

2.

O direito de autor e a tradução

[...] a man does not think of his rights until he feels a wrong.

(Brander Matthews, 1890: 589)

Pode-se dizer que, no âmbito do direito de autor, as leis do século XIX consolidaram a vinculação entre as chamadas *obras originais* e as suas *reproduções* (abrangendo, também, o sentido do que hoje denominamos *obras derivadas*), para as quais, a partir de então, passou-se a requerer formalmente a expressa autorização do autor da obra original.

Essas leis foram formuladas sob o legado das revoluções burguesas, bem como do movimento cultural romântico, o qual, no campo das artes em geral, e no campo literário em particular, passou a enaltecer a *personalidade singular do artista, a inspiração e originalidade do gênio*.

De acordo com Lawrence Venuti (2002: 97), a consagração de um direito autoral exclusivista² esteve estreitamente ligada à emergência e prevalência do *conceito romântico de autoria original*, o que fez resultar na centralidade desse valor (a originalidade) nos referidos textos legais. Segundo o teórico (*ibidem*: 104-105), antes que essa configuração jurídica se tornasse preponderante, a autoria era concebida de modo a também abranger o uso criativo de outras obras ou textos, tanto estrangeiros quanto domésticos. A originalidade não era o atributo essencial da autoria (ver Andrade, 2007: 2-4).

Venuti (2002), na realidade, faz objeções à centralidade da originalidade (ou da obra original) nos textos legais, enxergando-a como um princípio de hierarquização que teria levado a tradução a uma desvalorização, no sentido de tê-la relegado a uma segunda ordem de escrita, submetida, na prática, a uma ideologia da invisibilidade. Para ele, essa hierarquização também teria levado ao cerceamento do que há de criativo na tradução, bem como ao cerceamento de mais projetos tradutórios independentes, de iniciativa dos próprios tradutores (*ibidem*).

² Isto é, que reserva ao autor de uma obra original o controle sobre os seus usos ou reproduções, garantindo-lhe, ainda, a eventual transferência do seu direito a terceiros e, além disso, a escolha de receber ou não a devida remuneração por tais transações.

Os questionamentos de Venuti são amplos e vêm suscitando férteis debates na área da tradução, onde encontram adesões e oposições. No que tange especificamente à relação entre a originalidade da autoria e a tradução, ele afirma:

Enquanto a autoria é comumente definida como originalidade, auto-expressão num texto único, a tradução é derivada, nem auto-expressão nem única; ela imita outro texto. Dado o conceito dominante de autoria, a tradução provoca o medo da inautenticidade, da distorção, da contaminação. (2002: 65; Frota, 2007:3)

Considerando, portanto, o fato de que no âmbito formal da lei o traçado de separação entre obra original e obra derivada foi fixado no século XIX, como fruto de um legado revolucionário-burguês e romântico, neste capítulo da dissertação serão abordados esses movimentos históricos na sua relação com o direito de autor. Baseando-me nas lições de Venuti (2002), Eric J. Hobsbawn (1991), Pedro Duarte (2011), Daniel Rocha (2001) e Eliane Y. Abrão (2002), as seções seguintes foram organizadas de modo a:

1. mostrar que o direito de autor firmou-se como direito de propriedade e como expressão singular de um indivíduo entre os séculos dezoito e dezenove (seção 2.1.);
2. analisar, em diálogo com Venuti, duas leis de direito de autor formuladas no final do século dezenove: a Convenção de Berna (1886) e a lei brasileira Medeiros e Albuquerque (1898). A escolha da primeira lei decorre da sua importância internacional no processo de construção do direito de autor. Segundo Eliane Abrão, Berna teria sido o “embrião de todas as legislações nacionais a partir daí existentes” (2002: 31). A escolha da segunda lei decorre do seu paralelo temporal com a primeira, isto é, da possibilidade de se estabelecer uma comparação entre as orientações legais que se fixavam na Europa e aquelas que começavam a ocorrer no Brasil (seção 2.2.);
3. esboçar o desenvolvimento dessas ações legislativas já no século vinte, as quais, de modo geral, preservaram as mesmas orientações e demarcações fixadas no século dezenove, acrescentados alguns ajustes terminológicos e a expansão de certos direitos (seção 2.3.). Corroborando essa ideia, afirma Abrão:

Os princípios da União de Berna permanecem iguais e cheios de vigor nos tempos atuais. Enquanto sistema, foi substituído recentemente pelo da OMC, Organização Mundial do Comércio, em virtude do qual os países ditos desenvolvidos exigem dos Estados Membros garantias de sistemas repressivos, de punição, obrigando-os a contemplar na confecção da legislação interna as normas por eles preconizadas, e erigidas à categoria de normas internacionais. *Berna, diferentemente, cuidou de um sistema de proteção mínima, deixando a cargo das legislações internas o disciplinamento da matéria,* e a respectiva punição, de acordo com os usos e costumes de cada país. É o

diploma normativo internacional que prevê o maior nível de proteção para autores e titulares de direitos de autor contra o uso indiscriminado e desautorizado de obras protegidas. (2002: 44; grifos meus)

Concluindo essa breve exposição do capítulo, vale salientar que este não tem o propósito de aprofundar quaisquer questões de direito, as quais devem ficar a cargo de teóricos dessa área. Seu propósito é tão somente o de apresentar o contexto histórico gerador de leis que trouxeram à tona os conceitos de *obra original*, *obra derivada*, *tradução* e *transformação*.

Além disso, vale sublinhar que a narrativa histórica assumida neste capítulo não segue fielmente as tradicionais lições encontradas nos livros de Direito de Autor, uma vez que reúne leituras de diferentes campos de estudo, para as quais foram dadas uma organização e uma interpretação próprias. E, se ao longo do presente capítulo ora dá-se mais ênfase ao século XIX, ora toma-se o século XVII ou XVIII como ponto inicial de uma linha contínua que chega a adentrar o século XX, é porque, como tão bem alertam os historiadores, as delimitações temporais utilizadas para fins didáticos não dão conta de representar o quanto de um período se mantém vivo e continua a propulsionar os fatos e transformações dos períodos seguintes. (Esta ideia é apresentada também por Helena Martins (2009: 446) quando faz menção a S. Cavell: “devemos sempre conceder que, em certo sentido, ‘diferentes períodos existem lado a lado, por longas épocas, e até no peito de um mesmo homem’”).

Para encerrar, vale notificar que aos ensinamentos dos autores previamente mencionados foram adicionadas pesquisas realizadas *online*, em *sites* de organizações, universidades e governos estrangeiros provedores de fontes de informações legítimas.

2.1.

A consolidação do direito de autor nos séculos XVIII e XIX: em meio às revoluções burguesas e ao romantismo, a emergência da propriedade privada e do gênio original nas criações artísticas

De acordo com Eliane Y. Abrão (2002:28-29), o termo *copyright* surgiu na Inglaterra, no século XVI, após a introdução da imprensa nesse país. Designava um direito de cópia (ou reprodução) concedido pela Coroa a determinados impressores (ou livreiros), os quais, em troca, pagavam-lhe os chamados *royalties*³. Esse direito de

³ Contemporaneamente, os *royalties* corresponderiam aos “percentuais incidentes sobre os valores de vendas [das cópias]” (Abrão, 2002: 32).

cópia significava, na realidade, um privilégio ou monopólio concedido àqueles impressores ou livreiros sobre o comércio ou difusão das obras escritas.

