



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO

LUCAS MOSER GOULART

**EM BUSCA DO SUJEITO AUTOR: UMA APLICAÇÃO DA TEORIA POLIFÔNICA  
DE MIKHAIL BAKHTIN AO DIREITO AUTORAL**

Florianópolis

2022

LUCAS MOSER GOULART

**EM BUSCA DO SUJEITO AUTOR: UMA APLICAÇÃO DA TEORIA POLIFÔNICA  
DE MIKHAIL BAKHTIN AO DIREITO AUTORAL**

Dissertação submetida ao Programa de Pós Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Direito, área de concentração Direito, Estado e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Liz Beatriz Sass

Florianópolis  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Goulart, Lucas  
EM BUSCA DO SUJEITO AUTOR : UMA APLICAÇÃO DA TEORIA  
POLIFÔNICA DE MIKHAIL BAKHTIN AO DIREITO AUTORAL / Lucas  
Goulart ; orientadora, Liz Beatriz Sass, 2022.  
230 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Ciências Jurídicas, Programa de Pós  
Graduação em Direito, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Direito. 2. Direito de Autor. 3. Direito Autoral. 4.  
Teoria Polifônica. 5. Mikhail Bakhtin. I. Sass, Liz  
Beatriz. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Direito. III. Título.

LUCAS MOSER GOULART

**Em busca do sujeito Autor: uma aplicação da teoria polifônica de Mikhail Bakhtin ao Direito Autoral**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Liz Beatriz Sass  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Francisco Quintanilha Veras Neto  
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Angela Kretschmann  
Universidade Federal do Paraná

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Direito na área de concentração Direito, Estado e Sociedade.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Profa. Dra. Liz Beatriz Sass  
Orientadora

Florianópolis, 2022.

Por toda uma vida eu vou me lembrar... e mesmo se eu estiver tomado pelas mais importantes ocupações, mesmo se tiver atingido as mais altas honras ou caído em alguma grande desgraça, pouco importa... jamais vou esquecer de como, um dia, nós estivemos bem aqui, juntos, unidos por um sentimento bom e, a partir disso, talvez, tenhamos nos tornado melhores. (Adaptado de “Os Irmãos Karamazov” de Fiódor Dostoiévski)

## **AGRADECIMENTOS**

Somos feitos de sonhos e os sonhos são feitos de nós. O mundo por vezes é hostil, desafetuoso e feroz, mas há chance de tornarmos o sereno dos olhos no orvalho de novas plumerias: jaz em mim um incêndio pacífico-oceânico que cisma do espírito escoar em cortes, cicatrizes, sonhos e corações. Eu agradeço e dedico este trabalho de pesquisa a todos os mestres e amigos cujo suporte, caso não houvesse, tornaria a vivência simplesmente inviável – em especial à Liz Beatriz Sass, Lucas Duarte, Thaiane Cristovam e Dieter Axt.

Não há no mundo coisa mais difícil do que a sinceridade e mais fácil que a lisonja. Se à sinceridade se mistura a mais mínima nota falsa, surge imediatamente a dissonância e, atrás dela... o escândalo. ("Crime e Castigo" de Fiódor Dostoiévski)

## RESUMO

O objetivo da presente pesquisa consiste em aplicar a teoria polifônica, teorizada por Mikhail Bakhtin, ao Direito Autoral, para, assim, responder ao questionamento “O que é um Autor hoje?”. Partindo-se dessa pergunta, por meio do método dedutivo e de pesquisa bibliográfica e documental, buscou-se revisar a literatura atinente ao dito Direito de Autor para encontrar pistas sobre uma suposta problemática de indefinição de seu sujeito central. Os diagnósticos retirados da revisão bibliográfica apontaram para um paradigma hegemônico pairando sobre a disciplina autoral que desloca seu centro gravitacional “de Autor” para a obra, tornando-o, na prática, em um Direito “obreiro” ou Direito “de obra”, o que, sistematicamente, acarreta sérios prejuízos concernentes à interpretação e aplicação das normas subjacentes à temática. Assim, buscou-se empreender levantamentos histórico-sociológicos e jurídico-filosóficos para desvelar um estado da arte mínimo, tanto do sujeito Autor quanto da obra. Por conseguinte, buscou-se enfrentar dois dos textos mais recorrentemente referenciados quanto ao tema do sujeito Autor: “O que é um Autor?”, de Michel Foucault, e “A morte do Autor”, de Roland Barthes. A partir das concepções angariadas, buscou-se realizar uma recontextualização do tema tendo em vista o advento da sociedade informacional, para, posteriormente, concatenar e aplicar as ideias colhidas dos estudos bakhtinianos. Por fim, encontrou-se no conceito de Autor Polifônico uma possibilidade de interpretação contracultural do Direito Autoral contemporâneo, o que propicia pensar uma filosofia jusautoral menos coisificada e mais voltada ao sujeito, desobstruindo caminhos para novas perspectivas quanto ao sujeito Autor e o sintomático estancamento da criatividade advindo da lei autoral hodierna.

**Palavras-chave:** Direito de Autor. Mikhail Bakhtin. Teoria Polifônica.

## **ABSTRACT**

*The purpose of this research is to apply the polyphonic theory, theorized by Mikhail Bakhtin, to Copyright Law, in order to answer the question “What is an Author today?”. Starting from this question, it was sought to review the literature concerning the so-called Copyright Law to find clues about the problem of indefiniteness of its central subject. The diagnoses taken from the bibliographic review pointed out to an hegemonic paradigm hovering over the authorial discipline that shifts its gravitational center “from Author” to the work, turning it, in practice, into a “worker” law or “work” law, the which, systematically, causes serious harm related to the interpretation and application of the rules underlying the theme. Thus, it was sought to undertake historical-sociological and juridical-philosophical surveys to unveil a minimal state of the art, both for the Author subject and for the work. Therefore, we sought to face two of the most recurrently referenced texts regarding the subject of the Author, namely, “What is an Author?”, by Michel Foucault, and “The death of the Author”, by Roland Barthes. Based on the concepts raised, it was sought to recontextualize the theme in view regarding the advent of the informational society, in order to subsequently concatenate and apply the ideas collected from bakhtinian studies. Finally, it was found in the concept of Polyphonic Author a possibility of countercultural interpretation of contemporary Copyright Law, which allows us to think about a philosophy of copyright that is less reified and more focused on the subject, clearing paths for new perspectives regarding the Author subject and the symptomatic stagnation of the creativity arising from today's Copyright Law.*

**Keywords:** Copyright. Mikhail Bakhtin. Polyphonic Theory.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mimi and Eunice: Zero-sum Economics .....	26
Figura 2 – Mimi and Eunice: Legal Fictions.....	36
Figura 3 – Aristonotos: O Cegamento de Polifemo (650 a a.C.) .....	48
Figura 4 – Mimi and Eunice: Incentivized Creation .....	83
Figura 5 – Marcel Duchamp: Fountain (1917).....	91
Figura 6 – Propaganda nazista sobre a “decadência da arte”.....	92
Figura 7 – Marcel Duchamp: Bicycle Wheel (1913) .....	93
Figura 8 – Marcel Duchamp: In Advance of the Broken Arm (1915).....	93
Figura 9 – Marcel Duchamp: Trébuchet (Trap) (1917).....	93
Figura 10 – Andy Warhol: <i>Brillo Box</i> (1964) .....	94
Figura 11 – Andy Warhol: <i>Campbell's Soup</i> (1968) .....	94
Figura 12 – Robert Rauschenberg: White Painting (1951).....	95
Figura 13 – Incidente dos óculos no Museu I.....	98
Figura 14 – Incidente dos óculos no Museu II.....	98
Figura 15 – Incidente do quadro não-colaborativo .....	100
Figura 16 – Mimi and Eunice: Death of the author .....	110
Figura 17 – Mimi and Eunice: Incentive to Create II.....	134
Figura 18 – Mimi and Eunice: Protection.....	135
Figura 19 – Mimi and Eunice: Copyright Reform.....	200

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Comparação entre “Steamboat Bill, Jr.” e “Steamboat Willie” .....	29
Quadro 2 – Níveis de interatividade, segundo Pierre Lévy .....	150
Quadro 3 – Círculo Aceleratório .....	204

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>DIREITO DE AUTOR E CONSTRUÇÃO HISTÓRICA</b> .....	<b>21</b>
2.1	ASPECTOS CONCEITUAIS DO DIREITO DE AUTOR .....	21
2.2	REVISÃO HISTÓRICO-SOCIOLÓGICA (DIREITO E SUJEITO) .....	34
2.2.1	ANTES DA ESCRITA .....	40
2.2.2	A PARTIR DA ESCRITA .....	45
2.2.3	IDADE MÉDIA E MODERNIDADE .....	53
<b>3</b>	<b>EM BUSCA DO SUJEITO AUTOR</b> .....	<b>78</b>
3.1	AUTOR É O CRIADOR DA OBRA .....	81
3.2	OBRA É A CRIAÇÃO DO AUTOR? .....	89
3.3	O AUTOR DE SCHRÖDINGER .....	105
3.4	A MORTE DO AUTOR .....	110
3.5	O QUE É UM AUTOR? .....	117
3.5.1	REVISÃO DA GENEALOGIA DO AUTOR .....	129
3.6	O AUTOR NA SOCIEDADE INFORMACIONAL .....	139
3.6.1	O AUTOR HOJE.....	155
<b>4</b>	<b>RUMO A UM DIREITO AUTORAL POLIFÔNICO</b> .....	<b>161</b>
4.1	O AUTOR NÃO ESTÁ MORTO: SOBRE MIKHAIL BAKHTIN .....	161
4.2	CONTEXTO DO PENSAMENTO BAKHTINIANO .....	169
4.3	UMA FILOSOFIA BAKHTINIANA .....	172
4.3.1	UMA FILOSOFIA DIALÓGICA .....	177
4.4	TEORIA POLIFÔNICA .....	184
4.5	UM NOVO PARADIGMA AUTORAL: O AUTOR POLIFÔNICO.....	195
<b>5</b>	<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>208</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>216</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Dissertar sobre Direito de Autor é tarefa cujo engendramento consiste naturalmente em multidisciplinaridade, dado seu caráter ínsito à subjetividade humana. Neste sentido, refletir filosoficamente sobre tal ramo da ciência jurídica, ao qual incumbe disciplinar o tratamento das artes e dos conhecimentos, apresenta-se como tarefa de singular relevância para o progresso científico e cultural da sociedade.

