das máquinas fotocopadoras, das fitas cassete e das fitas de vídeo. Assim, diferente do discurso alardeado, a rede mundial de computadores não criou a figura do “pirata” ou a prática da “pirataria”, todavia, amplificou o processo de propagação da produção cultural.

Para Helena Klang (2011), a facilidade do acesso no ambiente digital é enriquecedora, na medida em que a criação normalmente não acontece em isolamento. O criador carrega uma bagagem de experiências, leituras, músicas e outras obras com as quais entrou em contato. Isto é potencializado pela experiência das Tecnologias da Informação e as trocas no ciberespaço.

A partir da noção de que o processo criativo não acontece no vácuo e recebe influência direta dos elementos sociais e culturais, torna-se possível compreender as trocas realizadas no ambiente digital como aptas a incrementar a criatividade dos indivíduos. Não apenas aqueles ligados diretamente à visão de arte tradicional, por

exemplo, escritores ou músicos. Como qualquer indivíduo conectado à internet pode participar do processo criativo, ressignificando ou criando novas versões de uma obra a partir do uso das novas tecnologias, num verdadeiro processo antropofágico.

Helena Klang (2010; 2011) atualiza o ideal antropofágico da Semana de Arte Moderna de 1920²⁹ em sua interpretação sobre o processo criativo do ambiente digital. Os modernos do século passado defenderam a valorização dos aspectos culturais nacionais, contudo, sem que houvesse um isolamento da cultura nacional com elementos estrangeiros, para tanto, era necessário absorver características estrangeiras e adaptá-las ao cenário brasileiro. Rechaçando o colonialismo cultural de outrora, Oswald de Andrade (1924), em seu Manifesto Antropofágico, afirmou que “só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.

O projeto da Semana de Arte Moderna de 1922 defendia a mistura como caminho para uma nova linguagem artística e social, emancipada das antigas imposições coloniais. Aproveitar os elementos externos, sem abandonar as raízes nacionais. Fazendo um paralelo com a produção cultural do ciberespaço, há uma tendência de atualização constante dos signos, melhor dizendo, de criar o novo a partir das invenções anteriores. Dessa perspectiva, surge o questionamento central, não seria isso que o ser humano vem fazendo no decorrer dos séculos?

André Lemos (1997, p. 21) apresenta uma visão distinta da arte moderna, apontando que a sua lógica era funcional e futurista, além de retratar o passado na base da paródia. Por outro lado, a arte pós-moderna teria como característica a apropriação do passado, ressignificando a produção artística. O ambiente digital contribui para esse processo de reinvenção do passado.

Cabe registrar que a inclusão do prefixo “ciber” para distinguir categorias anteriores às tecnologias da informação não funciona como mera nomenclatura, uma vez que a matriz produtiva e a configuração social sofreram transformações significativas. O ciber vem aglutinar as experiências físicas e virtuais que compõem a experiência humana, isto é, a nova configuração da realidade.

²⁹ Helena Klang (2011, p. 19-20) observa que a “[...] Semana de 22 reuniu os principais nomes da literatura e das artes plásticas brasileiras como parte das comemorações pelo centenário da independência do país. O evento foi considerado um marco do movimento modernista nacional, por ser a primeira manifestação cultural coletiva a favor de um novo modo de ver o Brasil, liberto da condição de colonizado. Os modernistas almejavam liberdade de expressão, o fim de regras no universo das artes e da importação de modelos estrangeiros. Buscavam uma identidade nacional e uma renovação artística e literária, em oposição à linguagem conservadora que prevaleceu no século XIX. Os artistas compartilhavam de um ideário futurista, que exige a deposição dos temas tradicionalistas em nome da sociedade da eletricidade, da máquina e da velocidade.”

A ciberarte faz parte desse ideal Pós-Moderno, contendo múltiplos arranjos, vislumbram-se interações profundas entre público e autor, sendo que estas categorias não funcionam de forma fixa. A fluidez da pós-modernidade impede a cristalização dos papéis fixos, não que todos os indivíduos vão se transformar em produtores de conteúdo, mas a quebra do monopólio da comunicação abre novas oportunidades. André Lemos (1997, p. 22) acrescenta que “a ideia de rede, aliada à possibilidade de recombinações sucessivas de informações e a uma comunicação interativa, tornam-se os motores principais dessa ‘ciberarte’”.

O caso da produção musical serve para ilustrar as transformações na forma de criar e reproduzir com as novas tecnologias. Na metade do século passado, em 1948, a música passou a ser armazenada em suporte físico e comercializada³⁰, proporcionando ao público a possibilidade de trazer os concertos musicais para a esfera privada em qualidade adequada, esta é a era dos LP's³¹. Os LP's ou discos de Vinil, segundo Sarah Quines (2012, p. 12-13), consagram-se como suporte musical oficial, tal como os livros eram os suportes escritos, fomentando nos consumidores o colecionismo de discos. Contudo, a experiência da fita cassete, a partir de 1963, trouxe maior liberdade para o público, pois rompeu o monopólio técnico dos estúdios ao permitir a gravação e a reprodução amadoras, além de retirar a reprodução do ambiente doméstico e colocá-la em movimento.

Os CD's representam a passagem do analógico para o digital. Surgindo, a partir da década de 1980, com a promessa de melhoria na qualidade da gravação aliada à maior capacidade de armazenamento, como explica Rodrigo Gomes (2014, p. 79) “o CD (*Compact Disc*) apresentou a possibilidade de execução contínua de até 79 minutos de áudio com níveis de ruídos e distorção praticamente desprezíveis [...]”. Cabe registrar que as invenções não foram descartadas com a consolidação das novas tecnologias, pelo contrário, há um movimento de resgate do vinil, no qual

³⁰Leonardo de Marchi (2005, p. 7) explica que o primeiro aparelho capaz de gravar e reproduzir sons foi patenteado em 1877, era chamado de fonógrafo. Contudo, essa tecnologia não permitia a reprodução em massa por não havia a possibilidade de reproduzir vários exemplares de uma apresentação. Já que uma vez gravado, tornava-se uma peça única.

³¹ Segundo Sara Quines (2012, p. 91) “O LP surgiu em 1948 quando Peter Goldmark, engenheiro da CBS, desenvolveu o microsulco, reduzindo a velocidade dos discos de 78 para 33 rotações. O novo formato, mais resistente que os cilindros feitos de goma-laca, permitiu um armazenamento de 15 a 20 minutos em cada lado, enquanto seu antecessor permitia apenas uma música por face.”

jovens estão aderindo à experiência musical analógica, sem abandonar o acesso pelos meios digitais³².

Assim, diferente de alguns posicionamentos que assinalavam pela substituição dos instrumentos analógicos pelos digitais (LE MOS, 1997), a coexistência dos formatos se apresenta como uma realidade. Também coexistem os públicos, tanto aquele que apresenta comportamento passivo, quanto o que interage diretamente com a obra, reinventando-a na lógica da apropriação criativa.

Inspirado na tendência da apropriação criativa nasce o movimento remix, popular nas pistas de dança pelo mundo, inclui práticas de apropriação e reinvenção do produto musical com efeitos eletrônicos. Helena Klang (2011, p. 39-41) explica sobre o processo de criação do remix, que começou na década de 1970 impulsionado pelas discotecas e consistia em inserir espaços na música, modificando o ritmo e a velocidade. Posteriormente, o *remix* seletivo que propõe maior intervenção na música original, mas mantém o núcleo. Já na terceira fase, o processo de recriação é autônomo, conferindo características próprias às canções remixadas.

André Lemos (2005, p. 1) defende que “o princípio que rege a cibercultura é a “re-mixagem”, conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, *cut-up* de informação a partir das tecnologias digitais”. Sob esse ângulo, o remix representa a abertura proporcionada pelas TIC's para a apropriação e livre acesso de bens imateriais, que estimula a descentralização da produção cultural e criação livre dos impedimentos da concepção tradicional de Direito Autoral.

A produção de novos sentidos é parte das transformações culturais de cada sociedade, e diversos fatores influenciam as mudanças, dentre eles a invenção de uma nova tecnologia. Assim, o universo musical estampa a face antropofágica da produção cultural na era digital. Com base nisso, Helena Klang (2011, p. 43) defende que:

[...] *samplear* músicas nada mais é do que se apropriar alegoricamente de músicas pré-existentes para realizar colagens sonoras. Desta forma, DJs reivindicam em suas criações uma significância cultural a partir de interpretações de músicas reconhecidas do grande público. À luz da teoria de Ownes, o remix musical é uma constatação da passagem do tempo,

³² Uma tendência que tem chamado atenção da indústria nos últimos anos é o crescimento das vendas dos discos de vinil. Em 2015, a British Phonographic Industry divulgou que em 2015 o número de vinis vendidos foi superior do que em 1994, cerca de 2 milhões de discos foram vendidos e o número tem aumentado progressivamente nos últimos oito anos. (LEÃO JÚNIOR, 2016)

percebida pelo distanciamento temporal da música, aliada a um desejo de recombina-la com elementos do presente, para lhe conferir novos sentidos.

Observa-se no cenário audiovisual a tendência de apropriação criativa nos repositórios de vídeos e nas redes sociais. Concomitante à exploração comercial de artistas consagrados, surge também a produção de vídeos que ressignificam o conteúdo original, através de dublagem, junção de trechos de várias obras, inclusão de material autoral numa obra anterior, dentre outros. Para Joana Ziller (2012, p. 3) “criam a partir de vídeos publicados por outrem, novas narrativas que, em alguns momentos e sob certos aspectos, são mais próximas de seu cotidiano do que aquelas produzidas por emissoras e produtores de conteúdo audiovisual”.

O processo criativo advindo do compartilhamento de arquivos no ciberespaço tem como característica o dinamismo, a cada dia novas produções são lançadas, novas paródias, obras conhecidas são recriadas. O caso do *YouTube* ilustra o alcance e a velocidade do processo criativo na internet, esse site funciona como uma plataforma de vídeos aberta ao público e tem mais de 1 bilhão de usuários cadastrados³³, no qual todos têm a possibilidade de produzir conteúdo.

Percebe-se que o remix resgata algumas características da noção autoria Pré-Moderna, como a fluidez da obra e criação coletiva. As obras voltam a apresentar aquela abertura da Antiguidade, na qual os intérpretes acrescentavam novos elementos, portanto, a obra está em constante transformação.

Nesse sentido, André Lemos (2005, p. 2) apresenta três princípios norteadores da prática do remix, que são: a) liberação do pólo da emissão; b) conexão em rede; c) reconfiguração das práticas sociais. O primeiro princípio refere-se à possibilidade de qualquer usuário produzir e compartilhar conteúdo na internet, diferente das mídias de massa que tem o conteúdo previamente estabelecido. O segundo trata da internet e conectividade generalizada, com vários aspectos da vida colocados na rede mundial de computadores, por exemplo, questões profissionais, lazer, políticas e etc. Por fim, o terceiro princípio aponta que a cibercultura promove a reconfiguração das práticas sociais, e não uma ruptura, ou seja, o remix traz novas possibilidades de criação, mas não extingue a ideia do autor tradicional.

³³ O Youtube foi criado por Steve Chen e Chad Hurley em 2005, com o objetivo de facilitar o compartilhamento de vídeos entre os usuários da internet. Antes era necessário enviar por email ou salvar o arquivo de vídeo num drive físico (pen drive, HD ou disquete), no site Youtube o armazenamento efeito de forma virtual e pode ser acessado por qualquer pessoa no mundo e por várias pessoas ao mesmo tempo. (G1, 2006)

Os novos usos e práticas do ciberespaço desafiam os conceitos tradicionais de autoria, resgatam uma concepção coletiva e fluída de autor e público. Quem é o público e quem é o autor? Não são respostas automáticas, especialmente na cibercultura, com o uso de tecnologias que proporcionam cada vez mais interação entre público e autor, além da maior autonomia no processo produtivo.

Henry Jenkins (2014) defende que a houve uma mudança estrutural, logo, a forma como até os receptores “passivos” da produção cultural tem acesso aos bens é diferente do período pré-digital, pois não havia um reconhecimento do potencial de contribuição do público. Portanto, a internet não transforma todos em produtores culturais, mas seu uso abre possibilidades maiores do que o período anterior às Tecnologias da Informação.

Diante da constatação de que o cenário da produção cultural passou por intensas transformações na cibercultura, ampliando as possibilidades de acesso e apropriação criativa dos bens culturais. Surge a questão, qual é a configuração dos Direitos Autorais na atualidade? O âmbito jurídico está acompanhando as novas formas de criar ou há uma tendência de endurecimento da visão proprietária do direito de autor? A próxima seção vai abordar o panorama jurídico dos Direitos Autorais no âmbito nacional e internacional.

3 PANORAMA DOS DIREITOS AUTORAIS: PRESSUPOSTOS PARA A COMPREENSÃO DE UM CAMPO EM TRANSFORMAÇÃO

A popularização das Novas Tecnologias da Informação tem efeito direto na forma como os bens culturais são protegidos, uma vez que a ausência de suporte físico coloca em questão a eficácia e a viabilidade da manutenção do modelo de proteção jurídica vigente. Será que as demandas de uma Sociedade da Informação estão em harmonia com o Direito Autoral nacional e internacional?

A presente seção pretende responder essa questão e realizar uma análise das normas de Direitos Autorais, interno e externo, no intuito de compreender a forma como o campo jurídico trata a questão da autoria. O estudo dos Direitos Autorais adquire importância na Sociedade da Informação, pois é o ramo que regula o acesso aos bens culturais tão importantes na vida em sociedade.

Inicialmente, o estudo aborda as normas de direito internacional que foram incorporadas ao ordenamento jurídico pátrio, posteriormente, analisa a Lei nº 9.610/98, conhecida como Lei de Direitos Autorais (LDA) e a previsão constitucional de proteção à autoria. Assim, a seção realiza uma análise dos Direitos Autorais numa perspectiva sistemática, isto é, compreendendo o direito como uno ao confrontar a LDA com os princípios constitucionais e o direito internacional, com a finalidade de relativizar o viés patrimonialista do instituto.

O exame do tratamento jurídico dispensado ao Direito Autoral colabora na compreensão das ideologias, contradições e perspectivas de transformações envolvidas na temática. Assim, o surgimento de grupos defensores de uma nova concepção de tutela autoral tem relação direta com o engessamento do modelo legal, frente às peculiaridades da cibercultura e às necessidades da Sociedade Informacional.

3.1 Tratamento Jurídico internacional

A concepção de propriedade material recebe um tratamento diferenciado a depender de cada nação e da época. Diferente é o caso da propriedade imaterial, especificamente dos bens protegidos pelos Direitos Autorais, que apresentam uma vocação internacional, ou seja, os bens imateriais, independentemente de o suporte ser físico ou digital, circulam facilmente pelas fronteiras, não respeitando a

delimitação territorial de cada país. Diante da ausência de uniformidade entre a proteção autoral dos países, verificou-se a necessidade de disciplinar a questão por um sistema internacional de normas, no intuito de controlar a circulação das obras e uniformizar o tratamento dado aos estrangeiros e aos nacionais.

As primeiras tentativas de internacionalização dos Direitos Autorais surgiram com acordos de reciprocidade entre países, os quais garantiam a paridade no tratamento dos nacionais e dos estrangeiros. Leonardo Zanini (2011, p. 115-117) explica que essa multiplicidade de regras internacionais bilaterais continuava a disciplinar a questão de maneira irregular, de maneira lenta e sem garantir uma uniformidade mínima sobre o tema. Como consequência das limitações desse modelo, os Estados começaram a celebrar acordos internacionais mais abrangentes.

O principal documento internacional sobre Direito Autoral foi celebrado no século XIX. A Convenção de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas, realizada em 1886, representou a unificação no tratamento dos Direitos Autorais entre os países signatários. Manuela Santos (2009, p. 60) afirma que a Convenção criou uma União de países que não admitiam em seus territórios qualquer tratamento desigual entre estrangeiro e nacional.

A Convenção de Berna passou por cinco revisões no decorrer do tempo, a mais recente foi em 1971. O ordenamento jurídico brasileiro incorporou a convenção a partir do decreto nº75.699/75. Vale destacar a importância do mencionado documento internacional em matéria de Direito Autoral, especialmente nos países herdeiros do modelo francês de proteção autoral, conhecido como *droit d'auteur*³⁴.

O conceito de obra trazido pelo artigo 2³⁵ da Convenção de Berna é amplo, incluindo qualquer produção literária, artística e científica como objeto de proteção autoral, por exemplo, fotografia, composição musical, cinema e escultura. Assim,

³⁴Carol Proner (2007) afirma que o contexto da Revolução Francesa foi responsável pela consolidação da dupla proteção do autor, que passou a gozar de direitos patrimoniais e direitos morais sobre a obra. Essa característica gerou uma resistência na adesão dos países herdeiros do modelo inglês de Direito Autoral, o qual protegia o direito de cópia, já os direitos morais eram tratados por outras instancias.

³⁵ "Artigo 2º.

1) Os termos 'obras literárias e artística' abrangem todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o modo ou a forma de expressão, tais como os livros, brochuras e outros escritos; as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza; as obras dramáticas ou dramático-musicais; as obras coreográficas e as pantomimas; as composições musicais, com ou sem palavras, as obras cinematográficas e as expressas por processo análogo ou da cinematografia; as obras de desenho, de pintura, de arquitetura, de escultura, de gravura e de litografia; as obras fotográficas e as expressas por um processo análogo ao da fotografia; as obras de arte aplicada; as ilustrações e os mapas geográficos; os projetos, esboços e obras plásticas relativos à geografia, à topografia, à arquitetura ou às ciências." (CONVENÇÃO DE BERNA, 1971)

expressões humanas artísticas e científicas de natureza totalmente distinta, desde que materializadas em suporte, são objeto de proteção autoral. Percebe-se, então, que há a exigência de exteriorização para a proteção, afastando o Direito Autoral do campo das ideias, caso não estejam em suporte.

No que se refere ao tipo de suporte, a Convenção de Berna não faz referência expressa à proteção da obra em suporte digital. Essa omissão decorre do tempo da última revisão, que ocorreu em 1971, período em que as Novas Tecnologias da Informação estavam em desenvolvimento e não causavam embaraço à concepção tradicional de Direito Autoral.

O documento internacional mencionado não se limita a definir o que é considerado obra, também tratando dos direitos patrimoniais e enumerando uma série de direitos “morais” do autor. Estes últimos podem ser reivindicados independentemente dos patrimoniais³⁶, logo, ainda que os direitos patrimoniais tenham sido cedidos, o autor pode reivindicar a paternidade da obra, opor-se à eventuais modificações ou dano ao seu conteúdo.

A convenção ainda traz princípios norteadores para a tutela autoral dos países membros da União e possibilita uma margem de liberdade para as escolhas internas, criando um sistema de uniformização mínima nas legislações dos membros da União de Berna. De acordo com Vanisa Santiago (2006, p. 53):

Os princípios fundamentais consagrados pela CB são: a) Tratamento nacional- segundo o qual as obras originárias de um Estado- membro da União de Berna deverão ser protegidas, em cada um dos demais, como se fosse uma obra nacional: é o princípio da assimilação; b) Proteção mínima- pelo qual os países ficam obrigados a assegurar como nível mínimo de proteção, o que é garantido pelo Convênio: como os gêneros de obras protegidas, os tipos de direitos assegurados, os limites permitidos e o prazo de duração da proteção; c) Proteção automática- que determina que o sistema de proteção pelo direito autoral, em um Estado-membro, não pode depender de nenhuma formalidade, tal como registro ou depósito de cópias.

Esses princípios asseguram que as legislações internas dos países integrantes da União de Berna estejam minimamente compatíveis, proporcionando segurança jurídica aos autores e demais beneficiados pelos Direitos Autorais. Dois pontos dos princípios fundamentais merecem algumas observações: o prazo mínimo

³⁶ “Artigo 6 bis.

1) Independentemente dos direitos patrimoniais de autor, e mesmo depois da cessão dos citados direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a toda deformação, mutilação ou outra modificação dessa obra, ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua honra ou à sua reputação.[...]” (CONVENÇÃO DE BERNA, 1971)

de proteção e a possibilidade de as normas internas estabelecerem novas limitações ou restrições.

Inicialmente, a Convenção de Berna estabelece, no artigo 7, como prazo mínimo 50 anos após a morte do autor para que cesse o direito de exclusividade, sendo que a contagem começa a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à morte. A ideia de estipular um período mínimo tem relação com o objetivo de uniformizar o tratamento do Direito Autoral nos países signatários do acordo. Essa disposição geral admite que as normas internas de cada país estabeleçam prazos superiores, mas limita a opção por prazos inferiores aos casos previstos no pacto, por exemplo, obras cinematográficas e pseudônimas³⁷.

No tocante às restrições aos Direitos Autorais, apesar dos longos prazos, a Convenção traz algumas aberturas para que as legislações nacionais possam autorizar determinados usos, os quais seriam considerados violação aos direitos do autor caso não fossem liberados. Em nenhum trecho do documento é mencionada a função social da propriedade intelectual, mas essas aberturas funcionam como meio de relativização da propriedade. Este é o caso do artigo 10 da referida Convenção, que autoriza as citações de trechos das obras colocadas em circulação, desde que a reprodução não atente aos bons costumes e tenha uma finalidade a cumprir.

A Convenção de Berna ainda estipula algumas regras que possibilitam a utilização da obra sem a necessidade de autorização prévia do autor. Segundo José Ascensão (2008), a revisão da Convenção de Berna que ocorreu em 1967 na cidade de Estocolmo trouxe para o documento a proteção ao direito de reprodução do autor. No intuito de harmonizar as regras dos sistemas do *common law* e do civil *law*, criou-se a abertura para os países membros da União incorporarem em suas legislações permissões de reprodução sem necessidade de autorização expressa do autor. Daí surgiu a regra dos três passos, isto é, a autorização inserida no artigo 9, § 2º que permite a reprodução da obra, sem autorização do titular do direito, em casos especiais, desde que não afete a exploração normal e não cause prejuízo injustificado aos interesses do autor.

A Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI) editou um Guia da Convenção de Berna (1980) contendo alguns direcionamentos sobre a interpretação

³⁷ "Artigo 7.

1) A duração da proreção concedida pela presente Convenção compreende a vida do autor e cinquenta. anos depois da sua morte."(CONVENÇÃO DE BERNA, 1971)

do documento internacional, no qual aponta que a ênfase no critério que impede a aplicação da regra dos três passos quando a reprodução causar prejuízo aos autores inviabiliza a permissão. O argumento da OMPI é que qualquer autorização de reprodução gera um impacto no mercado, ainda que seja reduzido³⁸. Portanto, o foco da avaliação no caso concreto deve ser sob a justificativa apresentada.

A incorporação da regra dos três passos não é obrigatória para os países signatários do pacto internacional em comento. De acordo com a Convenção de Berna, “às legislações dos países da União reserva-se a faculdade de permitir a reprodução das referidas obras [...]”. A facultatividade gera dúvidas quanto à interpretação das legislações internas, por exemplo, no caso brasileiro, onde não há previsão explícita de aplicação da regra dos três passos na Lei de Direitos Autorais.

Segundo José Ascensão (2007) a regra dos três passos é uma cláusula implícita, isto é, ainda que a Lei de Direitos Autorais não tenha dispositivo regulamentando o tema, tal regra é aplicável. Em sentido contrário, Guilherme Carboni (2009, p. 205) defende que, com base nas limitações trazidas pela Convenção de Berna, foram extraídos três requisitos: deve-se tratar de caso especial, isto é, deve ter um objetivo a ser alcançado; a autorização não deve causar prejuízo injustificado; e, por último, a limitação não deve interferir na exploração da obra ou causar prejuízo. Contudo, na Convenção de Berna há a obrigatoriedade de expressa menção às limitações no texto legal.

Apesar da Convenção abordar diversos pontos relacionados à autoria, não há no instrumento normativo qualquer menção aos intérpretes e demais categorias que contribuem no processo criativo. João Eboli (2003, p. 32) observa que o movimento pela inclusão dos direitos conexos no sistema de proteção internacional começou no início do século XX, mas, apenas, consolidou-se após o período do pós 2º Guerra Mundial, com o avanço tecnológico dos mecanismos de reprodução e fixação em suporte físico.

³⁸ “Se a primeira condição for preenchida (a reprodução não prejudicar a exploração normal da obra) será então necessário examinar se a segunda é ou não satisfeita. É preciso sublinhar que não se trata de determinar se o autor sofre ou não um prejuízo qualquer: é evidente que, no limite, há sempre um prejuízo; todos as copias causam um prejuízo: uma se fotocópia pode substituir o exemplar de uma revista que deixa de ser vendido e, se o autor estiver associado, pelo seu artigo, ao produto da edição — perderá os direitos de autor inerentes à venda desse exemplar, que lhe deveriam ser atribuídos. Trata-se, sim, de saber se esse prejuízo é injustificado; naquele caso concreto, é evidente que não; já, porém, estaríamos diante de um prejuízo injustificado no caso de uma monografia editada com fraca tiragem ser reproduzida em milhares de exemplares por uma empresa industrial para a distribuir as suas correspondentes no mundo.” (OMPI, 1980, p. 63)

Somente em 1961 foi assinada a Convenção de Roma para proteção aos artistas intérpretes ou executantes, aos produtores de fonogramas e aos organismos de radiodifusão, que ingressou no ordenamento. Para Manuela Santos (2009, p. 64), esses três segmentos aparecem num mesmo documento em razão de trabalharem diretamente com a produção artística, sem receber tratamento jurídico na esfera internacional. Além disso, as categorias tuteladas pela Convenção de Roma sofreram impacto direto da tecnologia de gravação de sons e imagens, que tornou possível o alcance de novos públicos e a quebra da temporalidade da apresentação artística, ou seja, a interpretação se torna eterna.

Desse modo, o avanço tecnológico aparece como fator importante no processo de modificação normativa, desde a concessão dos privilégios do rei³⁹ no século XV até a promulgação da Convenção de Roma ou, ainda, no Tratado da OMPI sobre Direitos de Autor⁴⁰ de 1996. Percebe-se, conforme debatido na seção anterior, a relação de mútua influência entre tecnologia e sociedade.

Outra questão é o tipo de tratamento designado aos bens imateriais nas normas jurídicas. Nota-se que o alinhamento do Direito Autoral com a noção de propriedade faz com que a discussão seja voltada, prioritariamente, à proteção do autor, criando a impressão de que não existe nenhuma contrapartida social, isto é, o debate patrimonialista invisibiliza a questão do acesso aos bens. Tanto a Convenção de Berna quanto a Convenção de Roma trazem prazos de proteção e determinações a serem cumpridas pela legislação dos países membros da União, logo, há limitações intrínsecas ao instituto.

A ênfase patrimonialista ganha força com o avanço das Novas Tecnologias e, consequente, consolidação da informação e do conhecimento como mercadorias importantes no contexto econômico. Em suma, a consolidação da Sociedade Informacional tornou a regulação das obras artísticas, científicas e literárias uma prioridade.

³⁹ Marcos Alves (2008, p. 6457) afirma que “nasce nessa época a lógica comercial da produção do conhecimento: escrever muito, sobre o que o público quer ler (informações práticas, guias para visitantes, livros sobre comportamento, guias sobre como escrever cartas de amor ou sobre como ganhar dinheiro, etc.). Os novos homens das letras, atraídos pelo mercado do livro de Veneza, eram chamados os *poligraphi*, pelo muito que escreviam e pela diversidade de assuntos. Pouco depois, o impulso para produzir obras de maior apelo comercial (como atlas, dicionários e enciclopédias) deu origem ao chamado ‘negócio do Iluminismo’.”