Com o advento da imprensa, a normatização das relações de reprodução e de autoria começou a se desenvolver com mais vigor, mas foi somente após a ocorrência das chamadas revoluções burguesas (inglesa, americana e francesa) que ela tomou a orientação que será descrita a seguir. Portanto, vale dar ênfase à distinção entre os períodos “pré e pós” revoluções burguesas:

No período pré-revoluções burguesas, caracterizado pela vigência dos antigos regimes, das monarquias absolutistas, a regulação das impressões servia principalmente aos interesses da Coroa de controlar e censurar a circulação das obras escritas. Miceli (1987) nos oferece um exemplo bastante interessante desse controle. Referindo-se ao reinado de Carlos I (1625 - 1649), na Inglaterra, e a sua iniciativa de constituir tribunais especiais para assegurar o seu poder absoluto, o historiador narra:

[...] poder este, aliás, que se voltava contra toda e qualquer espécie de ameaça ou afronta, reais ou imaginárias: desde a determinação que se arrancassem as orelhas de um tal Prynne, autor de um panfleto considerado ofensivo à rainha, até o espancamento do impagável Lilburne, acusado de distribuir literatura ilegal e contrária à monarquia... (*ibidem*: 28)

Abrão (2002: 29) sugere que no período de vigência dos antigos regimes os impressores (ou livreiros) eram os grandes protagonistas dessas relações de *copyright* e que os autores eram os coadjuvantes.

Após as revoluções burguesas, que transformaram profundamente os sistemas sociopolíticos de então, as relações de impressão/reprodução e de autoria, sobredeterminadas por essas mudanças, ganharam novos valores. Poder-se-ia dizer que sob o valor da liberdade, as censuras às impressões caíram; sob o valor da propriedade, afirmou-se a propriedade das obras intelectuais; e sob valor da individualidade, o autor ganhou, gradualmente, um maior protagonismo.

As Revoluções Burguesas

As revoluções burguesas produziram constituições e declarações de direitos que subscreveram um novo modelo de Estado. Tais cartas não apenas estabeleceram a organização dos novos poderes políticos, como também certos direitos essenciais a serem assegurados a todos os cidadãos. Dentre os direitos “naturais e invioláveis do homem” afirmava-se o direito de propriedade.

O direito de propriedade vingou como um dos principais legados dessas revoluções, cujos preceitos econômicos, sociais e políticos passaram a constituir a pedra angular do modo de vida ocidental contemporâneo.

Em meio aos ideais iluministas e românticos desse período de grandes transformações, no final da Idade Moderna, consolidou-se também o direito de autor, o qual foi posteriormente integrado ao conceito mais amplo de propriedade intelectual. E se do iluminismo o direito de autor herdou o espírito de “convicção no progresso do conhecimento humano” (Hobsbawn, 1991: 36), bem como sua formalização legal, do movimento romântico ele herdou o arrebatamento pelo gênio criativo e original.

A Revolução Gloriosa inglesa (1688)

Na Inglaterra, o século XVII foi marcado por uma sucessão de conflitos políticos entre a Coroa e o Parlamento, fomentados, sobretudo, pelas transformações ocorridas no campo, isto é, no sistema agrário, e suas decorrências socioeconômicas (Miceli, 1987: 25-44), e, ainda, por questões religiosas. Tais conflitos culminaram na Revolução Gloriosa de 1688.

Sob o signo dessa Revolução (Barbeiro: 1976: 217), pioneira em quase um século no processo de alavancagem do poder liberal-burguês e da consequente queda da monarquia absolutista, a Inglaterra produziu uma Declaração de Direitos (Bill of Rights, 1689)⁴, visando a restringir os poderes da Coroa frente ao Parlamento. Composta de 13 artigos, a Declaração de Direitos dispunha, de modo geral, que caberia ao “Parlamento [ser] a fonte da lei” (“Parliament is the source of law”) (Hill, 1914: 186), no sentido, acrescento, de a ele também caber a aprovação ou suspensão dos atos da Coroa.

A Revolução Gloriosa depôs Jaime II do trono, substituindo-o por Maria Stuart, sua filha, casada com William III de Orange. Após as mortes de Maria (1694) e de William (1702), a Coroa foi assumida por Ana, irmã de Maria, entre os anos de 1702 e 1714 (ver Miceli, 1987:37; *The British Monarchy*⁵). Autores do Direito, incluindo Abrão (2002), costumam citar a Lei de Ana (*Statute of Anne*), de 1709, como um importante marco na história dos direitos autorais.

Segundo essa autora:

⁴Disponível em: <<http://www.parliament.uk>>. Acesso em novembro de 2011.

Disponível em: <http://avalon.law.yale.edu/17th_century/england.asp>. Acesso em maio de 2012.

⁵Disponível em: <<http://www.royal.gov.uk/HistoryoftheMonarchy/>>. Acesso em novembro de 2011.

Apontam-se três méritos principais do *Statute of Anne*: a) transformou o direito de cópia [reprodução] dos livreiros (monopólio e censura) em um *conceito de regulação comercial*, mais voltado à promoção do conhecimento e à diminuição dos respectivos poderes [...]; b) criou o *domínio público para a literatura* (cada livro poderia ser explorado por 14 anos, podendo esse prazo ser prorrogado por uma única vez) *acabando com a perpetuidade*, porque, no velho sistema, toda literatura pertencia a algum livreiro para sempre, e somente a literatura que se enquadrasse nos padrões censórios deles poderia ser impressa; c) *permitiu que os autores depositassem [registrassem] livros em seu nome pessoal, tirando-os, por um lado, do anonimato* e por outro criando a memória intelectual do país com a doação de livros às universidades e bibliotecas públicas. (*ibidem*: 29-30; grifos meus)

O departamento de propriedade intelectual do Reino Unido apresenta a Lei de Ana nos seguintes termos:

The Statute of Anne introduced two new concepts - an author being the owner of copyright and the principle of a fixed term of protection for published works. (UK Intellectual Property Office, 2011)⁶

No que diz respeito aos monopólios, as lições de Abrão coincidem com as de Miceli (1987: 38), que menciona, de maneira mais geral, a abolição dos mesmos em outros setores da economia inglesa, visando a incentivar a expansão do capitalismo.

No que tange à relação entre obra original e as suas reproduções (no sentido, inclusive, de obras derivadas), Venuti (2002) informa que sob a vigência da Lei de Ana ao autor cabia apenas o controle sobre a publicação impressa da sua obra, mas não sobre a criação de trabalhos derivados (*apud* Andrade, 2007: 2).

Quanto às relações entre autores e livreiros (impressores), Abrão (2002) afirma que embora a Lei de Ana tenha significado um “grande avanço na normatização dessas relações [...], os *grandes beneficiários continuavam sendo os livreiros, em virtude da cessibilidade dos direitos de autoria*” (p. 29; grifos meus).

O departamento de propriedade intelectual do Reino Unido apresenta em seu *site* uma listagem histórica das leis que vieram regendo os direitos autorais na Inglaterra desde então, assim as elencando: *Statute of Anne, International Copyright Act 1886 and the Berne Convention, Copyright Act 1911, Copyright Act 1956, Copyright Designs and Patent Act 1988*. (ver UK Intellectual Property Office, 2012)⁷

⁶ Disponível em: <www.ipo.gov.uk/types/copy/c-about/c-history/c-history-anne.htm>. Acesso em novembro de 2011.

⁷ Disponível em: <<http://www.ipo.gov.uk/c-history.htm>>. Acesso em 08 de maio de 2012.

A Revolução da Independência americana (1776)

As novas delimitações de poder entre Coroa e Parlamento, estabelecidas na Inglaterra, não impediriam que o próprio Parlamento inglês se tornasse fonte de poder arbitrário em relação à colônia americana, causando, mais tarde, a rebelião desta (ver Hill, 1914:186).

Após a Independência, em 1776, os Estados Unidos criaram a sua primeira Constituição, posta em vigor em 1789. Formularam, igualmente, uma Declaração de Direitos (*Bill of Rights*), que foi adicionada à Constituição e ratificada em 1791.

O texto da Constituição americana de 1789 já mencionava o direito do autor. Ao referir-se em seu artigo 1º à coleta e uniformização das taxas e impostos no país, elencava entre as suas finalidades: “para promover o progresso da ciência e das artes aplicadas, assegurando por tempo limitado a autores e inventores o direito exclusivo sobre seus escritos e invenções” (Senado Americano, 2011)⁸.