Segundo Deleuze e Guattari (1992), no livro “*O que é a Filosofia?*”, tratar dos enlances convergentes entre filosofia, arte e ciência, conduz à predileção do real sentir humano: a percepção do sensível. Essa percepção, por sua vez, pode levar, também, ao virtuoso e árduo compromisso de tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo e influenciam o devir.

Suscintamente, segundo os autores em comento, a filosofia é como uma lente que possibilita enxergar variações de leitura e estruturar concepções sobre o mundo. A ciência, por sua vez, é responsável pelo reconhecimento das variáveis desse mundo, viabilizando ferramentas para operá-lo. Por último, a arte possibilita evocar variedades da complexa interação entre variações e variáveis, realizando um recorte do caos imanentemente mundano, e cuja sensação exprimida mobiliza a afeição.

Nesse sentido, a filosofia tem o condão de formar, inventar e fabricar conceitos. O filósofo ou aquele imbuído da intrincada prática filosófica, pretende testar quais conceitos são inviáveis, arbitrários ou inconsistentes, e quais, ao contrário, são bem feitos e testemunham uma variação fidedigna da realidade. A ciência, ao que lhe toca, traça planos de coordenadas que definem o estado das coisas, suas funções e proposições referenciais, ou seja, desvenda variáveis sobre objetos de estudo. A arte, por sua vez, tensiona, em íntima instância, o evocar das riquezas perceptíveis, rebuscando sensações e edificando monumentos sensitivamente impactantes.

As três atividades, seja a filosófica, a científica ou a artística, não se tratam de unidades, mas sim conceitos em formação, e em determinados momentos se transpassam e criam pontos de intersecção, sendo estes mutáveis de acordo com o local e o momento de sua ocorrência (o contexto), tendo em vista a qualidade responsiva dos elementos dessa tríade. Esses encadeamentos podem, eventualmente, criar tanto consonâncias e dissonâncias quanto confluências ou

divergências, propiciando adesão, refutação, renovação, desconstrução, etc., seja de variações (filosofia), variáveis (ciência) e/ou variedades (arte).

Essas reflexões entre filosofia, ciência e arte, remetem, dentre outras coisas, diretamente ao campo do Direito de Autor, uma vez que essa disciplina jurídica se incumbem de zelar – juridicamente falando – do sujeito que se propõe a exteriorizar sua sensibilidade, suas afeições, visões de mundo, consubstanciando seu fazer através do emprego das mais diversas técnicas, materiais e ferramentas. A literatura, a pintura, a música, o teatro, a fotografia, o cinema, a dança, a arquitetura, são exemplos desses fazeres, os quais condensam-se em um grande e complexo emaranhado de possibilidades criativas, passíveis de fixação nos mais diversos tipos de suporte, tais quais livros, discos, quadros, fotografias, filmes, esculturas, fonogramas, os recentes NFTs (*non-fungible tokens*<sup>1</sup>), entre outros.

Dessa forma, e sabendo-se que o Direito se erige através de inúmeras concepções científico-filosóficas a si particulares, as quais visam, de todo um modo, propiciar a coesão social, soa minimamente plausível ensaiar testes teóricos a fim de lapidá-las ou até mesmo confirmar seu uso ou abandono, tendo em vista que, tratando-se de sociedade, nada é estanque e absolutamente tudo é temporário.

Posto isso, e singrando em favor da importância de se revistar os porquês, assim como insistentes infantes, ainda não empedernidos pela rigidez do cotidiano, pretende-se fazer uma releitura da concepção do sujeito Autor, eixo central da disciplina autoral e ponto de partida do qual, derivam-se – ou ao menos, deveriam derivar-se – todos os direitos ditos autorais, precipuamente, contextualizando-o à contemporaneidade.

Ao longo do levantamento bibliográfico especializado em Direito Autoral, primordialmente através destas fontes inspiracionais, as quais poder-se-ia citar, não taxativamente, mas com as devidas deferências, Liz Beatriz Sass, Guilherme Carboni e Vitor Drummond, encontrou-se diversas remissões ao ensaio “*A morte do Autor*”, de Roland Barthes, bem como à conferência “*O Que é um Autor?*”, de Michel Foucault, os que, portanto, buscou-se estudar.

Em primeiro momento, notou-se que ambos autores (Barthes e Foucault) não realizaram um levantamento de posição, de cunho histórico-sociológico, sobre o Autor, inclusive, Foucault delata a si mesmo, deixando explícita essa referida lacuna.

---

<sup>1</sup> Nota de tradução: *tokens* não-fungíveis.

Chartier, seu qualificado revisor, o qual também se buscou estudar, mais precisamente a partir da conferência “*O que é um Autor: revisão de uma genealogia*”, da mesma forma salienta a dita lacuna, lhe dando alguns preenchimentos, mas deixando-a ainda por completar. Assim, surgiu a primeira motivação: realizar um estudo histórico-sociológico quanto a um possível desenvolvimento da compreensão de sujeito Autor, o qual, como se verá, cambeia ao longo das épocas.

Assim, perpassando a escrita, a imprensa de tipos móveis e chegando até a sociedade informacional, oportuniza-se a observação de diversas nuances que influenciaram os entendimentos acerca desse sujeito autoral. Contudo, sito ao paradigma informacional, o entendimento acerca dessa figura crucial para a criação de obras artísticas, científicas e literárias – o sujeito Autor –, chega, ao que tudo indica, sem muito fôlego para o enfrentamento de uma nova e enérgica conjectura social, marcada pela interatividade e pela aceleração.

Assim, encarando a sociedade informacional sob o viés crítico das ciências sociais contemporâneas, as quais apontam para um profundo mergulho da sociedade, muito por conta do denso enraizamento da internet por dentre todas as instâncias da morfologia social, encontrou-se em Julio Raffo (2011, p. 17-18) uma perspectiva que desnuda a incapacidade da disciplina autoral hodierna de interpretar tal realidade paradigmática, justamente através de seu livro “*Derecho autoral: hacia un nuevo paradigma*”<sup>2</sup>, do qual depreendeu-se que:

“(...) *el Derecho de Autor, tal como lo conocemos entre nosotros, se nutre y se desarrolla dentro de un paradigma que, en gran parte es incompatible con los fenómenos que denominamos <<Autor>> y <<obra autoral>> y con muchas de las normas que regulan el Derecho que los comprende.*”<sup>3</sup>

Assim, compreende-se que as concepções hegemônicas do Direito Autoral vêm apenas reforçando o enveredamento da própria disciplina para campos em que a proteção dos Autores não é o Norte a ser informado, mas sim a proteção das obras, através de diversos intermediários integrantes das indústrias culturais. Por conta

---

<sup>2</sup> Nota de tradução: “Direito autoral: rumo a um novo paradigma”.

<sup>3</sup> Nota de tradução: “(...) O Direito de Autor, como o conhecemos entre nós, se nutre e se desenvolve dentro de um paradigma que em grande parte é incompatível com os fenômenos que denominamos <<Autor>> e <<obra autoral>> e com muitas das normas que regulam o Direito que os compreende.”

disso, a consequência que hoje se diagnostica remete a um forte cerceamento do sujeito criativo, desnudando uma paradoxal situação em que a profusão da criatividade não é muito bem propiciada, bem pelo contrário.

Lawrence Lessig (2003; 2008), advogado e fundador do *Creative Commons*, em seus livros “*Free culture*”<sup>4</sup> e “*Remix*”<sup>5</sup>, afirma que as normas autorais vigentes colocam os indivíduos em situação de constante potencialidade criminógena, em que leis vagas e imprecisas, bem como prazos protetivos extensivos e outras características mais, indisponibilizam e cercam diversas criações e sujeitos criados por força de lei, aniquilando, assim, o surgimento de novas obras e novos Autores, bem como o simples acesso ou uso justode obras.