⁴⁰ O Tratado da Organização Mundial de Propriedade Intelectual sobre Direito de Autor não é objeto de análise do presente trabalho por não integrar o ordenamento jurídico nacional.

A Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI) é uma agência especializada ligada à Organização das Nações Unidas (ONU). A OMPI foi criada em 1967 na Convenção da OMPI assinada na cidade de Estocolmo, tendo como missão tratar das questões relativas à propriedade intelectual em sentido amplo, melhor dizendo, alcançou tanto Direitos Autorais quanto Propriedade Industrial. (OMPI, 1967).

Segundo Arion Nasihgil (2015, p. 7), o crescimento da importância do setor criou um ambiente de insatisfação com a atuação da OMPI, especialmente entre os EUA e o Japão, os quais são responsáveis pela maior parte das patentes no mundo. Esses países pressionaram por um modelo mais rígido e com punições para as violações às normas, contudo, Leonardo Zanini (2011, p. 124) observa que a OMPI carece de mecanismos de controle para garantir o cumprimento dos acordos em matéria de Propriedade Intelectual.

As disputas entre os países desenvolvidos e em desenvolvimento dentro da OMPI no tocante ao tema duraram anos. Os primeiros defendiam o fortalecimento na proteção aos criadores e autores, além de um sistema de punição. Enquanto o segundo grupo lutava pela manutenção do modelo da OMPI. Para Arion Nasihgil (2015, p. 8), essa postura é justificada pela primazia dos países desenvolvidos nas negociações envolvendo relações comerciais internacionais.

Somente em 1994 a matéria de propriedade intelectual passou a ser regulada também pela recém-criada Organização Mundial do Comércio (OMC), em razão da assinatura do Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual ou *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights* (TRIPS) pactuado na rodada de negociações do Uruguai no Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT).

O TRIPS foi incorporado ao ordenamento jurídico nacional pelo Decreto nº 1.355 de 1994 e disciplina tanto questões de Direito do Autor quanto de Propriedade Industrial. No que tange ao Direito Autoral, o TRIPS não abandona o sistema de Berna, pelo contrário, reafirma o compromisso com os dispositivos da Convenção de Berna em seu artigo 9, parágrafo 1º.

A única exceção que o TRIPS abre ao modelo da OMPI é a facultatividade do reconhecimento dos direitos morais do autor, que estão contidos no artigo 6 bis da Convenção de Berna. Sérgio Staut Júnior (2006, p. 103) chama atenção para a decisão da OMC que ao retirar do TRIPS a adesão obrigatória à proteção aos

direitos morais da CB, no intuito de abranger os países herdeiros da tradição inglesa de copyright, por exemplo, Estados Unidos da América (EUA).

Ainda, situando-se na discussão do TRIPS, há a exclusão da proteção das ideias, pois, o Direito do Autor apenas alcança as expressões das ideias. A principal inovação do documento em matéria autoral é estender aos programas de computador, também chamados de *softwares*, o tratamento dispensado na Convenção de Berna aos Direitos Autorais. Com o fortalecimento da indústria da informática e a popularização das TIC's, houve uma movimentação para trazer os *softwares* para o âmbito da OMC.

A proteção dos softwares é controversa em vários sentidos, desde questões técnicas até questões jurídicas. Importante começar esclarecendo que os programas de computador ou aplicativos de celular são compostos pelo chamado “código fonte”⁴¹, ou seja, um código escrito em uma linguagem de programação para construir um software. Portanto, a proteção no campo do Direito Autoral está ligada ao código que estrutura o programa, não a sua funcionalidade. De acordo com Elvira Andrade et al. (2007, p. 38):

O registro de direito autoral protege tanto o código-fonte quanto o código-objeto (ou código-executável) relativo ao *software*. Tal proteção está relacionada à “forma de expressão da idéia” e não à “aplicação da idéia” que o *software* executa. As criações envolvendo programas de computador eram consideradas uma extensão do pensamento, atos puramente mentais, que não se enquadram como invenções. No entanto, à medida que o *software* efetivamente comanda todo o sistema computacional, levando-o a realizar múltiplas funções, fica claro que ele representa muito mais do que é literalmente expresso pelo seu código. Sob este argumento, as empresas de *software* incluíam na solicitação de registro de direito autoral aspectos relacionados às funções executadas pelo programa. A tutela de direito autoral, por estar relacionada às criações artísticas, científicas e literárias, é uma proteção de forma, de aspectos literais, não cabendo qualquer proteção a funcionalidades.

Assim, a opção do TRIPS em tratar os *softwares* no regime dos Direitos Autorais gera dificuldades, como a busca dos inventores por patentes de softwares. No caso brasileiro, a Lei de *Software* ou lei 9.609/98 segue o direcionamento internacional e trata os programas de computador ou aplicativos como Direito do Autor, todavia, Heloisa Medeiros (2014, p. 257) adverte que o Instituto Nacional de

⁴¹“Código-fonte. có.di.go-fon.te. k digu fôt(). Nome masculino. Informática- sistema de símbolos utilizado para codificar um programa de computador” (INFOPÉDIA, 2017)

Propriedade Intelectual (INPI) tem concedido registros de *software*⁴², formalidade que não é necessária à proteção das demais obras tuteladas pelo Direito Autoral.

Vale questionar o objetivo de uma norma que determina uma proteção de 50 anos para os softwares: será que o prazo foi pensando para satisfazer interesses estritamente particulares? Serve de incentivo ao avanço tecnológico ou cria obstáculo ao processo criativo?

Na era da informação, ou sociedade informacional, com inovações tecnológicas que surgem num curto espaço de tempo, especialmente na área de informática, a criação de regras rígidas e prazos longos pode impedir o desenvolvimento do setor. Corroborando com essa perspectiva, Denis Barbosa (2011, p. 131) defende que os prazos longos têm um efeito devastador no setor tecnológico, pois só permite o amplo acesso quando os produtos estão obsoletos.

Em matéria de Direito Autoral, o TRIPS unificou os prazos de proteção em 50 anos, tratou dos direitos do autor e conexos, estendeu a proteção autoral aos softwares e aos bancos de dados⁴³, repetiu a regra dos três passos da Convenção de Berna e estipulou regras para o direito de aluguel. Em suma, foram poucas as inovações no acordo internacional e a prioridade foi estabelecer regras para o comércio internacional, ao menos em matéria autoral.

Para Pedro Mizukami (2007) o TRIPS despertou uma tendência de fortalecimento do discurso maximalista dos Direitos Autorais no final do milênio passado, tanto na OMPI quanto na OMC. Na contramão desse movimento pela expansão das normas protetivas, depois da virada do milênio foram celebrados documentos internacionais que destacam a ligação entre Direitos Autorais e acesso à cultura, colocando em pauta uma concepção relacionada aos direitos culturais da coletividade, dentre os quais é possível destacar: a Convenção sobre a Proteção da Diversidade Cultural da Unesco de 2005 e o Tratado de Marraqueche para Facilitar o Acesso a Obras Publicadas às Pessoas Cegas da OMPI assinado em 2013.

A Convenção sobre a Proteção da Diversidade Cultural foi assinada em Paris, no ano de 2005, ingressando no ordenamento nacional pelo Decreto nº 6.177/ 2007.

⁴² Para aprofundar a discussão sobre o tratamento jurídico do software ler: Medeiros (2014); Ferraz (2010), Ferreira (2004), Sabino et al. (2012), Garcia et al. (2010).

⁴³ "Um banco de dados (sua abreviatura é BD, em inglês DB, database) é uma entidade na qual é possível armazenar dados de maneira estruturada e com a menor redundância possível. Estes dados devem poder ser utilizados por programas, por usuários diferentes. Assim, a noção básica de dados é acoplada geralmente a uma rede, a fim de poder por, conjuntamente, estas informações, daí o nome banco. Fala-se, geralmente, de sistema de informação para designar toda a estrutura que reúne os meios organizados para poder compartilhar dados." (BANCOS..., 2014).

A Convenção da Unesco situa a proteção e a promoção da diversidade cultural como essenciais ao pleno gozo dos Direitos Humanos. Para tanto, destaca a importância de fortalecer nos planos internacional e nacional o vínculo entre desenvolvimento e cultura.

Como dito, a tutela dos Direitos Autorais interfere diretamente na forma como ocorre o acesso aos bens culturais e científicos. A adoção de uma visão de Direito do Autor voltada à satisfação dos interesses econômicos ou uma concepção mais aberta e comprometida com o acesso a bens culturais influencia na promoção da diversidade cultural, tendo em vista que cria obstáculos às trocas interculturais e intraculturais.

A mencionada Convenção, em seu artigo 4º, define que “Diversidade cultural’ refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão” (BRASIL, 2007). E completa afirmando que a diversidade cultural se caracteriza não só pela existência de várias manifestações culturais, como também pelas múltiplas formas de criação, distribuição e produção de expressões culturais. Percebe-se que o dispositivo, apesar de não empregar o termo Direito Autoral, aborda pontos centrais desse ramo jurídico, como a criação, distribuição e produção das obras, que representam expressões culturais.

No que tange ao acesso às expressões culturais, o artigo 2º, parágrafo 7 estabelece o princípio do acesso equitativo como basilar para a Convenção da Unesco. Por acesso equitativo, entende-se o acesso a uma variedade de expressões culturais de todo o planeta, no intuito de fortalecer os laços e a compreensão entre as nações. Ainda em seu artigo 7^{a44}, há o compromisso dos Estados signatários em promover o acesso dos indivíduos e grupos sociais às expressões culturais nacionais e internacionais, reafirmando o papel do acesso na promoção da diversidade cultural.

⁴⁴Artigo 7 - Medidas para a promoção das expressões culturais

1. As partes procurarão criar em seu território um ambiente que encoraje indivíduos e grupos sociais a: a) criar, produzir, difundir, distribuir suas próprias expressões culturais, e a elas ter acesso, conferindo a devida atenção às circunstâncias e necessidades especiais da mulher, assim como dos diversos grupos sociais, incluindo as pessoas pertencentes às minorias e povos indígenas; b) ter acesso às diversas expressões culturais provenientes do seu território e dos demais países do mundo;

2. As Partes buscarão também reconhecer a importante contribuição dos artistas, de todos aqueles envolvidos no processo criativo, das comunidades culturais e das organizações que os apóiam em seu trabalho, bem como o papel central que desempenham ao nutrir a diversidade das expressões culturais.[...]” (BRASIL, 2007).

Marcos Wachowicz (2012) afirma que o mérito da Convenção da Unesco é desvincular a tutela autoral de uma visão unicamente mercadológica, abrindo espaço para uma concepção ampla da matéria, que considere os bens imateriais tanto como expressões culturais quanto parte das transações comerciais entre países. Diferente do TRIPS que consolidou o tratamento patrimonial do Direito Autoral, sem envolver o debate do aspecto cultural.

A incorporação da Convenção sobre a Proteção da Diversidade Cultural reforça o caráter social e cultural da propriedade intelectual, por vezes ofuscado pelo viés patrimonial. Os países signatários assumiram o compromisso de adotar medidas, que vão desde apoio financeiro ao setor cultural até a função de fomento da atividade cultural⁴⁵, com o escopo de proteger e promover a diversidade cultural.

Em 2013 ocorreu a assinatura do Tratado de Marraqueche para Facilitar o Acesso a Obras Publicadas às Pessoas cegas. O tratado tem o objetivo de retirar obstáculos à publicação de obras em linguagem acessível aos portadores de deficiência visual, promovendo o acesso dessas pessoas às obras publicadas e, conseqüentemente, assegura o gozo dos direitos culturais, do direito à informação e do direito à educação. Enfim, o Tratado de Marraqueche reforça o compromisso dos países signatários com os Direitos Humanos na medida em que proporciona uma vida mais digna às pessoas com deficiência visual.

⁴⁵ “Artigo 6 - Direitos das Partes no âmbito nacional

1. No marco de suas políticas e medidas culturais, tais como definidas no artigo 4.6, e levando em consideração as circunstâncias e necessidades que lhe são particulares, cada Parte poderá adotar medidas destinadas a proteger e promover a diversidade das expressões culturais em seu território.

2. Tais medidas poderão incluir:

- a) medidas regulatórias que visem à proteção e promoção da diversidade das expressões culturais;
- b) medidas que, de maneira apropriada, criem oportunidades às atividades, bens e serviços culturais nacionais – entre o conjunto das atividades, bens e serviços culturais disponíveis no seu território –, para a sua criação, produção, difusão, distribuição e fruição, incluindo disposições relacionadas à língua utilizada nessas atividades, bens e serviços;
- c) medidas destinadas a fornecer às indústrias culturais nacionais independentes e às atividades no setor informal acesso efetivo aos meios de produção, difusão e distribuição das atividades, bens e serviços culturais;
- d) medidas voltadas para a concessão de apoio financeiro público;
- e) medidas com o propósito de encorajar organizações de fins não-lucrativos, e também instituições públicas e privadas, artistas e outros profissionais de cultura, a desenvolver e promover o livre intercâmbio e circulação de idéias e expressões culturais, bem como de atividades, bens e serviços culturais, e a estimular tanto a criatividade quanto o espírito empreendedor em suas atividades;
- f) medidas com vistas a estabelecer e apoiar, de forma adequada, as instituições pertinentes de serviço público;
- g) medidas para encorajar e apoiar os artistas e todos aqueles envolvidos na criação de expressões culturais;
- h) medidas objetivando promover a diversidade da mídia, inclusive mediante serviços públicos de radiodifusão.” (BRASIL, 2007).

A inspiração para a criação do documento foi a constatação das dificuldades enfrentadas pelos portadores de deficiência, em especial pessoas cegas, em encontrar obras acessíveis. Segundo a exposição de motivos dos Ministros das Relações Exteriores, da Cultura e da Secretaria de Direitos Humanos, o propósito do tratado é estimular a produção e reprodução de obras em linguagem e formato acessível, por exemplo, braille e audiobooks.

De acordo com Marcos Wachowicz e Heloísa Medeiros (2015) o termo “fome de livro” foi utilizado pelo União Mundial dos Cegos para chamar a atenção para a escassez de livros em formatos acessíveis para pessoas cegas. Estima-se que, apenas, 5% das obras dos países desenvolvidos estejam em formato adaptado e, quando se trata de países em desenvolvimento, o número cai para 1%.

O Tratado de Marraqueche abre a possibilidade para a criação de novas limitações aos Direitos Autorais, semelhante ao disposto na Convenção de Berna e no TRIPS. Porém, trata especificamente da limitação ao direito de reprodução, distribuição e oferta ao público em favor da promoção de formatos acessível de acordo com o artigo 4^o⁴⁶ do documento em estudo, cabendo às legislações nacionais dispor sobre a necessidade da exceção estar sujeita ou não à remuneração.

Outro aspecto é o incentivo ao intercâmbio de obras em formatos acessíveis entre os países signatários do tratado. O artigo 5^a⁴⁷ aborda a questão das importações e exportações de obras amparadas na limitação em favor de portadores de deficiência visual ou caso equivalente.

O Tratado de Marraqueche foi ratificado no Brasil em 2015 pelo procedimento especial do artigo 5^a, parágrafo 3^o⁴⁸ da Constituição Federal de 1988, ou seja, por se tratar de um tratado de Direitos Humanos foi submetido ao procedimento de Emenda Constitucional. Essa forma de incorporação garante ao documento o *status* de norma constitucional, quer dizer, o Tratado de Marraqueche está no topo da

⁴⁶Artigo 4^o Limitações e Exceções na Legislação Nacional sobre Exemplares em formatos acessíveis. 1(a) As partes contratantes estabelecerão na sua legislação nacional de direito de autor uma limitação ou exceção aos direitos de reprodução, de distribuição, bem como de colocação à disposição do público [...].” (OMPI, 2013)

⁴⁷ “Artigo 5^o[...] 2 (B) será permitido às entidades autorizadas, sem a autorização do titular do direito, distribuir ou colocar à disposição para o uso exclusivo dos beneficiários exemplares em formato acessível a uma entidade autorizada em outra parte contratante; [...]” (OMPI, 2013).

⁴⁸[...] Os tratados e convenções internacionais sobre Direitos Humanos que forem aprovados, em cada Casa do Congresso Nacional, em dois turnos, por três quintos dos votos dos respectivos membros, serão equivalentes às emendas constitucionais.”(BRASIL, 1988)

hierarquia das normas nacionais⁴⁹ e serve de vetor interpretativo para as normas de Direito Autoral.

Como se pode observar, os Direitos Autorais não se limitam a garantir os direitos patrimoniais do autor, existem outros valores envolvidos e que integram os tratados e convenções internacionais. A compreensão da concessão do monopólio de exploração como único meio de proteção ao autor ou, ainda, que a tutela autoral cumpre apenas a função de proteger o investimento realizado para a sua criação, não se adequa aos imperativos sociais e legais da contemporaneidade.

De outro lado, há aqueles que defendem a proteção como algo intrinsecamente ligado à necessidade social de acesso aos bens culturais. Portanto, cabe um questionamento inicial sobre a Convenção de Berna e o TRIPS, que asseguram a proteção da obra durante toda a vida do autor e cinquenta anos após a sua morte, salvo em casos específicos⁵⁰. Esse prazo atende de forma adequada aos interesses coletivos ou somente está voltado para os interesses particulares dos autores e herdeiros? As regras desses documentos internacionais funcionam como patamar mínimo entre os países signatários, sendo possível criar normas nacionais mais rígidas, como é o caso do Brasil que assegura a proteção autoral por toda a vida do autor e mais 70 anos⁵¹ após a sua morte.

Desta forma, o foco da proteção jaz no amparo aos interesses particulares. Desde o nascedouro dos Direitos Autorais, datado de trezentos anos atrás, as forças econômicas agem pressionando por normas, cada vez mais, voltadas a garantia do monopólio de exploração das obras. A consequência dessa ação é danosa à coletividade, verdadeira destinatária dos bens imateriais.

Ocorre, assim, uma verdadeira inversão do objetivo central da lei, visto que a proteção é justificada na visão do enriquecimento cultural da sociedade. Lawrence Lessig (2005) reafirma o papel instrumental da Lei, que “mantém-se subserviente ao valor da criatividade. O debate atual tem ignorado essa ideia. Estamos tão preocupados em proteger o instrumento que estamos perdendo a visão dos valores”.

⁴⁹ Para aprofundar o debate sobre a incorporação dos tratados de Direitos Humanos no ordenamento jurídico nacional, ver Flávia Piovesan (2006).

⁵⁰ Como disposto no artigo 12 do TRIPS: “Quando a duração da proteção de uma obra, que não fotográfica ou de arte aplicada, for calculada em base diferente à da vida de uma pessoa física, esta duração não será inferior a 50 anos, contados a partir do fim do ano civil da publicação autorizada da obra ou, na ausência dessa publicação autorizada nos 50 anos subseqüentes à realização da obra, a 50 anos, contados a partir do fim do ano civil de sua realização.” (BRASIL, 1994).

⁵¹ Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subseqüente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.” (BRASIL, 1998)

A Convenção de Proteção da Diversidade Cultural da Unesco, em 2005, e o Tratado de Marraqueche, em 2013, demonstram que, apesar da visão mercadológica predominar, há uma tendência de abertura para uma noção dúplici de Direito Autoral, com a inserção da discussão sobre acesso aos bens culturais.

3.2 Tratamento Jurídico Nacional

No continente europeu desenvolveu-se o Direito Autoral Moderno. Conforme visto na primeira seção, o que chamamos de Direito Autoral é uma invenção da Modernidade e, conseqüentemente, reproduz os valores daquele período, por exemplo, individualismo e exaltação do patrimônio. Isto significa dizer que outras sociedades lidavam com os bens culturais suscetíveis de mercantilização ou troca de forma distinta, como dito na seção anterior.

No Brasil, segundo Rodrigo Moraes (2008, p. 33), a primeira norma jurídica sobre Direito Autoral, nos moldes europeus, foi promulgada em 1827, passados cinco anos da Proclamação da Independência. A finalidade era garantir o monopólio de exploração comercial aos autores dos compêndios utilizados nas Faculdades de Direito de Olinda e de São Paulo. Desse modo, a norma abrangeu exclusivamente os autores dessas obras acadêmicas.

Com isso, inaugura-se no país o tratamento jurídico da questão autoral. A temática foi, ao longo do tempo, regulada por várias normas, como o Código Criminal de 1830, a Lei nº 496/1898, o Código Civil de 1916 e a Lei nº 5.988/73. Além de estar presente em todas as Constituições brasileiras a partir da Constituição de 1891, para Sergio Branco (2009), a única exceção ocorreu na Constituição de 1937, redigida durante o Estado Novo.

Atualmente, a Constituição Federal 1988 (CF/88) insere o Direito Autoral no título dos “direitos e garantias fundamentais”, conferindo à matéria uma posição elevada em âmbito constitucional, porém, essa constatação não leva à conclusão da existência de um direito absoluto e, em sentido oposto, reafirma a necessidade de examinar tutela autoral como parte de um sistema.

O artigo 5º, inciso XXVII da CF/88 dispõe que “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar”. Assim, percebe-se no texto constitucional que,

aparentemente, há uma primazia na defesa dos direitos patrimoniais do autor, sem qualquer menção expressa aos direitos morais ou limitações aos Direitos do Autor.

Sérgio Staut (2006, p. 63) observa que, no discurso de proteção aos Direitos Autorais, fala-se com frequência sobre os direitos morais do autor e da obra enquanto extensão da personalidade, porém o aspecto patrimonial aparece em evidência no dispositivo constitucional. O autor aponta o silêncio da Constituição como uma contradição entre o discurso de defesa dos Direitos Autorais e a efetiva proteção jurídica.

Essa visão é contestada por alguns autores, como Rodrigo Moraes (2008) e Denis Barbosa (2003), para quem outros dispositivos da Constituição Federal de 1988 tratam dos direitos morais do autor. Os referidos autores defendem que a proteção aos direitos morais não consta no inciso XXVII do artigo 5º, mas nos incisos IX e X⁵² do mesmo artigo.

Nessa perspectiva, o inciso IX do art.5º, ao dispor sobre a liberdade de expressão da atividade artística e científica, também está tratando sobre o direito a tornar uma obra pública, ou melhor, o direito ao ineditismo (MORAES, 2008, p. 119). O inciso seguinte aborda a proteção aos direitos da personalidade, tais como honra, privacidade e intimidade, assim sendo, o discurso tradicional considera a obra uma extensão da personalidade do autor.

No entanto, a interpretação dos mencionados autores não parece ser adequada porque os dispositivos não tratam em nenhum momento sobre qualquer direito do autor. Guilherme Carboni (2008, p. 144) defende que o inciso IX do artigo 5º dispõe sobre a liberdade de expressão e o inciso X tutela o direito à honra, à imagem e à privacidade. Portanto, em ambos os casos não há menção que justifique a inclusão do direito moral do autor.

Vale ressaltar que a Constituição Federal de 1988 não se limita a tratar do Direito do Autor e ainda reconhece os direitos conexos no inciso XXVIII do artigo 5º, pois, ao assegurar o direito de fiscalização sobre a exploração econômica da obra enumera as figuras do autor, intérprete e representações sindicais ou associações de classe.

⁵² “Art.5 [...] IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

X - são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação;” (BRASIL, 1998).

Em linhas gerais, a Constituição de 1988 somente dispõe sobre Direito Autoral de forma explícita nos incisos XXVII e XXVIII do artigo 5º. Isto não quer dizer que a matéria se esgota nos dispositivos citados, pelo contrário, há uma tendência a considerar o Direito Autoral como direito de propriedade, apesar da CF/88 não utilizar o termo expressamente, o direito patrimonial do autor é, de certa forma, um direito de propriedade. Pedro Mizukami (2007), ao tratar da vinculação do Direito do Autor ao instituto da propriedade, acrescenta que:

É possível uma interpretação nesse sentido: não apenas há referência expressa ao direito de marca como um direito de propriedade, como há proximidade muito grande entre os textos referentes a direitos autorais, patentes e marcas, dos textos referentes ao direito de propriedade. A ordem e local de colocação dos textos não podem ser tomados como únicos argumentos, mas são dados bastante significativos para a interpretação, ainda mais quando há referência expressa às marcas como propriedade. Há uma sequência lógica entre os textos que não é desprezível, sendo razoável, portanto, interpretar os direitos autorais como uma *espécie* de propriedade, que se distancia, contudo, da propriedade tradicional do direito civil.

Adere-se, assim, à opinião doutrinária de que, quando a CF/88 menciona “propriedade”, refere-se não apenas ao direito real de propriedade, mas a uma série de outras “propriedades”, cada qual com seu conteúdo específico (MIZUKAMI, 2007, p.423).

Diferente da propriedade tradicional que é material ou tangível, a propriedade intelectual protege o fruto do intelecto, desde que esteja materializado em suporte físico ou digital, devido à exclusão da proteção das ideias. Ainda, argumenta-se que a Lei nº 9.610/98 insere os Direitos Autorais no patamar dos bens móveis⁵³.

Nesse sentido, o texto constitucional no artigo 5º, inciso XXII determina que “é garantido o direito de propriedade”. No inciso seguinte dispõe que “a propriedade atenderá sua função social”. Percebe-se daí a estreita relação entre o direito de propriedade e a sua função social⁵⁴.

⁵³ “Art.3. Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis.” (BRASIL, 1998)

⁵⁴ Bruno Magrani (2008), em seu ensaio sobre a função social do direito de autor, defende que atrelar o direito de autor à noção de propriedade, ainda que seja para alegar a incidência da função social da propriedade, é problemática e traz mais dificuldades do que soluções para os Direitos Autorais. Dentre os argumentos aventados pelo autor estão: a) a Constituição Federal de 1988 não insere o direito de autor como propriedade de forma expressa; b) diferentemente dos bens materiais, os bens imateriais não mudam de titularidade com a tradição, isto é, comprar o exemplar de um livro não te faz dono do conteúdo; c) a limitação temporal não é compatível com o direito de propriedade, pois, segundo Magrani, o direito de propriedade é perpetuo; d) os bens materiais são escassos, enquanto os bens imateriais não são. Apesar de concordar com o referido autor sobre a existência de diferenças entre os bens materiais e imateriais, discordamos do argumento de que essas diferenças afastam a matéria do direito de autor do instituto da propriedade. A ideia de propriedade permeia todo o tratamento e discurso da proteção autoral desde o *Statute of Anne*, ainda que a CF/88 não tenha dito expressamente, o direito de autor aparece topograficamente próximo ao direito de propriedade, além da Lei de Direitos Autorais considerar os bens imateriais como bens móveis para todos os efeitos.

A leitura dos incisos conduz à falsa noção de que a função social seria apenas uma limitação do direito de propriedade, porém o alcance do princípio é mais amplo. Figurando a função social como parte interna, relaciona-se com a estrutura do direito de propriedade. Pedro Mizukami (2007, p. 426) entende que a função social da propriedade tem caráter dúplice, pois os limites acabariam por impor certa estrutura ao direito de propriedade e este passaria a ser orientado para o atendimento da função social da propriedade.

Pelos limites conferidos pela CF/88, o proprietário não goza somente de direitos. Da mesma forma, existem as obrigações afetas à condição de proprietário do bem. De acordo com Rodrigo Moraes (2004, p. 27) “o direito de propriedade é, pois, um direito-dever, comportando uma missão social, o preenchimento do desiderato de sua utilização em prol da coletividade”.