A Declaração de Direitos americana, por sua vez, consistia em um conjunto de dez emendas previamente aprovadas que corroboravam o compromisso daquela nova nação com os direitos dos cidadãos, dentre eles os direitos à vida, à propriedade, à liberdade de religião e de expressão, à inviolabilidade pessoal e domiciliar e ao devido processo legal⁹.

De acordo com informações oferecidas pelo Departamento de Direito Autoral da Biblioteca do Congresso americano, a primeira lei federal a reger o direito de autor nos Estados Unidos data de maio de 1790. Esta lei passou por uma primeira revisão geral em 1831, por adições em 1856 e 1865, uma segunda revisão em 1870 (quando passou a reservar aos autores das obras originais o direito de criar obras derivadas, tais como traduções e representações dramáticas), uma terceira revisão em 1909 e assim sucessivamente (US Copyright Office, circular 1 a)¹⁰.

Conforme essa mesma fonte, vale mencionar ainda que a primeira lei estadunidense a autorizar o estabelecimento de relações internacionais para a proteção do direito de autor data de 1891.

⁸ Disponível em: <www.senate.gov/civics/constitution_item/constitution.htm>. Acesso em novembro de 2011.

⁹ Disponível em: <www.archives.gov/exhibits/charters/bill_of_rights_transcript.html> Acesso em novembro de 2011.

¹⁰ Disponível em: <http://www.copyright.gov/circs/circ_1a.html> Acesso em: 10 de maio de 2012.

Em 1908, os Estados Unidos chegaram a enviar um delegado especial, Thorvald Solberg, para observar a primeira revisão da Convenção de Berna, realizada em Berlim, mas foi somente em 1989 (!) que o país aderiu à Convenção. Em 1914, os EUA assinaram tratados com alguns países da América Latina (como a Argentina, por exemplo). Na década de 1950, aderiram à Convenção Universal sobre o Direito de Autor (*ibidem*).

A Revolução Francesa (1789)

Na França, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789, que mais tarde passou a integrar os preâmbulos das constituições francesas, também afirmava o compromisso político com os princípios de nação, igualdade perante a lei, liberdade (incluindo a de escrita e impressão), resistência à opressão, inviolabilidade da propriedade, dentre outros¹¹.

A primeira Constituição francesa pós-revolução, de 1791, não se referia ao direito do autor, mas, corroborando a Declaração, garantia em seu artigo terceiro o direito à liberdade de falar, escrever, imprimir e publicar seus pensamentos, sem prévia censura ou inspeção¹².

Após a Revolução, a França atravessou uma longa fase de instabilidade política, durante a qual foram elaboradas diferentes constituições. A Constituição de 1795, por exemplo, anterior ao período napoleônico, continuou a garantir a todos os cidadãos os direitos de falar, escrever, imprimir e publicar suas ideias; de não ter seus escritos submetidos a nenhuma censura prévia antes de sua publicação; e, além disso, garantia aos inventores a propriedade exclusiva sobre suas descobertas ou produções, bem como uma compensação por elas. De modo geral, garantia-se o direito à inviolabilidade de qualquer propriedade (ver título XIV, disposições gerais)¹³.

De acordo com Eliane Y. Abrão (2002), em 1793 “um Decreto-lei do governo francês [teria regulado], pela primeira vez, os direitos de propriedade dos autores de escritos de todos os gêneros” (p. 31)¹⁴.

¹¹Disponível em: <<http://ambafrance-br.org/spip.php?article425>>; <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/constitutions/declaration-des-droits-de-l-home-et-du-citoyen-de-1789.asp>>. Acesso em novembro de 2011.

¹² Disponível em <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/constitutions/constitution-de-1791.asp>>; <<http://www.assemblee-nationale.fr/english/8am.asp>>. Acesso em: maio 2012.

¹³Disponível em: <<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/constitutions/constitution-de-1795-an3.asp>>. Acesso em maio de 2012.

¹⁴ Procurei buscar esta lei *online*, mas não encontrei fontes suficientemente claras a respeito, assim como não encontrei informações a respeito de outras leis que tratassem dessa matéria na França.

Em 1886, a França aderiu à Convenção de Berna.

Miguel Reale (1988) ensina que o ordenamento jurídico anglo-americano, mais fundamentado nos costumes e na jurisprudência (isto é, em precedentes judiciais), se diferencia do ordenamento jurídico romanístico (das nações latinas e germânicas), fundamentado no processo legislativo. E acrescenta o eminente autor:

A tradição latina ou continental (*civil law*) acentuou-se especialmente após a Revolução Francesa, quando a lei passou a ser considerada a única expressão autêntica da Nação, da vontade geral, tal como verificamos na obra de Jean-Jacques Rousseau, *Du Contract Social*. (p 141-142)

Na realidade, são expressões culturais diversas que, nos últimos anos, têm sido objeto de influências recíprocas, pois enquanto as normas legais ganham cada vez mais importância no regime do *common law* [anglo-americano], por sua vez, os precedentes judiciais desempenham papel sempre mais relevante no direito de tradição romanística. (p. 142)

Reale confirma a relevância dos marcos históricos aqui tratados, ou seja, das revoluções burguesas ou iluministas (representadas, na citação, pela revolução francesa) e do romantismo (representado pela ideia de Nação e pelo pensamento pré-romântico de Rousseau) para a configuração de uma nova ordem política e social, que, como já sublinhado, acabou por sobredeterminar a normatização da propriedade intelectual.

Além disso, Reale mostra como os dois ordenamentos jurídicos por ele mencionados vêm se comunicando, se influenciando, o que se justifica pelo próprio processo histórico de contato e relativa uniformização das culturas e regras ocidentais. Como veremos, a própria Convenção de Berna, em 1886, representou, neste sentido, um passo para a uniformização das orientações concernentes à proteção do direito de autor.

O Romantismo

Detendo-me mais particularmente no movimento romântico, do qual procedeu a ênfase no conceito de autoria original, recorro a Hobsbawm para defini-lo:

Em um sentido estrito, o romantismo surgiu como uma tendência militante e consciente das artes na Grã-Bretanha, França e Alemanha, por volta de 1800 (no final da década da Revolução Francesa) [...]. Foi precedido antes da Revolução (principalmente na França e na Alemanha) pelo que tem sido chamado de “pré-romantismo” de Jean Jacques Rousseau, e “a tempestade e a violência” dos jovens poetas alemães. Provavelmente, a era revolucionária de 1830-48 assistiu à maior voga europeia do romantismo. No sentido mais amplo, ele dominou várias das artes criadoras da Europa, desde o começo da Revolução Francesa. [...] Em um sentido ainda mais amplo, o enfoque da arte e dos artistas característicos do romantismo se tornou o enfoque padrão da classe média do século XIX, e ainda conserva muito de sua influência. (1991:280-281)

Pode-se dizer que o movimento romântico respondia às questões de seu tempo. Assustava-se com o novo ritmo industrial e contrapunha-se ao pensamento demasiadamente racionalista que servia para alimentar a lógica mecânica e burguesa do modelo de sociedade que se erigia. Essa problemática manifestou-se, por exemplo, nas obras literárias de Goethe (1749-1832), tais como *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1807), cujos personagens apareciam em conflito com o mundo em que viviam, divididos entre o trabalho burguês e a arte, entre a “prosa das relações [sociais]” e a “poesia do coração” (Hegel *apud* Duarte, 2011:61; Duarte, *ibidem*: 61-63).

Conforme Pedro Duarte (2011), os românticos procuraram transgredir os cânones classicistas que vigoravam nas artes em geral. Na literatura, quiseram romper com a divisão tradicional dos gêneros (*ibidem*: 56). O romance, que até então era considerado um gênero menor, desmerecido pela crítica, foi eleito por eles o gênero moderno por excelência, “o gênero dos gêneros” ou “o gênero que abrange [todos] os outros” (*ibidem*).

Os românticos exaltavam a singularidade do artista-gênio, a sua sensibilidade e diferença em relação às demais pessoas. Comparavam a sua capacidade criativa a uma força pura da natureza. Segundo Duarte, “inspiração, não transpiração, seria a marca do gênio” (2011: 71). Corroborando a mesma ideia, Hobsbawn afirma: “o gênio foi uma das invenções mais características da era romântica” (1991:282).