Para o Direito de Autor do paradigma hegemônico, a interpretação é de que a internet se demonstrou como uma fonte provocadora de problemas. Lessig aponta que essa visão se edifica mesmo quando “não há sinal” – quando estamos *offline* –, pois, as batalhas originadas no seio estruturante da sociedade informacional já subjagam a vida “analógica”. Em sua visão, apesar da sociedade vir de uma tradição secular em que a cultura era livre, manipulável, utilizável, reutilizável, reciclável, propiciadora de derivações, releituras, reinterpretações, ressignificações, o que se tem hoje é uma visão jurídica de viés ultra protecionista que nada mais faz do que frear a criatividade humana. (LESSIG, 2003, p. 243)

Destarte, as leis autorais têm se tornado cada vez menos apoiadoras da criatividade e mais defensoras do patrimônio, notando-se uma tendência inversamente proporcional à interatividade derivada da sociedade informacional, colocando a vida em rede em uma amarga lógica concorrencial, o que faz tanto Autores quanto usuários degustarem regras cada vez mais complexas sob ameaça de insanas penalidades, tanto em âmbito civil quanto penal.

Neste sentido, Daniel Bensaïd (2017, p. 51-53), em “*Guerra Social das Propriedades*”, analisa as formas de cercamento moderno, pontuando que, atualmente, se tem um enfoque intensamente privatista e concorrencial em relação às produções intelectuais, havendo, literalmente, um sentimento de corrida em relação ao asseguramento monopolístico de ativos intangíveis, tornando o fazer criativo um

---

<sup>4</sup> Nota de tradução: “Cultura livre”.

<sup>5</sup> Nota de tradução: “Remixagem”.

próprio andar em campo minado, tendo em vista o reconhecimento de larguíssimos e numerosos direitos exclusivos de natureza intelectual, imaterial, infungível, etc.

Consubstanciado tal panorama, busca-se uma possível explicação para esse enveredamento autoralista, cada vez mais catalisado, evidentemente, pela nova conjuntura social e a concepção do sujeito contemporâneo. Nesse viés, busca-se compreender a influência da “revolução copernicana”, proposta por Immanuel Kant, e as teorias modernas sobre a autoria, a fim de se entender a pretensa e paradoxal “impessoalização” do sujeito Autor, seja através de uma “morte autoral” ou “processo de apagamento”.

Questionou-se, portanto, como, em uma realidade social em que cada vez mais as pessoas tem voz (e vez), o Autor deve “retirar-se”, “apagar-se”, até mesmo “morrer”, para que sua obra seja consubstanciada. Vislumbrou-se, assim, uma luta sistemática pela desimportância do sujeito criativo, justamente em prol da coisa, da obra, da mercadoria criativa.

Nesse interregno, através de Dieter Axt (2019) e seu livro, “*O juiz e o regente*”, pôde-se conhecer Mikhail Bakhtin, o filósofo da teoria polifônica, das múltiplas vozes em relação dialógica, da fenomenologia da produção de sentido como sendo um entrechoque coletivo de metafísicas, conseqüentemente, uma transcendência superior à de Kant, sendo, ainda, um teórico crítico à coisificação do indivíduo, seu apagamento, seu mutismo, etc.

Portanto, para fins de dar contraste, elegeu-se Bakhtin como marco teórico para se repensar esse ambiente de alta interatividade de consciências como é a sociedade informacional, em contrassenso às referidas “teorias de apagamento” do Autor. Nesse sentido, apesar de brevemente citado por importantes autores da disciplina autoralista, tem-se que Bakhtin é um autor pouco explorado com o devido aprofundamento que mereceria no campo do Direito de Autor, aparecendo com mais frequência na literatura que concerne às ciências linguísticas e à crítica literária – das quais busca-se também guardar.

Neste viés, destaca-se, dentre os constructos bakhtinianos, a teoria polifônica, alvo desta pesquisa: poli (vários), fonia (vozes), as várias multiplicidades de vozes que compõem um monumental concerto de dissonâncias, consonâncias, discordâncias, concordâncias, múltiplas perspectivas interativas, diálogos, tensionamentos, envolvendo vários pontos de articulação lógica, tomadas de posição, pontos de vista,

enfim, tudo para uma determinação de sentido, produzido através de fenômenos sociais, precipuamente aqueles oriundos dos enlaces entre filosofia, ciência e arte.

A polifonia, assim sendo, submete a transcendência kantiana a uma descentralização de unidade, em que Bakhtin encontra razão de ser a partir de uma metáfora musical, nomeando sua tese com base na teoria da formação de acorde, cujo fenômeno depende da correlação mínima de três notas distintas, uma genuína interatividade ondulatória. “É digno de nota” salientar que no campo da música é corriqueiro utilizar o termo “voz” como sinonímia de nota musical (dó, ré, mi, etc.), sendo a junção de ao menos três vozes diferentes a consubstanciação de um acorde; por sua vez, a concatenação de acordes, um arranjo. (GUEST, 2000, p. 23) Nesse sentido bakhtiniano, instaura-se um constructo capaz de analisar diferentes arranjos sociais e suas multiplicidades de vozes, levando em consideração cada posição de nota que compõem uma infindável partitura de mundo.

Sem embargo, Bakhtin conseguiu ir muito além da filosofia da linguagem, uma vez que sua teoria polifônica nasce de uma virada sociológica advinda de uma minuciosa investigação sobre as correlações do universo dostoievskiano. Bakhtin coloca, em suma, que a socialização das pessoas tem as levado a um enclausuramento, em que os sentidos se direcionam rumo ao isolamento, ao apagamento das vozes, ao monólogo solipsista, tudo em prol de um todo coisificado.

Essa socialização, segundo Bakhtin, tem levado a sociedade ao clímax de, ao invés de compreender-se entre os demais, compreender-se forçosamente contra os demais, em detrimento dos demais, apesar dos demais, a despeito dos demais, etc. E é isso que, segundo a teoria bakhtiniana, coloca os sujeitos enclausurados em si mesmos, aquém das evoluções do grande tempo do mundo.

Neste viés, busca-se, por meio de uma inteligibilidade polifônica do sujeito, compreender o que vem a ser um Autor hoje, fomentando, através do prisma filosófico, discussões acerca dos fenômenos autorais compostos em um curioso horizonte em que a atual “defesa da criatividade”, a contrassenso, mitiga diversas potencialidades criativas. Portanto, assumindo uma abordagem contracultural do Direito de Autor, pretende-se investigar a fenomenologia do Autor, através de uma abordagem polifônica, respondendo à pergunta **“O que é um Autor hoje?”**.

Supõe-se que a polifonia, por conta de sua capacidade integrativa, seja pertinente à análise da sociedade informacional, justamente por essa ser marcada

pela maior simultaneidade de vozes já testemunhada pela humanidade, instaurando inéditos e intrincados desafios sociais. Nesse sentido, considera-se que não se configura mera repetição discursiva a justificativa de reanálise científica sob a ótica das revoluções tecnológicas, tendo em vista que a validação dessa pretensa revisão conceitual do sujeito Autor baseia-se, primordialmente, em consonância com atualizada literatura cujo enfoque fulcral é o Direito de Autor. Não obstante, a partir dessas leituras, nota-se a recorrente opinião de que as possíveis conceitualizações do sujeito Autor sofreram severas mudanças de rota ao longo da história, especialmente ao incurso de revoluções técnico-científicas adjacentes à criatividade.

Portanto, para que se teça um reexame da noção de Autor, pretende-se confrontar sua construção histórico-sociológico-filosófica com a teoria polifônica de Mikhail Bakhtin, uma vez que este filósofo da linguagem se ocupou de pensar o Autor e sua produção de sentido em universos de alta profusão de sujeitos, ideias e informações, o que, supõe-se, pode servir de diapasão à realidade hodierna.

Posto isso, e a fim de se alcançar o objetivo de pesquisa pretendido, qual seja, rebuscar uma ideia de Autor, inaugura-se a presente dissertação com um capítulo que se propõe a estabelecer um “chão comum” básico de Direito de Autor, seguido por um estudo histórico-sociológico da ideia do sujeito Autor e da própria disciplina autoral.

Por conseguinte, no capítulo posterior, passa-se a uma busca mais pormenorizada do sujeito Autor, confrontando um suposto círculo vicioso observado entre as ideias de que “Autor é criador de obra” e “obra é criação do Autor”, o que previamente supõe-se não ser uma contribuição “científica” satisfatória, justamente por se apresentar como um verdadeiro labirinto filosófico. Ainda, nesse mesmo capítulo, analisar-se-á os ensaios “*A morte do Autor*”, de Roland Barthes, e “*O que é um Autor?*”, de Michel Foucault, bem como intelectuais comentaristas, para, ao fim, atualizar o estado da arte filosófica concernente ao sujeito Autor junto às características da sociedade informacional.

No capítulo subsequente, adentrar-se-á na filosofia bakhtiniana propriamente dita, propondo-se edificar um estudo que contemple suficiente entendimento para contextualizá-la ao pensar do sujeito Autor e, por consequência, o próprio Direito de Autor, atualizando as discussões com as análises sociológicas erigidas por Hartmut Rosa acerca da aceleração observada na sociedade informacional, propondo-se, ao fim, o conceito de “Autor Polifônico”.

Pretende-se, a partir dessa empreitada científica, tecer contribuições para a discussão contracultural hegemônica do Direito de Autor, na esperança de que se mitigue o hábito de colocar a sociedade inteira como potencial infratora de direitos autorais, principalmente a título de um incentivo criativo que a público elegantemente se propõe, mas que, por trás das cortinas do espetáculo, pouco vincula-se.