Nos dispositivos apresentados não é dada definição do alcance do princípio da função social. Cada tipo de propriedade teria uma funcionalidade específica a ser buscada no exame dos demais dispositivos constitucionais e nas normas infraconstitucionais. A ausência de tratamento explícito na Constituição Federal de 1988 acerca da submissão do Direito Autoral ao princípio da função social da propriedade transmite a errônea impressão que tal direito é absoluto.

Antes de prosseguir é necessário delimitar qual seria a função social a ser atendida pela propriedade imaterial. Para tanto, mostra-se importante restringir a abrangência conceitual de propriedade intelectual, a qual alcança os frutos da mente humana. O Direito Autoral, que é espécie do gênero propriedade imaterial, relacionado às criações literárias, artísticas e científicas, melhor dizendo, não tem relação com as marcas, patentes ou modelos de utilidade, pois estas são tuteladas pela Propriedade Industrial.

Desde o final do século passado, observa-se o alargamento desenfreado do conceito de Direito Autoral, gerando uma sociedade com estreito, quiçá nenhum, espaço para o desenvolvimento de material cultural livre da visão maximalista do Direito Autoral, “e não custa lembrar: na cultura do século XXI, quase tudo tem um dono” (BRANCO JUNIOR, 2007, p. 64)

Emerge daí uma questão central desse estudo: qual seria o interesse social a ser atendido com a proteção jurídica dada às obras artísticas e científicas? Esse objetivo está sendo atendido com a tutela existente? Para alcançar essa resposta é necessário analisar alguns pontos da legislação interna sobre Direitos Autorais.

Cada país ao tornar-se signatário de tratado ou de convenção internacional assume uma série de compromissos, dentre os quais está a adaptação da legislação interna ao documento internacional. Apesar de haver uma margem de liberdade em respeito à soberania estatal, existem regras mínimas⁵⁵ a serem respeitadas. Nessa perspectiva, Sergio Staut (2006, p. 101) afirma que o objetivo da tutela jurídica internacional é tornar-se universal, logo, não seria diferente no Direito Autoral.

Percebe-se no ordenamento jurídico interno a influência da Convenção de Berna na Lei nº 9.610/98, também conhecida como Lei de Direitos Autorais (LDA). Esta legislação reúne no mesmo diploma o Direito do Autor e os direitos conexos, apenas os programas de computador ou *softwares* recebem tratamento específico na lei 9.609/98.

A reflexão sobre a Lei de Direitos Autorais remete à definição do que é considerado obra e, conseqüentemente, passível de proteção autoral na esfera nacional. A princípio, consideram-se obras “[...] as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte”. Sob esse ângulo, nota-se que o foco está na proteção da criatividade da expressão humana, ou melhor, o bem imaterial tutelado pelo Direito Autoral é uma expressão da criatividade humana fixada em qualquer suporte.

Nesse sentido, Sérgio Staut (2006, p. 71) afirma que o discurso tradicional dos Direitos Autorais pressupõe a existência de criatividade e originalidade para considerar determinado bem uma “obra”. Prosseguindo nesse raciocínio, surge a questão: qual é o fundamento para uma proteção do fruto da criatividade humana? Como se justifica socialmente a tutela jurídica autoral? É apenas uma contrapartida ao trabalho do autor?

Além dos interesses econômicos imediatos envolvidos, percebe-se no discurso dos Direitos Autorais um elemento social envolvido, pois as obras artísticas e científicas agregam um conhecimento à sociedade. Partindo dessa ideia, Alessandra Tridente (2009, p. 15) defende que “o fundamento ideológico por detrás dos direitos da propriedade intelectual é a crença da sociedade moderna no valor do aperfeiçoamento humano constante, mediante o progresso contínuo das ciências e das artes”.

⁵⁵ Como é o caso do prazo de proteção dos Direitos Autorais, tanto na Convenção de Berna quanto no TRIPS é de 50 anos, por isso, os países signatários não podem estipular prazo menor.

Assim, a ideia de progresso funciona como um dos pilares da Modernidade e fundamenta o discurso tradicional sobre a proteção dos Direitos do Autor. Ainda que, na prática, haja uma prevalência do viés patrimonial, percebe-se o discurso favorável à concessão do monopólio de exploração ao autor como meio de garantir a continuidade da produção dos bens artísticos e científicos.

O regime de Direito Autoral brasileiro, semelhante ao modelo consolidado pela Convenção de Berna, estabelece que a proteção é subdividida em: direitos morais e direitos patrimoniais. Ambos decorrem da expressão artística ou científica dos indivíduos, tendo como diferencial a inalienabilidade e irrenunciabilidade⁵⁶ características dos direitos morais.

O que se entende por direitos morais do autor? Ultrapassando definições doutrinárias, que apresentam os direitos morais como “prerrogativas extrapatrimoniais que visam salvaguardar tanto a personalidade do autor quanto a obra [...]” (MORAES, 2008, p. 9), busca-se qualificar essas prerrogativas, isto é, compreender quais são elas na LDA/98.

O artigo 24 da lei 9610/98 enumera uma série de direitos extrapatrimoniais do autor, dentre os quais estão o direito do reconhecimento da paternidade da obra, direito ao ineditismo, o direito de modificá-la, de proteger a sua integridade contra modificações danosas feitas por terceiros, retirar de circulação ou suspender o uso quando houver ofensa a sua honra e imagem e, por último, ter acesso a exemplar único e raro da obra.

Os direitos morais elencados no dispositivo não são absolutos e encontram limitações na própria legislação. Como é o caso dos *softwares* que são regulamentados como Direitos Autorais na lei nº 9.609/98, mas aos criadores são garantidos, apenas, o direito a paternidade da obra e o direito de proteger o programa contra modificações danosas.

Outro exemplo da limitação do exercício desse direito é a obrigação de indenizar terceiros quando for cabível indenização, nos incisos V e VI do artigo 24 da lei 9610/98. Para Guilherme Carboni (2008, p. 67), há um núcleo essencial dos direitos morais que é a atribuição da paternidade da obra, podendo ser dispensada somente por escolha do autor.

⁵⁶ “Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis. [...]” (BRASIL, 1998)

No que tange aos direitos patrimoniais do autor, o artigo 28 da LDA/98 dispõe que “[...] cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica”. A defesa das prerrogativas patrimoniais do autor ou de quem detenha esses direitos é uma questão central para compreender o debate sobre os Direitos Autorais.

Como dito nos tópicos anteriores, os interesses econômicos têm orientado o tratamento jurídico do Direito Autoral Moderno. Assim, a proteção dos direitos patrimoniais do autor na LDA/98 amplia a proteção autoral em relação à Convenção de Berna, uma vez que abrange qualquer obra, independentemente de o suporte ser digital ou físico, além de estender a proteção aos suportes que podem ser inventados no futuro e aumentar o prazo de gozo dos direitos patrimoniais

A legislação brasileira de Direitos Autorais optou por estender o período de proteção dos direitos patrimoniais, os quais tem duração de 70 anos após a morte do autor. Desse modo, o prazo compreende a vida inteira do autor e 70 anos pós-morte, caso existam herdeiros. A regra é mais rígida do que as Convenções de Berna e o TRIPS, os quais trabalham com o prazo de 50 anos após a morte do criador.

Os defensores do discurso tradicional usam na defesa do seu monopólio a questão de temporariedade, alegando que a exploração econômica, por ter duração limitada, consegue prover as necessidades do autor e estimulá-lo a produzir. Ao mesmo tempo, o término do prazo tem como consequência a entrada da obra no domínio público.

Todavia, a simples observação da legislação autoral pátria é suficiente para concluir que a existência do domínio público não proporciona a difusão cultural ambicionada. O domínio público é, a princípio, uma ideia louvável, pois disponibilizaria os bens intelectuais a todos com custo direto zero, sendo preservados os direitos morais do autor.

Na realidade, o domínio público tem funcionado mais no discurso do que na prática. A razão disso é o constante aumento dos prazos de exploração em forma de monopólio. Quando a obra ingressa no domínio público já não desperta tanto interesse na população, em virtude da sua idade avançada. Para Carlos Affonso Pereira Souza (2011, p. 676):

Certamente não é esse o caso de obras de artistas de renome na cultura de um país, cujo ingresso no domínio público sempre é uma ocasião para que novas formas criativas de utilização daquela obra possam ser realizadas. Mas, para as obras em geral, se algum dia houve, já passou. As eventuais dúvidas sobre a possibilidade de o autor fazer voluntariamente a obra

ingressar no domínio público no direito brasileiro constitui um obstáculo à maior difusão e conhecimento das peculiaridades do instituto. Não por outro motivo o domínio público se tornou no país o repositório de obras velhas, antigas demais para, em regra, resgatar um público criado há tempos atrás ou gerar uma grande audiência nova.

Ainda com relação aos direitos patrimoniais, o artigo 29 da Lei nº 9610/98 apresenta um rol de usos que obrigatoriamente precisam ser autorizados pelo autor, tais como: reprodução, edição, adaptação, tradução e etc. O dispositivo lista algumas situações e, ao final, torna obrigatória a autorização a qualquer outra modalidade de uso seja inventada, logo, o rol é exemplificativo.

Para Marcos Wachowicz (2014) a Lei nº 9610/98 traz uma visão maximalista de Direito Autoral inspirada no TRIPS, ou seja, na LDA/98 há uma tendência de expansão das restrições ao acesso, subordinando quase todos os usos à autorização do autor. Fala-se “quase” porque existe na referida legislação uma série de autorizações legais que substituem a autorização do autor, também chamadas de “limitações” ou “restrições” aos Direitos Autorais.

Discutir as limitações aos Direitos Autorais significa discutir formas de acesso livres de contrapartida financeira e autorização do autor. De certa forma as limitações produzem efeito similar ao domínio público, ou seja, criam a possibilidade do uso livre. Todavia, sem respeitar o prazo legal de proteção, que na LDA/98 é de 70 anos após a morte do autor.

Outro aspecto que diferencia o domínio público das limitações é o caráter excepcional dessas medidas. Em linhas gerais, as limitações são exceções à proteção moral e patrimonial dos Direitos Autorais, enquanto o domínio público é consequência do caráter temporal da tutela autoral. Gonzaga Adolfo (2003) explica que a propriedade intelectual, assim como qualquer propriedade, não é absoluta e, por isso, está submetida às limitações.

A Lei de Direitos Autorais enumera as limitações nos artigos 46, 47 e 48⁵⁷, nos quais autoriza determinados usos, que vão desde a reprodução na imprensa de

⁵⁷Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;
b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;
c) 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;

artigo informativo até o emprego de obras artísticas ou científicas como prova em processo administrativo ou judicial. Enfim, as limitações legais representam interesses sociais variados, como acesso à informação, direito à defesa, acesso à cultura, direito à educação, acesso aos portadores de necessidades especiais e etc. Esses dispositivos apresentam situações em que há um conflito entre interesses sociais e interesses privados, nas quais houve uma opção legislativa pela satisfação das necessidades sociais. Nesse sentido, Allan Rocha (2016, p. 15) defende que:

A proteção dos direitos autorais deve refletir a interseção entre os interesses individuais e coletivos que, restritos ao aspecto patrimonial, são direcionados, respectivamente, à retribuição econômica pelo trabalho criativo e investimento e à fruição dos bens culturais. A própria proteção é resultado do compromisso histórico entre estes dois interesses relevantes, sendo que a integração entre estas posições é manifestada no estabelecimento de limites à proteção patrimonial.

O ideal do equilíbrio entre interesses privados e públicos inspira a criação de limitações ao monopólio autoral, ainda que, por vezes, as previsões legais sejam insuficientes para frear o avanço patrimonialista. Como é o caso do inciso II do artigo 46 da LDA/98, que permite a reprodução de pequenos trechos da obra, desde que seja para uso privado e sem intuito lucro, ou seja, proíbe a cópia integral privada⁵⁸.

d) 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;

II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

IV - 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;

V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

VIII - 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 obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito.

Art. 48. As obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais." (BRASIL, 1998).

⁵⁸A questão da cópia integral privada na lei 9.610/98 era criticada pela excessiva rigidez antes da popularização das TIC's e da internet no Brasil, uma vez que permite a reprodução somente em um exemplar contendo pequenos trechos para uso privado, ou seja, o indivíduo que adquire um CD, um

As limitações ou restrições instituídas pela LDA/98 causam divergência entre os estudiosos do tema, quando o assunto é a possibilidade de interpretar o texto legal de forma restritiva ou extensiva. De um lado, estão os defensores da interpretação restritiva das limitações (BITAR, 2012; SANTOS, M., 2009; CARBONI, 2006; ADOLFO, 2003), os quais argumentam ser restritiva com base no artigo 4º da LDA que dispõe “[...] interpretam-se restritivamente os negócios jurídicos sobre os direitos autorais”, além de defenderem que a Convenção de Berna exige que as limitações estejam na lei⁵⁹.

De outro lado, os defensores da interpretação extensiva (MIZUKAMI, 2007; SOUZA, 2010) buscam nos preceitos constitucionais a harmonização entre a satisfação das necessidades coletivas e das necessidades particulares, por exemplo, a função social da propriedade. Partem de uma interpretação sistemática e teleológica do Direito Autoral, no intuito de incluir novas possibilidades de acesso livre para a satisfação dos direitos fundamentais.

De acordo com Allan Souza (2010), havia uma prevalência da concepção de que as limitações são objeto de interpretação restritiva, por serem exceções à regra da proteção autoral. Contudo, a partir da decisão proferida pelo Superior Tribunal de Justiça (STJ) no Recurso Especial nº 964.404/2011 do Espírito Santo, que autorizou a utilização de uma obra numa situação não expressa na LDA/98, verificou-se uma mudança de posicionamento.

Em resumo, o caso enfrentado pelo STJ versava sobre a possibilidade de cobrança pela utilização de músicas na cerimônia de abertura do ano letivo escolar. Cabe mencionar que o evento era gratuito e tinha caráter religioso, portanto, não havia o intuito do lucro e existiam valores como o sentimento religioso e o direito à educação envolvidos na discussão.

livro ou outra mídia não está autorizado a ter uma cópia integral desse bem, de acordo com uma interpretação restritiva. A crítica defende que a interpretação restritiva impede a concretização dos direitos fundamentais contidos da CF/88, por exemplo, o direito à educação (BRANCO, 2012). Ainda na perspectiva crítica à interpretação restritiva das limitações aos Direitos Autorais contidas na LDA/98, Allan Souza (2006b) observa que o código penal brasileiro ao tratar do crime de violação de direito autoral, dispõe que não se configura do delito quando no caso concreto estiver presente alguma limitação da LDA ou a cópia for para uso privado do copista. Com base nisso, Allan Rocha defende a interpretação extensiva das limitações mencionadas, no intuito de permitir a cópia integral privada quando não exista dano ao autor, para uso privado e desde que não haja a finalidade de gerar lucro com a prática.

⁵⁹ “Artigo 9 [...]”

2) Às legislações dos países da União reserva-se a faculdade de permitir a reprodução das referidas obras em certos casos especiais, contanto que tal reprodução não afete a exploração normal da obra nem cause prejuízo injustificado aos interesses legítimos do autor. [...]” (OMPI, 1971)

De modo inédito, a decisão compreendeu que não era cabível a cobrança, ainda que não haja exceção expressa, partindo do entendimento de que as limitações representam direitos fundamentais da CF/88 e ponderando os valores em debate na situação. O Superior Tribunal de Justiça ainda utilizou a regra dos três passos da Convenção de Berna, mencionada na subseção anterior, como critério para avaliar a autorização do uso livre no caso. Após essa decisão, o STJ confirmou a orientação em outros casos, por exemplo, Recurso Especial 1320007/ SE de 2013 e Agravo do Recurso Especial 270.923/SP de 2012.

Sob esse ângulo, as recentes decisões do STJ⁶⁰ refletem uma compreensão mais abrangente dos Direitos Autorais, afastando-se do viés patrimonialista e, conseqüentemente, refletindo sobre as necessidades sociais e a função social da propriedade intelectual. Os posicionamentos do STJ não inovam no ordenamento jurídico, mas, apenas, permitem uma interpretação sistemática da proteção autoral. Assim, a abertura do Direito do Autor, a partir de uma concepção mais flexível de propriedade intelectual, busca alcançar um equilíbrio no modelo de proteção e amplia o acesso aos bens imateriais.

Após quase duas décadas da sua promulgação, a Lei nº 9610/98 continua sendo a principal norma de Direitos Autorais no Brasil. Isso não significa que outras normas não disciplinem questões específicas da tutela autoral, por exemplo, a Lei nº 9.609/98 que trata dos programas de computador.

Em 2010 o Ministério da Cultura submeteu à consulta pública um projeto de reforma da LDA/98, tendo em vista as críticas à legislação vigente. O projeto apresentado trouxe algumas modificações no que tange à questão das limitações, por exemplo, a nova redação do artigo 46, parágrafo único incluiu a regra dos 3 passos da Convenção de Berna no rol de limitações aos Direitos Autorais. Isto significa dizer que a proposta incorpora na LDA uma cláusula aberta que dispensa a autorização e necessidade de remuneração, quando a utilização for “feita na medida justificada para o fim a se atingir, sem prejudicar a exploração normal da obra utilizada e nem causar prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores” (BRASIL, 2010). Contudo, passados quase 7 anos ainda não houve a tão debatida reforma da LDA.

⁶⁰ Para aprofundar a temática das decisões do STJ sobre as limitações dos Direitos Autorais, recomendamos o estudo de Allan Rocha de Souza (2016) intitulado “as limitações dos Direitos Autorais no Superior Tribunal de Justiça”, presente nos anais do X CODAIP.

3.3 Um campo em transformação: Direitos Autorais, cibercultura e Direitos Humanos

O termo Direito Autoral ou Direito de Autor remete à proteção jurídica conferida ao criador da obra intelectual, a partir da qual ele possa usufruir das vantagens patrimoniais e morais resultantes desses bens. Essa é a ideia da concepção tradicional que embasa as normas jurídicas nacionais e internacionais. A ênfase está na defesa do autor ou de quem detenha tais direitos, seja pessoa física ou seja pessoa jurídica.

Como dito em linhas anteriores, o modelo de proteção jurídica se relaciona com a visão Moderna de direito subjetivo, isto é, direito do indivíduo em face da sociedade. Aderindo à visão restritiva, há pouco ou nenhum espaço para pensar a criação sob o viés do interesse social, ou ainda, pensar no acesso do público às obras. Apesar disso, a popularização das Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação, ao romper com a lógica da produção da escassez, possibilitam o amplo acesso à produção cultural pela internet.

O campo tutela jurídica do autor se encontra imerso em dilemas sobre a justificativa para a concessão da proteção e a maneira de lidar com as novas formas de acesso, que, *a priori*, estão fora de controle. Será a criação de normas rígidas e manutenção da noção restrita o único caminho diante dos desafios postos pela Sociedade da Informação? Ou será que existe dentro do termo “Direito Autoral” um viés social negligenciado e que precisa ser resgatado?

Para além das definições jurídicas da Convenção de Berna e da Lei nº 9610/98 (LDA/98), as chamadas obras intelectuais são bens culturais, que compõem não só o patrimônio individual do autor, como também integram a expressão cultural dos povos, seguindo a visão da Convenção sobre a Diversidade Cultural da Unesco.

Observa-se que, apesar da ampliação da discussão sobre o acesso aos bens imateriais com o avanço das TIC's, a Declaração Universal de Direitos Humanos (DUDH) de 1948 dispõe em seu artigo 27º, inciso I que “[...] Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam”. E no inciso seguinte reafirma a proteção dos interesses morais e patrimoniais do criador sobre a obra de sua autoria. Assim como no Pacto Internacional dos Direitos

Econômicos, Sociais e Culturais⁶¹, a questão do acesso aos bens culturais e o Direitos do Autor são disciplinadas de forma conjunta.

Sob esse ângulo, pode-se extrair duas conclusões: a) o caráter indissociável entre a proteção dos interesses do autor e da promoção do acesso aos bens culturais; b) segundo a tradição ocidental, ambos os direitos integram o que se convencionou chamar de Direitos Humanos.

Ao prosseguir no raciocínio, nota-se que a promoção do acesso aos bens intelectuais integra o documento internacional de maior importância do século XX sobre Direitos Humanos, isto é, a Declaração Universal de Direitos Humanos (DUDH) de 1948. Ainda assim, há a prevalência da defesa dos interesses patrimoniais e morais do autor. Boaventura de Sousa Santos (2006) aponta que a DUDH, apesar de pretensamente universal, é fruto do contexto ocidental, portanto, reflete os valores da Modernidade liberal.

A marca ocidental, ou melhor, a marca ocidental liberal do discurso dominante dos direitos humanos pode ser facilmente identificada: na Declaração Universal de 1948, elaborada sem a participação da maioria dos povos do mundo; no reconhecimento exclusivo de direitos individuais, com a única exceção do direito coletivo à determinação, o qual, no entanto, foi restringido aos povos subjugados pelo colonialismo europeu; na prioridade concedida aos direitos cívicos e políticos sobre os direitos econômicos, sociais e culturais; e no reconhecimento do direito de propriedade como o primeiro e, durante muitos anos, o único direito econômico (SANTOS, B., 2006, p. 444).

Conclui-se que a mera inclusão de um direito em documentos internacionais ou normas internas não garante o acesso aos bens intelectuais. A despeito da DUDH afirmar que toda pessoa tem o direito de fruir das artes e de participar do progresso científico, no campo da realidade o acesso é desigual, seja por questões econômicas, seja pela indisponibilidade do bem naquela região⁶², ou por outro

⁶¹Artigo 15 1. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem a cada indivíduo o direito de: a) Participar da vida cultural; b) Desfrutar o processo científico e suas aplicações; c) Beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de toda a produção científica, literária ou artística de que seja autor.

2. As Medidas que os Estados Partes do Presente Pacto deverão adotar com a finalidade de assegurar o pleno exercício desse direito incluirão aquelas necessárias à convenção, ao desenvolvimento e à difusão da ciência e da cultura. " (BRASIL, 1996)

⁶² Liana Gross Furini e Roberto Tietzmann (2014) defendem que a internet atua como meio de divulgação das obras cinematográficas, utilizado pela Indústria Cultural para divulgar não só a obra, como também produtos derivados. Contudo, para os filmes que não estão no circuito *pop*, isto é, filmes *undergrounds*, filmes nacionais ou independentes, a internet funciona como ferramenta de promoção do acesso a essas obras, muitas vezes como único meio de acesso. Nesse sentido, Eduardo Altomare Arienti (2016), ao estudar as obras órfãs (materiais protegidos pelas normas de Direito Autoral, mas que os autores não estão identificados ou não foram localizados), observa a importância de iniciativas que disponibilizam essas obras na internet, por exemplo, o projeto *Google Books Library* criado com o objetivo de digitalizar e disponibilizar obras órfãs.

motivo. No entanto, não se pretende negar a importância do reconhecimento jurídico para a busca pela efetivação dos direitos, porém, esse não é o único caminho para a efetivação dos Direitos Humanos.

Mas o que se entende por Direitos Humanos? O que importa dizer que os Direitos Autorais integram os Direitos Humanos? Partindo da ideia de que Direitos Humanos, assim como o próprio direito, funcionam como instrumento para garantir o acesso aos bens pela sociedade, isto é, não são um fim em si mesmo, mas mecanismos para garantir a dignidade humana (FLORES, 2009, p. 24). A noção de Direitos Humanos defendida por Herrera Flores questiona a visão que limita o direito à norma, sem compreender o objetivo a ser alcançado, no caso, a dignidade humana.

Assim, a importância de entender os Direitos Autorais na esfera dos Direitos Humanos decorre da necessidade de afirmar acesso aos bens imateriais como parte construção da dignidade humana. Esta que é consequência e fim dos Direitos Humanos. Dentro dessa perspectiva de Direitos Humanos, o reconhecimento jurídico não é solução para os problemas, exigindo uma constante organização e luta pelo acesso aos bens.

De acordo com Herrera Flores (2009, p. 38), a visão crítica dos Direitos Humanos não se limita ao reconhecimento legal dos direitos, pois compreende que vivemos controlados por sistemas de valores que estabelecem o acesso desigual e hierarquizado os bens. Semelhante ao que acontece no campo dos bens imateriais, regidos por um modelo jurídico que prioriza interesses privados e, consequentemente, exclui as camadas mais pobres do acesso.

As Tecnologias da Informação e da Comunicação instrumentalizam as novas práticas de acesso aos bens intelectuais da cibercultura, proporcionando o acesso mais democrático e justo. Nesse contexto, surgem movimentos que contestam as restrições das normas nacionais e internacionais sobre Direitos Autorais. Tais como o Movimento *Software* Livre e as Licenças Creative Commons. A ação desses grupos é pautada pela ideia de resignificação da tutela autoral, por intermédio da relativização dos direitos patrimoniais e resgate dos modelos pré-modernos de autoria, no intuito de estimular o acesso aos bens imateriais e a participação no processo criativo.

Boaventura de Sousa Santos (2007, p. 28) chama a atual fase do capitalismo global de “globalização hegemônica”, caracterizada pelo neoliberalismo, que inspirou

a expansão da visão maximalista dos Direitos Autorais na década de 1990. Em oposição a esse modelo, surge a globalização “contra-hegemônica”, pautada pela ação das minorias, ativistas ambientais, hackerativistas, ou grupos contra as opressões do modelo hegemônico. Nesse sentido, pode-se caracterizar as práticas dos grupos, que criam propostas alternativas à concepção tradicional de Direitos Autorais, como manifestação da globalização hegemônica.

[...] têm vindo a desenvolver-se discursos e práticas contra-hegemónicas que, além de verem nos direitos humanos uma arma de luta contra a opressão independente de condições geo-estratégicas, avançam propostas de concepções não ocidentais de direitos humanos e organizam diálogos interculturais sobre os direitos humanos e outros princípios de dignidade humana. À luz destes desenvolvimentos, creio que a tarefa central da política emancipatória do nosso tempo consiste em transformar a conceptualização e prática dos direitos humanos, de um localismo globalizado, num projecto cosmopolita insurgente (SANTOS, B., 2006, p. 445).

Em linhas gerais, percebe-se uma articulação entre movimentos contra-hegemônicos ao redor do globo, cada qual com pautas distintas que convergem na luta pela dignidade humana e contra as opressões do modelo de globalização hegemônica. Nesse sentido, a internet funciona como mecanismo de aproximação dos movimentos organizados e mobilização de novos atores sociais, por exemplo, nas Manifestações de Junho de 2013, Primavera Árabe de 2011 e *Occupy Wall Street*. (CASTELLS, 2013).

No tocante ao debate da propriedade intelectual, há a mobilização de diversos setores, como Estados em desenvolvimento e organizações sem fins lucrativos pela flexibilização do modelo de proteção jurídica autoral. As subseções seguintes abordam as propostas do Movimento *Software Livre* e do projeto *Flok Society* ou *Buen Conocer* para a reconfiguração do Direito Autoral.

3.3.1 *Software livre e copyleft*

A compreensão do *software livre* não está adstrita aos aspectos técnicos dos programas de computador, mas integra um debate político de questionamento do modelo de produção e circulação desses bens. Assim, surge o Movimento Software Livre (MSL) baseado no ideal do livre compartilhamento e produção coletiva, contestando o padrão de produção de tecnologia restrito ao modelo proprietário.

Antes de qualquer consideração sobre o Movimento Software Livre, mostra-se necessário pontuar o que é software. A noção de *software* se relaciona ao

desenvolvimento das Tecnologias de Informação e Comunicação, especialmente do computador. O *software* é o conteúdo imaterial das TIC's, que viabiliza o processamento de dados ou informações pela parte física ou *hardware*.