Na Europa de 1800 havia 187 milhões de habitantes — o equivalente ao Brasil de hoje! — distribuídos desigualmente entre áreas rurais, cidades provincianas e poucas cidades grandes (Hobsbawn, 1991: 24). Nesse mundo de revoluções e contínuas transformações, as artes brotavam e difundiam-se amplamente. Embora a população letrada fosse apenas uma minoria, pertencente à elite e à classe média, a literatura prosperava e alcançava um “excepcional desenvolvimento” (*ibidem*: 277). Seus principais expoentes passaram a integrar os clássicos da literatura mundial.

Entre os grandes literatos da época estava Victor Hugo, adepto do movimento romântico, que veio a presidir a Association Littéraire et Artistique Internationale (ALAI). A partir de 1883 a ALAI começou a promover uma série de encontros com organismos de vários países da Europa visando a uma união internacional para a proteção da obra literária e artística (Rocha, 2001:25). Os esforços da ALAI acabaram resultando na elaboração da Convenção de Berna (1886).

É importante lembrar que, no transcorrer do tempo, as obras literárias vinham atravessando os diferentes países por meio de reescritas (traduções ou adaptações) que omitiam a procedência ou autoria da obra original. Talvez isso não ocorresse de maneira absoluta (se pensarmos, por exemplo, na preservação da autoria das obras dos filósofos e dramaturgos gregos, dos textos bíblicos etc.). Mas é fato que ocorria de maneira bastante frequente, a ponto de se transformar numa questão a ser resolvida nesse período. Assim, sob os novos princípios que se firmavam, surgiu também a necessidade de serem normatizadas as relações de circulação das obras artísticas entre os diferentes países. E, como estamos vendo, essa normatização aconteceu de forma a consolidar o direito de autor e a privilegiar o atributo de originalidade nas criações intelectuais.

Venuti refere-se ao contexto histórico descrito nesta seção quando afirma que “o desenvolvimento [...] de um direito autoral exclusivista coincid[iu] com, e consequentemente depend[eu] da emergência de um *conceito romântico de autoria original que nega o trabalho do tradutor*” (2002:97; grifos meus).

Mas será que o desenvolvimento de um direito autoral exclusivista, que deu centralidade à originalidade nas criações intelectuais, de fato veio para negar o trabalho do tradutor? É o que será visto a seguir, mediante a leitura analítica de duas leis do século XIX: a Convenção de Berna (1886) e a lei brasileira Medeiros e Albuquerque (1898).

2.2.

De Berna ao Brasil: um diálogo com Venuti e a análise de duas leis do século XIX: a Convenção Internacional de Berna (1886) e a lei brasileira Medeiros e Albuquerque (1898)

Em *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença* ([1998] 2002), Venuti dedica um de seus capítulos, “Direitos Autorais”, a uma análise crítica do tratamento reservado à tradução pelas leis que regulam essa matéria. Tanto ele como outros estudiosos da tradução costumam abordar esse tema com frequência, relacionando-o às possíveis causas da desvalorização da prática tradutória e do tradutor.

Ao discorrer sobre a genealogia dos direitos autorais, Venuti afirma:

O conceito romântico de autoria original emergiu relativamente tarde na história dos direitos autorais. Embora as primeiras formulações desse conceito tenham ocorrido em tratados literários como *Conjectures on Original Composition* de Edward Young (1759), esse conceito não prevaleceu na lei de direitos autorais até a metade do século 19. (*ibidem*: 105; primeiro grifo meu)

Na opinião de Venuti, a concepção de autoria baseada na originalidade teria reservado à tradução um “espaço limitado” e “ambíguo” nas leis (2002: 93-94; 104). Por que “limitado”? Porque a realização de uma tradução, outrora independente, passou a estar sob o controle e autorização do autor da obra original. A tradução passou a constar como um dos direitos exclusivos do autor (direito de tradução) — direitos exclusivos ou direitos reservados ao autor, pois apenas este ou seu representante legal teria o poder de decidir sobre os diferentes destinos conferidos a sua obra, entre eles o destino de traduzi-la ou não.

Formuladas no final do século XIX, a Convenção de Berna (1886) e a lei brasileira Medeiros e Albuquerque (lei 496, de 1898) — primeira a tratar especificamente dos direitos autorais no país —, ajudam a ilustrar tais ideias. Embora o Brasil ainda não fosse signatário de Berna, a nossa lei brasileira já adotava orientações relativamente semelhantes às da Convenção. Vejamos, então, alguns excertos de ambas as leis, a fim de acompanhar o desenvolvimento dos conceitos de *obra original*, *reprodução* (incluindo o germen do conceito de *obra derivada*), *tradução* e *transformação*:

Texto da Convenção que cria uma União Internacional para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas (Berna, 9 de setembro de 1886)¹⁵

Artigo I

Os Estados contratantes constituem-se em União para a proteção dos direitos dos autores sobre suas obras literárias e artísticas. (*apud* Masouyé, 1980: 8; tradução de Antônio Maria Pereira)

Artigo V

Autores de qualquer um dos países da União, ou seus representantes legais, gozarão nos outros países do *direito exclusivo de fazer ou autorizar a tradução* de suas obras até a expiração de 10 anos contados a partir da publicação da *obra original* em um dos países da União [...] (tradução e grifos meus)

¹⁵ **Text of the Convention creating an International Union for the Protection of Literary and Artistic Works** (Berne, September 9, 1886)

Article I

The contracting States are constituted into an Union for the protection of the rights of authors over their literary and artistic works. (*apud* Solberg, [1908] 2011: 34)

Article V

Authors of any of the countries of the Union, or their lawful representatives, shall enjoy in the other countries the *exclusive right of making or authorizing the translation* of their works until the expiration of ten years from the publication of the *original work* in one of the countries of the Union [...]. (*apud* Solberg, [1908] 2011: 34; grifos meus)

Brasil, lei 496, de 1º de agosto de 1898

Artigo 1º

Os direitos de autor de qualquer obra literária, científica ou artística consistem na *faculdade, que só ele tem, de reproduzir ou autorizar a reprodução do seu trabalho* pela publicação, *tradução*, representação, execução ou de qualquer outro modo. (Legislação informatizada da câmara dos deputados)¹⁶

As citações acima nos mostram que a Convenção de Berna fazia uma primeira menção à tradução, e apenas a ela, em um artigo em separado (artigo V), no qual era conferido aos autores o direito de fazer ou autorizar a tradução de suas obras (isto é, de ter este controle) dentro do prazo de 10 anos contados a partir da publicação da obra original em qualquer um dos países da União. A lei brasileira, ao contrário, fazia uma primeira menção à tradução em meio a outras formas de reprodução, termo este que era apresentado em sentido amplo, na medida em que incluía desde a publicação propriamente dita até as traduções, as representações e as execuções de qualquer obra literária, científica ou artística.

A título de curiosidade, vale informar que a lei brasileira praticamente não utilizava a expressão *obra original*. Embora certamente estivesse subentendido em todo o texto da lei, esse conceito aparecia apenas duas vezes ao longo dos seus 28 artigos — nos artigos 16 e 17. Também vale mencionar que a lei brasileira dava especial atenção a questões referentes à reprodução da obra e à cessão dos direitos do autor.

Em sua crítica às leis de direitos autorais e às diretrizes que começaram a vigorar desde então, Venuti (2002) ainda enxerga uma suposta “ambiguidade” em relação ao tradutor. Por que “ambiguidade”? Porque ao mesmo tempo em que a tradução passou a figurar como um direito exclusivo do autor (a estar sob o seu controle), ela também apareceu protegida como obra de autor, autônoma (desde que autorizada), a cujo tradutor foram garantidos direitos semelhantes aos dos autores das obras originais. Vejamos:

Berna, 1886¹⁷

¹⁶ Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html>>. Acesso em setembro de 2011.