Cumprе salientar que o presente exame científico se desenvolve através da pesquisa bibliográfica, em especial no que diz respeito a literatura jurídica especializada em Direito de Autor, bem como produções científicas do campo das Letras, da Sociologia e da Filosofia. Portanto, nesse viés, optou-se pelo método monográfico de procedimento científico, bem como pela abordagem dedutiva de encadeamento lógico.

Outrossim, a presente pesquisa se deu pelos estudos desenvolvidos na área de concentração Direito, Estado e Sociedade e da linha de pesquisa Direito Privado, Processo e Sociedade de Informação do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina, o que se denota do referencial bibliográfico.

## 2 DIREITO DE AUTOR E CONSTRUÇÃO HISTÓRICA

Considerar-se-á, para fins da presente pesquisa, Direito de Autor ou Direito Autoral como sendo a disciplina (e sinônimos), enquanto que direitos de autor ou direitos autorais os seus elementos evocáveis na qualidade de direito subjetivo. Igualmente, cabe referir que utilizar-se-á a palavra Autor, com a letra inicial em caixa alta, quando se fizer referência ao sujeito Autor, e em caixa baixa quando se estiver fazendo referência à(s) pessoa(s) específica(s) – adaptações nesse sentido também foram realizadas em citações diretas.

Por conseguinte, realizar-se-á, neste capítulo, uma investigação quanto ao estado da arte autoralista adjacente à problemática que envolve uma possível conceituação de sujeito Autor, bem como uma revisão histórico-sociológica concernente às diversas nuances que transformaram – e conformaram – as concepções desta paradigmática figura autoral.

### 2.1 ASPECTOS CONCEITUAIS DO DIREITO DE AUTOR

Compreende-se que o Direito de Autor orienta as relações jurídicas atinentes à criação e utilização de obras intelectuais das áreas das artes em geral, da literatura e das ciências, ressaltando-se que o Direito de Autor é um ramo do Direito que trata dos direitos dos Autores e dos que lhe são conexos, sendo estudado como espécie do gênero Propriedade Intelectual. (VIEIRA, 2018, p. 59) Neste sentido, cumpre referir que Propriedade Intelectual, como gênero que é, agrupa duas grandes espécies, o Direito de Autor e a Propriedade Industrial, não podendo confundi-los, uma vez díspares por essência.

Para fins de entendimento desta importante dicotomia, tem-se que diferentemente da espécie Direito de Autor, a espécie Propriedade Industrial trata das marcas, patentes, modelos de utilidade, desenhos industriais, indicações geográficas, entre outros assuntos correlatos. Ainda, o gênero Propriedade Intelectual apodera-se de outros assuntos, afora das espécies autoral e industrial, tais quais os cultivares, circuitos topográficos, transferência de tecnologia, dentre outros, não podendo-se fazer tábula rasa entre suas diferentes particularidades, sob pena de facilitar confusão.

Assim, é de suma importância compreender que a Propriedade Intelectual é gênero e Direito de Autor é espécie. Não raras são a ocorrência de diversos quiproquós em tratando-se de conceitos íntimos da disciplina autoral, assim como quando, por exemplo, o jurista civilista pressupõe normas processuais civis tais quais fossem da esfera penal, o que se sabe, tem o condão de ocasionar sérios prejuízos.

FRAGOSO (2009, p. 27) desenvolve entendimento pelo mesmo caminho propedêutico de VIEIRA (2018), entretanto, fazendo larga observação ao dever de atenção à existência de designações jurídicas tanto de natureza moral (personalidade) quanto de natureza patrimonial (propriedade) em relação aos direitos autorais. Por conseguinte, a partir desta dualidade, o Direito de Autor, segundo Fragoso, trata-se de disciplina *sui generis*, perspectiva a qual esta pesquisa filosoficamente também simpatiza.

Neste sentido, VIEIRA (2018, p. 60) salienta que não se pode simplesmente considerar o Direito de Autor como mero capítulo de direitos reais, uma vez que se trata de caso *sui generis*, o qual produz efeitos morais (atrelando o Autor à sua obra) e patrimoniais (os quais permitem a exploração econômica exclusiva da obra), inaugurando, dessa forma, esferas distintas de direitos, porém interligadas e interrelacionadas, o que configura um cerne especial de espectro jurídico.

FRAGOSO (2009, p. 28) ainda salienta que por mais que a lei brasileira de direitos autorais 9.610/98 estabeleça, em seu artigo terceiro, que os direitos autorais se reputam como "bens móveis", isso em nada altera a condição *sui generis* do Direito de Autor, uma vez que esse duplo aspecto acima referido é demonstrável quando, por exemplo, há a transmissibilidade e a finitude dos direitos patrimoniais de Autor, e a inalienabilidade e a imprescritibilidade dos direitos morais de Autor, levando a concluir-se que não se existe um direito unitário, mas sim dualista. (FRAGOSO, 2009, p. 31)

Nesta perspectiva de, inicialmente, preparar o solo para a discussão porvir, cumpre ressaltar as preocupações de SOUZA (2006, p. 14), o qual destaca o dever de se distinguir a obra intelectual de seu suporte, fungível ou não fungível, onde se impregna a autoria. Segundo este autor, o bem protegido, na prática, é a imaterialidade da obra e não o seu suporte, mas este é necessário, pois é ele que tem o condão de tornar a obra perceptível aos sentidos humanos. Então, essa proteção, dada pelas legislações atinentes ao Direito de Autor, é dependente da exteriorização

criativa, devendo-se distinguir o ato criativo da criação propriamente dita, pois apenas a proteção jurídica nasce do ato criativo e não da confecção do objeto.

Há de se ter em mente, contudo, que essa distinção entre a obra material e a obra imaterial – a criação em si –, não se confunde com outra distinção que o senso comum autoral faz, contudo, desta feita, com forte insistência, a distinção entre Autor e obra. Nas palavras de SASS e LINKE (2017, p. 43):

“A autoria enquanto resultado do processo histórico evidencia como o Direito Autoral constrói o seu imaginário a partir da figura do gênio criador. Em que pese a superação desta perspectiva diante de estudos contemporâneos a respeito do tema, o imaginário autoralista continua a cultuá-la. Assim, quanto ao entendimento do fenômeno da autoria, o sistema jurídico permanece vinculado a um paradigma que impõe a ruptura entre o Autor e a obra e apenas reconhece como objeto de tutela a obra dotada das características de originalidade e individualidade. Tal entendimento só se mostra possível a partir do imaginário do Autor como um gênio criador.”

O que se quer dizer – e o que será dito com mais profundidade nos capítulos subsequentes – é que pensar o sujeito Autor como sendo um “gênio criador” de obras, desloca o ponto de interesse da disciplina autoral para o tardio escopo da materialização da obra e não do seu processo fenomenológico. E, ao perpetuar-se desse deslocamento, torna-se cada vez mais nebuloso o (re)pensar de novas formas de autoria, as quais – querendo ou não – surgem com as renovações desse fazer autoral, muito propiciadas pela evolução sociotecnológica, bem como de novas formas de encarar a ideia de um novo tipo de sujeito, emergido da realidade informacional e incumbido de criações encaradas, ainda, sob o prisma romantizado do Autor como um “Deus criador” (ou gênio criador).

Nesta senda, tem-se que o Direito de Autor não explica diretamente quem é o Autor, apenas reservando-se a dizer que Autor é aquele que produz “obra”, o que, logicamente, tem o condão de propiciar labirintos filosóficos como o propiciado pela ingrata questão “o que é arte?”, não transparecendo ser um raciocínio lógico e científico para soluções de problemas jurídicos. Faz-se essa afirmação sem nenhum embargo, uma vez que a lógica do Direito de Autor – ou ao menos a que deveria

preponderar – é a proteção do Autor e não de sua obra, assim como a legislação relativa à propriedade protege o proprietário e não o seu imóvel. (RAFFO, 2011, p. 20)

No entanto, percebe-se que a obra vem acidental e sistematicamente sendo o objeto central tutelado pelo Direito de Autor, uma vez que “Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica” (artigo 11º da lei brasileira de direitos autorais 9.610/98), dando-se a obra três pré-requisitos essenciais para incidência de proteção autoral: ser a “emanação do espírito criador”; ter forma “sensível”; e ser “original”. (ROCHA, 2006, p. 15)

A partir daqui iniciam-se inquietações de alto grau subjetivo, uma vez que obras são “*criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro*” (artigo 7º da lei brasileira de direitos autorais 9.610/98), o que, em outras palavras, significa que qualquer coisa pode ser obra, salvo expressa menção em sentido contrário (limitações presentes no artigo 8º da lei brasileira de direitos autorais 9.610/98).

Prenuncia-se que não é pretensão da presente pesquisa científica rascunhar uma interpretação restritiva do artigo 7º da lei brasileira de direitos autorais 9.610/98, mas salientar que não há uma explicação de quem é o Autor, apenas se lança a questão para a obra, sendo esta, obviamente, uma não-resposta – e também a revelação do verdadeiro centro gravitacional da disciplina.

Conforme BARBOSA (2003, p. 69), a obra, não tem, em si mesma, a escassez necessária para se transformar em um bem econômico, uma vez que esta é passível de cópia. Assim, para que se dê uma racionalidade de produção econômica à obra, foi preciso dotá-la artificialmente de escassez, por força de lei. Em outras palavras, em teoria, pode-se replicar quantas vezes for possível (materialmente falando) uma obra, entretanto, ao tornar essa reprodução uma atitude punível, deu-se escassez à obra, uma vez que para se ter acesso a ela, ter-se-ia que obrigatoriamente ascender ao seu detentor de direitos – não necessariamente o Autor.