Em linhas gerais, o *software* é inteligência da máquina, desenvolvido a partir de uma linguagem própria para ser lido e interpretado pelo *hardware*. Henrique Gandelman (2007, p. 143) faz uma analogia entre *software/ hardware* e partitura/instrumentos musicais, explicando que o *software* funciona na computação como a partitura na execução da música, isto é, ele traça o percurso a ser seguido pela máquina. Enquanto o *hardware* executa os comandos preestabelecidos pelo *software*.

O desenvolvimento dos programas de computador ocorre concomitantemente ao avanço dos suportes físicos, os quais dependem de novas linguagem e ferramentas para atender à complexidade das exigências da sociedade informacional. Assim, o *software* adquire importância econômica por estar associado às TIC's.

Inicialmente, o *software* e o *hardware* eram comercializados de forma conjunta, a empresa que produziu o computador também era responsável pelo *software*. Cintra e Bando (2012, p. 47) explicam que o usuário tinha acesso aos programas de computador pelo prazo de duração do contrato de manutenção. Como o foco era o desenvolvimento do *hardware*, os usuários que adaptavam os softwares já instalados nas máquinas não eram repreendidos.

De acordo com Vanessa Sabino (2011, p. 5), somente a partir de 1970 a empresa IBM (*International Business Machines*) começou a comercializar os produtos separadamente. A partir daí houve a separação do *software* e do *hardware* nos aspectos criativo e comercial. Nesse contexto, as empresas desenvolvedoras de *softwares* passaram a proibir modificações ou compartilhamento dos seus produtos.

O *software livre* surge como reação à postura das empresas de restringir a utilização dos programas a mera execução. Richard Stallman trabalhou no Laboratório de Inteligência Artificial Do Instituto de Tecnologia de Massachussetts em 1980 e observou a expansão de um modelo fechado de criação em detrimento da ideia de colaboração que inspirou o desenvolvimento das TIC's. Diante disso, Stallman lança o Projeto GNU⁶³, com o objetivo de criar um *software* compatível com

⁶³ De acordo com Bando e Cintra (2011, p. 48) o nome do projeto significa um “[...] acrônimo em inglês para GNU's not Unix (GNU não é Unix). Unix, no caso, é o nome do software proprietário cujo

qualquer computador e, principalmente, completamente livre para compartilhamento e modificações (BANDOS; CINTRA, 2011, p. 2).

Resgatando a analogia da partitura e do *software*, a ideia do *software* livre representa uma partitura aberta a modificações na composição original, com adições de outras composições ou criação de novas a partir da versão original, por exemplo, a Rapsódia sobre um tema de Paganini, enquanto o *software* proprietário corresponde a execução fiel da partitura original, sem possibilidade de alteração.

No intuito de garantir que os trabalhos do Projeto GNU permanecessem livres, Richard Stallman criou a Free Software Foundation (FSF) para promover o uso de ferramentas livres. Além disso, participou da elaboração de licenças jurídicas próprias para *softwares* livres, com a finalidade de preservar os programas originais e seus derivados numa plataforma de livre compartilhamento, uso e alteração. (SILVEIRA, 2009, p. 11)

A Licença Pública Geral (LGP) foi a primeira licença desenvolvida pela FSF, tendo a primeira versão lançada em 1989. De acordo com os termos da LGP, são autorizados pelo criador do *software* quaisquer usos, modificações e compartilhamento do produto. Ainda sobre as peculiaridades das licenças, Clóvis Montenegro de Lima e Rose Marie Santini (2008, p.124) ensinam que:

A licença típica do software livre, GPL, é baseada na regra de que, quando se está redistribuindo um programa, não se pode negar as liberdades principais. Esta regra não entra em conflito com as liberdades; na verdade as protege. Seu objetivo é impedir que um programa produzido em colaboração venha a ser apropriado privadamente e dele se retirem possibilidades de colaboração. O copyleft permite liberar o que as licenças proprietárias proíbem.

Percebe-se que, concomitantemente ao nascimento do *software* livre, também surgiu o *copyleft*⁶⁴. Por *copyleft* compreende-se uma característica das obras publicadas ou disponibilizadas com licenças livres, as quais permitem ao usuário compartilhar a obra e realizar modificações. Essa característica está presente em algumas licenças CC e nas licenças da *Free Software Foundation*. Para André Lemos (2009, p.12)

Copyleft pode ser definido como processos de transformação de obras onde o usuário pode adicionar informações e transformações desde que a obra continue livre para novas transformações. A essa apropriação criativa e

modo de funcionamento serviu como modelo para o projeto de Stallman. Cuida-se de um acrônimo recursivo, no qual o objeto definido toma parte em sua própria definição. ”

⁶⁴O termo *copyleft* funciona como trocadilho da língua inglesa, no intuito de ilustrar a proposta de inversão dos valores do *copyright*.

coletiva de trabalhos chama-se de copyleft, termo surgido como uma oposição ao termo copyright.

Sob esse ângulo, o copyleft direciona seus comandos ao criador e ao público. De um lado, determina as formas de utilização autorizadas pelos criadores, tais como: liberdade de executar; liberdade de estudar; liberdade de aperfeiçoar e distribuir seu aperfeiçoamento. De outro lado, impõe ao criador de obras derivadas a aplicação dos termos da licença da obra original. Há, portanto, uma preocupação no Movimento Software Livre com a liberdade de circulação e criação das obras. Então as licenças criativas funcionam com o objetivo de instrumentalizar o modelo colaborativo do *software* livre.

Observa-se no MSL que o modelo de autoria destoa da concepção Moderna, uma vez que a obra não é fruto do esforço individual, mas uma construção coletiva. Cada programador que modifica o *software* acrescenta elementos novos ou novas funcionalidades. Desse modo, o *software* submetido às licenças livre sempre está potencialmente inacabado, assim como as obras na Antiguidade, que sofriam modificações dos intérpretes. Rafael Evangelista (2010, p. 4), ao tratar do *software* livre, afirma que “ele é, ao mesmo tempo, produto e processo, ou seja, pode ser usado diretamente ou pode constituir a matéria-prima para a construção de um novo *software*”.

Dentro do Movimento Software Livre existem as correntes: *open* e *free*. A primeira decorre da *Open Source Initiative*, fundada por Bruce Perens e Eric Raymond em 1998. Já a corrente *free* é derivada da *Free Software Foundation*, criada por Richard Stallman na década de 1980. Ambas se distinguem tanto pelo método de criação quanto pelo discurso, a despeito de desenvolverem projetos em prol da expansão do *software* livre.

Os defensores da corrente *free* apresentam um discurso mais anti-capitalista, com críticas ao modelo de software proprietário e à transformação do conhecimento em propriedade privada. Stallman considera antiética a postura das empresas de tecnologia, por corromperem o espírito colaborativo que deu origem à internet, não permitindo ao usuário participar da construção do *software*. (EVANGELISTA, 2010, p. 10-12).

Já a corrente *open* defende uma pauta mais pragmática, buscando a adesão de empresas ao projeto. Utiliza-se o argumento de que o uso de *software* livre é vantajoso pela flexibilidade do produto. Soma-se a isso a escolha do termo *open*,

traduzido como “aberto”, em detrimento do *free*, que pode significar “grátis” ou “livre”, no intuito de tornar o *software* livre atrativo para as empresas (SABINO, 2011, p. 8).

Desde a década de 1990 a corrente *open* ganha espaço, especialmente com a criação do sistema operacional Linux idealizado por Linus Torvalds. Eric Raymond (2010), em seu livro “A catedral e o bazar”, apresenta uma crítica ao modelo de criação de *software* que centraliza a tarefa num grupo pequeno de *experts*, afirmando que o sucesso do Linux é fruto do modelo de liberação precoce das atualizações e estímulo da ampla participação dos desenvolvedores.

O processo de produção do Linux no estilo “bazar” apresenta elementos do remix, que são, como dito na seção anterior, a liberação do pólo da emissão, conexão em rede e reconfiguração das práticas sociais. Sob esse ângulo, observa-se que a abertura dos códigos descentraliza a produção do *software*, conectando desenvolvedores de todo mundo no processo criativo e desafiando o argumento de que apenas o modelo proprietário é apto a criar programas de qualidade.

O Brasil, durante o governo Lula, estimulou o uso de programas de código aberto, a partir do Decreto de 29 de outubro de 2003 que instituiu o Comitê Técnico de Implementação do Software Livre (CISL). Para tanto, ainda em 2003 foi lançado o portal “Software Livre do governo do Brasil” que contém várias informações sobre as iniciativas e os avanços na implementação do SL.

No decorrer dos anos também foram realizados planejamentos para a implementação de SL, sendo o primeiro “Planejamento estratégico de implementação do software livre” relativo ao biênio 2003-2004 e o último foi lançado em 2014. Esses documentos trouxeram diretrizes para a implementação e promoção do *software* livre no território nacional.

O portal do Software Livre do governo do Brasil apresentou em 2010 um levantamento geral sobre a implementação do SL nos órgãos da administração pública. Avaliou-se a utilização de ferramentas e soluções desenvolvidas em software livre nas seguintes categorias: Sistemas de Correio Eletrônico, Servidores de Internet, Sistemas de Informação, Estações de Trabalho, Suítes de Escritório.

Ao analisar os dados apresentados pelo CISL nota-se que o SL ganhou espaço nos órgãos da administração pública, especialmente nas Universidades Federais e Institutos Federais. Vale ressaltar que nunca houve uma total substituição do software proprietário pelos *softwares* livres na esfera governamental, o

levantamento mostra a forte presença do software proprietário na Administração Pública.

A relação entre *software* livre e Governo Federal estão enfraquecidas desde o primeiro mandato da Presidenta Dilma Roussef, com a migração de órgãos da Administração Pública para *softwares* proprietários. Exemplo emblemático foi a aquisição de programas de computador da *Microsoft* pela Caixa Econômica Federal em 2012, que gerou críticas dos ativistas do SL. (NEVES, 2012).

Com base no debate trazido, observa-se que o Movimento Software Livre não se resume ao aspecto tecnológico, representando também o debate político sobre o acesso aos bens imateriais, no caso os *softwares*. Tal questão adquire importância na sociedade informacional em razão do quase onipresença tecnológica no modo de vida contemporâneo.

3.3.2 Buen Conocer-Flok Society

O aprofundamento da fase neoliberal do capitalismo trouxe para o centro da discussão seus efeitos colaterais, os quais passaram a não ser mais compensados pelas medidas do Estado do bem-estar social. O modelo da Modernidade, focado no progresso e desenvolvimento tecnológico, mostrou-se inapto para alcançar a paz social. Diante desse cenário, surge a proposta da adoção do *buen vivir*⁶⁵ para orientar não só o estilo de vida das pessoas, como as políticas públicas dos países.

Divergindo a lógica Moderna que separa o homem da natureza e ignora os saberes tradicionais, o *buen vivir* está embasado numa visão holística. Assim, a construção dessa alternativa, inspirada nos primeiros habitantes da América Latina, busca edificar uma nova relação entre sociedade e Estado. (MORÓN; RUIZ, 2014, p. 50)

Em 2008, o Equador criou uma nova constituição que traz o modelo de *Buen Vivir* contrariando a lógica capitalista do desenvolvimento. No ano seguinte, o movimento de constitucionalização dos valores tradicionais foi acompanhado pela

⁶⁵“O Buen Vivir – e suas variações terminológicas do Vivir Bien, do Socialismo del Buen Vivir, do Sumak Kawsay ou do Suma Quamaña – vem se constituindo como um princípio de renovação da crítica à noção de desenvolvimento ou, ainda, como uma filosofia ou plataforma política de construção alternativa ao desenvolvimento, formulada e difundida, desde o final dos anos 90, por intelectuais, movimentos sociais e governos no contexto latino-americano.” (COGO; OLIVEIRA, LOPES, 2013, p. 2).

Bolívia, inaugurando uma reação aos valores ocidentais que direcionam a América Latina desde o processo de colonização.

Es la primera vez en la historia del Ecuador y Latinoamérica que, en otras palabras, se procede a La aprobación de una constitución que se basa en concepciones de vida que no se basan exclusivamente en tradiciones occidentales. Hecho complejo e importante porque va más allá de los planteamientos que han sido hasta la fecha la matriz conceptual desde la que se ha procedido al diseño de discursos de “modernidad” en Ecuador. Observación que, más aún, se queda corta si consideramos que no estamos simplemente ante un acontecimiento de innegable importancia política; en el fondo, asistimos a un verdadero remesón del legado semita-cristiano en el que se prescribieron los marcos para el diseño posible de lo que había que concebirse como una vida legítima. Esto porque la construcción de um continente “latino” está históricamente ligada al paradigma de vida difundido por la Idea de “civilización” que la modernidad occidental construyó en estas tierras desde el legado cristiano. (CORTEZ, 2009, p. 1)

Especificamente, no caso do Equador, a nova Constituição foi a base para a construção de planos voltados a concretização dos preceitos constitucionais. A questão do acesso aos bens culturais e economia do conhecimento⁶⁶ foi debatida no plano *Buen Conocer* ou *Flok Society*⁶⁷, propondo a construção de outro modo de enxergar o conhecimento, comprometido com o conhecimento tradicional e o amplo acesso.

O *Flok Society* mistura a tradição latinoamericana com os avanços tecnológicos, a cultura do comum dos povos indígenas com a noção *commons* da internet. O desafio do projeto é romper com o capitalismo cognitivo e a lógica da escassez produzida que edifica a concepção tradicional do direito de autor. A concepção de cultura comunitária está presente na América Latina há milênios, facilitando, portanto, a adaptação para o contexto digital. Essas experiências podem ser observadas em processos de trabalhos coletivos em realizados em favor da comunidade- chamados de *ayni* na Bolívia e *minga* no Equador (BOTERO, 2014, p. 258).

O plano do *buen conocer* está formalmente estruturado para propor políticas públicas em quatro eixos: potencializar a inteligência coletiva; propor infraestruturas abertas e livres; capacidades produtivas materiais direcionadas aos comuns;

⁶⁶O Equador busca criar uma economia social do conhecimento em contraponto à economia tradicional do conhecimento. Desse modo, os bens imateriais são vistos pela ótica social, sob a perspectiva da abundância. Diferente da visão mercadológica que está relacionada com a propriedade privada.

⁶⁷“[...] el proyecto Buen Conocer / FLOK Society es un acontecimiento de alta importancia porque hace posible la convergencia y acción colectiva de varios actores de la sociedad para realizar una minga7del conocimiento, con la finalidad de construir lineamientos y recomendaciones para la definición de políticas públicas a partir de nuevos enfoques.” (BOTERO et al., 2014, p.14).

capacidades produtivas materiais orientadas à coletividade. A discussão sobre o acesso aos bens intelectuais e novas formas de promover difusão do conhecimento são centrais no *Flok Society*, que se apresenta como alternativa ao modo vigente de pensar a produção cultural.

As Tecnologias de Informação e Comunicação são essenciais nessa transformação na relação do Estado e da sociedade com os bens imateriais. O ponto central dessa análise é a proposta da construção de uma inteligência coletiva, com enfoque no acesso e sustentabilidade na era da cultura livre⁶⁸. O projeto discute de forma crítica o modelo vigente de gestão cultural voltado para as necessidades do setor privado e produção artificial de escassez, trazendo propostas que subvertem a lógica do mercado.

No período de 27 a 30 de maio de 2014 ocorreu a *Cumbre del Buen Conocer*. O evento que reuniu ativistas, acadêmicos, estudiosos nacionais e internacionais no intuito de traçar os contornos dessa transição do modelo de produção do conhecimento. Seguindo a lógica colaborativa, o projeto foi desenvolvido coletivamente por militantes do direito ao acesso, comunidades tradicionais, produtores culturais e vários grupos envolvidos na discussão.

A cúpula do *buen conocer* foi norteadada por um documento, que trouxe os pontos centrais a serem debatidos nos grupos de trabalho. Esse texto aponta a superação da matriz produtiva como meio para alcançar o *buen vivir* previsto no texto constitucional. Daniel Vasquez e Xabier Barandiaran (2013, p. 6) explicam no “*documento madre*” sobre a necessidade de uma articulação entre vários setores para a efetiva transformação:

Esta tarea de transformación, sin embargo, es extraordinariamente compleja, en una matriz productiva basada en el conocimiento convergen aspectos tan diversos como las políticas de desarrollo tecnológico, las instituciones académicas, la gestión de los saberes ancestrales, los formatos de documentación y datos públicos, la regulación del sector de telecomunicaciones o el desarrollo de software y la gestión de derechos culturales. El éxito de esta matriz productiva radica precisamente en un diseño integrado de toda una serie de transformaciones a diferentes escalas y en diferentes áreas de la producción, de la acción social y de los procesos institucionales.

Esse tipo de iniciativa destoa totalmente da noção restritiva de democracia, que reduz a participação popular ao voto. Como explica Verônica Marques (2014, p.

⁶⁸Lawrence Lessig (2005, p. 18) defende que “[...] uma cultura livre apoia e protege os criadores e inovadores. Ela faz isso diretamente garantindo direitos sobre a propriedade intelectual. Mas ela o faz também indiretamente limitando o alcance de tais direitos, garantindo que os futuros criadores e inovadores mantenham-se o mais livre possível dos controles do passado.”

275) “há um senso comum de que a democracia se reduz a eleições livres, com sufrágio universal e possibilidade de alternância de poder”. Desse modo, a experiência de convocar os atores sociais para criar as diretrizes de políticas públicas e de futuras normas a serem promulgadas representa um aprofundamento democrático.

Dentre os compromissos do *Buen Conocer*, a promoção do acesso aos bens culturais é vista como o pilar para a construção de um novo modelo de produção do conhecimento. Destoando da concepção tradicional que cria escassez e condiciona o acesso à remuneração. Isso significa dizer que o projeto equatoriano busca compatibilizar a proteção do Direito Autoral com as necessidades da cibercultura.

No que tange ao papel do Estado, propõe-se uma postura ativa com a criação de plataformas e repositórios, dividindo-os por setores, como audiovisual, fonográfico, editorial e produção científica, no intuito de reunir as obras produzidas sob licenças livres em grandes bibliotecas (BOTERO, 2014, p. 278). A criação de repositórios amplia a visibilidade dessas obras que, por vezes, não são divulgadas pela mídia tradicional.

Há, ainda, o apoio institucional à adoção das licenças livres no plano do *Buen Conocer*, dando projeção à ideia e contribuindo para fortalecer as redes colaborativas. A definição de um regime de licenças abertas, semelhante ao que ocorre com a CC e a GPL, é mostrada como um caminho para a implementação do acesso aos bens imateriais. Vale mencionar que o Brasil foi o terceiro país do mundo a apoiar a adoção de licenças livres na produção intelectual. Em 2004, Gilberto Gil era Ministro da Cultura do governo Lula e participou do lançamento licenças criativas⁶⁹ durante 5º Fórum Internacional do Software Livre em Porto Alegre. (BRANCO; BRITO, 2013, p. 12).

As propostas de mudanças estruturais esbarram na existência de regras que não permitem avanços em políticas públicas estatais. Nesse sentido, surge a ideia de formular uma nova lei de Direitos Autorais no Equador, que esteja mais comprometida com a difusão do conhecimento. O projeto do *Código Orgánico de Economía Social del Conocimiento y la Innovación* equatoriano ou COESC+I pretende adequar a legislação à visão de construção do conhecimento comum,

⁶⁹No evento do lançamento do projeto creative commons Gilberto Gil chamou de “reforma agrária da propriedade intelectual” esse movimento de flexibilização dos direitos autorais. Nota disponível em: < http://www4.serpro.gov.br/noticias-antigas/noticias-2004/20040608_10>. Acesso em 15 out. 2015.

incentivando a união das habilidades individuais para a construção desse modelo direcionado a inteligência coletiva. (NUÑEZ, 2015).

O COESC+I coloca em pauta a discussão do *fair use*⁷⁰ ou uso justo, prevendo cláusula aberta para avaliar no caso concreto as situações que autorizam o uso, ainda que sem a autorização do autor. Essa iniciativa funciona como um mecanismo para impedir que a proteção ao autor crie obstáculos abusivos ao acesso da população à produção cultural. (BOTERO, 2014, p. 279).

O projeto *Buen Conocer* observa que não basta apenas garantir o acesso, sem criar mecanismos que tornem sustentável o modelo de produção cultural baseado nas licenças abertas. Os adeptos da regulação tradicional dos Direitos Autorais afirmam que os demais modelos são insustentáveis e que teriam consequências catastróficas para a produção cultural. Entretanto, Lucian e Bernardes (2015, p. 28) afirmam que a experiência dos últimos 5 anos demonstra que projetos colaborativos são bem recebidos pela sociedade, por representar o envolvimento do colaborador no processo criativo, como é o caso do *crowdfunding*⁷¹.

A ideia de incentivar o financiamento coletivo pretende aproximar a sociedade dos criadores. Esse tipo de iniciativa reafirma o compromisso com a sustentabilidade da produção e reprodução dos bens culturais, demonstrando que a parceria com os setores sociais pode apontar uma alternativa viável ao modelo tradicional.

Sem esquecer da necessidade de investimento no setor cultural, o projeto apresenta uma gestão democrática e participativa. As decisões nessa matéria devem contemplar os mais distintos agentes produtores. Assim, propõe-se o mapeamento das atividades existentes no Equador e a participação de instituições públicas como mediadoras na ampliação dessas ações. (BOTERO, 2014, p.263).

Em linhas gerais, o *Buen Conocer* ou *Flok Society* representa um foco de insurgência em face da concepção individualista hegemônica. A proposta tem como base repensar a maneira como a cultura é produzida e criar um ambiente propício a

⁷⁰É uma doutrina aplicada no direito dos EUA, consiste na autorização do uso justo de uma obra, sem necessidade de autorização do autor. O *fair use* determina que deve ser avaliado o caso concreto para decidir se houve ou não violação. No caso brasileiro, a lei de direitos autorais prevê um rol fechado de limitações aos direitos autorais, ou seja, fora daquelas previsões está configurada a ofensa. (SANTOS, 2009, p.135)

⁷¹ Lucian e Bernardes (2011, p. 28) apontam que “[...] *crowdfunding* é, na verdade, uma vertente de outra forma de criação participativa através das redes de relacionamento disponíveis na Internet, chamada de *crowdsourcing*. A atuação como mera ferramenta estratégica para concretização de um projeto teve seu início justamente no *crowdsourcing*, que tem por base o envolvimento de apoiantes para projetos diversos, mediante a utilização das mídias sociais existentes na *web*, estimulando a criação participativa, sem, no entanto, necessitar de apoio financeiro para a consolidação destes.”

incentivar experiências que escapem à lógica do capitalismo do conhecimento. A inovação do projeto equatoriano é reunir a prática dos bens comuns pertencente aos povos indígenas e as vivências colaborativas nascidas com a internet. Elas reforçam, portanto, uma cultura de Direitos Humanos focada na ampliação de possibilidades de vida digna, na ampliação do acesso aos bens imateriais, ao conhecimento e ao empoderamento de seus atores sociais.

4 CREATIVE COMMONS E A FLEXIBILIZAÇÃO DA TUTELA AUTORAL.

A presente seção continua a investigação sobre os modelos de contestação ao Direito de Autor Moderno que ganharam força na década de 1990 e no início dos anos 2000, como consequência das transformações no relacionamento entre sociedade e tecnologia. Esta seção se dedica somente ao estudo do Creative Commons, na qualidade de alternativa à concepção tradicional de proteção autoral.

4.1 O caminho do *commons*: Movimento Cultura Livre e o Creative Commons

A trajetória do Movimento Software Livre e do Movimento Cultura Livre se confundem em alguns aspectos. O primeiro ponto é a oposição travada à expansão das restrições ao acesso aos bens imateriais por intermédio da maximização do Direito Autoral. O segundo é a opção pela adoção de instrumentos jurídicos que utilizam a base conceitual dos Direitos Autorais para proporcionar o acesso aos bens, antes negado pela visão tradicional.

Ambos os movimentos travam disputas com a concepção tradicional, mas não abandonam totalmente o campo dos Direitos Autorais. Como dito nas seções anteriores, a criação e o constante aperfeiçoamento das Tecnologias da Informação e Comunicação integram um movimento de transição da sociedade industrial para a sociedade informacional (CASTELLS, 2003). Com a crescente importância adquirida pelos bens imateriais na economia, também ocorre uma movimentação jurídica no intuito garantir a proteção dos interesses privados envolvidos, por meio de normas restritivas e da dilação dos prazos (LESSIG, 2005).

Em oposição a essa tendência de maximização da propriedade intelectual, nasce o Movimento *Software* Livre, com a reação de Richard Stallman, em 1983, à política das empresas de desenvolvimento de *software* de proibir o acesso ao código fonte para modificação. Em linhas gerais, o objetivo do movimento era restabelecer a liberdade dos usuários de *softwares*, tolhida pelas novas regras privatistas (EVANGELISTA, 2010).

O Movimento Cultura Livre surge pregando também o restabelecimento das liberdades, mas numa perspectiva de acesso aos bens culturais, cada vez mais protegidos por longos prazos e por normas restritivas, em âmbito nacional e internacional. Lawrence Lessig, o criador das licenças Creative Commons (CC), é o

nome mais conhecido do movimento, transportando o debate do *software* livre para os bens intelectuais em geral. Segundo Samory Santos (2015, p. 581):

Inspirado por esse movimento, Lessig generalizou e adaptou os seus conceitos para abarcar qualquer tipo de bem imaterial. Para ele, a estratégia adotada pelo Movimento *Software Livre*, em que se utilizou as regras de direitos autorais usuais para benefício de um ideal de expansão do conhecimento de livre acesso, poderia se aplicado a cultura em geral. Como Stallman construiu uma ideologia e um aparato técnico para libertar o *Software*, Lessig fez o mesmo como a cultura em geral. Com efeito, as licenças Creative Commons surgiram no seio do Movimento Cultura Livre, pretendendo-se afirmar como um instrumento de liberação de obras intelectuais, de forma voluntária por seus titulares, do regime geral dos direitos autorais. [...]

Lawrence Lessig, longe de defender uma ruptura com a base da tutela autoral, edifica um modelo de licenças que preservam alguns direitos do autor, relativizando a frase símbolo do *copyright*, que é “*all rights reserved*”⁷². Tanto o Creative Commons quanto o *software* livre são fenômenos do contexto da cibercultura, construídos a partir dos avanços das TIC’S. Mas os discursos de Lessig e Stallman apontam em duas direções, de um lado, o futuro com a ampliação do acesso e da produção colaborativa potencializados pelas TIC’s, por outro, o passado que não considerava apenas o aspecto mercadológico dos bens imateriais e abria espaço para a liberdade na utilização e na criação.

A organização não governamental Creative Commons foi criada em 2001 e o lançamento da primeira versão das licenças ocorreu em 2002. A sede da instituição é a Universidade de Stanford nos EUA. O Brasil foi um dos pioneiros na adesão às licenças CC. Como mencionado, Gilberto Gil estava à frente do Ministério da Cultura e participou do lançamento do projeto durante 5º Fórum Internacional do Software Livre⁷³ em 2004. Na ocasião, o Ministro Gil divulgou a música “*Oslodum*” licenciada pela modalidade CC *sampling*, permitindo, assim, a utilização da obra para qualquer finalidade, salvo a publicidade. (SCHWINGEL, 2006, p. 3).