¹⁷ **Berna, 1886:**

Article VI (translation protected)

Authorized translations are protected as original works. They consequently enjoy the protection stipulated in article II and III as regards their unauthorized reproduction in the countries of the Union. (Apud Solberg, [1908] 2011: 34; grifos meus)

Artigo VI

Traduções autorizadas são protegidas como obras originais. Elas consequentemente gozam da proteção estipulada nos artigos II e III no que diz respeito às suas reproduções não autorizadas nos países da União. (tradução e grifos meus)

Compreende-se que, no caso de uma obra para a qual o direito de tradução tenha caído em domínio público, o tradutor não pode se opor à tradução da mesma obra *por outros escritores*. (tradução e grifos meus)

Brasil, lei 496, de 1 de agosto de 1898

Artigo 12

O autor de uma tradução goza a respeito dela dos mesmos direitos autorais, não podendo, porém, impedir que se faça da mesma obra outras traduções, salvo durante o prazo do art. 3º, n. 2, se for cessionário desse direito [isto é, se tiver recebido a titularidade do direito de tradução, que em princípio é do autor da obra original]. (Legislação informatizada da câmara dos deputados)¹⁸

Abro parênteses para esclarecer que os artigos a que éramos remetidos a partir dos artigos transcritos acima, tanto de Berna quanto da lei brasileira, não são relevantes, uma vez que não alteram o teor do que está sendo exposto. Dessa maneira, podemos observar que a tradução, uma vez autorizada, ganhava uma proteção semelhante à de uma obra original. O artigo VI de Berna é muito claro: “traduções autorizadas são protegidas como obras originais”. O artigo 12 da lei Medeiros e Albuquerque também: “o autor de uma tradução goza a respeito dela dos mesmos direitos autorais”.

É interessante observar, ainda, que os termos *escritores* e *autor de uma tradução* eram utilizados para se referir ao tradutor. Esses pequenos fragmentos do passado (na realidade, registros históricos ainda inteiramente preservados) certamente nos ajudam a elucidar muitas de nossas dúvidas atuais, pois, se por um lado os termos *escritores* e *autor de uma tradução* acabaram sendo retirados das leis, por outro lado ainda é possível subentendê-los mediante a interpretação das mesmas.

Analisemos, agora, a ideia de *transformação*, que ainda não estava explicitamente vinculada à tradução, embora no texto da Convenção de Berna a relação entre uma obra original e as suas *reproduções transformadoras* (entenda-se, *obras derivadas*) já começasse a se delinear. Vejamos, por exemplo, um artigo referente às adaptações:

It is understood that, in the case of a work for which the translating right has fallen into the public domain, the translator cannot oppose the translation of the same work *by other writers*. (*ibidem*)

¹⁸ Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html>> .Acesso em: set. 2011.

Berna, 1886¹⁹

Artigo X

As apropriações indiretas não autorizadas [apropriações indébitas] de uma obra literária ou artística de qualquer tipo, tais como as *adaptações*, *os arranjos musicais*, etc., estão especialmente incluídas entre as reproduções ilícitas às quais a presente Convenção se aplica, *sempre que elas forem apenas a reprodução de uma determinada obra*, na mesma ou em outra forma, *sem que haja alterações essenciais*, ou quando forem [abreviações de obras], feitas de modo a não conferir o caráter de uma nova obra original. (tradução minha, baseada na versão oficial encontrada no decreto n. 22.120/1932; grifos meus)

A leitura desse artigo nos põe em contato com as expressões *reprodução*, *sem alterações essenciais*, *de modo a não conferir o caráter de uma nova obra original*, as quais se vinculavam à conceituação das adaptações e dos arranjos musicais. O artigo nos leva a pensar que a realização dessas espécies de reprodução (no sentido de obra derivada) também estava sujeita à autorização dos autores das obras originais. Além disso, para que lhes fosse conferido o caráter de *nova obra original*, elas teriam de apresentar *alterações essenciais*. Essa última expressão, a meu ver, nos leva ao termo *transformação*, encontrado nas versões mais contemporâneas dos textos legais que estamos analisando (como veremos logo a seguir, a partir de 1908 encontraremos na lei a expressão *reproduções transformadas* e, mais para frente, *transformações* de uma obra literária ou artística).

É importante enfatizar que sob o enfoque da primeira versão de Berna, de 1886, a tradução, dentre as outras reproduções, ganhava um tratamento diferenciado, possivelmente baseado na pressuposição implícita de que a escrita tradutória promovia uma alteração essencial na obra original²⁰.

A lei Medeiros e Albuquerque, por sua vez, não fazia menção explícita às *adaptações*. Ela dispunha em seu artigo 14 que “o direito de *representação de uma obra*

¹⁹ Berna, 1886

Article X

Unauthorized indirect appropriations of a literary or artistic work of various kind, such as *adaptations*, *arrangements of music*, etc., are specially included amongst the illicit reproductions to which the present Convention applies, when they are only the reproduction of a particular work, in the same form, or in another form, *with non-essential alterations*, or abridgments, so made as not to confer the character of a new original work. (*apud* Solberg, [1908] 2011: 36; grifos meus)

²⁰ Talvez isso acontecesse sob a influência de uma determinada concepção de língua que vinha se desenvolvendo na Europa desde meados do século XVIII, e que também se associava ao movimento romântico (como será visto no capítulo 3, seção 3.2., deste trabalho). Nesse mesmo período, expoentes do movimento romântico também já formulavam teorias acerca da tradução que tendiam a reconhecer que a escrita tradutória promovia alterações nas obras originais (assunto que será abordado no capítulo 4).

literária [seria] regulado conforme as disposições relativas às obras musicais”. Quanto a estas últimas, o artigo 16 informava que “o direito de autor para as *composições musicais* compreend[ia] a faculdade exclusiva de fazer *arranjos ou variações sobre motivos da obra original*”.

Podemos constatar, portanto, que as relações entre uma obra original e as suas reproduções (*lato sensu*), transformadoras ou não, ainda estavam sendo delineadas. Mais adiante veremos que elas irão adquirir contornos mais claros com o transcorrer do tempo.

A redação original da Convenção de Berna, de 1886, sofreu pequenas emendas com a revisão de Paris, em 1896, mas foi somente com a revisão de Berlim, em 1908, que seu texto ganhou emendas mais significativas em relação às traduções e às adaptações. Foi a partir de então que as adaptações e os arranjos musicais passaram a receber o mesmo tratamento dado à tradução e que todos eles passaram a ser conceituados como *reproduções transformadas*, que deveriam ser igualmente protegidas como *obras originais*. Vejamos o texto da revisão de Berlim, de 1908:

Artigo 2²¹

[...]

Traduções, adaptações, arranjos musicais e *outras reproduções transformadas* de uma obra literária ou artística, assim como as compilações de diferentes obras, *são protegidas como obras originais* sem o prejuízo dos direitos do autor da obra original. (tradução e grifos meus)

O artigo segundo, exposto acima, finalmente nos aproxima das versões mais contemporâneas de Berna e da legislação brasileira, embora nos textos mais recentes a expressão *reproduções transformadas* tenha sido substituída por *transformações*.

O já mencionado artigo décimo da versão de 1886 continuou a constar no texto revisto de 1908 (como artigo doze), mas foi posteriormente extinto. Sua redação, a bem da verdade, era bastante confusa. Vejamos de novo.

Artigo 12²²

²¹ **Article 2**

[...]