Assim, tem-se que a lógica da indústria criativa vem se mostrando no sentido de “criar, publicar e proteger”, pois sabe-se, dado os larguíssimos prazos de proteção<sup>6</sup> e a facilidade com que se ascende a eles, o encurtamento das possibilidades criativas será decorrência lógica do tempo, pois cada vez se cria mais e cada vez se protege

---

<sup>6</sup> Hoje, no Brasil, setenta anos após o falecimento do Autor, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente ao fato, conforme o artigo 41 e seguintes da lei brasileira de direitos autorais 9.610/98.

com mais força ainda. Nesse sentido, conforme LESSIG (2003), fundador do Creative Commons, **a “conta” simplesmente não fecha.**

De acordo com TIROLE (2020, p. 449-451), pesquisador laureado com o prêmio Nobel de Economia de 2014, a Propriedade Intelectual é um “mal necessário” que visa estimular a P&D (pesquisa e desenvolvimento) ou a criação artística, entretanto **a extensão protetiva do Direito de Autor é “particularmente espantosa”, cujo efeito, sobretudo, acarreta na própria contramão da difusão da criatividade.**

ASCENSÃO (1992, p. 11) diz que a proteção dada pelo Direito de Autor é basicamente a outorga de um exclusivo, sendo a exploração econômica o seu objetivo, pois, “de outro modo”, a produção cultural seria desprovida de potencial econômico.

Nessa encruzilhada pode-se dizer que o senso comum se direciona para o lado de que a criação de uma escassez artificial, conferida por intermédio de uma exclusividade garantida por lei, funciona e compensa o Autor pelo contributo criativo ofertado à sociedade. (SOUZA, 2006, p. 18) A sociedade, por sua vez, “aceita” a imposição do ônus que representa o monopólio exclusivo, por também enxergar-se “apta” a criar as suas próprias obras e ter prometida para si a sua própria proteção, ou ainda, após a vida inteira do Autor mais setenta anos após a sua morte, perceber a recepção de “novas” (já não tão novas) obras no Domínio Público<sup>7</sup>.

ASCENSÃO (1992, p.12) pondera, dizendo que esse ônus gerado para a sociedade, a partir da atribuição do exclusivo, é irrefutável, uma vez que o exclusivo é um gravame para o público, o qual resta dificultado ou até impossibilitado de ter acesso ou utilizar a obra protegida, o que vai em contrafluxo à fluidez comunicacional da sociedade hodierna, o que se pode ilustrar com a figura abaixo:

---

<sup>7</sup> Quando se diz que uma obra “cai” em Domínio Público, juridicamente falando, refere-se à expiração do prazo de “exclusividade” que o detentor do direito patrimonial sobre uma obra detinha. Em outras palavras, a obra passa a ser utilizável de forma gratuita e sem exigência de autorizações. Contudo, há de se reforçar que a faceta moral dos direitos autorais permanece hígida e plenamente evocável, sob qualquer contexto. Quanto ao acervo de obras em domínio público, sugere-se a visita ao acervo brasileiro, catalogado pelo Governo Federal no site <<http://www.dominiopublico.gov.br/>>.

Figura 1 – Mimi and Eunice: Zero-sum Economics



Disponível em: <<https://mimiandeeunice.com>>. Acesso em: 23.02.2022.

Neste sentido, cabe retomar as inquietantes opiniões de SAÏD (2017, p. 61), o qual relembra que **o fazer autoral (a autoria) é um capital humano acumulado, resultante de uma força coletiva, pois as criações são produtos da ciência e talentos universais, acumulados por uma multidão de mestres**. O que propicia a percepção de que a atribuição facilitada e mercantilizada das proteções advindas da Propriedade Intelectual é, na prática, um tipo de cercamento “feudal” moderno, enclausurando a sociedade de sua característica mais evidente em termos tecnológicos: a fluidez.

É impertérrito arvorar que os ecos desta esperança de proteção soam muito como a promessa neoliberal de que todos podem ser milionários, basta trabalhar. E é nessa toada que a indústria criativa estadunidense, por exemplo, vem conseguindo soar “razoável” e estender por mais de dez vezes o prazo de proteção autoral nos últimos quarenta anos. (LESSIG, 2018)

Neste sentido, apesar da pergunta “enriquecimento para quem?” ficar no ar, SOUZA (2006, p. 20) é enfático ao concluir que há um prejuízo comunicacional a partir da proteção autoral, apesar da promessa de recaimento ao Domínio Público:

“Conclui-se desta forma que, acerca dos direitos patrimoniais, a atribuição de um exclusivo ao Autor acontece em prejuízo da fluidez da comunicação, circulação de informação e conhecimento. O exclusivo justifica-se, porém, como o instrumento de incentivo generalizado à criação, resultando, ao final, em um enriquecimento cultural da sociedade no seio da qual se fomenta a inovação.”

A partir destas concatenações, o referido autor pinça dois grupos tensionados a um conflito potencializado pela confrontação entre o ônus protetivo suportado pela coletividade e o benefício econômico percebido por particulares, ou seja, basicamente uma tensão entre público e privado. (SOUZA, 2006, p. 21) Nesta esteira, o autor adverte que se torna irrefutável a coexistência de interesses individuais na força da proteção, bem como interesses coletivos nas limitações dessa proteção, cabendo-se aplicar o princípio da função social aos direitos autorais, equalizando-os.

Assim, tem-se que quando a balança pende mais para pesadas proteções, o acesso e o uso de obras protegidas pelo Direito de Autor se tornam muito dificultadas, o que ocasiona um prejuízo coletivo muito grande, uma vez que, mesmo em casos de uso justo como aos exemplos educativo e inspiracional, pode-se entendê-los como afronta (uma vez subjetiva, a exemplo do plágio) aos direitos autorais, o que acarreta, via de regra, em pesadas condenações civis e até penais, através da proteção autoral.

Por outro lado, tem-se muito claro também que caso esta mesma balança penda para um desequilíbrio que favoreça em demasia a coletividade, a atuação individual restará prejudicada, tornando insustentável a atividade comercial advinda da criatividade humana, uma vez que, a título de exemplo hipotético, uma obra poderia tornar-se tão disponível (não-escassa) de modo que, por decorrência lógica, sua comercialização tornar-se-ia impraticável.

Evidentemente se experencia hoje uma situação de desequilíbrio, uma vez que a criatividade ultraprotégida impõe uma situação de “policiamento” por permissões, licenças, cessões ou pelo aguardo da longuíssima prescrição dos direitos patrimoniais de Autor, isso tudo sob pena de condenações civis e penais, mesmo quando se trata de um dito “uso justo”<sup>8</sup>, pois, quem decidirá isso, em última instância, é o judiciário, plano em que teoricamente já estar-se-ia dispendendo energia, tempo e recursos.

LESSIG (2003) faz advertências muito pertinentes nesse sentido:

---

<sup>8</sup> De acordo com LESSIG (2003), o uso justo (*fair use*) diz respeito ao conceito jurídico presente na doutrina estado-unidense de que há um pré-consenso de que é permitida a reprodução de obras protegidas por Direito de Autor para certas finalidades que não é necessária a solicitação de permissão, como em casos de notícias, reviews, pesquisas, entre outros diversos casos em que não há intenção de lucro.

*“This wildly punitive system of regulation will systematically stifle creativity and innovation. It will protect some industries and some creators, but it will harm industry and creativity generally. Free market and free culture depend upon vibrant competition. Yet the effect of the law today is to stifle just this kind of competition. The effect is to produce an overregulated culture, just as the effect of too much control in the market is to produce an overregulated-market. The building of a permission culture, rather than a free culture, is the first important way in which the changes I have described will burden innovation. A permission culture means a lawyer’s culture – a culture in which the ability to create requires a call to your lawyer. Again, I am not antilawyer, at least when they’re kept in their proper place. I am certainly not antilaw. But our profession has lost the sense of its limits. And leaders in our profession have lost an appreciation of the high costs that our profession imposes upon others. The inefficiency of the law is an embarrassment to our tradition. And while I believe our profession should therefore do everything it can to make the law more efficient, it should at least do everything it can to limit the reach of the law where the law is not doing any good. The transaction costs buried within a permission culture are enough to bury a wide range of creativity.”<sup>9</sup> (LESSIG, 2003, p. 146)*

Conforme o autor acima, há um grande interesse por parte da indústria criativa hoje dominante que os direitos autorais (principalmente os de escopo patrimonial) sejam cada vez mais estendidos e oponíveis em caso de uso desautorizado de qualquer natureza. Essa tendência demonstra-se como um grande contrassenso, tendo em vista que muitas das grandes obras que se tem notícia hoje foram consubstanciadas a partir do uso de outras pretéritas, mas com reconhecimentos protetivos mais curtos e frágeis quando comparados com os que se tem hoje.