De acordo com informações do site <https://br.creativecommons.org/>, o projeto é mantido por doações de instituições públicas e privadas, além das vendas de produtos com o símbolo da instituição. No Brasil, o Creative Commons funciona como um projeto no âmbito da Fundação Getúlio Vargas (FGV), especificamente do Centro de Tecnologia e Sociedade da Escola de Direito. Sob a coordenação de

⁷² Tradução: “Todos os direitos reservados”.

⁷³ O lançamento das licenças CC no Brasil gerou um documentário, que pode ser acessado pelo link: <https://archive.org/details/CreativeCommonsCreativeCommonsBrasil>

Pedro Mizukami e Eduardo Magrani da FGV, e por Sérgio Branco, membro do Instituto de Tecnologia e Sociedade (ITS Rio).

Sérgio Branco (2013) observa que a instituição não funciona como pessoa jurídica em território nacional, mas como um projeto de pesquisa no âmbito da FGV. E, por isso, não é possível realizar doação pelo domínio brasileiro, somente por meio do site oficial dos EUA. Portanto, o trabalho desenvolvido nos países fora da sede que adotam as licenças é totalmente voluntário, sem repasse da sede norte-americana aos demais pólos.

No decorrer dos 15 anos de atividade, a Creative Commons lançou várias versões e modelos de licenças, algumas delas foram extintas⁷⁴ por conflitarem com os princípios norteadores da organização, por exemplo, a licença *DevNations* que autorizava o compartilhamento e a produção de obras adaptadas, mas somente era aplicável aos países em desenvolvimento, de acordo com os critérios do Banco Mundial. Em 2007, a licença *DevNations* passou a não ser recomendada pela Creative Commons, segundo Samory Santos (2015, p. 588), o uso de critérios territoriais gerava insegurança jurídica, uma vez que as listas de classificação do Banco Mundial podem sofrer alterações. Importante mencionar que a retirada de uma licença do catálogo não importa em migração automática do material já licenciado para outro tipo de licença.

Já as licenças que permanecem em funcionamento, como a Atribuição 4.0 (CC BY); Atribuição- Compartilhual (CC BY- SA); Atribuição- SemDerivações (CC BY- ND); Atribuição- NãoComercial (CC BY- NC); Atribuição- NãoComercial- Compartilhual (CC BY- NC- SA); Atribuição- NãoComercial- SemDerivações (CC BY- NC- ND) estão na versão 4.0. Abrangendo qualquer tipo de obra literária, artística e científica. De acordo com o documento “*State of Commons*”, a Creative Commons está presente em 85 países e conta com um acervo que ultrapassa a marca de 1 bilhão de obras licenciadas.

Nessa perspectiva, as licenças são incorporadas pelos ordenamentos jurídicos de vários países. Surge, então, o debate sobre a natureza jurídica das licenças no Direito Autoral brasileiro. No processo de adaptação à legislação autoral nacional, o que significa o termo “licença pública”? Conforme a lei 9610/98, no

⁷⁴ Para ter acesso à lista completa de licenças não recomendadas e não ofertadas aos novos trabalhos, acessar: <https://creativecommons.org/retiredlicenses/>.

capítulo V sobre transferência dos Direitos de Autor⁷⁵, o “licenciamento” é uma modalidade de transferência dos Direitos de Autor, juntamente com os institutos da “concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito”. Após essa menção no artigo 49 da LDA, não há uma explicação clara sobre o que significa “licenciamento”.

Apesar da ausência de disciplina específica, compreende-se que o termo “pública” das licenças CC não traz consequências jurídicas no ordenamento pátrio e, portanto, o documento tem natureza contratual, especificamente um contrato de atípico de Direitos Autorais, nos termos do artigo 425 do Código Civil brasileiro (BRANCO, 2013; CUNHA E CRUZ et al., 2014). Assim, entendo as licenças como modelos de contratos disponibilizados pela organização Creative Commons, com o objetivo de instrumentalizar formas alternativas à concepção de Direito Autoral vigente.

Na subseção seguinte será realizada a análise de conteúdo das licenças Creative Commons 4.0, a partir do método difundido por Bardin (1977), no intuito de aferir o grau de adesão do projeto Creative Commons a uma concepção de Cultura Livre ou ao Direito Autoral tradicional.

4.2 Análise das licenças Creative Commons 4.0

A proposta do Creative Commons, como mostrado na subseção anterior, não representa uma ruptura completa com o modelo de Direitos Autorais, mas pretende limitar a sua abrangência mediante a criação de licenças que autorizam uma série de usos, *a priori*, proibidos pela tutela autoral ou condicionados a autorização do autor no caso concreto. Assim, a versão 4.0 das licenças CC incorpora algumas modificações, por exemplo, a facilitação do processo de atribuição da autoria por

⁷⁵“Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações: I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei; II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita; III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos; IV - a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário; V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato; VI - não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato.”(BRASIL, 1998)

meio do fornecimento do *link* de uma página da internet contendo as informações sobre o autor e a obra (GUZMAN, 2014), mas mantêm a essência do projeto.

Ainda merece destaque a coexistência das licenças CC 4.0 com as licenças anteriores, melhor dizendo, com a criação das novas licenças não ocorre uma migração automática das obras publicadas que usaram as licenças precedentes. Isso significa que as licenças 3.0, 2.5, 2.0 e 1.0 continuam em vigor, apenas se o licenciante quiser pode aderir ao modelo mais recente de licenças.

As licenças CC 4.0 foram lançadas ao final de 2013, na versão em língua inglesa. Até a presente data não houve uma tradução oficial do texto legal para a língua portuguesa⁷⁶. No percurso dessa pesquisa, optou-se por analisar as licenças CC 4.0, ao invés dos modelos anteriores, por serem as versões mais recentes e pela própria instituição recomendar a adesão à versão atualizada. Cada licença é formada pela combinação das formas de uso autorizadas e vedadas pelo licenciante, sendo apenas fixas a liberdade de compartilhar o material sem o intuito comercial e a obrigatoriedade de atribuir a autoria. Ao todo são 6 (seis) tipos de licenças: Atribuição 4.0 (CC BY); Atribuição- Compartilhual (CC BY- SA); Atribuição- SemDerivações (CC BY- ND); Atribuição- NãoComercial (CC BY- NC); Atribuição- NãoComercial- Compartilhual (CC BY- NC- SA); Atribuição- NãoComercial- SemDerivações (CC BY- NC- ND).

De acordo com o site da CC, cada licença é composta por 3 camadas: a) legível por máquinas; b) legível por humanos; c) texto legal. A primeira camada está adaptada a uma linguagem inteligível por programas de computador. Como observa Sérgio Branco (2013, p. 97), a utilização do texto gerado auxilia na identificação do tipo de licença adotado, pois ocorre a inserção do símbolo da licença na obra, isto é, é uma linguagem de marcação. Já a segunda camada traz uma versão resumida e simplificada dos termos da licença, no intuito de facilitar a compreensão do público não familiarizado com termos jurídicos. Por fim, o texto legal, que traz informações técnicas e jurídicas específicas referentes a cada tipo de licença.

Nesse sentido, a pesquisa desenvolvida tem como campo a análise da base legal das licenças CC 4.0, composta por 6 (seis) documentos jurídicos. Cada documento está subdividido em 8 seções, que tratam das definições norteadoras, da

⁷⁶ Cabe mencionar que as unidades de análise selecionadas estão em língua inglesa, em razão da ausência de uma tradução oficial das licenças *Creative Commons* 4.0 para língua portuguesa. Segundo o site da organização, a tradução está sendo realizada por uma equipe mista de brasileiros e de portugueses envolvidos na organização *Creative Commons*.

finalidade, das condições para o exercício dos direitos licenciados, das limitações da responsabilidade do licenciante sobre o material licenciado, prazo e rescisão em caso de descumprimento dos termos da licença, outros termos e interpretação.

Para tanto, parte-se do marco teórico apresentado nas seções anteriores sobre a concepção tradicional de Direitos Autorais, inspirada nos valores da Modernidade, e as práticas de acesso aos bens imateriais na cibercultura, com foco na ideia de flexibilização da tutela autoral, com o objetivo de compreender como o Creative Commons se posiciona no contexto contemporâneo, incluindo um olhar sobre as limitações do potencial transformador do projeto.

A *priori*, a organização sem fins lucrativos Creative Commons cria mecanismos jurídicos que permitem o intercâmbio de bens culturais no intuito de estimular o acesso e, conseqüentemente, a criatividade. Simultaneamente reafirma o compromisso com os valores do Direito Autoral Moderno. Sob esse ângulo, cabe identificar o quanto as licenças do CC 4.0 representam o ideal da Cultura Livre ou a manutenção do modelo autoral vigente.

Para a análise de conteúdo, foram criadas duas categorias finais: Direito Autoral Moderno e Cultura Livre. Ambas representam formas distintas de compreender o acesso aos bens intelectuais. Conforme mostrado ao longo do texto, a construção jurídica do direito de autor é embasada numa visão individualista, com ênfase na proteção dos interesses patrimoniais e morais do autor, pouco comprometida com os interesses coletivos. Nesse sentido, a categoria Direito Autoral Moderno é composta pelas seguintes unidades de análise: *Moral rights- personality rights; Property rights-royalties- commercial; reproduction right; exceptions and limitations*⁷⁷.

A categoria Cultura Livre surge embasada na ideia da maximização do acesso à cultura. Inicialmente defendida por Richard Stallman na criação do *software livre* e, posteriormente, adaptada por Lawrence Lessig (2005) para fundamentar a criação da organização não governamental Creative Commons, que é responsável pelas licenças ora estudadas. Assim, a categoria de análise “Cultura Livre” é composta

⁷⁷ Tradução nossa: Direitos morais - direitos da personalidade; Direitos de propriedade-royalties-; Direito de reprodução; exceções e limitações.

pelas unidades de análise: *access; share- dissemination- copy; Freedom- free; remix- adapt (adapted)- build/based upon*⁷⁸.

Com o objetivo de sistematizar as ocorrências dos termos nas licenças CC 4.0, optamos por construir um quadro matricial das categorias analisadas, contendo o conceito norteador e as unidades de análise. Para sistematizar as principais ocorrências das unidades de análise, criamos duas tabelas com trechos extraídos das licenças CC 4.0:

Quadro 1 – Categoria de Análise “Cultura Livre”

CULTURA LIVRE/ FREE CULTURE		
Definição: A ideia de cultura livre parte da premissa de que o conhecimento e cultura são essenciais a humanidade, portanto, propõe uma flexibilização dos modelos de propriedade intelectual vigentes, especialmente limitando o alcance dos Direitos Autorais. Com o objetivo de estimular a criatividade e o desenvolvimento humano por intermédio da promoção do livre compartilhamento, acesso e adaptação dos bens intelectuais.		
access	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Section 1 – Definitions. Share means to provide material to the public by any means or process that requires permission under the Licensed Rights, such as reproduction, public display, public performance, distribution, dissemination, communication, or importation, and to make material available to the public including in ways that members of the public may access the material from a place and at a time individually chosen by them.
share	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Section 1 – Definitions. Share means to provide material to the public by any means or process that requires permission under the Licensed Rights, such as reproduction, public display, public performance, distribution, dissemination, communication, or importation, and to make material available to the public including in ways that members of the public may access the material from a place and at a time individually chosen by them. Section 3 – License Conditions a. Attribution. 2. You may satisfy the conditions in Section 3(a)(1) in any reasonable manner based on the medium, means, and context in which You Share the Licensed Material. For example, it may be reasonable to satisfy the conditions by providing a URI or hyperlink to a resource that includes the required information.
	BY	Section 2 – Scope. a. License grant. A. reproduce and Share the Licensed Material, in whole or in part; and B. produce, reproduce, and Share Adapted Material. Section 3 – License Conditions. a. Attribution. 1. If You Share the Licensed Material (including in modified form), You must: 4. If You Share Adapted Material You produce, the Adapter's License You apply must not prevent recipients of the Adapted Material from complying with this Public License. Section 4 – Sui Generis Database Rights.

⁷⁸ Tradução nossa: acesso; compartilhar- disseminação- cópia; liberdade-livre; remix- adaptar (adaptado) – criar a partir do material- baseado em.

		a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database; c. You must comply with the conditions in Section 3(a) if You Share all or a substantial portion of the contents of the database.
	BY-SA	By exercising the Licensed Rights (defined below), You accept and agree to be bound by the terms and conditions of this Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International Public License ("Public License"). To the extent this Public License may be interpreted as a contract, You are granted the Licensed Rights in consideration of Your acceptance of these terms and conditions, and the Licensor grants You such rights in consideration of benefits the Licensor receives from making the Licensed Material available under these terms and conditions. Section 1 – Definitions. License Elements means the license attributes listed in the name of a Creative Commons Public License. The License Elements of this Public License are Attribution and ShareAlike. Section 2 – Scope. a. License grant. A. reproduce and Share the Licensed Material, in whole or in part; and B. produce, reproduce, and Share Adapted Material. Section 3 – License Conditions. a. Attribution. 1. If You Share the Licensed Material (including in modified form), You must: b. ShareAlike. In addition to the conditions in Section 3(a), if You Share Adapted Material You produce, the following conditions also apply. 2. You must include the text of, or the URI or hyperlink to, the Adapter's License You apply. You may satisfy this condition in any reasonable manner based on the medium, means, and context in which You Share Adapted Material. Section 4 – Sui Generis Database Rights. a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database; c. You must comply with the conditions in Section 3(a) if You Share all or a substantial portion of the contents of the database.
	BY-ND	Section 2 – Scope. a. License grant. A. reproduce and Share the Licensed Material, in whole or in part; and B. produce and reproduce, but not Share, Adapted Material. Section 3 – License Conditions. a. Attribution. 1. If You Share the Licensed Material, You must: (...) For the avoidance of doubt, You do not have permission under this Public License to Share Adapted Material. Section 4 – Sui Generis Database Rights. a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database, provided You do not Share Adapted Material; c. You must comply with the conditions in Section 3(a) if You Share all or a substantial portion of the contents of the database.
	BY-NC	Section 2 – Scope. a. License grant.

	1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: A. reproduce and Share the Licensed Material, in whole or in part, for NonCommercial purposes only; and B. produce, reproduce, and Share Adapted Material for NonCommercial purposes only. Section 3 – License Conditions. a. Attribution. 1. If You Share the Licensed Material (including in modified form), You must: 4. If You Share Adapted Material You produce, the Adapter's License You apply must not prevent recipients of the Adapted Material from complying with this Public License. Section 4 – Sui Generis Database Rights. a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database for NonCommercial purposes only c. You must comply with the conditions in Section 3(a) if You Share all or a substantial portion of the contents of the database.
BY-NC-SA	By exercising the Licensed Rights (defined below), You accept and agree to be bound by the terms and conditions of this Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International Public License ("Public License"). To the extent this Public License may be interpreted as a contract, You are granted the Licensed Rights in consideration of Your acceptance of these terms and conditions, and the Licensor grants You such rights in consideration of benefits the Licensor receives from making the Licensed Material available under these terms and conditions. Section 1 – Definitions. License Elements means the license attributes listed in the name of a Creative Commons Public License. The License Elements of this Public License are Attribution, NonCommercial, and ShareAlike. Section 2 – Scope. a. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: A. reproduce and Share the Licensed Material, in whole or in part, for NonCommercial purposes only; and B. produce, reproduce, and Share Adapted Material for NonCommercial purposes only. Section 3 – License Conditions. a. Attribution. 1. If You Share the Licensed Material (including in modified form), You must: b. ShareAlike. In addition to the conditions in Section 3(a), if You Share Adapted Material You produce, the following conditions also apply. 2. You must include the text of, or the URI or hyperlink to, the Adapter's License You apply. You may satisfy this condition in any reasonable manner based on the medium, means, and context in which You Share Adapted Material. Section 4 – Sui Generis Database Rights.

		a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database for NonCommercial purposes only; c. You must comply with the conditions in Section 3(a) if You Share all or a substantial portion of the contents of the database.
	BY-NC-ND	Section 2 – Scope. a. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: A. reproduce and Share the Licensed Material, in whole or in part, for NonCommercial purposes only; and B. produce and reproduce, but not Share, Adapted Material for NonCommercial purposes only. Section 3 – License Conditions. a. Attribution. 1. If You Share the Licensed Material, You must: For the avoidance of doubt, You do not have permission under this Public License to Share Adapted Material. Section 4 – Sui Generis Database Rights a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database for NonCommercial purposes only and provided You do not Share Adapted Material; c. You must comply with the conditions in Section 3(a) if You Share all or a substantial portion of the contents of the database.
copy	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	O termo “copy” não foi encontrado no texto, somente o termo “copyright” que na tradução literal significa “direito de cópia”, portanto é um derivado de cópia. Mas corresponde à expressão “Direito Autoral”.
freedom	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Não foi encontrado nos textos o termo “freedom”. A versão resumida da licença usa os termos “free” e “freedom” para se referir às garantias do modelo de licença.
free	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	O termo “free” somente tem uma ocorrência e está associado ao vocábulo “royalties”, que surge como sinônimo de Direito Autoral numa perspectiva patrimonial. Assim, “royalty-free” corresponde a ausência de pagamento dos direitos patrimoniais do autor. Section 2 – Scope. a. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to:
remix	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-	Não foi encontrado nos textos o termo “remix”.

	SA, BY-NC-ND	
adapted	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Section 1 – Definitions. a. Adapted Material means material subject to Copyright and Similar Rights that is derived from or based upon the Licensed Material and in which the Licensed Material is translated, altered, arranged, transformed, or otherwise modified in a manner requiring permission under the Copyright and Similar Rights held by the Licensor. For purposes of this Public License, where the Licensed Material is a musical work, performance, or sound recording, Adapted Material is always produced where the Licensed Material is synched in timed relation with a moving image. Section 2 – Scope. a. License grant. Media and formats; technical modifications allowed. The Licensor authorizes You to exercise the Licensed Rights in all media and formats whether now known or hereafter created, and to make technical modifications necessary to do so. The Licensor waives and/or agrees not to assert any right or authority to forbid You from making technical modifications necessary to exercise the Licensed Rights, including technical modifications necessary to circumvent Effective Technological Measures. For purposes of this Public License, simply making modifications authorized by this Section 2(a)(4) never produces Adapted Material.
	BY	Section 1 – Definitions. b. Adapter's License means the license You apply to Your Copyright and Similar Rights in Your contributions to Adapted Material in accordance with the terms and conditions of this Public License. Section 2 – Scope. a. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: B. produce, reproduce, and Share Adapted Material. Section 3 – License Conditions. a. Attribution. 4. If You Share Adapted Material You produce, the Adapter's License You apply must not prevent recipients of the Adapted Material from complying with this Public License. Section 4 – Sui Generis Database Rights. b. if You include all or a substantial portion of the database contents in a database in which You have Sui Generis Database Rights, then the database in which You have Sui Generis Database Rights (but not its individual contents) is Adapted Material; and(...)
	BY-SA	Section 1 – Definitions. b. Adapter's License means the license You apply to Your Copyright and Similar Rights in Your contributions to Adapted Material in accordance with the terms and conditions of this Public License. Section 2 – Scope. a. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: B. produce, reproduce, and Share Adapted Material. 5. Downstream recipients.

		B. Additional offer from the Licensor – Adapted Material. Every recipient of Adapted Material from You automatically receives an offer from the Licensor to exercise the Licensed Rights in the Adapted Material under the conditions of the Adapter's License You apply. Section 3 – License Conditions. b. ShareAlike. In addition to the conditions in Section 3(a), if You Share Adapted Material You produce, the following conditions also apply. 2. You must include the text of, or the URI or hyperlink to, the Adapter's License You apply. You may satisfy this condition in any reasonable manner based on the medium, means, and context in which You Share Adapted Material. 3. You may not offer or impose any additional or different terms or conditions on, or apply any Effective Technological Measures to, Adapted Material that restrict exercise of the rights granted under the Adapter's License You apply. Section 4 – Sui Generis Database Rights. b. if You include all or a substantial portion of the database contents in a database in which You have Sui Generis Database Rights, then the database in which You have Sui Generis Database Rights (but not its individual contents) is Adapted Material, including for purposes of Section 3(b); and [...]
	BY-ND	Section 2 – Scope. a. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: B. produce and reproduce, but not Share, Adapted Material. Section 3 – License Conditions. a. Attribution. 1. If You Share the Licensed Material, You must: (...) For the avoidance of doubt, You do not have permission under this Public License to Share Adapted Material. Section 4 – Sui Generis Database Rights. a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database, provided You do not Share Adapted Material; b. if You include all or a substantial portion of the database contents in a database in which You have Sui Generis Database Rights, then the database in which You have Sui Generis Database Rights (but not its individual contents) is Adapted Material; and
	BY-NC	Section 1 – Definitions. b. Adapter's License means the license You apply to Your Copyright and Similar Rights in Your contributions to Adapted Material in accordance with the terms and conditions of this Public License. Section 2 – Scope. a. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: B. produce, reproduce, and Share Adapted Material for NonCommercial purposes only. Section 3 – License Conditions.

	a. Attribution. 4. If You Share Adapted Material You produce, the Adapter's License You apply must not prevent recipients of the Adapted Material from complying with this Public License. Section 4 – Sui Generis Database Rights. b. if You include all or a substantial portion of the database contents in a database in which You have Sui Generis Database Rights, then the database in which You have Sui Generis Database Rights (but not its individual contents) is Adapted Material; and (...)
BY-NC-SA	Section 1 – Definitions. b. Adapter's License means the license You apply to Your Copyright and Similar Rights in Your contributions to Adapted Material in accordance with the terms and conditions of this Public License. Section 2 – Scope. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: B. produce, reproduce, and Share Adapted Material for NonCommercial purposes only. 5. Downstream recipients. B. Additional offer from the Licensor – Adapted Material. Every recipient of Adapted Material from You automatically receives an offer from the Licensor to exercise the Licensed Rights in the Adapted Material under the conditions of the Adapter's License You apply. Section 3 – License Conditions. b. ShareAlike. In addition to the conditions in Section 3(a), if You Share Adapted Material You produce, the following conditions also apply. 2. You must include the text of, or the URI or hyperlink to, the Adapter's License You apply. You may satisfy this condition in any reasonable manner based on the medium, means, and context in which You Share Adapted Material. 3. You may not offer or impose any additional or different terms or conditions on, or apply any Effective Technological Measures to, Adapted Material that restrict exercise of the rights granted under the Adapter's License You apply. Section 4 – Sui Generis Database Rights. b. if You include all or a substantial portion of the database contents in a database in which You have Sui Generis Database Rights, then the database in which You have Sui Generis Database Rights (but not its individual contents) is Adapted Material, including for purposes of Section 3(b); and (...)
BY-NC-ND	Section 2 – Scope. a. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: B. produce and reproduce, but not Share, Adapted Material for NonCommercial purposes only. Section 3 – License Conditions. a. Attribution. For the avoidance of doubt, You do not have permission under this Public License to Share Adapted Material.

		Section 4 – Sui Generis Database Rights. a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database for NonCommercial purposes only and provided You do not Share Adapted Material; b. if You include all or a substantial portion of the database contents in a database in which You have Sui Generis Database Rights, then the database in which You have Sui Generis Database Rights (but not its individual contents) is Adapted Material; and (...)
based upon	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Section 1 – Definitions. a. Adapted Material means material subject to Copyright and Similar Rights that is derived from or based upon the Licensed Material and in which the Licensed Material is translated, altered, arranged, transformed, or otherwise modified in a manner requiring permission under the Copyright and Similar Rights held by the Licensor. For purposes of this Public License, where the Licensed Material is a musical work, performance, or sound recording, Adapted Material is always produced where the Licensed Material is synched in timed relation with a moving image.

Quadro 2 – Categoria de Análise “Direito Autoral Tradicional”

DIREITO AUTORAL TRADICIONAL ou MODERNO/COPYRIGHT		
Definição: “Direito autoral é um conjunto de prerrogativas conferidas por lei à pessoa física ou jurídica criadora da obra intelectual, para que ela possa gozar dos benefícios morais e patrimoniais resultantes da exploração de suas criações. O Direito Autoral está regulamentado pelas normas internacionais e nacionais, protegendo as relações entre o criador e quem utiliza suas criações artísticas, literárias ou científicas, tais como textos, livros, pinturas, esculturas, músicas, fotografias etc. Os Direitos Autorais são divididos, para efeitos legais, em direitos morais e patrimoniais. ” (ECAD).		
moral rights	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Section 2 – Scope. b. Other rights. Moral rights, such as the right of integrity, are not licensed under this Public License, nor are publicity, privacy, and/or other similar personality rights; however, to the extent possible, the Licensor waives and/or agrees not to assert any such rights held by the Licensor to the limited extent necessary to allow You to exercise the Licensed Rights, but not otherwise.
personality rights	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Section 2 – Scope. b. Other rights. Moral rights, such as the right of integrity, are not licensed under this Public License, nor are publicity, privacy, and/or other similar personality rights; however, to the extent possible, the Licensor waives and/or agrees not to assert any such rights held by the Licensor to the limited extent necessary to allow You to exercise the Licensed Rights, but not otherwise.
property rights	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Não foi encontrado nos textos o termo "property rights".
royalty royalties	/BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Section 2 – Scope. a. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: (...)