Translations, adaptations, arrangements of music and *other reproductions transformed* from a literary or artistic work, as well as compilations from different works, *are protected as original works* without the prejudice to the rights of the author of the original work. (*apud* Solberg, [1908] 2011: 19; grifos meus)

²² **Article 12**

Among the unlawful reproductions to which the present Convention applies are specially included indirect, unauthorized appropriations of a literary or artistic work, such as adaptations, arrangements of music, transformations of a romance or novel or poem into a theatrical piece and vice-versâ, etc., when they are only the reproduction of such work in the same form or in another form with non-essential

São especialmente incluídas entre as reproduções ilícitas, às quais se aplica a presente Convenção, as apropriações indiretas não autorizadas de um trabalho literário ou artístico, tais como adaptações, arranjos musicais, transformações de um romance, novela ou poesia em peça de teatro e reciprocamente, etc., quando elas forem a reprodução daquele, com a mesma forma ou sob outra forma com mudanças, acréscimos ou supressões, não essenciais, e sem apresentar o caráter de uma nova obra original. (tradução brasileira oficial, encontrada no decreto n. 22.120/1932)

Uma vez analisada a fixação dos conceitos de *obra original*, *tradução*, *reproduções transformadas* e *adaptação* nas primeiras versões da Convenção de Berna, acredito que seja possível concluir dessas leituras que a emergência e a consolidação do conceito romântico de autoria original, nas leis, não levaram a tradução a um lugar desprivilegiado. A tradução passou a ser controlada, é certo, mas veio sendo protegida como obra de autor, como obra também “original”, tendo a sua complexidade reconhecida — muito ao contrário do que vem sendo afirmado pela maior parte dos estudiosos da tradução, ao longo das décadas em que se vem constituindo o seu campo disciplinar.

Como bem afirmou Eduardo J. V. Manso ao se referir à lei Medeiros e Albuquerque, aqui também analisada:

[...] sendo certo, portanto, que tradutores já eram considerados titulares de direitos autorais desde então, nada obstante, também, *desde então jamais eles tivessem tido plena consciência disso, como até hoje*. (Manso *apud* Gandelman, 2007:30; grifo meu)

Retornando às ponderações críticas de Venuti, acredito que as limitações e ambiguidades das leis autorais às quais ele se refere, supostamente prejudiciais ao tradutor, talvez não estejam situadas onde ele indica, isto é, neste entrecruzamento específico que faz da tradução, a um só tempo, um direito (patrimonial)²³ exclusivo do autor da obra original, e uma obra que em si mesma também é protegida como obra de autor, como obra original. No plano abstrato da lei, essa estipulação parece ser preciosa para os tradutores, na medida em que lhes dá um reconhecimento muito significativo e lhes garante direitos. No plano factual, no entanto, talvez essa situação realmente possa dar margem a confusões e ao enfraquecimento (ou mesmo esvaziamento) dos direitos garantidos ao tradutor. Isso porque os direitos de tradução são negociados entre o autor da obra original e as editoras. As editoras compram o direito de traduzir e, ao contratarem um tradutor para a realização de uma tradução, ignoram o fato de estarem

changes, additions or abridgments and without presenting the character of a new, original work. (*apud* Solberg, [1908] 2011: 21; grifos meus)

²³ Ver Abrão, 2002: 81

contratando, na realidade, um *autor (de obra derivada)*. Quer dizer, as editoras provavelmente não ignoram esse fato porque, caso ignorassem, não imporiam aos tradutores os contratos de cessão total de direitos. Por essa e outras razões — tais como pela própria cessão total de direitos ou por disposições relativas às obras por encomenda, como parece acontecer nos EUA — é possível que exista mesmo nas leis um conjunto de “pequenos mecanismos” ou de outros “pequenos entrecruzamentos” que sirva para afrouxar os direitos do autor de um modo geral. Conforme declara abertamente Oliveira Ascensão:

As nossas leis só aparentemente são sensíveis à defesa do autor. Encapotadamente são muito mais destinadas à tutela dos intermediários e das empresas que realizam a exploração do direito de autor. (1997: 294)

Como já mencionado na introdução deste capítulo, devido ao meu escasso conhecimento, o qual se restringe a esta pesquisa, este trabalho não tem o propósito de aprofundar quaisquer questões concretas de direito, as quais devem ficar a cargo de advogados atuantes nessa área. Na condição de aprendiz, deixarei essas controvérsias para outros mestres mais experientes, pois no momento pretendo dar mais atenção às questões terminológico-conceituais da lei, mais particularmente à relação entre *obra original* e *obra derivada*.

2.3.

De Berna ao Brasil: algumas das revisões de Berna no século XX e a tradução sob o enfoque da lei brasileira de direitos autorais de 1998

No século XX, a Convenção de Berna passou por novas revisões em Berna (1915), em Roma (1928; entrada em vigor em 1931), em Bruxelas (1948/51), em Estocolmo (1967/70) e em Paris (1971/74). Seu texto, em vigor até hoje, mantém-se conforme esta última.

O Brasil passou a ser signatário de Berna em 1922. Desde então, diferentes decretos brasileiros (n. ---, de 1922; n. 22.120, de 1932; n. 23.270, de 1933; n. 75.699, de 1975 ²⁴) ratificaram-na, incorporando seu texto e suas revisões ao nosso ordenamento jurídico. Em todos os decretos lê-se: “que a referida Convenção, apensa por cópia ao presente decreto, seja executada e cumprida tão inteiramente como nela se contém”.

²⁴Ministério das Relações Exteriores. Disponível em: <http://dai-mre.serpro.gov.br/pesquisa_ato_todos>. Acessado em agosto de 2011.

Vejam, agora, como os conceitos analisados na seção anterior chegaram aos nossos dias — *obra original, reprodução (no sentido de obra derivada), tradução e transformação*. Para isso será utilizada a versão mais recente de Berna, de 1971, acrescida da interpretação que o próprio *Guia da Convenção* dá às suas disposições. No que diz respeito à interpretação do *Guia*, escrito ou coordenado por *Claude Masouyé*, Arpad Bogisch, diretor geral da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) na época de sua publicação (1980), alerta em sua introdução:

[...] o presente Guia não deve ser considerado como uma interpretação autêntica das disposições da dita Convenção, dado que o Secretariado Internacional da OMPI encarregado da sua administração não tem competência para dar tal interpretação. O único objetivo do Guia é apresentar de uma maneira tão simples e clara quanto possível o conteúdo da Convenção de Berna e fornecer um certo número de explicações [...]. Compete às autoridades competentes, bem como aos meios interessados, determinar as suas próprias opiniões. (Bogisch, 1980: 4. Tradução portuguesa de António Maria Pereira)

É de se estranhar que a interpretação da Convenção de Berna trazida pelo *Guia* elaborado pela OMPI não seja “a mais autêntica” das interpretações possíveis. De qualquer maneira, acredito que ela seja a mais apropriada para orientar o presente trabalho. Passemos, portanto, à análise dos conceitos em questão.

Dispõe o **artigo 2º, alínea 3**²⁵, de Berna (1971):

São protegidas como obras originais, sem prejuízo dos direitos do autor da obra original, *as traduções, adaptações, arranjos musicais e outras transformações*²⁶ de uma obra literária ou artística. (Masouyé, 1980:20. Tradução de António Maria Pereira)

A versão de 1971 pouco difere da versão de 1908, quando as traduções, adaptações, arranjos musicais e compilações passaram a receber um mesmo tratamento, sob a conceituação de *reproduções transformadas*. Observamos, contudo, que a expressão *reproduções transformadas* foi substituída por *transformações*. A antiga menção feita às compilações passou para uma nova alínea, na qual foram reunidas as *criações intelectuais que dão uma organização nova a materiais preexistentes*. Vejamos:

Artigo 2º, alínea 5

²⁵ O Guia, cuja tradução é portuguesa, designa “alínea” o que nós poderíamos também designar “inciso”.

²⁶ A versão inglesa da Convenção de Berna, encontrada atualmente no site da WIPO (OMPI), traz o seguinte texto: **Article 2, (3)**. Translations, adaptations, arrangements of music and other *alterations* of a literary or artistic work shall be protected as original works without prejudice to the copyright in the original work. A versão francesa, por sua vez, dispõe: **(3)** Sont protégés comme des œuvres originales, sans préjudice des droits de l’auteur de l’œuvre originale, les traductions, adaptations, arrangements de musique et autres *transformations* d’une œuvre littéraire ou artistique (World Intellectual Property, 2012; grifo meu).