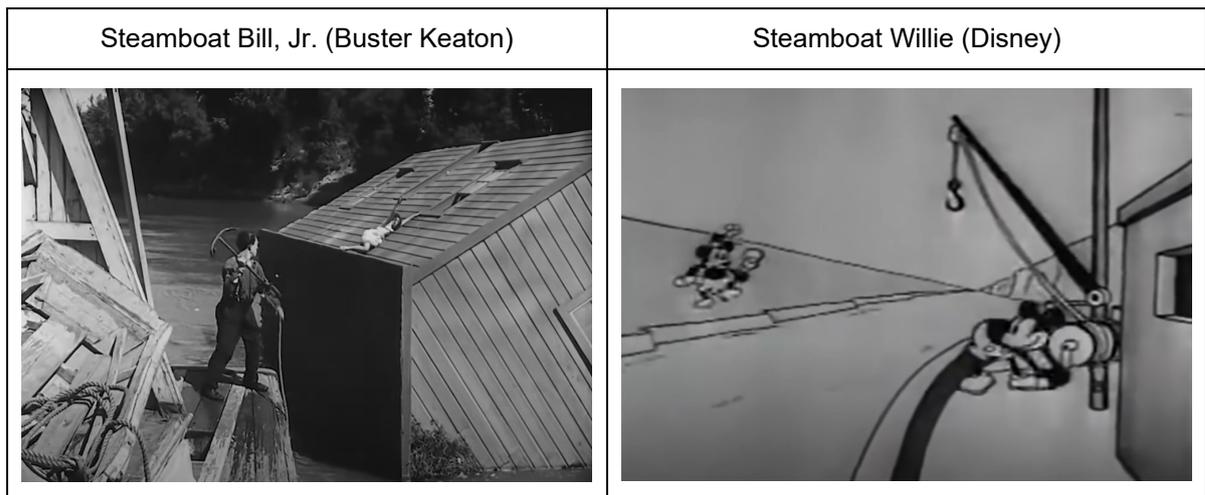
---

<sup>9</sup> Nota de tradução: Esse sistema de regulamentação extremamente punitivo sufocará sistematicamente a criatividade e a inovação. Isso protegerá algumas indústrias e alguns criadores, mas prejudicará a indústria e a criatividade em geral. O mercado e a cultura livres dependem de uma competição vibrante. No entanto, o efeito da lei hoje é sufocar exatamente esse tipo de competição. A construção de uma cultura de permissão, em vez de uma cultura livre, é a primeira maneira importante pela qual as mudanças que descrevi sobrecarregarão a inovação. Uma cultura de permissão significa a cultura de um advogado – uma cultura na qual a capacidade de criar requer uma ligação para seu advogado. Mais uma vez, não sou anti-advogado, pelo menos quando eles são mantidos em seus devidos lugares. Eu certamente não sou anti-lei. Mas nossa profissão perdeu o senso de limite. E os líderes em nossa profissão perderam noção dos altos custos que a nossa profissão impõe aos outros. A ineficiência da lei é uma vergonha para a nossa tradição. E embora eu acredite que nossa profissão deva, portanto, fazer tudo o que estiver ao seu alcance para tornar a lei mais eficiente, ela deve, pelo menos, fazer tudo o que estiver ao seu alcance para limitar o alcance da lei onde a lei não está fazendo nenhum bem. Os custos de transação embutidos em uma cultura de permissão são suficientes para enterrar uma ampla gama de criatividade.

Nesse sentido, cumpre trazer à tona a reflexão que LESSIG (2003, p. 21) desenvolve ao concatenar a história estadunidense das sistemáticas extensões de prazo protetivo de direitos autorais com a história do rato mais famoso do mundo, o Mickey Mouse.

Em 1928, Walt Disney lançou um curta-metragem em animação, intitulado “*Steamboat Willie*”, que levou o personagem da Disney, Mickey Mouse, a um nível de popularidade fenomenal. Contudo, sabe-se que “*Steamboat Willie*” foi um “*remix*” de “*Steamboat Bill, Jr.*”, um filme mudo criado por Buster Keaton, também em 1928. Conforme LESSIG (2003, p. 22) a semelhança dos títulos não é coincidência, tampouco a trilha sonora idêntica é por acaso, pois as similaridades são inafastáveis, conforme pode-se depreender do quadro comparativo abaixo:

Quadro 1 – Comparação entre “*Steamboat Bill, Jr.*” e “*Steamboat Willie*”



Fonte: <<https://youtu.be/n9QPfiLuQ9c?t=3874>> e <<https://youtu.be/BBgghnQF6E4?t=207>>.

Acesso em 22/06/2022.

Esse “empréstimo”, como diz LESSIG (2003, p. 22), não foi um fato isolado, uma vez que a Disney fez-se valer de centenas de paródias e releituras de outras obras pretéritas – muitas delas nem tão pretéritas assim, como no caso acima ilustrado. Nas palavras do autor ora em comento: “*In all of these cases, Disney (or*

*Disney, Inc.) ripped creativity from the culture around him, mixed that creativity with his own extraordinary talent, and then burned that mix into the soul of his culture.”*<sup>10</sup>

O domínio público, conforme LESSIG (2004, p. 23), era muito mais vibrante, pois as obras podiam ser gratuitamente usadas por volta de trinta anos, assim, praticamente todas as obras do século XIX estavam à disposição para uso gratuito da Disney, o que, de fato, foi muito bem utilizado à época. Seria como imaginar toda a cultura dos anos 80 e início dos anos 90 livre para “remixagens” por “não-piratas”.

Contudo, segundo LESSIG (2004, p. 102), desde meados dos anos 60 a extensão da proteção autoral nos Estados Unidos da América foi alterada mais de dez vezes, fazendo especial menção para as alterações de 1976 e 1998, as quais prorrogaram em 19 anos e 20 anos, respectivamente, a extensão da proteção legal para obras corporativas (de titularidade de pessoas jurídicas) já publicadas.

Assim, quando Mickey Mouse foi trazido ao mundo, a lei estado-unidense vigente assegurava 56 anos para a sua proteção. Ou seja, de acordo com a lei da época, Mickey Mouse deveria ter caído em domínio público em 1984. Contudo, com a alteração de 1976 (8 anos antes da expiração do prazo protetivo do Mickey), o congresso estado-unidense estendeu de 56 para 75 anos de proteção, dessa forma, a proteção autoral do Mickey Mouse foi prorrogada de 1984 para 2003. (LESSIG, 2003, p. 102)

Por conseguinte, em 1998, passou outra extensão de direitos autorais no congresso estado-unidense, a qual também ficou conhecida como “*Mickey Mouse Protection Act*”, dessa vez prorrogando em mais 20 anos a incidência de proteção. (LESSIG, 2018),

Nesse diapasão, secularmente vinha-se saboreando a possibilidade de uso mais alargado de obras pretéritas, seja pela expiração dos prazos de proteção que outrora eram curtos, ou pela simples não incidência do Direito de Autor. Entretanto, hoje, em sentido contrário, se policia e se aplica cada vez mais o Direito de Autor em sentido competitivo e não-criativo, sempre abaixo de golpes de lei. Portanto, há de se concordar com RAFFO (2011, p. 274), autor que enfatiza que **os direitos devem ser exercidos de tal forma que não contrariem seus próprios fins**, explicitando um

---

<sup>10</sup> Nota de tradução: “Em todos esses casos, a Disney (ou Disney, Inc.) arrancou a criatividade da cultura ao seu redor, misturou essa criatividade com o seu talento extraordinário e depois incendiou essa mistura na alma de sua cultura.”

total abuso das leis autorais hodiernas que não promovem a proliferação da cultura, apesar de autodenominarem como sendo as verdadeiras promotoras culturais.

Assim, as evidências que exsurgem da ciência indicam, como se pôde perceber consoante SOUZA (2006, p. 30), que tanto a incidência quanto a extensão das proteções jurídicas patrimoniais, concedidas pelo Direito de Autor, devem equilibrar-se entre o ônus suportado pela sociedade e o benefício percebido pelos particulares. Em mãos da cartografia ora apresentada, torna-se especialíssima a atitude que examina criticamente o movimento de enclausuramento<sup>11</sup> da Propriedade Intelectual (consequentemente do Direito Autoral), o que a ciência, reiteradamente, tem apontado como sendo um movimento que em nada contribui para a promoção da criatividade, como preleciona SASS (2016, p. 99):

“Se por um lado se sustenta que o “cercamento” sempre produziu ganhos (o que é, em si, um tema de debate), por outro lado, verifica-se o seu potencial de prejudicar a inovação. A existência de mais direitos de propriedade, mesmo que eles supostamente venham a oferecer maiores incentivos, necessariamente não acarreta uma maior e melhor produção de inovação. Às vezes, os direitos de propriedade intelectual funcionam de forma a abrandar a inovação, estabelecendo vários bloqueios por meio da imposição de uma série de licenças no caminho da inovação subsequente.”