	BY, BY-SA, BY-ND	Section 2 – Scope. b. Other rights. 3. To the extent possible, the Licensor waives any right to collect royalties from You for the exercise of the Licensed Rights, whether directly or through a collecting society under any voluntary or waivable statutory or compulsory licensing scheme. In all other cases the Licensor expressly reserves any right to collect such royalties.
	BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Section 2 – Scope. b. Other rights. To the extent possible, the Licensor waives any right to collect royalties from You for the exercise of the Licensed Rights, whether directly or through a collecting society under any voluntary or waivable statutory or compulsory licensing scheme. In all other cases the Licensor expressly reserves any right to collect such royalties, including when the Licensed Material is used other than for NonCommercial purposes.
exception exceptions	/BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Section 1 – Definitions. e. Exceptions and Limitations means fair use, fair dealing, and/or any other exception or limitation to Copyright and Similar Rights that applies to Your use of the Licensed Material. Section 2 – Scope. a. License grant. 2. Exceptions and Limitations. For the avoidance of doubt, where Exceptions and Limitations apply to Your use, this Public License does not apply, and You do not need to comply with its terms and conditions.
limitation limitations	/BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Section 1 – Definitions. c. Copyright and Similar Rights means copyright and/or similar rights closely related to copyright including, without limitation, performance, broadcast, sound recording, and Sui Generis Database Rights, without regard to how the rights are labeled or categorized. For purposes of this Public License, the rights specified in Section 2(b)(1)-(2) are not Copyright and Similar Rights. e. Exceptions and Limitations means fair use, fair dealing, and/or any other exception or limitation to Copyright and Similar Rights that applies to Your use of the Licensed Material. Section 2 – Scope. a. License grant. 2. Exceptions and Limitations. For the avoidance of doubt, where Exceptions and Limitations apply to Your use, this Public License does not apply, and You do not need to comply with its terms and conditions. Section 5 – Disclaimer of Warranties and Limitation of Liability. a. Unless otherwise separately undertaken by the Licensor, to the extent possible, the Licensor offers the Licensed Material as-is and as-available, and makes no representations or warranties of any kind concerning the Licensed Material, whether express, implied, statutory, or other. This includes, without limitation, warranties of title, merchantability, fitness for a particular purpose, non-infringement, absence of latent or other defects, accuracy, or the presence or absence of errors, whether or not known or discoverable. Where disclaimers of warranties are not allowed in full or in part, this disclaimer may not apply to You. b. To the extent possible, in no event will the Licensor be liable to You on any legal theory (including, without limitation, negligence) or otherwise for any direct, special, indirect, incidental, consequential, punitive, exemplary, or other losses, costs, expenses, or damages arising out of this Public License or use of the Licensed Material, even if the Licensor has been advised of the possibility of such losses, costs, expenses, or damages. Where a limitation of liability is not allowed in full or in part, this limitation may not apply to You.

		c. The disclaimer of warranties and limitation of liability provided above shall be interpreted in a manner that, to the extent possible, most closely approximates an absolute disclaimer and waiver of all liability. Section 8 – Interpretation. d. Nothing in this Public License constitutes or may be interpreted as a limitation upon, or waiver of, any privileges and immunities that apply to the Licensor or You, including from the legal processes of any jurisdiction or authority.
reproduction right	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Não foi encontrado nos textos o termo "reproduction right".
exclusive right	BY, BY-SA, BY-ND, BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Não foi encontrado nos textos o termo "exclusive right".
noDerivatives	BY	Não foi encontrado no texto o termo "noDerivatives".
	BY-SA	Não foi encontrado no texto o termo "noDerivatives".
	BY-ND	By exercising the Licensed Rights (defined below), You accept and agree to be bound by the terms and conditions of this Creative Commons Attribution- NoDerivatives 4.0 International Public License ("Public License"). To the extent this Public License may be interpreted as a contract, You are granted the Licensed Rights in consideration of Your acceptance of these terms and conditions, and the Licensor grants You such rights in consideration of benefits the Licensor receives from making the Licensed Material available under these terms and conditions.
	BY-NC	Não foi encontrado no texto o termo "noDerivatives".
	BY-NC-SA	Não foi encontrado no texto o termo "noDerivatives".
	BY-NC-ND	By exercising the Licensed Rights (defined below), You accept and agree to be bound by the terms and conditions of this Creative Commons Attribution-NonCommercial- NoDerivatives 4.0 International Public License ("Public License"). To the extent this Public License may be interpreted as a contract, You are granted the Licensed Rights in consideration of Your acceptance of these terms and conditions, and the Licensor grants You such rights in consideration of benefits the Licensor receives from making the Licensed Material available under these terms and conditions.
commercial	BY, BY-SA, BY-ND	Não foi encontrado nos textos o termo "commercial".
	BY-NC, BY-NC-SA, BY-NC-ND	Section 1 – Definitions. NonCommercial means not primarily intended for or directed towards commercial advantage or monetary compensation. For purposes of this Public License, the exchange of the Licensed Material for other material subject to Copyright and Similar Rights by digital file-sharing or similar means is NonCommercial provided there is no payment of monetary compensation in connection with the exchange. Section 2 – Scope. b. Other rights. 3. To the extent possible, the Licensor waives any right to collect royalties from You for the exercise of the Licensed Rights, whether directly or through a collecting society under any voluntary or waivable statutory or

		compulsory licensing scheme. In all other cases the Licensor expressly reserves any right to collect such royalties, including when the Licensed Material is used other than for Non Commercial purposes.
	BY-NC	By exercising the Licensed Rights (defined below), You accept and agree to be bound by the terms and conditions of this Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International Public License ("Public License"). To the extent this Public License may be interpreted as a contract, You are granted the Licensed Rights in consideration of Your acceptance of these terms and conditions, and the Licensor grants You such rights in consideration of benefits the Licensor receives from making the Licensed Material available under these terms and conditions. Section 2 – Scope. a. License grant 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: A. reproduce and Share the Licensed Material, in whole or in part, for NonCommercial purposes only; and B. produce, reproduce, and Share Adapted Material for NonCommercial purposes only. Section 4 – Sui Generis Database Rights. a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database for NonCommercial purposes only;
	BY-NC-SA	By exercising the Licensed Rights (defined below), You accept and agree to be bound by the terms and conditions of this Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International Public License ("Public License"). To the extent this Public License may be interpreted as a contract, You are granted the Licensed Rights in consideration of Your acceptance of these terms and conditions, and the Licensor grants You such rights in consideration of benefits the Licensor receives from making the Licensed Material available under these terms and conditions. Section 1 – Definitions. g. License Elements means the license attributes listed in the name of a Creative Commons Public License. The License Elements of this Public License are Attribution, NonCommercial, and ShareAlike. Section 2 – Scope. a. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: A. reproduce and Share the Licensed Material, in whole or in part, for NonCommercial purposes only; and B. produce, reproduce, and Share Adapted Material for NonCommercial purposes only. Section 4 – Sui Generis Database Rights. a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database for NonCommercial purposes only;
	BY-NC-ND	By exercising the Licensed Rights (defined below), You accept and agree to be bound by the terms and conditions of this Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Public License ("Public License"). To the extent this Public License may be

		interpreted as a contract, You are granted the Licensed Rights in consideration of Your acceptance of these terms and conditions, and the Licensor grants You such rights in consideration of benefits the Licensor receives from making the Licensed Material available under these terms and conditions. Section 2 – Scope. a. License grant. 1. Subject to the terms and conditions of this Public License, the Licensor hereby grants You a worldwide, royalty-free, non-sublicensable, non-exclusive, irrevocable license to exercise the Licensed Rights in the Licensed Material to: A. reproduce and Share the Licensed Material, in whole or in part, for NonCommercial purposes only; and B. produce and reproduce, but not Share, Adapted Material for NonCommercial purposes only. Section 4 – Sui Generis Database Rights. a. for the avoidance of doubt, Section 2(a)(1) grants You the right to extract, reuse, reproduce, and Share all or a substantial portion of the contents of the database for NonCommercial purposes only and provided You do not Share Adapted Material;
--	--	---

Inicialmente, a licença CC objeto de análise é a “Atribuição 4.0”, a qual recebe no site do Creative Commons o selo “*free culture*” ou “cultura livre”. O movimento em defesa da Cultura Livre, segundo Luís Eduardo Tavares (2009, p. 255), “parte da premissa de que o conhecimento e a cultura são patrimônios da humanidade, o que ela almeja, no limite, é o domínio público e padrões econômicos não-mercantis”. Isto significa dizer que a licença reduz ao máximo os obstáculos ao acesso, produção, reprodução, publicação e compartilhamento do público.

A adoção do selo “cultura livre” para a licença de atribuição (CC BY) tem duplo significado. De um lado, afirma-se a identificação da licença Atribuição 4.0 com os valores da “Cultura Livre” (LESSIG, 2005), os quais correspondem ao amplo acesso da sociedade às obras artísticas, literárias e científicas produzidas. De outro, percebe-se que nem todas as licenças CC adotam a visão de maximização do acesso, portanto, há uma mitigação das liberdades básicas do projeto em benefício da conservação de alguns direitos de autor.

A partir do título da licença CC BY é perceptível a incidência dos Direitos Autorais nesse modelo, uma vez que “atribuição” da autoria corresponde ao direito de reconhecimento social da autoria ou paternidade da obra, que integra os chamados direitos morais do autor. Aqui, já é possível provar que não há uma negação da figura do autor moderno nem da tutela jurídica, mas uma apropriação desses conceitos como base para a construção das licenças CC.

Adentrando no estudo da mencionada licença pública, a unidade de análise “access” aparece no texto apenas uma vez, na definição de “compartilhar”. Assim, mostra a ligação direta entre o acesso e a prática do compartilhamento dos bens intelectuais. O termo é usado para se referir à disponibilização dos materiais de forma que o público possa ter acesso quando e onde escolher.

Apesar do termo “access” ser usado somente uma vez, percebe-se que a ideia de tornar a obra acessível ao público está no cerne da licença CC BY 4.0. Na seção 2 do documento se estabelece a autorização para reproduzir e compartilhar o material licenciado, além de produzir, reproduzir e compartilhar material adaptado. Portanto, abre uma gama de possibilidades de acesso e de criação de novas obras, até de exploração econômica, desde que respeitados os termos da licença, por exemplo, o que incide na obrigatoriedade de reconhecimento da autoria.

O acesso ao material intelectual aparece como uma dimensão dessa licença, que assegura a possibilidade de produzir e compartilhar o material adaptado, promovendo o acesso de terceiros a ele, para finalidades comerciais ou não. Sob esse ângulo, são agregadas às obras originais as contribuições do público, que passa a ocupar um papel ativo na criação.

Como observa Helena Klang (2010, p. 86), as novas TICs criaram um processo antropofágico digital, no qual há a possibilidade de constante recriação de uma obra, submetida a um processo de criação sincrético. Desse modo, a licença Atribuição 4.0, ao autorizar a produção e compartilhamento de obras adaptadas, instrumentaliza a prática da antropofagia digital sem violar as normas de Direitos Autorais vigentes.

No tocante ao compartilhamento, a seção 3 da licença em exame estipula que o material adaptado deve ser licenciado de forma a não criar obstáculos à licença do material original. Isto no intuito de impedir o desvirtuamento dos objetivos do licenciamento, semelhante ao que ocorre com as licenças de *software livre* criadas pela *Free Software Foundation* de Richard Stallman (1983). Contudo, Morigi e Santin (2007, p. 9) observam que:

[...] apesar das evidências de derivar do software livre, o Creative Commons muda um pouco a tática de confronto com a lógica proprietária do copyright ao propor uma licença que busca um equilíbrio sustentado entre compromissos e moderação, utilizando o direito privado para criar bens públicos.

Vale apontar uma ressalva ao posicionamento acima citado, o Creative Commons, apesar de ampliar o acesso aos bens imateriais, não torna a obra pública. Pois, vale-se da noção de direito autoral para criar as licenças, respeitando prazos, direitos morais do autor e outras características. Sergio Branco (2013) chega a defender que o Creative Commons existe em razão do Direito Autoral.

Ao prosseguir na análise das unidades propostas, o termo “free/freedom”, aparece apenas uma vez associado a ideia de “gratuidade” no uso do bem licenciado, isto é, o material licenciado não exige o pagamento dos direitos patrimoniais ao autor. Essa licença não proíbe o uso comercial da obra, tanto por parte do autor como por parte de quem venha acessar o material.

Assim como no Movimento *Software Livre*, o termo “free” causa confusão de interpretação, vinculando-se precocemente à ideia de “gratuito”, porém, Morigi e Santin (2007, p. 10) chamam a atenção que o vocábulo “free” está ligado à liberdade do usuário utilizar o produto em qualquer propósito. Nesse sentido, as obras licenciadas pela licença Atribuição 4.0 podem ser comercializadas, como também o público pode ter acesso de forma gratuita.

A unidade de análise “remix” não foi encontrada na versão integral da licença, não obstante seja mencionada na versão resumida como sinônimo de adaptação da obra. Já a unidade “build/based upon” aparece uma vez, também como sinônimo de adaptação da obra ou obra adaptada. Enquanto o termo “adapted” é mencionado 8 vezes, para designar a obra criada a partir do material licenciado, portanto, reitera-se a liberdade para produzir e compartilhar o material adaptado.

Com relação à categoria de análise intitulada “Direito Autoral”, observou-se que as unidades de análise aparecem poucas vezes ou não são mencionados. Como é o caso de “*reproduction right- exclusive right*” que não são encontradas no texto legal, tanto da licença Atribuição 4.0 quanto dos outros tipos de licença- CC BY- SA/ CC BY- ND / CC BY- NC / CC BY- NC-SA / CC BY- NC-ND. A partir dessa verificação é possível constatar que todas as licenças CC têm um núcleo de liberdades não passíveis de limitação, por exemplo, o direito de o público reproduzir e compartilhar a obra licenciada para fins não comerciais.

Como as licenças CC 4.0 foram criadas para se adaptarem aos ordenamentos jurídicos de várias nações, as unidades “*Moral rights- personality rights*” aparecem 1 vez cada no texto legal, ainda que os países herdeiros da concepção inglesa não

reconheçam essa divisão entre direitos patrimoniais e morais do autor⁷⁹. A licença ao tratar dos direitos morais do autor exclui da abrangência do documento. Isto significa dizer que, qualquer uso autorizado pela licença não deve afrontar os direitos morais, pois eles não estão inclusos nos termos da licença. No entanto, a própria licença Atribuição 4.0 protege o direito ao reconhecimento da paternidade da obra que, como dito, integra os chamados “direitos morais do autor”.

Sobre os direitos patrimoniais, representados pelas unidades de análise “*property rights-royalties*”, a licença CC BY dispõe que o autor ao aderir dispensa o pagamento devido, a priori, pelo uso dos bens intelectuais. O ponto central da permissão é que também impede o recolhimento desses “royalties” pelas instituições coletivas de arrecadação e de distribuição dos direitos patrimoniais dos autores, por exemplo, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição⁸⁰ (ECAD). Embora não impeça a utilização, por terceiros ou pelo próprio autor, para fins comerciais.

Nessa perspectiva, Sérgio Branco (2011, p. 236-237) defende que a licença Atribuição (CC BY) gera para a obra efeito semelhante à entrada no domínio público, contudo, somente para os direitos patrimoniais do autor. Quando se trata de direitos morais as diferenças aparecem. No Brasil, a LDA dispõe no artigo 24, § 2º que “compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público”, assim, o Estado protege o direito à paternidade e a integridade da obra⁸¹. Diferente, portanto, do que ocorre com o bem intelectual submetidos à licença CC BY, na qual o autor preserva seus direitos morais.

As unidades de análise “*exceptions – limitations*” merecem algumas observações. Como dito em linhas anteriores, as exceções e limitações dos Direitos Autorais funcionam como um mecanismo para equilibrar os interesses sociais e os interesses particulares. Alguns países adotam uma cláusula geral para avaliar os casos de uso não autorizado, por exemplo, EUA. No Brasil, optou-se por enumerar

⁷⁹ Paula Lara e Leonardo Poli (2011, p. 577) observam que a “a doutrina do copyright não reconhece o direito moral de autor, uma vez que o direito anglo-saxão concebe o direito autoral somente como direito de reprodução, protegendo apenas os lucros advindos dessa reprodução e não tutela a obra intelectual, a criação do espírito humano.”

⁸⁰ O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) é uma instituição privada instituída pela lei 5.988/73, que tem como missão centralizar a arrecadação de direitos autorais sobre a execução musical. Esse escritório é gerido por oito associações de gestão coletiva musical, as quais são compostas por autores, compositores, intérpretes, músicos, editoras musicais e produtores fonográficos.(ECAD, 2013)

⁸¹ Para aprofundar o debate sobre o domínio público e a defesa dos direitos morais, recomenda-se a leitura da obra “O domínio público no Direito Autoral brasileiro” de Sergio Branco (2011) pela editora *Lumen juris*.

as exceções, mas, desde 2011, o STJ tem proferido decisões reconhecendo as limitações em casos não explícitos na Lei de Direitos Autorais.

Apesar de serem limitações ao Direito do Autor, ainda integram o modelo de funcionamento tradicional por terem o caráter excepcional. Reforçando esse argumento, as limitações ou exceções ainda aparecem nos tratados e convenções desde o século XX, por exemplo, Convenção de Berna e TRIPS. Por isso, a presente pesquisa compreendeu as “limitações e exceções” como unidades representativas do Direito Autoral tradicional.

Ao examinar a licença Atribuição 4.0 (CC BY), as unidades de análise “*exceptions – limitations*” aparecem 4 vezes juntas. O texto jurídico da CC BY afirma que quando for aplicável alguma limitação legal ao Direito Autoral, automaticamente não são aplicados os termos das licenças CC. Tal dispositivo se justifica pelo fato de que as limitações isentam o beneficiário de qualquer direito patrimonial e dispensam a autorização do autor, portanto, não há necessidade de aplicar as licenças, tendo em vista que o objetivo da maximização do acesso está garantido.

A partir da análise da licença Atribuição 4.0 (CC BY), considerada o modelo mais amplo por conter poucas restrições, chegam-se a algumas conclusões: 1) para além do discurso de Lawrence Lessig, há um comprometimento com a ampliação das formas de usos livres de direitos patrimoniais; 2) as licenças CC não rompem com o modelo de Direito Autoral tradicional, mas criam instrumentos que possibilitam a circulação de bens intelectuais, sem violar as normas de proteção autoral; 3) a licença Atribuição 4.0 pode ser considerada *free culture*, pois preserva a liberdade de uso, reprodução, modificação e compartilhamento do material adaptado ou do original, para fins econômicos ou não; 4) as licenças CC 4.0 não se limitam às obras em formato digital, mas ao flexibilizar os Direitos Autorais facilitam o acesso e novas formas de criação; 5) por fim, percebe-se a adesão do Creative Commons com os ideias do movimento defensor da cultura livre, porém, as liberdades são construídas sobre os alicerces do direito de autor.

A segunda licença objeto de análise é a Atribuição- Compartilhual 4.0 (CC BY- SA). Esse modelo também recebe o selo “free cultural” segundo o site da organização Creative Commons, por isso, em tese é compatível com a maximização das formas de reprodução, compartilhamento e adaptação. O termo atribuição reforça a proteção ao direito à paternidade da obra, que inclui o direito ao

reconhecimento social como autor da obra e, em consequência, o direito a ter o nome ou pseudônimo vinculado ao corpo da obra (BRANCO, 2011, p.187).

Novamente a unidade de análise “access” aparece apenas uma vez, no contexto da definição de “share”. Contudo, a ideia de ampliação do acesso norteia os direitos concedidos pela licença, ao autorizar a cópia e a redistribuição do material licenciado, além da produção e compartilhamento de eventual obra adaptada, para qualquer finalidade.

O diferencial entre as licenças Atribuição- Compartilhual 4.0 e a Atribuição 4.0, reside na obrigatoriedade imposta por aquela do licenciamento de qualquer material adaptado com a mesma licença da obra original. Nessa linha, a unidade de análise *share* aparece 14 vezes no decorrer do texto, observa-se, então, a ênfase da licença em regular as formas de compartilhamento.

Esse tipo de licença é considerado equivalente às licenças *copyleft* da *Free Software Foundation*. Isto significa que há uma preocupação com a permanência da liberdade no material reproduzido, numa postura ética em prol da ampliação do acesso aos bens. Limita-se a liberdade do autor licenciante de material adaptado para garantir o acesso livre ao público.

Nessa perspectiva, a licença opta pela manutenção do modelo de produção descentralizada, chamado por Yochai Benkler (2007) de produção social, no qual a produção é colaborativa, intermediada pelas Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC's). Este modelo prescinde da hierarquia e funciona alheia ao padrão centralizado de mercado. A licença Atribuição- Compartilhual 4.0 impede a apropriação desse conhecimento produzido socialmente, mas não veda ao autor ou público que faça uso comercial da obra.

Ainda na perspectiva Yochai Benkler (2007, p. 16), a ideia do “commons” (ou espaço comum) fortalece a produção cultural descentralizada, fora do âmbito mercadológico da indústria cultural. Assim, as licenças CC BY e CC BY-SA, ao ampliarem a margem de permissões de uso, colaboram para a criação de uma infraestrutura básica comum, que estimula a participação da sociedade no processo criativo.

A unidade “free” ou “freedom” aparece somente como sinônimo de isenção ou gratuidade, porém, ao estudar as finalidades e condições da licença, nota-se que a liberdade é o eixo orientador do documento. No tocante aos termos “free” ou

“freedom” e “*remix- build/based upon*”, as observações feitas na licença Atribuição 4.0 também são aplicáveis à Atribuição- Compartilhual 4.0.

Já no caso da unidade de análise “*adapted*”, há uma incidência maior ao longo do texto, no total 12 vezes. Isso decorre da permissão concedida pela licença CC BY-SA do público criar livremente adaptações das obras licenciadas, tal autorização apenas está condicionada à adoção da mesma licença para a obra adaptada, ou seja, a obra adaptada deve adotar a licença CC BY-SA.

Ao analisar a categoria “Direito Autoral Moderno”, aplicam-se à licença Atribuição- Compartilhual 4.0 as observações pertinentes à Atribuição 4.0 sobre os termos: *moral rights- personality rights; Property rights-royalties-; reproduction right; exceptions and limitations*.

Desse modo, as licenças Atribuição 4.0 e Atribuição- Compartilhual 4.0 são as únicas consideradas “*free culture*” pela organização Creative Commons, por proporcionarem ao usuário ampla liberdade de produção, reprodução, compartilhamento e criação de obras derivadas ou adaptadas. Diferente das modalidades que serão estudadas a partir de agora. Richard Stallman (LINUXP2P..., 2006) afirma que algumas licenças do CC são livres, noutras existem restrições inaceitáveis por negarem liberdades básicas.

Prosseguindo na análise, a licença Atribuição- SemDerivações (CC BY- ND) não recebe o selo “free culture” no site do Creative Commons e está sinalizada no cabeçalho com a cor amarela. Remetendo aos sinais de trânsito, as licenças CC BY 4.0 e CC BY-SA 4.0 têm o cabeçalho verde para representar a ampla liberdade oferecida. Enquanto as licenças Atribuição- SemDerivações (CC BY- ND); Atribuição- NãoComercial (CC BY- NC); Atribuição- NãoComercial- Compartilhual (CC BY- NC- SA); Atribuição- NãoComercial- SemDerivações (CC BY- NC- ND) têm o cabeçalho amarelo no intuito de indicar “atenção”, pois alguns direitos são limitados, por exemplo, vedação de obra derivada e/ ou proibição de uso com fins comerciais. Nesse raciocínio, a cor vermelha corresponde ao “pare”, indicando o sistema de Direito Autoral tradicional, no qual todos os direitos são reservados.

Na análise da categoria “cultura livre” no texto da licença Atribuição- SemDerivações (CC BY- ND), verifica-se que a unidade “*access*” aparece uma vez e em contexto idêntico ao estabelecido nas licenças anteriormente, logo, os comentários feitos para as licenças anteriores são válidos para a licença CC BY- ND. Avançando no texto, a unidade “*share*” é identificada 9 vezes no texto, a observação

isolada do termo pode gerar a conclusão equivocada de que a presente licença é abrangente como as anteriormente estudadas.

Contudo, observa-se que a licença autoriza “produzir e reproduzir, mas não compartilhar, material adaptado” (tradução nossa). Sob esse ângulo, a vedação da licença CC BY- ND não é sobre a produção de obra derivada, e sim sobre o compartilhamento da adaptação da obra. Essa constatação não altera o quadro, ou seja, a proibição da CC BY- ND destoa dos ideais do Movimento Cultura Livre. De acordo com o Manifesto Cultura Livre (2009) “[...] a Cultura deve ser uma construção participativa de duas mãos, e não meramente de consumo”, portanto, a vedação do compartilhamento de obras adaptadas rompe com o processo de produção colaborativa das obras artísticas, literárias e científicas.

Até a organização Creative Commons se pronunciou sobre as críticas às licenças ND (no-derivates) e NC (noncommercial). Para Timothy Vollmer (2012) a adoção dessas licenças, ainda que não representem o ideal da Cultura Livre de forma plena, sinalizam a insatisfação com o modelo restritivo de “todos os direitos” reservados próprio das normas de Direitos Autorais. Além de existir a possibilidade do autor-licenciante modificar a licença para um tipo mais aberto. Em linhas gerais, os tipos de licenças variam de acordo com as liberdades de uso, reprodução, compartilhamento e adaptação permitidas. Essa variação interna do Creative Commons gera uma aproximação maior ou menor com a concepção tradicional de Direitos Autorais.

A noção de obra aberta e passível de constante adaptação, como visto nas seções anteriores, remete ao processo criativo pré-moderno, no qual cada intérprete podia contribuir ou reinventar elementos da história. No contexto das interações no ciberespaço e da mediação das TIC's, há um resgate desse modelo de criação colaborativa e os bens intelectuais perdem um pouco do formato individualista da Modernidade.

Cabe aqui observar que as licenças CC surgem inspiradas nas licenças *copyleft* do *software livre*, em contraponto ao movimento de maximização da proteção autoral. No intuito de ampliar a circulação de bens e, consequentemente, incentivar a criação. Contudo, a adoção de uma licença que restringe a liberdade de adaptação contraria os ideais do movimento, que pretendeu a partir das TIC's instrumentalizar os processos de circulação e criação.

As unidades de análise “*based upon*” e “*adapted*” aparecem no texto, respectivamente, 1 e 7 vezes. Ambas se referem as adaptações da obra original, novamente a seção 3 ao estabelecer as condições da licença afirma “[...] para evitar dúvidas, nos termos desta Licença Pública Você não tem permissão de compartilhar material adaptado⁸²”

Ao analisar a categoria “Direito Autoral tradicional”, a incidência das unidades de análise é idêntica à das licenças supra examinadas. Apenas com a diferença da unidade “no Derivatives”, a qual compreende a proibição a qualquer modificação na obra original, preservando essa característica do Direito Autoral Moderno. Este enxerga a criação como fruto da mente e do esforço individual.

Outro ponto que merece comentário é o período de duração das licenças CC 4.0, será que o licenciante pode mudar de ideia e revogar a licença concedida? De acordo com a seção 2, as licenças são irrevogáveis, ou seja, não há a possibilidade de cancelar o licenciamento depois de realizado. Sérgio Branco (2013, p. 112) aponta que a irrevogabilidade decorre de uma questão prática, pois a revogação geraria insegurança jurídica. Imaginando que a revogação fosse possível, o indivíduo que tivesse acesso ao material supostamente licenciado não estaria seguro de que pode exercer os direitos garantidos na licença.

Afirmar que as licenças são irrevogáveis não é igual a defender a perpetuidade dos seus direitos. Isto quer dizer que as licenças CC são irrevogáveis pelo período de duração dos direitos do licenciante, variando conforme a legislação interna de cada país. No caso do Brasil, o prazo máximo é de 70 anos após a morte do autor, após esse período a obra cai em domínio público. Voltando para a licença Atribuição- SemDerivações 4.0, a proibição de compartilhar qualquer obra derivada permanece pelo prazo de 70 anos após a morte do autor.

A quarta licença analisada é a Atribuição- NãoComercial (CC BY- NC), semelhante à Atribuição- SemDerivações, também não recebe o selo “free cultural” por conter restrições às liberdades do público. Para tanto, invertamos a ordem das categorias analisadas, logo, a análise começa da categoria “Direito Autoral” e das suas unidades de análise.

A unidade “*commercial*” junto com “*royalties*” estão inseridas na categoria Direito Autoral por representarem, a priori, o viés patrimonial. Todavia, a ideia de

⁸² “[...] for the avoidance of doubt, **You do not have permission under this Public License to Share Adapted Material**” (CREATIVE COMMONS, 2014, grifo nosso).

cultura livre e *software livre* não rivaliza com a utilização da obra para fins lucrativos, pelo contrário, o “free” não equivale a “gratuito” e relaciona-se com as liberdades dadas ao público, por exemplo, copiar, compartilhar ou adaptar determinada obra. O próprio Richard Stallman vendia exemplares de *software* livre para financiar o projeto da *Free Software Foundation* (TAVARES, 2009). Dessa maneira, Luis Tavares (2009, p. 260) explica que “[...] como o software livre se refere à liberdade e não ao preço, não existe contradição na venda de cópias. A liberdade para vender cópias é crucial para a comunidade obter fundos que gerem aperfeiçoamentos no *software* livre”.