As compilações de obras literárias ou artísticas tais como as enciclopédias e antologias que, pela *escolha ou disposição das matérias*, constituem criações intelectuais, são protegidas como tais, sem prejuízo dos direitos dos autores sobre cada uma das obras que fazem parte dessas compilações. (Masouyé, 1980: 22. Tradução de António Maria Pereira)

Para as disposições legais transcritas acima, o *Guia de Berna* oferece as seguintes interpretações:

Artigo 2º, alínea 3 — referência às traduções, adaptações, arranjos musicais e outras transformações de uma obra literária ou artística:

Esta alínea trata do que se chama as “obras derivadas”, quer dizer, as que têm sua origem numa obra preexistente. A Convenção prevê que essas obras beneficiam de proteção *como se se tratasse* de obras originais, porquanto *uma parte de criação intelectual* intervém na sua realização. (Masouyé, 1980: 20-21; tradução de António Maria Pereira; grifos meus)

O tradutor trabalha, é certo, a partir de um texto preexistente, mas *faz prova de personalidade no seu esforço para exprimir numa outra língua o pensamento do autor. A tradução torna-se, em si mesma, uma obra*; depende da obra traduzida mas distingue-se dela, não apenas pela língua mas pelas expressões, os toques das frases, a construção gramatical, o estilo e até por vezes noutros aspectos. (*ibidem*; grifos meus)

As *adaptações* têm também um lugar importante na vida cultural tanto mais que a multiplicação dos meios de comunicação das obras ao público lhes oferece um campo de exploração mais vasto. Numerosos romances, por vezes desconhecidos ou esquecidos, puderam assim ser trazidos à cena, ao écran, à rádio ou à televisão, sob forma de peças de teatro, de argumentos, de folhetins radiofônicos ou televisivos. A adaptação é uma obra como tal, subordinada, é certo, à obra adaptada, mas que *tem a sua realidade própria. Pode inclusivamente ser uma tradução, no caso de a obra original ter sido expressa numa outra língua.* (*ibidem*; grifos meus)

[...] Mas a proteção assim reconhecida a estas obras derivadas não deve prejudicar os direitos do autor da obra original; por outras palavras, para traduzir, adaptar, fazer um arranjo, transformar uma obra protegida, é preciso pedir autorização ou obter acordo do seu autor. Bem entendido, não será esse o caso se a referida obra estiver em domínio público. (*ibidem*)

Dado que, deste modo, a obra derivada promana da obra original, duas categorias de direito se apresentam *justapostos* e devem ser respeitados. *Para utilizar uma tradução, por exemplo, é preciso obter o consentimento do autor da obra original e do autor da tradução.* Pode, no entanto, acontecer, que o autor da obra derivada tenha sido contratualmente autorizado pelo autor da obra preexistente a dispor, relativamente a terceiros, dos direitos inerentes à obra derivada. (*ibidem*; grifos meus)

Artigo 2º, alínea 5 — referência às compilações, enciclopédias, antologias, etc.

Trata-se aqui de uma outra categoria dentro da que é conhecida pela designação de obras derivadas, com a mesma reserva relativamente ao respeito dos direitos dos autores das obras preexistentes [...]. Mas a Convenção estipula um critério preciso da proteção a seu respeito: *é necessário que, pela escolha ou a disposição das matérias que a compõem,*

[...] constitua uma criação intelectual. Por outras palavras, *é preciso que quem a realiza contribua com um elemento criador*; reunir, por simples justaposição, obras ou partes de obras sem qualquer contribuição pessoal é insuficiente para justificar a admissão ao benefício da proteção. (*ibidem*; grifos meus).

No que se refere especificamente à tradução, vale ainda dar destaque ao artigo 8º de Berna e também à parte de sua extensa interpretação oferecida pelo *Guia*:

Artigo 8

Os autores de obras literárias e artísticas protegidos pela presente Convenção gozam, durante toda a vigência dos seus direitos sobre as suas obras originais, do direito exclusivo de fazer ou autorizar a tradução das mesmas obras. (Masouyé, 1980: 59)

Este artigo consagra o *primeiro* da série dos direitos exclusivos atribuídos ao autor pela Convenção: o direito de tradução. Nas relações internacionais e, mais particularmente em razão dos modernos meios de comunicação entre os povos, a tradução toma um lugar cada vez mais importante. Este direito, *reconhecido desde a origem pela Convenção*, dá ao autor a possibilidade de traduzir ele próprio a sua obra (o que é um caso bastante raro) mas também, sobretudo, de escolher aquele que transporá para uma outra língua a expressão do seu pensamento, sem a deformar para além de certa medida, dando-lhe o toque de expressão e de estilo que permitirá a outra comunidade linguística apreender a mensagem original do modo mais profundo que for possível. (*ibidem*)

A citação acima confirma o que já vimos na seção anterior: desde a primeira versão de Berna, de 1886, a tradução vem definida como um direito (patrimonial) exclusivo do autor e, ainda, como uma obra que, uma vez feita, também é protegida como obra de autor (sendo este o tradutor). Na citação acima vemos a primeira previsão, a da tradução como um direito exclusivo do autor de uma obra original. Exclusivo porque apenas este ou seu representante legal teria o poder de autorizar os diferentes usos de sua obra, entre eles o de traduzi-la ou não.

A citação também faz considerações sobre a natureza da tradução e seus possíveis limites. No que tange a esses limites, eles estão relacionados, contemporaneamente, aos direitos morais do autor, como veremos um pouco mais adiante.

No que se refere especificamente à adaptação, vale transcrever o artigo 12 de Berna e também parte da interpretação oferecida pelo *Guia*:

Artigo 12

Os autores de obras literárias ou artísticas gozam do direito exclusivo de autorizar as adaptações, arranjos e outras transformações das mesmas obras. (*ibidem*: 89)

[Esta redação do artigo 12] foi elaborad[a] aquando da revisão de Bruxelas (1948) porquanto o texto precedente (estabelecido em Berlim, 1908) estava redigido em termos muito limitados.

O artigo 12 institui, por consequência, para o autor de uma obra literária ou artística, um direito exclusivo de autorizar a sua adaptação. Quanto a definir o que é exatamente uma adaptação, a Convenção abstém-se de o fazer [...]

Convém recordar que desde que o autor autorize uma adaptação, um arranjo ou uma transformação, estes últimos beneficiam da proteção como se se tratasse de uma obra original. (ibidem: 89-90)

A respeito do conceito de originalidade também encontramos no *Guia de Berna*:

[...] A Convenção emprega a expressão “obras originais” para as distinguir das obras derivadas. *Mas a originalidade não deve ser confundida com a novidade*: dois pintores, ao instalarem seus cavaletes no mesmo local e ao fazerem cada um um quadro representando a mesma paisagem, fazem obra de criação separadamente; a segunda tela não é nova porquanto o mesmo assunto foi já tratado por outro pintor, mas *é original visto que reflete a personalidade do artista*. (ibidem: 19; grifos meus)

Embora o *Guia de Berna* utilize o conceito *obras derivadas*, contraposto ao conceito *obras originais*, vale dizer que o primeiro não consta no texto da Convenção de Berna propriamente dito, pelo menos na versão do decreto brasileiro 75.699/1975²⁷ — o que consta no texto de Berna é a expressão *transformações de uma obra literária ou artística*. O termo *obras derivadas* consta, no entanto, no texto da lei brasileira (9.610, de 1998), quando esta define em seu artigo 5º (ver inciso VIII, alínea ‘g’) a terminologia ali expressa.

Assim como a Convenção de Berna, a legislação brasileira passou por inúmeras modificações, vigorando, atualmente, a já referida lei 9.610, de 1998. Esta lei, tal como já analisado em um trabalho anterior, acompanha as diretrizes estabelecidas por Berna e protege a tradução como obra de autor. Enuncia, por exemplo, em seu artigo 7º, incisos XI e XIII:

Artigo 7

São obras intelectuais protegidas [...]:

XI – *as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais*, apresentadas como criação intelectual nova;

[...]

XIII – as coletâneas, compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

E ainda:

²⁷ A versão inglesa da Convenção de Berna encontrada atualmente no site da WIPO (OMPI) traz a expressão *derivative works* no título do artigo 2º (World Intellectual Property Organization, 2012. Disponível em: http://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/trtdocs_wo001.html#P85_10661>).