---

<sup>11</sup> Nesse sentido, SÁDABA et. al. (2013, p.68): *“El cercamiento de la creación intelectual, como si fuera un auténtico límite físico para los productos culturales, científicos o artísticos – trabajo intelectual – resulta un fenómeno sumamente interesante. La analogía es fructífera porque proporciona un ejemplo de privatización de bienes públicos en aras de impulsar la maquinaria mercantil a partir de decisiones contingentes e históricas con consecuencias imprevisibles. La apropiación que suponen ambos ejemplos de los ecosistemas – naturales o cognitivos – son disposiciones radicalmente políticas. Además, muestra que hubo un momento histórico a partir del cual los bienes intangibles que denominamos <información> o <saber> comenzaron a poder ser objeto de apropiación, cercados o rodeados por barreras legales en un avance expropiador. Desde entonces, ciertas manifestaciones intelectuales pudieron pensarse como privadas, <poseíbles> económicamente y transferibles comercialmente”*. Tradução: “O cercamento da criação intelectual, como se fosse um autêntico limite físico para os produtos culturais, científicos ou artísticos – trabalho intelectual – resulta em um fenômeno extremamente interessante. A analogia é frutífera porque proporciona um exemplo de privatização de bens públicos a fim de impulsionar a maquinaria mercantil a partir de decisões contingentes e históricas com consequências imprevisíveis. A apropriação que supõe ambos exemplos de ecossistemas – naturais ou cognitivos – são disposições radicalmente políticas. Ademais, demonstra que houve um momento histórico a partir do qual os bens intangíveis que denominamos de <informação> ou <saber> começaram a poder ser objeto de apropriação, cercados ou rodeados por barreiras legais num avanço expropriador. Desde então, certas manifestações culturais puderam ser pensadas como privadas, <apropriáveis> economicamente e transferíveis comercialmente.”

A discussão que aborda o alargamento protetivo não é nova, entretanto, ao que concerne a dita “profusão da cultura”, pouco tem sido feito a respeito. Porém, se há esteira para abstrações conclusivas no sentido de que o período protetivo é extenso em demasia, considera-se razoável ponderar sobre sua fenomenologia.

**Tem-se que essa problemática de freio à atividade criativa pode ser combatida, tanto no escopo extensivo (objetivamente) quanto fenomenológico (subjetivamente)**, uma vez que é possível reconfigurar os pressupostos que informam os alicerces legais hoje vigentes através do encontro de um novo sujeito autoral, trazendo o centro de gravidade do debate para muito antes da injustíssima discussão de o que é obra e o que não é (a exemplo da anteriormente referida “o que é arte?”).

De acordo com ASCENSÃO (1992, p.33), o Direito de Autor já vem há algum tempo demonstrando uma evolução decepcionante, pois o hiper liberalismo selvagem se demonstrou manifesto na evolução da disciplina, confirmando, esse tradicional autor, as percepções sociais contemporâneas, como o já mencionado movimento de enclausuramento advindo da criatividade circunscrita à lógica capitalista, bem como o individualismo meritocrático a ela intrínseco.<sup>12</sup>

A partir de LIPOVETSKY e SERROY (2015, p. 111-115), no livro “*A estetização do mundo na era do capitalismo artista*”, a banalização do fazer autoral é algo sociologicamente perceptível na lógica pós-materialista, uma vez que não basta para as pessoas apenas a boa condição material, o sustento digno. A necessidade da super individualização é imposta sobremaneira pela sociedade, o que se dá através da validação estética de cada pessoa frente ao “grande público”, a Internet. Na concepção de BAUMAN (2008, p. 76), as pessoas vivem hoje um processo de comodificação, haja vista “nossa socialização de sermos, nós mesmos,

---

<sup>12</sup> Nesse sentido, BOYLE (2008, p. 45): “*The argument of this book is that we are in the middle of a second enclosure movement. While it sounds grandiloquent to call it “the enclosure of the intangible commons of the mind,” in a very real sense that is just what it is. True, the new state-created property rights may be “intellectual” rather than “real”, but once again things that were formerly thought of as common property, or as “uncommodifiable,” or outside the market altogether, are being covered with new, or newly extended, property rights.*” Tradução: O argumento deste livro é que estamos no meio de um segundo movimento de cercamento. Embora pareça grandiloquente chamá-lo de “o enclausuramento dos bens intangíveis da mente”, em um sentido muito real, é exatamente o que é. É verdade que os novos direitos de propriedade criados pelo Estado podem ser “intelectuais” em vez de “reais”, mas, mais uma vez, coisas que antes eram vistas como propriedade comum, como “não comercializáveis” ou totalmente fora do mercado, estão sendo cobertas por direitos de propriedade novos ou recentemente estendidos.

mercadorias”.<sup>13</sup> Hoje, o “parecer ser” definitivamente tem mais valor do que o próprio “ser”, sendo esse fenômeno uma das características da recentemente diagnosticada “pós-verdade”.

Neste sentido, pode-se dizer que com o surgimento de diversas ferramentas criativas e a facilitação do fazer autoral, a qual oportuniza novas formas de autoria por intermédio do avanço tecnológico, não mais se observa um reforço na tendência criativa no intuito científico, artístico e/ou literário, mas sim um reforço ao puro e simples almejo do status criador (Autor como adjetivo, como distinção social e, também, como fragmento biográfico). Nas palavras de LIPOVESTKY e SERROY (2015, p. 112):

“A arte é aquele domínio que permite traduzir sua singularidade, sua diferença pessoal numa época em que a religião e a política não oferecem mais, como outrora, a possibilidade de afirmar sua identidade. Ao que se soma o desejo narcísico de visibilidade, de reconhecimento, de celebridade, largamente reforçado pelas mídias e pelo surto da individualização. A arte é precisamente a atividade capaz de satisfazer tais expectativas, na medida em que sua banalização, por meio de programas de televisão, revistas, reportagens, proporciona a cada um a ideia de que ela não é um domínio reservado aos outros, mas que é perfeitamente legítimo se tornar alguém competente nele. O artista não é mais o outro, o profeta, o marginal, o excêntrico: pode ser também eu, qualquer um. No capitalismo artista tardio, “todos somos artistas”.”

Frise-se, não se pretende erigir críticas quanto ao eventual valor artístico das obras consubstanciadas em condições inéditas (a sociedade informacional), muito menos trazer à tona a discussão de que a arte está morrendo a partir de sua renovada reprodutibilidade técnica, conforme já debatido por BENJAMIN (2013, p. 69) quando da aparição da fotografia em oposição à pintura ou do cinema em oposição ao teatro,

---

<sup>13</sup> Nesse sentido, BAUMAN (2008, p. 76): “O objetivo crucial, talvez decisivo, do consumo na sociedade de consumidores (mesmo que raras vezes declarado com tantas palavras e ainda com menos frequência debatido em público) não é a satisfação de necessidades, desejos e vontades, mas a comodificação ou recomodificação do consumidor: elevar a condição dos consumidores à de mercadorias vendáveis. (...) Os membros da sociedade de consumidores são eles próprios mercadorias de consumo, e é a qualidade de ser uma mercadoria de consumo que os torna membros autênticos dessa sociedade. Tornar-se e continuar sendo uma mercadoria vendável é o mais poderoso motivo de preocupação do consumidor, mesmo que em geral latente e quase nunca consciente.”

por exemplo. O que se quer dizer é que os novos contornos do fazer autoral prenunciam uma necessária revisão quanto a própria fenomenologia do sujeito Autor, hoje em momento tão distinto de suas concepções fenomenológicas iniciais, e que, muito provavelmente, impedem um almejado equilíbrio entre escassez e disponibilidade na contemporaneidade.

Neste sentido, conforme SOUZA (2006, p. 31), a matéria prima da inovação, e conseqüentemente de uma nova criação, é a inspiração em criações anteriores, contudo, o Direito de Autor vem chancelando um movimento em que novas criações se quer podem se inspirar em obras que, em um passado não tão distante, inspiraram-se livremente em outras, inclusive quanto estas eram contemporâneas entre si – um tratamento de tons clubistas cada vez mais desigual. Neste sentido, ainda conforme SOUZA (2006, p. 31), *“o risco principal do avanço desta tendência é o bloqueio da atividade criativa, por limitação de acesso à matéria prima da criação, que são outras criações em si, invertendo a própria razão da proteção, que é promover a inovação.”*

SOUZA (2006, p. 32) aponta ainda que a discussão não se reduz a uma simples escolha entre proteção nenhuma ou proteção absoluta, mas sim a construção de um sistema de proteção autoral equilibrado e condizente com a realidade atual.

Nesse sentido, importa estudar o sujeito Autor, como aludido anteriormente, pois este carece de uma sinalização minimamente precisa quanto a sua qualidade fenomenológica, mesmo sendo – em tese – o eixo central a partir do qual – também em tese – deriva-se a proteção legal. Portanto, é nesse sentido que se propõe uma revisão histórico-sociológica do entendimento dessa figura tão controvertida, o que, nesta oportunidade, intentar-se-á.

## 2.2 REVISÃO HISTÓRICO-SOCIOLÓGICA (DIREITO E SUJEITO)

Conforme ZANINI (2015, p. 27), a sistematização da proteção do Autor é algo bastante recente no processo civilizatório. Entretanto, isso não quer dizer que a tutela de assuntos atinentes ao fazer autoral passaram despercebidas no transcorrer da história, tendo “aparecido” somente a partir da Idade Moderna.

MORAES (2021, p. 31) afirma que é um erro cronológico sugerir que o Direito de Autor começa apenas com a invenção da imprensa de tipo móveis de Gutenberg.

Conforme o autor ora em destaque, fazer afirmação deste calibre seria incorrer em grave reducionismo teórico. Nas palavras do autor:

"O surgimento da imprensa, sem dúvida, é um grande marco, que precipitou a regulamentação desse Direito, mas não representa o início do seu longo percurso histórico. Trata-se de uma indiscutível linha divisória, mas não o começo de tudo." (MORAES, 2021, p. 31)

Portanto, é de bom tom afastar-se da invenção da imprensa como alicerce único do Direito Autoral, sendo esse acontecimento moderno uma nota importantíssima de toda essa melodia orquestral, mas não o arranjo sinfônico por completo.