Assim, o que está em debate na vedação de uso para fins comerciais é o controle do autor ou detentor dos direitos licenciados sobre o destino da obra, ou a eliminação da concorrência. No entanto, o alcance do termo “*noncommercial*” gera dúvidas entre os usuários e os autores que fazem uso do instrumento. Segundo a definição da seção 1, item i:

NonCommercial significa não primariamente destinado ou direcionado para vantagem comercial ou compensação monetária. Para fins desta licença pública, a troca do Material Licenciado por outros materiais sujeitos a Direitos de Autor e Direitos Conexos por meio de compartilhamento digital de arquivos ou meios similares é Não Comercial, desde que não haja pagamento de compensação monetária em conexão com a troca. (*Creative Commons*, 2013, tradução nossa)

Do texto se extrai que o recebimento de compensação monetária ou a vantagem comercial são proibidos pela licença CC BY-NC 4.0. Por compensação monetária entende-se o pagamento pelo acesso ou uso do bem, a controvérsia reside na delimitação do que é “vantagem comercial”. Para Samory Santos (2015, p. 589-590), o termo comercial não está adstrito aos “atos de comércio”, isto é, venda de bens e prestação de serviços. Assim, vantagem comercial alcança uma dimensão ampla de atividades econômicas de caráter privado, por exemplo, a publicidade. Aí surgem questões como: e se a publicidade for usada para uma campanha de vacinação e tiver uma imagem licenciada em CC BY-NC 4.0? O fato da empresa privada ter recebido do governo para uma propaganda com finalidade pública, qualifica aquela situação como uso comercial?

Ciente da controvérsia criada pelo alcance da “vedação ao uso comercial”, a Creative Commons encomendou um estudo empírico sobre o entendimento dos termos “uso comercial” e “uso não comercial” entre usuários da Internet quando encontrados em conteúdo disponibilizado online. A pesquisa se dividiu em duas

etapas: primeiro trabalhou com uma amostra dos usuários de internet nos EUA e, posteriormente, ouviu de modo informal indivíduos familiarizados, criadores de conteúdo e usuários, com as licenças CC em âmbito global. De forma geral, os resultados apontam que ambos os grupos da pesquisa consideram como uso comercial qualquer uso que gere dinheiro ou envolvem publicidade online, apesar de algumas diferenças de interpretações sobre o que se considera uso mais ou menos comercial a depender do caso concreto⁸³.

Diante das dúvidas sobre a dimensão dos usos comerciais e não comerciais, Samory Santos (2015) defende que a interpretação deve ser feita com base nos valores que embasam o Movimento Cultura Livre, que inspirou a criação das licenças CC. Portanto, interpreta-se da forma mais abrangente o possível com o objetivo de maximizar as liberdades do usuário.

As licenças com cláusula “noncommercial” estão presentes em 34% das obras licenciadas. O relatório “State of the commons” de 2015 revela que há uma tendência de expansão das licenças com critérios mais livre e, conseqüente, diminuição do espaço ocupado por licenças mais restritivas como a CC BY- NC; CC BY- NC-SA; CC BY- NC- ND.

Sobre as outras unidades de análise: “*Moral rights- personality rights; right of reproduction; exceptions and limitations*”, aplicam-se os comentários proferidos nas licenças estudadas anteriormente. Prosseguindo no estudo da categoria “cultura livre”, as unidades de análise “*copy- freedom- remix*” não aparecem no texto legal, mas são utilizadas na versão resumida como semelhantes aos termos de “compartilhar- liberdade- adaptar”.

Já as unidades “*access- free- based-upon*” aparecem 1 vez cada, no sentido já explicado nas análises anteriores. Cabe mencionar que os documentos objeto da análise são licenças jurídicas, estruturadas em partes iguais, contendo definições, condições das licenças e demais questões técnicas, logo, há grande semelhança nos textos, com pequenas variações. Em vista disso, optou-se por não repetir análises já realizadas anteriormente.

No caso das unidades de análise “*adapted*” e “*share*”, o diferencial da licença CC BY- NC é ambos os termos aparecem associados à proibição da produção, reprodução, compartilhamento e adaptação para fins comerciais, ou melhor, tanto o

⁸³ Para aprofundar o estudo dos dados apresentados, recomendamos a leitura do estudo completo: http://mirrors.creativecommons.org/defining-noncommercial/Defining_Noncommercial_fullreport.pdf

material original quanto o material adaptado não podem ser compartilhados ou usado em atividade que gerem lucro. A análise meramente quantitativa pode direcionar a um falso resultado, pois os termos aparecem com uma certa regularidade em todas as licenças, mas ao verificar o contexto é possível aferir a ampliação ou a redução da liberdade, isto é, uma maior ou menor adesão aos valores de uma perspectiva de Direito Autoral Tradicional ou de Cultura Livre.

Por fim, serão analisadas as licenças Atribuição- NãoComercial- Compartilhual 4.0 (CC BY- NC- SA); Atribuição- NãoComercial- SemDerivações 4.0 (CC BY- NC- ND). Ambas são formadas por características das licenças estudadas nas linhas anteriores. A primeira é a junção da vedação ao uso comercial com a obrigatoriedade de utilizar a mesma licença em caso de produção de obra adaptada. Enquanto a segunda reúne a proibição ao compartilhamento de obras adaptadas e a vedação da reprodução da obra original para fins comerciais.

Tais licenças são as modalidades mais restritivas dentre as analisadas, tendo em vista o cerceamento da livre adaptação da obra, da liberdade de utilizar ou compartilhar com o intuito lucro e da liberdade de escolher a licença da obra adaptada. Por isso, recebem a sinalização amarela no cabeçalho do site Creative Commons, além de críticas pela proximidade com o modelo de Direito Autoral tradicional (MÖLLER, 2006).

Ao observar as unidades de análise da categoria Direito Autoral, as licenças CC BY- NC- SA e CC BY- NC- ND apresentam um quantitativo maior de ocorrências dos termos ligados a uma visão restritiva no tratamento dos bens culturais, com a imposição de proibições, como dito, que afastam o Creative Commons das licenças *copyleft* do *software* livre.

Ao observar as licenças de maneira conjunta é possível verificar que as licenças CC cumprem a proposta inicial de criar um modelo mais equilibrado entre as necessidades particulares e sociais, tendo em vista que as normas de Direitos autorais no decorrer dos anos foram adquirindo feições mais restritivas. Exemplo disso é que todas as modalidades de licenças autorizam a reprodução e o compartilhamento da obra original sem fins comerciais, isso já representa a ampliação da liberdade do usuário.

O caráter voluntário aponta para outra construção, na qual o autor toma para si o poder decisório sobre o destino da obra. Como visto em linhas anteriores, essa postura é inédita no Direito Autoral Moderno, construído com base no discurso de

proteção ao autor, mas, de fato, esteve voltado à proteção dos investimentos da indústria cultural. Sob esse ângulo, o autor passa a ocupar um papel central tanto no discurso quanto na prática.

Paralelamente, no modelo Creative Commons, o público que antes era visto apenas sob o aspecto econômico, isto é, como consumidor das obras produzidas, também passa ocupar o centro do debate, como potenciais disseminadores e produtores de bens culturais. Num processo que André Lemos (2004) chama de “cultura copyleft”, no qual o ciberespaço aparece como espaço de trocas e enriquecimento criativo da coletividade. Assim, o papel das TIC’s é indissociável do processo de reconfiguração do Direito Autoral. Tal constatação não leva a uma postura essencialista, pois compreendemos a tecnologia como parte do social.

A partir da constatação de que todas as culturas são constituídas por processos de trocas interculturais e intraculturais, Lessig (2005) defende a retomada da liberdade de utilização dos bens imateriais como meio para estimular a criatividade e gerar o que Benkler (2007) chama de “produção social”. Busca-se, então, no passado a inspiração para criar modelos mais flexíveis.

A presença recorrente dos termos “*share*” e “*adapted*”, sinônimos de compartilhar e adaptação, indicam que o acesso é parte essencial na construção das licenças criativas, no intuito de ampliar a produção social. De acordo com os textos legais examinados na seção anterior, a preocupação com o acesso é mínima, resumindo-se à estipulação de limites ou exceções de pequeno alcance, enquanto ocorre a constante ampliação dos prazos do monopólio de exploração do autor ou de quem detenha os direitos da obra.

A despeito dos avanços no debate, as licenças CC apresentam uma ambivalência, conforme Luis Tavares (2009), estando dispostas entre a continuidade e a ruptura do modelo vigente. Não simbolizam o fim do Direito Autoral Moderno, mas a reconfiguração que possibilite a abertura dos institutos em prol de um modelo adequado ao contexto da cibercultura.

5 CONCLUSÃO

*“palavra puxa palavra,
uma idéia traz outra,
e assim se faz um livro,
um governo,
ou uma revolução;”*
(Machado de Assis)

Compreender como ocorre o acesso aos bens imateriais também significa investigar a maneira como se construiu o relacionamento entre a sociedade e as tecnologias da informação e da comunicação, antes e depois da era digital. No decorrer do estudo, percebeu-se que não há uma forma fixa de autoria, obra, produção cultural e promoção do acesso, uma vez que todos esses conceitos e práticas representam construções de um certo modelo de sociedade e em um determinado período.

A primeira conclusão é que não se deve cair na armadilha de naturalizar o modelo jurídico de proteção autoral existente, pois este reflete os valores que inspiraram a transição da Idade Média europeia para a Modernidade. Portanto, entende-se que a tutela jurídica autoral tal qual conhecemos nasceu da Modernidade europeia e, por isso, pode ser chamada de Direito Autoral Moderno. Longe de ser a consequência inevitável de um processo evolutivo, o direito de autor é parte de uma construção histórica e passa por transformações juntamente com a sociedade.

Com a popularização das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC's) o cenário da produção, reprodução e criação cultural se renova. Há a ampliação das possibilidades de apropriação criativa e difusão dos bens imateriais. Concomitantemente, o modelo de Direito Autoral Moderno mostra sinais de esgotamento, diante do dinamismo das trocas culturais da cibercultura, uma vez que não consegue se adequar às formas de interação humana mediadas pelos computadores.

A disputa entre interesses públicos e privados ainda pauta o debate dos Direitos Autorais. A tradicional frase do copyright que diz “todos os direitos reservados” representa essa opção pela maximização das restrições, submetendo todo tipo de uso à autorização do autor e, conseqüentemente, dificultando o acesso. Apesar de o modelo tradicional trazer referência às limitações e ao domínio

público, nota-se uma dissonância entre discurso e as práticas cada vez restritiva, com prazos cada vez mais elevados e tentativas de penalizar os provedores de internet.

Sem resumir a discussão à distância entre discurso e prática, observa-se que o modelo tradicional não foi construído para equilibrar interesses do público e dos criadores, tampouco para proteger o autor. A proteção dos interesses financeiros dos investidores esteve presente na gênese do instituto, com os privilégios do editor, e permanece na era digital, por intermédio das pressões da indústria cultural pela adoção de normas mais rígidas contra o compartilhamento de bens imateriais de forma não autorizada.

Na cibercultura são moldadas práticas que tornam as normas do direito de autor tradicional pouco eficazes para promover (ou também conter) o intercâmbio cultural. Práticas que repensam o modelo de Direito Autoral vigente, resgatando formas de criação pré-modernas e anteriores ao processo de maximização dos Direitos Autorais nos anos de 1990. Novamente há a defesa da criação coletiva, da função social do Direito Autoral, da necessidade de promover o acesso aos bens intelectuais, do compartilhamento de arquivos na internet como meio válido de difusão do conhecimento e etc.

À espreita desta aposta, é preciso não ter dúvida que essas propostas não representam a ruptura com as bases do modelo de Direito Autoral. Pelo contrário, não há uma negação da noção de “autor”, enquanto sujeito detentor dos direitos patrimoniais e morais sobre a obra. Assim, as práticas divergentes da concepção tradicional de Direitos Autorais estudadas no texto buscam insculpir uma nova feição à proteção autoral e, paralelamente, reafirmam as bases da concepção Moderna.

Em linhas gerais, pode-se concluir que o projeto *Flok Society* e os movimentos cultura livre e *software* livre representam mais uma reforma do que uma nova construção, isto é, não significa abandonar o paradigma autoral Moderno e começar do zero com novas regras nacionais ou internacionais sobre proteção autoral e acesso aos bens intelectuais.

Para pensar de forma crítica os Direitos Autorais na cibercultura é necessário deslocar o foco do viés patrimonialista e construir uma alternativa que considere formas livres de acesso, que estimulem a apropriação criativa. Isto significa dizer que as práticas voltadas ao incentivo da criatividade e do estreitamento das relações

entre público e autor representam uma nova ética, similar à ética *hacker* apresentada por Himanen.

Nos casos objeto da análise, observou-se que existem posições semelhantes: a) o autor fornece autorização prévia ao público ou aos usuários para determinados usos, os quais seriam proibidos ou necessitariam de autorização caso a caso; b) partem da premissa de que a ampliação das liberdades de uso estimula a apropriação criativa pelos usuários; c) não negam ao autor o direito de explorar economicamente sua obra; d) buscam aproveitar o potencial das TIC's para estimular esse processo de troca.

As licenças CC representam esse movimento de ressignificação autoral, que não rompe totalmente com o modelo estabelecido e amplia o rol de liberdades. Em outras palavras, o Direito Autoral tradicional restringe o compartilhamento, a possibilidade de copiar a obra e, especialmente, a criação de obras adaptadas (leia-se remix no caso da música). Enquanto, as licenças permitem uma série de usos para qualquer indivíduo, sem que signifique o abandono da base do Direito Autoral Moderno. Soma-se a isso, a permanência de restrições escolhidas pelo autor licenciante.

A análise de conteúdo da base legal das licenças reflete essa dualidade do modelo Creative Commons, como é o caso da licença Atribuição 4.0 que é considerada a mais “livre” para o público e impõe o respeito ao direito de paternidade e reconhecimento da autoria da obra licenciada. Percebe-se, então, a aplicação das noções pertinentes à concepção tradicional juntamente com a promoção do acesso aos bens culturais.

Também é preciso apontar que alguns modelos de licenças contêm restrições que implicam na descaracterização dos ideais iniciais do projeto, que são a ampliação do acesso e o estímulo à criatividade, por exemplo, as licenças que proíbem a criação de obras adaptadas e o uso comercial das obras licenciadas. A própria organização Creative Commons, apesar de recomendar a adoção desse tipo de licença, reconhece as limitações no tocante aos objetivos do projeto.

Não obstante o modelo proposto pelas licenças CC tenha limitações, isso não desqualifica a iniciativa de propor a flexibilização do padrão “todos os direitos reservados” para “alguns direitos reservados”. Contrariando o discurso reacionário que defende a maximização das restrições dos direitos de autor, as licenças propõem alternativas dentro do modelo de Direito Autoral tradicional, mas

incorporando aspectos voltados à promoção do acesso aos bens culturais e, conseqüentemente, uma vida mais digna.

A partir da análise de conteúdo realizada, torna-se possível responder às questões colocadas no decorrer do texto sobre as licenças CC: 1) Primeiramente, conclui-se que há uma aderência das licenças CC ao movimento Cultura Livre, uma vez que o movimento não propõe uma ruptura com a concepção tradicional de direitos autorais, pelo contrário, utiliza o Direito Autoral Moderno como base para uma proposta mais aberta de proteção autoral; 2) Com relação ao viés patrimonialista do Direito Autoral Moderno, percebe-se que há uma mitigação no momento em que as licenças CC viabilizam ao autor autorizar a um número indeterminado de pessoas uma série de usos da sua obra, sem necessidade de contrapartida financeira. Contudo, a obra continua sendo parte do patrimônio do autor, o qual pode dispor da obra da forma que desejar, desde que não crie obstáculos aos usos previamente autorizados mediante as licenças CC; 3) Por fim, pode-se constatar que as licenças CC são uma releitura do Direito Autoral Moderno no contexto da cibercultura, resgatando liberdades e formas de criar livres do passado e unindo a elementos tecnológicos.

Nessa perspectiva, os movimentos pautados pelo ideal da ampliação das liberdades de uso e de criação, especialmente no ambiente digital, atuam de forma positiva no que tange ao acesso. Trazendo elementos do passado pré-moderno para o meio tecnológico da cibercultura e fomentando uma cultura de Direitos Humanos inclusiva do ponto de vista do acesso aos bens imateriais.

De alguma forma, não se pode deixar de reconhecer aqui que o próprio ato de escrever um trabalho científico não seria possível sem uma rede de colaboração, troca e adaptação de ideias. E, aproveitando o remix, em relação ao futuro dos Direitos Autorais na cibercultura, adapto às avessas a canção “velha roupa colorida” de Belchior, para propor que, neste caso, o passado é uma roupa que ainda nos serve.

REFERÊNCIAS

ADOLFO, Gonzaga. Breves considerações sobre as limitações ao direito do autor. **Direito e Democracia**, v. 4, n. 2, 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/direito/article/view/2456/1682>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALTIERI, Júlio Monteiro; ROCHA, Renan Lúcio. A Prensa, os tipos romanos e itálicos no mundo textual renascentista. **Contemporânea**, v. 9, n. 18, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/revistacontemporanea/article/viewFile/8102/7479>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

ARIENTE, Eduardo Altomare. A regulação jurídica das obras órfãs: legislação, políticas institucionais e efetividade. In: Congresso de Direito de Autor e Interesse Público, 10., 2016, Curitiba. **Anais do X CODAIP**. Curitiba: Gedai, 2016. Disponível em: <<http://www.gedai.com.br/?q=pt-br/content/anais-do-x-codaip>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

ALVES, Marco Antônio Sousa. Genealogia e crítica do direito autoral: colocando em questão o autor e as formas de fomento e proteção das criações intelectuais. In: Congresso Nacional do Conpedi, 17., 2008, Brasília. **Anais do XVII Congresso Nacional do Conpedi**. Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2008, p. 6452-6468. Disponível em: <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/7209658/2008-3GenealogiaDireitoAutorialConpedi.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1484321719&Signature=hkUCQpfcOEM5iUxRCBgNCJc4LDw%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DGenealogia_e_critica_do_direito_autoral.pdf>. Acesso em: 12 set. 2016.

ANDRADE, Elvira et al. Propriedade Intelectual em Software: o que podemos apreender da experiência internacional? **Revista Brasileira de Inovação**, [S.l.], v. 6, n. 1 jan/jun, p. 31-53, ago. 2007. Disponível em: <<http://ocs.ige.unicamp.br/ojs/rbi/article/view/313>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. **Revista Periferia: educação, cultura & comunicação**, Rio de Janeiro, v.3, n.1, 2011. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3407>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

ARATA JÚNIOR, Seiiti. **Regulação pela definição de padrões tecnológicos na Governança da Internet**. 2006. 154 f. Dissertação (Mestrado em Direito)- Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/3201059-Regulacao-pela-definicao-de-padroes-tecnologicos-na-governanca-da-internet.html>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

ARAÚJO, Leonardo Trindade; OLIVEIRA, Cristiano Nascimento. Música em fluxo: experiências de consumo musical em serviços de streaming. **Revista Temática**,

v.10, n.10, 2014. Disponível em:<
<http://www.okara.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/21202>>. Acesso: 18 jun.
 2016.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Primas da Sapucaia!. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Garnier, 1884. Disponível em:<
<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn004.pdf>>. Acesso em: 12
 jan. 2017.

BANCOS de dados: introdução. **CCM Brasil**, Glossário, [S.l.], 2014. Disponível em:<
<http://br.ccm.net/contents/65-bancos-de-dados-introducao>>. Acesso em: 11 jan.
 2017.

ASCENSÃO, José Oliveira. As “exceções e limites” ao direito de autor e direitos conexos. In: Seminário Internacional sobre Direito Autoral, 2008, Fortaleza. **Anais do Fórum Nacional de Direito Autoral**. Brasília: Ministério da Cultura, 2008. Disponível em:< http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/02/texto_mesa11_ascensao.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2016.

BARANDIARAN, Xabier.; VÁZQUEZ, Daniel. Sumak Yachay Devenir Sociedad del Conocimiento Común y Abierto Designing the Flok Society. **FLOK Society Design**, 2013. Disponível em:< <http://flokociety.org/wp-content/uploads/2014/04/Documento-madre1.pdf> >. Acesso em: 12 ago. 2016.

BARBOSA, Denis Borges. Direitos autorais e TRIPs. **Música em Contexto**, v. 1, p. 115-150, 2011. Disponível em:<
http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/8591/pdf_7>. Acesso em: 12
 set. 2016.

BARBOSA, Denis Borges. **Uma introdução à propriedade intelectual**. Rio de Janeiro: Lumen Júris, 2003.

BARDIN. Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARROS, Manoel de. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

BERNARDES, Bartos; LUCIAN, Rafael. Comportamento de consumidores brasileiros e portugueses em plataformas de crowdfunding. **Rev. Portuguesa e Brasileira de Gestão**, Lisboa, v. 14,n. 1, p. 26-36, mar. 2015. Disponível em:
 <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-44642015000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 nov. 2016.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.

BOTERO, Carolina et al. **Buen conocer- Flok society**: modelos sostenibles y políticas públicas para una economía social del conocimiento común y abierto en el Ecuador. Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales, 2014.

BRANCO, Sérgio. Direito a Educação, Novas Tecnologias e Limites da Lei de direitos Autorais. **Cultura Livre**, v. 15, 2012. Disponível em: <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/direito_a_educacao_novas_tecnologias_e_limites_da_lei_de.pdf>. Acesso em: 15 set. 2016.

BRANCO, Sérgio. **Direitos autorais na internet e o uso de obras alheias**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007.

BRANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro**: uma obra em domínio público. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

BRANCO, Sérgio; BRITTO, Walter. **O que é Creative Commons?** : novos modelos de direito autoral em um mundo mais criativo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

BRANCO, Sérgio; PARANAGUÁ, Pedro. **Direitos Autorais**. Rio Janeiro: FGV, 2009.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em:< http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm >. Acesso em: 12 dez. 2016.

BRASIL. **Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007**. Promulga a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005. Disponível em:< http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6177.htm>. Acesso em: 17 set. 2016.

BRASIL. **Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975**. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Subchefia para Assuntos Jurídicos da Casa Civil da Presidência da República. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D75699.htm>. Acesso em: 11 set. 2016.

BRASIL. **Decreto nº 591, 6 de junho de 1992**. Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Disponível em:< http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/d0591.htm>. Acesso em: 12 nov. 2016.

BRASIL. **Decreto nº 1.355 de 30 de dezembro de 1994**. Promulgo a Ata Final que Incorpora os Resultados da Rodada Uruguai de Negociações Comerciais Multilaterais do GATT. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d1355.htm>. Acesso em: 11 ago. 2016.

BRASIL. **Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Subchefia para Assuntos Jurídicos da Casa

Civil da Presidência da República. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 11 ago. 2016.

BRASIL. Levantamento Geral: status de utilização de ferramentas e soluções desenvolvidas em software livre. **Software livre no governo do Brasil**, Brasília, 2010. Disponível em:< <http://www.softwarelivre.gov.br/levantamento/levantamento>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

BRASIL. **Projeto de lei de Direitos Autorais**. Altera e acresce dispositivos à Lei no 9.610/98. 2010

Disponível em:<http://www2.cultura.gov.br/consultadireitoautorais/wpcontent/uploads/2010/06/APLRevisa_9610_Consulta_Publica.pdf>: Acesso em: 31 mar.2016.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 964404/2011- ES**.

Recorrente: Mitra Arquidiocesana de Vitória. Recorrido: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição- ECAD. Relator Ministro Paulo de Tarso Sanseverino.

Brasília, 15 março de 2011. Disponível em:<

http://nedac.com.br/pdf/STJ_REsp%20964404_DA_%20limitacoes.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2016.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Recurso Especial nº 1320007-SE**.

Recorrente: Centro de Treinamento Bíblico Rhema Brasil- Aracaju. Recorrido: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição- ECAD. Relatora Ministra Nancy Andrighi. Brasília, 4 de junho de 2013. Disponível em:<

https://ww2.stj.jus.br/processo/revista/inteiroteor/?num_registro=201200822344&dt_publicacao=09/09/2013>. Acesso em 11 dez. 2016.

BRASIL. Superior Tribunal de Justiça. **Agravo em Recurso Especial nº 270.923-SP**. Agravante: Escritório Central de Arrecadação e Distribuição- ECAD. Agravado: Sistema COC de Educação e Comunicação LTDA. Relator Ministro Raul Araújo. Brasília, 27 de maio de 2015. Disponível em:<

<https://stj.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/192208983/agravo-em-recurso-especial-aresp-270923-sp-2012-0255566-9#!>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à Internet. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BURKE, Peter. A propriedade das ideias. **Folha de São Paulo**, +mais!, São Paulo, 24 jun. 2001. Disponível em:< <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2406200111.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BURKE, Peter. Problemas causados por Gutenberg: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna. **Estud. av.** São Paulo, v. 16, n. 44, p. 173-185, abr. 2002. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 set. 2016.

CANEDO, Daniele. "Cultura é o que? "- Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), 5., 2009, Salvador. **Anais eletrônicos**...Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA: 2009. Disponível em:<<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19353.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2016.

CARBONI, Guilherme. Aspectos gerais da teoria da função social do direito de autor. In: PIMENTA, Eduardo Salles. **Propriedade intelectual: estudos em homenagem ao Min. Carlos Fernando Mathias de Souza**. 1.ed. São Paulo: Letras Jurídicas, 2009. Disponível em:<https://www.academia.edu/20086246/Aspectos_Gerais_da_Teoria_da_Fun%C3%A7%C3%A3o_Social_do_Direito_de_Autor>. Acesso em: 11 set. 2016.

CARBONI, Guilherme. **Função Social do Direito de Autor**. Curitiba: Juruá, 2008.

CARR, Nicholas. **A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros**. Tradução Mônica Gagliotti Fortunato Friaça. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 7. ed., rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2013.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. **Signum: Estudos da Linguagem**, v. 11, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/wrevojs246/index.php/signum/article/view/3042>>. Acesso em 21 maio 2016.

CAVALHEIRO, Rodrigo da Costa Ratto. História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo. **Cadernos de Direito**, v. 1, n. 1, p. 209-220, 2001. Disponível em:<<https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/cd/article/view/896>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador - conversações com Jean Lebrun**. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998.

CHAVES, Antônio. Direito de autor. Apanhado histórico. Legislação brasileira de caráter interno. **Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo**, v. 80, p. 284-303, 1985. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/66968>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

CINTRA, Fausto G.; BANDOS, Melissa F. C. Por dentro da mente de Richard Stallman: uma análise do movimento do software livre utilizando Critical System Heuristics (CSH). **Gestão & Conhecimento**. Poços de Caldas: PUC Minas, 2012. Disponível em:<

https://www.pucpcaldas.br/graduacao/administracao/revista/artigos/esp1_8cbs/03.pdf
>. Acesso em: 06 jan. 2017.

CÓDIGO FONTE. In: Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em
:< <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/c%C3%B3digo-fonte> >.
Acesso em 12 dez. 2016.

COELHO, Carla Jeane Helfemsteller. et al. Ética em uma perspectiva sistêmica e vivencial. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, p. 213-224, 2014. Disponível em: <<http://seer.ufs.br/index.php/revtee/article/view/3269>>. Acesso em 21 maio 2016.

COLETIVO FREE CULTURE. **Manifesto Cultura Livre**. 2009. Disponível em:<
<http://www.culturadigital.br/caribe/2009/08/09/manifesto-da-cultura-livre/>>. Acesso em> 11 nov. 2016.