Artigo 14

É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída em domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua.

O que talvez valha lembrar dessas previsões legais mais contemporâneas são a introdução e explicitação dos chamados *direitos morais do autor*²⁸, os quais, conforme o *Guia de Berna*, “decorre[riam] do fato de a obra ser o *reflexo da personalidade do seu autor*” (*ibidem*: 45; grifos meus).

No que concerne particularmente à relação entre uma obra original e suas possíveis traduções ou adaptações, os direitos morais parecem trazer limites às transformações nelas operadas. Voltando à Convenção de Berna, em seu artigo 6, *bis*, encontramos:

Independentemente dos direitos patrimoniais do autor, e mesmo após a cessão desses direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a qualquer deformação, mutilação ou outra modificação dessa obra ou a qualquer atentado à mesma obra, que possam prejudicar a sua honra ou a sua reputação. (Masouyé, 1980: 45)

Em termos gerais, a longa interpretação do *Guia de Berna* dá exemplos de supressões ou acréscimos indevidos e, ao se referir às adaptações, que ofereceriam mais complexidade a essa questão, a distorções no caráter de personagens, distorções na trama ou mesmo distorção no teor da obra — quando, por exemplo, uma obra séria ganha um teor pornográfico etc. (*ibidem*: 46).

Do mesmo modo, a lei 9.610 de 1998 enuncia, em seu artigo 24, que são direitos morais do autor, de modo geral:

- I – reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;
- II – ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;
- III – o de conservar a obra inédita;
- IV – o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-la, como autor, em sua reputação ou honra;
- V – o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;
- VI – o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação ou imagem;
- VII – o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível

²⁸ Foram introduzidos na Convenção de Berna a partir da Revisão de Roma, em 1928 (Masouyé, 1980: 45).

a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

De todo o exposto acima, podemos observar que as orientações legais fixadas a partir do século XIX, e vigentes até hoje, foram construídas em torno das ideias da personalidade singular do autor e da originalidade da sua obra, dois legados dos movimentos iluminista e romântico.

Do conjunto das informações apresentadas neste capítulo, constatamos, ainda, como a tradução sempre teve a sua complexidade reconhecida, sendo por lei, a um só tempo, obra derivada e obra original. O ideário moderno, neste ponto específico, paradoxalmente encontra o ideário pós-moderno, como veremos no capítulo seguinte, no qual será traçado um pequeno esboço filosófico-linguístico que tem por intuito mostrar as concepções de língua que também vigoravam nesses períodos históricos.

Breve adendo ao capítulo 2:

No que concerne às seções ora finalizadas, vale incluir cinco observações feitas pela professora Marisa Gandelman²⁹ na ocasião da defesa desta dissertação, no dia 26 de julho de 2012:

- A primeira delas diz respeito ao fato de a Lei Medeiros e Albuquerque não ter tanta importância no conjunto das leis de direitos autorais brasileiras, tendo sido substituída, em 1916, pelas disposições do Código Civil. Em resposta a essa observação, sublinho que o que me fez escolhê-la para análise foi a sua importância simbólica (a de ser a primeira lei brasileira a tratar especificamente do Direito de Autor no Brasil) e também cronológica (por datar de 1898 e, assim, ser contemporânea à Convenção de Berna).

- A segunda delas diz respeito à ênfase que pareço dar, nessas mesmas seções, à dicotomia entre obra original e obra derivada (a qual aparece sob a denominação de reprodução em vários momentos, dado que era o termo empregado nas leis da época). Conforme a professora Marisa Gandelman, valeria sublinhar que “toda obra derivada é original” ou “é porque é original que uma obra é obra derivada”. Em resposta a essa observação, acrescento que a minha intenção, nessas seções, foi a de acompanhar o desenvolvimento das definições ou contornos conceituais expressos em lei. Se, por um lado, procurei deixar visível o surgimento de uma dicotomia conceitual, por outro lado procurei conduzir à reflexão de que tal divisão nunca foi tão estanque. Minha intenção foi, sobretudo, a de mostrar como as conceituações da lei desenvolveram-se com certo grau de abertura e de relativização.

- A terceira delas diz respeito às ponderações de Venuti. Conforme Gandelman, não estaria tão claro o que desejaria Venuti diante do fato de a tradução ser obra derivada, vinculada a uma obra original. Conforme tive a oportunidade de expor em um trabalho anterior, realizado durante o mestrado, além de críticas feitas a questões concernentes ao processo de edição de uma tradução, Venuti parece ser opor à vinculação da tradução a uma obra original. Transcrevo, abaixo, uma citação de Venuti e comentário por mim feito no trabalho já mencionado:

²⁹ Agradeço à professora Marisa Gandelman por sua valiosa participação na banca constituída para a defesa desta dissertação.

The translator shadowy existence in British and American cultures is further registered, and maintained, in the ambiguous and unfavorable legal status of translation, both in copyright law and in actual contractual arrangements. [...] American law defines translation as an “adaptation” or “derivative work” based on an “original work of authorship”, whose copyright, including the exclusive right “to prepare derivative works” or “adaptations”, is vested in the “author”. The translator is thus subordinated to the author, who decisively controls the publication of the translation during the term of the copyright for the “original” text, currently the author’s lifetime plus seventy years. (2008[1995]: 8)

Venuti aparentemente não está sozinho em suas reflexões. Ao pesquisar sobre a lei e a matéria na internet, por exemplo, é possível encontrar diversos artigos ou fóruns de discussão acerca da questão da subordinação da realização de trabalhos derivados à autorização do autor da obra original. A sociedade americana, que costuma estar muito absorvida pelos princípios de liberdade e de liberdade de criação, oferece um terreno fértil para a contestação e para o questionamento dessa vinculação da obra derivada à obra original. Um pequeno e interessante artigo intitulado “*Why do content creators get control over derivative works?*”, escrito por Mike Masnik, articula alguns aspectos dessa questão e nos oferece uma amostra das discussões travadas naquela sociedade:

[...] I can't come up with a *single* example where it makes sense to give the original creator the right to derivative works. [...] take a look at cases like recent banning of an unauthorized (and, apparently, not very good) sequel to *Catcher in the Rye*. I can't see any reasonable explanation for how a society that prides itself on freedom of expression and encouraging creative works would ever deny such a right. It does not harm the original work in any way. (Disponível em: <http://www.techdirt.com/articles/20090913/1529126168.shtml>. Acessado em: 17 de novembro de 2010)

O fragmento acima, além de nos ajudar a contextualizar algumas das reflexões formuladas por Venuti, nos mostra que as reações culturais a certas orientações legais – cada vez mais firmadas em “ambientes internacionais” – podem ser bastante diversas.

- A quarta observação feita pela professora Gandelman diz respeito ao destaque que se deve dar à diferença entre os sistemas do *copyright* e do *droit d’auteur*. Segundo Gandelman, o sistema de *copyright* norte-americano tem caráter utilitário enquanto o sistema de *droit d’auteur* tem caráter personalista.

Conforme também escrevi em trabalho anterior, o sistema de *copyright* tem aplicação em países cujos ordenamentos jurídicos seguem a tradição do *common law*, tais como os Estados Unidos e a Inglaterra, e caracteriza-se por apresentar uma tutela eminentemente objetiva, cujo foco de proteção é a obra ou o direito de cópia (reprodução) da obra. O sistema de *droit d’auteur* tem aplicação em países cujos ordenamentos jurídicos seguem a tradição romana, incluindo-se aí o Brasil, e caracteriza-se por seguir um ideário subjetivista, cujo foco de proteção é o sujeito de direito. (ver Vide e Drummond, 2005:13; Abrão: 31-34).

- A quinta observação feita pela professora Marisa Gandelman dizia respeito ao sistema da OMC (Organização Mundial do Comércio), mencionada na página 5. Conforme Gandelman, a Convenção de Berna também constitui peça importante deste sistema.