CONHEÇA a história do site de vídeos Youtube. **G1**, São Paulo, 10 out. 2006. Disponível em:< <http://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,AA1306288-6174,00.html>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

CONVENÇÃO que institui a organização mundial da propriedade intelectual. Estocolmo, 1967. Disponível em:<
<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/WIPO-World-Intellectual-Property-Organization-Organiza%C3%A7%C3%A3o-Mundial-de-Propriedade-Intellectual/convencao-que-institui-a-organizacao-mundial-da-propriedade-intelectual.html> >. Acesso em: 12 jan. 2016.

CORTEZ, David. La construcción social del Buen Vivir (Sumak Kawsay) en Ecuador. **Aportes Andinos**, n.28, Quito, 1-23. 2011.

CREATIVE COMMONS. **Creative Commons Legal Code Attribution 4.0 Internacional**. Disponível em:
<<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode> >. Acesso em: 12 jan. 2016.

CREATIVE COMMONS. **Creative Commons Legal Code Attribution-NoDerivatives 4.0 International**. Disponível em: <
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode> >. Acesso em: 12 jan. 2016.

CREATIVE COMMONS. **Creative Commons Legal Code Attribution-NonCommercial 4.0 International**. Disponível em:
<<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

CREATIVE COMMONS. **Creative Commons Legal Code Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International**. Disponível em: <
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode> >. Acesso em: 12 jan. 2016.

CREATIVE COMMONS. **Creative Commons Legal Code Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International**. Disponível em: <
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

CREATIVE COMMONS. **Creative Commons Legal Code Attribution-ShareAlike 4.0 Internacional**. Disponível em: < <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

CREATIVE COMMONS. **Defining “Noncommercial”**: a study of how the online population understands “noncommercial use”. Creative Commons Corporation: San Francisco, 2009. Disponível em:< http://mirrors.creativecommons.org/defining-noncommercial/Defining_Noncommercial_fullreport.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2016.

CREATIVE COMMONS. **Retired Legal Tools**. Disponível em:< <https://creativecommons.org/retiredlicenses/>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

CREATIVE COMMONS. **State of the commons 2015**. Disponível em: <<http://stateof.creativecommons.org/2015/sotc2015.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

CREATIVE COMMONS BRASIL. Danny Passman, Glenn Otis Brown. Brasil: Creative Commons, 2004. Disponível em:< <https://archive.org/details/CreativeCommonsCreativeCommonsBrasil>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

CUNHA E CRUZ, Marco Aurélio R. et al. Reflexões sobre a relação entre Direito Autoral, Creative Commons e Narrativas Transmídia. In: VERSUTI, A.; BERALDO, R.; GOSCIOLA, V.. (Org.). **Formação de professores**: transmídia, conhecimento e criatividade. 1ed.Recife: Editora UFPE, 2014.

DRAIBE, Sonia M. As políticas sociais e o neoliberalismo-reflexões suscitadas pelas experiências latino-americanas. **Revista USP**, n. 17, p. 86-101, 1993.

EBOLI, João Carlos de Camargo. Os direitos conexos. **Revista CEJ**, v. 7, n. 21, p. 31-35, 2003. Disponível em:< <http://www.jf.jus.br/ojs2/index.php/revcej/article/view/542/722>>. Acesso em: 25 set. 2016.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Debates).

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO (ECAD). **O Ecad**. Rio de Janeiro, [2016?]. Disponível em:< <http://www.ecad.org.br/pt/quem-somos/oEcad/Paginas/default.aspx>>. Acesso em 29 mar.2016.

ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO. **O que é direito autoral**. Rio de Janeiro: [2016?]. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/direito-autoral/o-que-e-direito-autoral/Paginas/default.aspx>>. Acesso em: 12 out. 2016.

EVANGELISTA, Rafael. O movimento software livre, suas divisões políticas e suas ideias. 34º Encontro Anual da Anpocs, 2010, Anpocs. **Anais do 34º Encontro Anual da Anpocs**, 2010. Disponível em:< <http://xa.yimg.com/kq/groups/15665882/1465481631/name/rafaelEvangelista.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2016.

FERRAZ, Joana Varon. Ambiente jurídico-institucional para o setor de software no Brasil. In: NEGRI, João Alberto de. **Estudos de jovens pesquisadores brasileiros: inovação 2**. São Paulo: Papagaio, 2010. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/livros/livro_jovembrasileiro02.pdf#page=21>. Acesso em: 12 set. 2016.

FERREIRA, Gustavo Assed. Medidas jurídicas de proteção ao software. **Revista Paradigma**, n. 17, 2004. Disponível em: <<http://www9.unaerp.br/revistas/index.php/paradigma/article/view/10>>. Acesso em: 12 set. 2016.

FIORI, José Luís. Estado do Bem-Estar Social: Padrões e Crises. **Physis**. Rio de Janeiro, vol.7 n.2, Jul./Dez. 1997. Disponível em: <<http://200.144.182.46/publicacoes/textos/fioribemestarsocial.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2016.

FLORES, Joaquín Herrera. **A reinvenção dos direitos humanos**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema, Coleção Ditos e escritos III, org. e seleção de textos Manoel Barros da Motta, Trad. Inês Autran Dourado Barbosa, 2. ed., Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006. p.264-298.

FUKUYAMA, Francis. **O fim da História e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

FURINI, Liana Gross; TIETZMANN, Roberto. Internet como meio de acesso a obras cinematográficas: evidências da pirataria no filme “Deixa Ela Entrar”. **Verso e Reverso**, v. 28, n. 68, p. 138-144, 2014. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/viewFile/ver.2014.28.68.08/4189>>. Acesso em: 01 jan. 2017.

GANDELMAN, Henrique. **De Gutenberg à internet**: direitos autorais na era digital. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GARCIA, Mauro Neves et al. Software livre em relação ao software proprietário: aspectos favoráveis e desfavoráveis percebidos por especialistas. **Gestão & Regionalidade (Online)**, v. 26, n. 78, 2010. Disponível em: <<http://search.proquest.com/openview/41ef690189d19a8e0c5fc20a75964a7f/1?pq-origsite=gscholar>>. Acesso em: 11 jan. 2016.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

GOMES, Rodrigo M. Do fonógrafo ao MP3: algumas reflexões sobre a música e tecnologia. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, RN, n. 5, jan-jun 2014. Disponível em: <http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N5/RBEC_N5_A6.pdf>. Acesso em: 25 maio 2016.

GUZMAN, Luisa. Tudo que você deve saber sobre a nova versão das licenças Creative Commons. **Digital Rights: Latin America & The Caribbean**, n. 28, 2014.

Disponível em: < <http://www.digitalrightslac.net/pt/todo-lo-que-debes-saber-sobre-la-nueva-version-de-las-licencias-creative-commons/> >. Acesso em: 13 dez. 2016.

HABERMAS, Jürgen. Arquitetura Moderna e Pós-Moderna. Tradução Carlos Eduardo Jordão Machado. **Novos CEBRAP**, n. 18, p. 115- 124, 1987. Disponível em: < http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/52/20080623_arquitetura_moderna.pdf >. Acesso em: 11 set. 2016.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori e Paulo Eduardo (orgs.). **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da Modernidade**: doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HIMANEN, Pekka. **La ética del hacker y el espíritu de la era de la información**. Barcelona: DESTINO, 2001.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Editora ALEPH, 2014.

KIM, Joon Ho. Cibernética, ciborgues e ciberespaço: notas sobre as origens da cibernética e sua reinvenção cultural. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 10, n. 21, p. 199-219, June 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832004000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 maio 2016.

KLANG, Helena. Políticas culturais na era digital ou a Revolução Caraíba contemporânea. **Contemporânea**, ed.15, vol.8, n. 2, 2010. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_15/contemporanea_n15_07_Klang.pdf>. Acesso em: 01 abr.2016.

KLANG, Helena. **Antropofagia digital**: a questão autoral no tempo do compartilhamento. 2011. 132f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30878165/Dissert_Helena_Klang_completa.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1486420584&Signature=hKNELHwq1t3vO9jAZnF7B8oVdL4%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DAntropofagia_digital_a_questao_autoral_n.pdf>. Acesso em: 11 maio 2016.

KOCH, Ingedore G. Villaça. Hipertexto e construção do sentido. **ALFA: Revista de Linguística**, v. 51, n. 1, 2009.

KOEPSSELL, David R. **A ontologia do ciberespaço**: a filosofia, a lei e o futuro da propriedade intelectual. São Paulo: Madras, 2004.

LARA, Paula Maria Tecles; POLI, Leonardo Macedo. Uma análise humana e democrática dos direitos morais do autor. In: BARROS, Renata Furtado; LARA, Paula Maria Tecles; POLI, Leonardo Macedo (orgs.). **Direitos Humanos**: um debate contemporâneo. Raleigh: Lulu Publishing, 2011.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEÃO JÚNIOR, Jacídio. Rendas com vinil no Reino Unido são maiores do que com visualizações no YouTube. **Omelete**, São Paulo: 23 maio 2016. Disponível em:< <https://omelete.uol.com.br/musica/noticia/no-reino-unido-vinil-rende-mais-do-que-videos-no-youtube/> >. Acesso em: 30 maio 2016.

LE MOS, André. Arte eletrônica e cibercultura. **Revista FAMECOS**, v. 4, n. 6, 1997. Disponível em:< <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/2960/2243> >. Acesso em: 14 abr. 2016.

LE MOS, A. Apropriação, desvio e despesa na cibercultura. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, Brasil, v. 1, n. 15, 2001. Disponível em:< <http://200.144.189.42/ojs/index.php/famecos/article/view/282/214> >. Acesso em: 14 jun. 2016.

LE MOS, André. Cibercultura: alguns pontos para compreender a nossa época. In: LEMOS, André; PALACIOS, Marcos. CUNHA, Paulo (orgs). **Olhares sobre a cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, p. 11-23, 2003.

LE MOS, André. Ciber-Cultura- Remix. In: Seminário Sentidos e Processos, 2005, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Itaú Cultural, 2005. Disponível em:< <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf> >. Acesso em: 12 jun. 2016.

LE MOS, André. Cibercultura, cultura e identidade. Em direção a uma “Cultura Copyleft”? **Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura**, v. 2, n. 2, 2009. Disponível em:< <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3416/2486> >. Acesso em: 12 jun. 2016.

LE MOS, André. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LE MOS, André. A crítica da crítica essencialista da cibercultura. **MATRIZES**, v. 9, n. 1, p. 29-51, 2015. Disponível em:< http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/575/pdf_3 >. Acesso em 15 maio 2016.

LEONARDI, Marcel. **Tutela e privacidade na Internet**. São Paulo: Saraiva, 2011. Disponível em:< <http://leonardi.adv.br/wp-content/uploads/2012/01/mltpi.pdf> >. Acesso em: 12 mar. 2017.

LESSIG, Lawrence. **Cultura livre**: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade. São Paulo: Trama, 2005.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, Clóvis Montenegro de; SANTINI, Rose Marie. Copyleft e licenças criativas de uso de informação na sociedade da informação. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 37, n. 1, p. 121-128, abr. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652008000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 out. 2016.

LIMA, Clóvis Ricardo Montenegro de; SANTINI, Rose Marie. Música e cibercultura. **Revista FAMECOS**, v. 1, n. 40, 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewArticle/6317>>. Acesso em: 12 out. 2016.

LIMA, Glaydson De Farias. Os dilemas da criptografia de mensagens na internet. **REJU-Revista jurídica da OAPEC Ensino Superior**, v. 3, n. 3, p. 105-116, 2016. Disponível em: <<http://oapecsuperior.com.br/revista-cientifica/index.php/REJU/article/view/38/52>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

LINUXP2P entrevista com Richard Stallman. Entrevista com Richard Mathew Stallman. **Internetarchive Way Back Machine**, [S.l.], 7 fev. 2006. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20061105154318/http://www.linuxdailylog.com/2006/02/linuxp2p-entrevista-richard-stallman.html>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

MANSO, Eduardo J. Vieira. **O que é direito autoral**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

MARANHÃO, Carolina M. S. A. A massificação da Cultura e a Indústria Cultural em Adorno. In: EnANPAD, 34., 2010, Rio de Janeiro. **Anais do XXXIV Encontro da ANPAD**, 2010. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br/admin/pdf/eor918.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

MARCHI, Leonardo de. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. **Revista e-Compós**, Brasília, DF, n. 2, jul. 2005. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewArticle/29>>. Acesso em: 21 maio 2016.

MARQUES, Verônica T.; OLIVEIRA, Samyle R.M. ; SÁTIRO, Guadalupe Souza. Conferências de Direitos Humanos e Democracia Participativa: conexão necessária. In: Seminário Nacional Democracia, Direitos Humanos e Desenvolvimento, 1., 2012, Aracaju. **Anais do I Seminário nacional Democracia Direitos Humanos e Desenvolvimento**. 1ed. Aracaju: IB/Paulus, 2014.

MARTINS, Beatriz Cintra. **Autoria em rede: um estudo dos processos autorais interativos de escrita nas redes de comunicação**. 2012. 155 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARTINS, Beatriz Cintra. Cooperação e livre fluxo da informação: A influência da cultura *hacker* na definição dos padrões da Comunicação Mediada por Computador. **Revista Razón y Palabra, México**, n. 52, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Beatriz_Martins/publication/28132168_Cooperacao_e_Livre_Fluxo_da_Informacao_A_Influencia_da_Cultura_Hacker_na_Definicao_>

dos_Padrees_da_Comunicacao_Mediada_por_Computador/links/0c960519d82f0331e6000000.pdf>. Acesso em: 12 out. 2016.

MARTINS, Gilberto de Andrade; THEÓPHILO, Carlos Renato. **Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas**. São Paulo: Atlas, 2007.

MATIAS, Hoton E.; LIMA, Joana D' Arc de; GÓIS, Patrícia Lafayette. Manuscritos: Como suporte histórico dos registros do conhecimento, da escrita à encadernação. In: XIV Encontro Regional de Estudantes de Biblioteconomia, Documentação, Ciência da Informação e Gestão da informação, 2011, São Luís. **Anais eletrônicos...**, São Luís, Universidade Federal do Maranhão, 2011. Disponível em: <<http://rabci.org/rabci/sites/default/files/MANUSCRITOS.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

MEDEIROS, Heloisa G. A sobreposição de direitos de propriedade intelectual na sociedade informacional: direito de autor e patente na proteção do software. In: Congresso de direito de autor e interesse público, 8., 2014, Curitiba. **Anais do VIII Congresso de Direito de Autor e Interesse Público**. Curitiba: Gedai, 2014. v. 1. p. 257-263.

MIZUKAMI, Pedro Nicoletti. **Função social da propriedade intelectual: compartilhamento de arquivos e direitos autorais na CF/88**. 2007. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Direito) –Pontifícia Universidade Católica. Disponível em: < <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/7613>> Acesso em: 12 jan. 2016.

MÖLLER, Erik. The case for free use: Reasons not to use a Creative Commons-NC license. **Open Source Jahrbuch**, p. 271-282, 2006. Disponível em: < http://www.opensourcejahrbuch.de/download/jb2006/chapter_06/osjb2006-06-02-en-moeller.pdf 3>. Acesso em: 15 dez. 2016

MONTEIRO, Silvana Drumond. O ciberespaço e os mecanismos de busca: novas máquinas semióticas. **Ciência da Informação**, [S.l.], v. 35, n. 1, aug. 2006. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1150/1313>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

MORAES, Rodrigo. **A função social da propriedade intelectual na era das novas tecnologias**. Brasil, 2004.115fls. (Concurso Nacional de Monografia sobre direitos autorais). Ministério da Cultura.

MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor**: repersonalizando o direito autoral. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

MORIGI, Valdir; SANTIN, Dirce Maria. Reflexões sobre os valores do Movimento Software Livre na criação de novos movimentos informacionais. **Informação & Informação**, v. 12, n. 1, p. 5-18, 2007. Disponível em: < <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/download/1746>> Acesso em: 12 jan. 2016.

MORÓN, Laura Yesica Perez; RUIZ, René Patricio Cardoso. Construcción del Buen Vivir o Sumak Kawsay en Ecuador: una alternativa al paradigma de desarrollo occidental. **Contribuciones desde Coatepec**, n. 26, jan-jun, p. 49-66, 2014.

NASIHGIL, Arion Augusto Nardello. O direito internacional da propriedade intelectual e sua regulamentação através do acordo TRIPS. **Revista de Estudos Jurídicos UNESP**, v. 18, n. 27, 2015. Disponível em:< <http://periodicos.franca.unesp.br/ojs/index.php/estudosjuridicosunesp/article/view/1238>>. Acesso em 15 set. 2016.

NEGRI, Antonio. **Cinco lições sobre Império**. Rio de Janeiro: Dp&a, 2003.

NEVES, Guilherme. CEF: nem só livre, nem só proprietário. **Baguete**, Porto Alegre, jul. 2012. Disponível em:< <http://www.baguete.com.br/noticias/25/07/2012/cef-nem-so-livre-nem-so-proprietario>>. Acesso em: 05 nov. 2016

NUNES, Maíra Fernandes Martins. **Da invenção à inversão do autor**: copyleft, all rights reversed. 2010. 203 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010. Disponível em:<<http://hdl.handle.net/11449/100083>>. Acesso em: 12 out. 2016.

NUÑEZ, Hermán. COESC+I, un nuevo modelo para gestionar el conocimiento. Quito, Instituto Ecuatoriano de La propiedad intelectual, 16 jan.2015. Disponível em:<<http://www.propiedadintelectual.gob.ec/coesci-un-nuevo-modelo-para-gestionar-el-conocimiento>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL (OMPI). **Guia da Convenção de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas**: acta Paris, 1971. Genebra: OMPI, 1980. Disponível em: < <http://docplayer.com.br/6935025-Guia-da-convencao-de-berna-relativ-a-a-proteccao-das-obras-literarias-e-artisticas-acta-de-paris-1971.html>>. Acesso em: 12 set. 2016.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL (OMPI). **Tratado de Marraqueche para Facilitar o Acesso a Obras Publicadas às Pessoas Cegas, com Deficiência Visual ou com Outras Dificuldades para Acessar o Texto Impresso**. Marraqueche, 2013. Disponível em:< <http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=178051&tp=1>>. Acesso em: 17 out. 2016.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL. **Convenção de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas**. Paris, 1971. Disponível em:< http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/bresil/brazil_conv_berna_09_09_1886_por_orof.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2016.

PHILLIP, Kavita Nómadas. ¿ Qué es la autoría tecnológica?. **Nómadas**, n. 28, p. 66-81, 2008. Disponível em:< <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n28/n28a7.pdf>>. Acesso em 15 maio 2016.

PIOVESAN, Flávia. Direito Constitucional Módulo V: Direito Humanos e o Direito Constitucional Internacional. **Caderno de Direito Constitucional** , Emagis TRT 4º Região, 2006. Disponível em:< http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/flaviapiovesan/piovesan_dh_direito_constitucional.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2016.

POCHMANN, Marcio. Políticas sociais e padrão de mudanças no Brasil durante o governo Lula. **Revista SER Social**, v. 13, n. 28, p. 12-40, 2011. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/SER_Social/article/viewArticle/5620>. Acesso em: 30 maio 2016.

PRIMO, Alex. **Interação mediada por computador**: comunicação, cibercultura e cognição. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PRONER, Carol. **Propriedade intelectual**: para uma outra ordem jurídica possível. São Paulo: Cortez, 2007.

QUINES, Sarah Oliveira. Admirável vinil novo: o retorno dos discos na era do mp3. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v.10, n.2, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/3176/2957>>. Acesso em: 28 maio 2016.

RAYMOND, Eric S. **A catedral e o bazar**. Tradução Erik Kohler. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/arquivos/a-catedral-e-o-bazar-eric-raymond.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2016

REBOUÇAS, Gabriela Maia. **Tramas entre subjetividades e direito**: a constituição do sujeito em Michel Foucault e os sistemas de resolução de conflitos. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2012.

ROCHE, Daniel. A censura e a indústria editorial. In: DARNTON, Robert; ROCHE, Daniel (org.). **Revolução impressa**: a imprensa na França 1775-1800. São Paulo: Edusp, 1996.

RÜDIGER, Francisco. **As teorias da cibercultura**: perspectivas, questões e autores. 2. ed. Porto Alegre, RS: Sulina, 2013.

SABINO, Vanessa Cristina et al. Software Livre e Propriedade Intelectual: Aspectos Jurídicos, Licenças e Modelos de Negócio. In: Congresso da Sociedade Brasileira de Computação, 31., 2011, Natal. **Anais eletrônicos...**, Salvador, 2011. Disponível em: <<http://ccsl.ime.usp.br/files/sipi.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

SABINO, Vanessa Cristina. **Um estudo sistemático de licenças de software livre**. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência da Computação) -Instituto de Matemática e Estatística, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/45/45134/tde-14032012-003454/pt-br.php>>. Acesso em: 15 out. 2016.

SANSON, César. O conceito de trabalho em Max Weber. Blog Café com sociologia.com. [S.l.], set. 2014. Disponível em: <<http://cafecomsociologia.com/2014/09/o-conceito-de-trabalho-em-max-weber.html?print=pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

SANTIAGO, Vanisa. O direito autoral e os tratados internacionais. In: CRIBARI, Isabela(org). **Produção Cultural e propriedade intelectual**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Os direitos humanos nas zonas de contacto entre globalizações rivais. **Cronos**, UFRN, Natal, v. 1, n. 1, p. 23-40, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma concepção intercultural dos direitos humanos. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006. p. 433-470.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática**. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, Manuella. **Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções**. 1.ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

SANTOS, Samory. P. A interpretação das licenças Creative Commons de vedação de uso comercial diante do Movimento Cultura Livre. In: Maraluce Maria Custódio, João Marcelo de Lima Assafim. (Org.). **Direito, inovação, propriedade intelectual e concorrência**. 1ed. Florianópolis: CONPEDI, 2015.

SANTOS, Vinicius Wagner Oliveira. Governança da internet no Brasil e no mundo: a disputa em torno do conceito de neutralidade da rede. **ComCiência**, Campinas, n. 158, maio 2014. Disponível em <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542014000400009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 30 maio 2016.

SILVA, Alberto J. Cerda. Evolución histórica del Derecho de Autor en América Latina. **Ius et Praxis**, Talca, v. 22, n. 1, p. 19-58, 2016. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-00122016000100002&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 19 mar. 2017.

SHWINGEL, Carla. O copyleft o desenvolvimento colaborativo como bases da cultura livre. **Razón y Palabra**, Zaragoza, n.53, 2006. Disponível em: <<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n53/cshwingel.html>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

SOUZA, Allan Rocha de. A construção social dos direitos autorais: primeira parte. In: XV Congresso Nacional do Conpedi, 2006, Manaus. **Anais do XV Congresso Nacional do Conpedi**. Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2006a. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/campos/allan_rocha_de_souza.pdf> Acesso em 15 jun. 2016.

SOUZA, Allan Rocha de; Souza, João Paulo de Aguiar Sampaio. Os direitos autorais, a cópia integral privada e a interpretação dos limites da proteção jurídica no Brasil. In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI, Manaus, 15., 2006b. **Anais do XV Congresso Nacional do CONPEDI**. Manaus: Fundação Boiteux, 2006. p.2333-2347. Disponível em: http://www.conpedi.org.br/manaus/arquivos/anais/bh/allan_rocha_de_souza.pdf. Acesso em: 09 dez. 2015.

SOUZA, Allan Rocha de. **Os direitos culturais e as obras audiovisuais cinematográficas: entre a proteção e o acesso**. 2010. 266 f. Tese (Doutorado em Direito)- Programa de Pós Graduação em Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <

http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_59eec1342320ef1ecfb030975ee2acbd >. Acesso em: 12 nov. 2016.

SOUZA, Allan Rocha de ; ALMEIDA JUNIOR, V. A.; SOUZA, W. M. . Os Direitos Autorais na Perspectiva Civil-Constitucional. **Revista Brasileira de Direito Civil**, v. 8, p. 9-31, 2016. Disponível em:< https://www.ibdcivil.org.br/image/data/revista/volume8/rbdcivil_vol_8_02_os-direitos--autoraais-na-perspectiva-civil-constitucional.pdf> Acesso em 11 nov. 2016.

SOUZA, Allan Rocha de; FERREIRA, Luisa Lemos. As limitações dos Direitos Autorais no Superior Tribunal de Justiça. In: Congresso Nacional de Direito de Autor e Interesse Público, 10., 2016, Curitiba. **Anais do X Congresso de Direito de Autor e Interesse Público**. Curitiba: GEDAI, 2016.

SOUZA, Carlos Affonso Pereira de. O domínio público e a função social do direito autoral| Public domain and the social function of copyright law. **Liinc em Revista**, v. 7, n. 2, 2011. Disponível em:< <http://liinc.revista.ibict.br/index.php/liinc/article/view/428/311>> Acesso em 15 jun. 2016.

SOUZA, Cíntia Medida de. **Entre a proteção da propriedade e a manutenção do monopólio**: o debate sobre a regulamentação do mercado de livros na Inglaterra de 1662 a 1774. 2013. 246 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em:< <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13032014-122327/en.php>> Acesso em 15 set. 2016.

STATUTE OF ANNE, 1710. The History of Copyright: A Critical Overview With Source Texts in Five Languages. Disponível em: <<http://www.copyrighthistory.com/anne.html>>. Acesso em 13 out. 2016.

STAUT JÚNIOR, Sérgio Said. **Direitos autorais**: entre as relações sociais e as relações jurídicas. 1. ed. Curitiba: Moinho do Verbo, v. 1, 2006.

STAUT JÚNIOR, Sérgio Said. Um novo mundo para as ideias. **Tuiuti**: Ciência e Cultura (Online), v. 45, p. 135-152, 2012.

TAVARES, Luis Eduardo. Cultura Livre: projeto de ação política no capitalismo informacional. **Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política.**, n. 4, 2009. Disponível em:< <http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/4580/3173>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

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

VALLS, L. M. Álvaro. **O que é ética—coleção?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2008. (Coleção Primeiros Passos).

WACHOWICZ, Marcos. A Revisão da Lei Brasileira de Direitos Autorais. In: Marcos Wachowicz, Manoel J.P.dos Santos. (Org.). **Estudos de Direito do Autor**: a revisão da Lei de Direitos Autorais. Florianópolis: Editora Boiteux, 2010.

WACHOWICZ, Marcos. La Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO: Industrias Creativas, Diversidad Cultural y Derecho de Autor. **Propiedad Intelectual**, v. 11, n. 15, p. 177-202, 2012.

WACHOWICZ, Marcos. ; MEDEIROS, Heloísa G. . O contexto internacional da lei de direitos autorais no Brasil: Tratado de Marrakesh. In: ADOLFO, L. G. S.; WACHOWICZ, Marcos (Org.). **Direito da propriedade intelectual**: estudos em homenagem ao Pe. Bruno Jorge Hammes. 1ed.Curitiba: Juruá, 2014, v. 2, p. 11-35.

BENKLER, Yochai. A economia política dos *Commons*. In: SILVEIRA, Sérgio Amadeo et al. **Comunicação digital e a construção dos Commons**: redes virais espectro aberto e as novas possibilidades de regulação. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. A proteção internacional do direito de autor e o embate entre os sistemas do copyright e do droit d'auteur. **VIDERE**, v. 3, n. 5, p. 107-128, 2011. Disponível em:<
http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/videre/article/view/971/pdf_48 >. Acesso em: 20 maio 2016.

ZILLER, Joana. Expressões antropofágicas: apropriação e recriação de vídeos no YouTube. **Revista Contemporânea**, Salvador, UFBA, v. 10, n. 3, p. 741-758, set-dez, 2012. Disponível em:<<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewArticle/6436>>. Acesso em: 29 maio 2016.