Aliás, ao falar-se de Modernidade com "m" maiúsculo, cabe questionar: como se chegou à Modernidade? É comum ouvir da crítica literária que Hamlet foi a personagem que, do alto do Teatro Elisabetano, aos fins do século XVI, fundou a Modernidade, precisamente por romper com a sua própria predestinação, logrando sucesso em ser dono de seu próprio destino – mesmo que às custas de um altíssimo preço:

"Ser ou não ser - eis a questão / Será mais nobre sofrer na alma / Pedradas e flechadas do destino feroz / Ou pegar em armas contra o mar de angústias - / E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir; / Só isso". (SHAKESPEARE, 2018, p. 67)

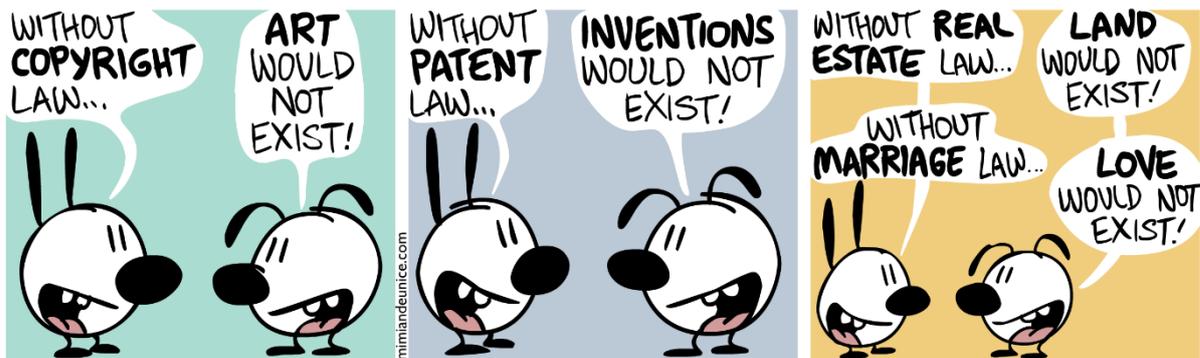
A mítica personagem do filho do luveiro de Straford-upon-Avon é um crítico severo da retórica da etiqueta, das pessoas que encenam a si mesmas sem sair do *script*, fazendo das próprias vidas um desempenhar de papéis já formatados e cuja compreensão pré-estabelece tudo o que "deve" – e o que não "deve" – ser dito. Nesse sentido, Hamlet procurava ir além do cotidiano "já dado".

Na peça de William Shakespeare, essa referida personagem, cuja gênese nobre lhe conferia o título de príncipe da Dinamarca, perfaz questionamentos profundos para si e seu entorno, apontando diversas atitudes humanas como meras repetições de um roteiro teatral. Assim, sob o estresse da alta racionalidade, Hamlet

cria uma peça de teatro (dentro da própria peça de teatro), objetivando trazer à tona críticas fervorosas à corte dinamarquesa a qual estava inserido.

Nesta seara, cumpre referir que inúmeras são as falas de acadêmicos, bem como livros e artigos de Direito Autoral, os quais apontam a invenção da imprensa de tipos móveis de Gutenberg (séc. XV) e o Estatuto da Rainha Ana (séc. XVIII) como sendo as peças fundadoras do Direito Autoral, bem como o Autor como sendo aquele criador de “obra”, corroborando para a já decadente ideia positivista de que só existe alguma disciplina jurídico-normativa quando há regra expressa. (BARBUDA, 2015, p. 9) Neste sentido, ilustra-se o supracitado com a figura abaixo:

Figura 2 – Mimi and Eunice: Legal Fictions



Disponível em: <<https://mimiandEunice.com>>. Acesso em: 23.02.2022.

Assim, há de se concordar com RAFFO (2011, p. 20), o qual adverte no sentido de que, caso um jurista venha a se fortalecer apenas da repetição, perderá sua própria qualidade, cientificamente falando. Nas palavras do autor:

*“En todo fenómeno jurídico hay siempre un dato prenormativo – de conducta compartida – del cual las normas, con mayor o menor fortuna en su redacción, tratan de hacerse cargo. El jurista que, apegándose a la Escuela dogmática, pierde de vista la realidad pre-normativa y se limita a leer, releer y comentar lo que la norma dice a la luz de lo que otros dijeron sobre la norma, deja de ser un jurista para transformarse en un glosador o exegeta de la entelquia que se denomina metafóricamente la <<voluntad del legislador>>.”<sup>14</sup>*

<sup>14</sup> Nota de tradução: “Em todo fenômeno jurídico há sempre um dado pré-normativo – de comportamento compartilhado – do qual as regras, com maior ou menor sucesso em sua redação, tratam de se encarregar. O jurista que, aderindo à Escola Dogmática, perde de vista a realidade pré-normativa e se limita a ler, releer e comentar o que a norma diz à luz do que outros disseram sobre a

Assim, como bem apontam FRAGOSO (2009; 2012), CARBONI (2010), ZANINI (2015), COSTA NETTO (2019), SOUZA (2006), VIEIRA (2018) MORAES (2021), BARBUDA (2015), entre outros, são várias as evidências de que havia diversas preocupações a respeito de questões relacionadas ao que hoje se entende por Autor e sua disciplina dedicada. Em outras palavras, desde muito antes da consolidação do que hoje se vem a entender pela moderna disciplina normativa ora em debate.

Conforme FRAGOSO (2009, p. 23), há de se ter em mente que:

"O novo e o moderno não se constroem sobre a negação, mas antes pela compreensão e pela afirmação dos prévios dados sociológicos e históricos que nos apresenta o passado e pelo aspecto cumulativo, embora não unívoco e não linear, da Cultura humana, na qual se insere o Direito sob todas as suas formas – por mais óbvia que pareça ser tal afirmação –, sob o risco de perder-se a Civilização, engolfada pelo "barbarismo febril da modernidade", destruindo-se as grandes conquistas humanas arduamente construídas ao longo de milênios."

Conforme BARBUDA (2015, p. 11), é também relevante a advertência quanto aos cuidados para interpretar o eurocentrismo intrincado à análise da gênese autoralista:

"As civilizações orientais do Mundo Antigo, tais como a egípcia, a mesopotâmica, a árabe, a persa, a hindu e a chinesa legaram-nos vasta criação intelectual no campo das ciências, das letras e das artes. Seria ingenuidade supor que, nessas culturas riquíssimas, os autores não eram dotados de nenhum privilégio sobre suas criações. Consta, inclusive, que foram os chineses os precursores de espécies rudimentares de tipografia, que se valiam, desde o séc. VI, de chapas gravadas chamadas selos e litocalcos, e a partir do séc. XI, dos tipos móveis descartáveis inventados por Bi Sheng, quatro séculos antes de Gutenberg."

---

norma, deixa de ser jurista para se tornar um glosador ou exegeta da entelúquia que é metaforicamente chamada de <<vontade do legislador>>."

Nesse sentido, percebe-se que o que se tem hoje mais ou menos claro quanto a imanência do pensar autoralista, é um produto milenar – quando o feito com zelo – de diferentes reflexões sobre distintas realidades. Nas palavras de CARBONI (2010, p. 17):

"(...) a autoria não pode ser entendida como um dado natural, ou ainda, como uma verdade absoluta e transcendental. Ao contrário, trata-se de uma construção histórica, que muda de tempos em tempos e de uma cultura para outra."

Ou seja, a mutação dos entendimentos do que é atinente ao Direito depende muito do influxo dos valores sociais vigentes. Portanto, a cognoscibilidade dos conceitos de hoje depende invariavelmente dos conceitos de ontem. Nesse sentido, há de se considerar as palavras de MORAES (2021, p. 23), principalmente quando esse autor salienta o estágio de transição em que hoje se encontra o Direito de Autor:

"O estudo da evolução histórica de qualquer área do Direito não pode ser confundido com mero saudosismo, atividade inútil ou supérflua. É imprescindível o conhecimento do passado para a melhor compreensão dos tempos atuais. História não é simplesmente algo pretérito, que já passou e não tem qualquer ligação com a atualidade. Para bem compreender o Direito Autoral no seu presente estágio de transição, é preciso não perder de vista o horizonte histórico de suas diversas fases evolutivas."

Nesse sentido, compreende-se que se está mergulhado em uma nova morfologia social, **na qual o espaço virtual acaba por realizar um deslocamento do conceito hegemônico de sujeito**, o que envolve repensar, além do sujeito Autor, também obra e autoria, evidentemente colocando em xeque diversos entendimentos sobre o que até então poderia se dizer concreto na percepção da realidade. (NEVES, 2014, p. 188)

Portanto, há de se levar em conta as proposições legadas pelo pensamento sociológico de BAUMAN (2007, p. 88), o qual explicita que a sociedade migrou de uma “modernidade sólida” para uma “modernidade líquida”, em que os conceitos estão cada vez mais carentes de forma e altamente mutáveis/cambiantes:

“Diferentemente da era precedente da modernidade "sólida", que vivia para a "eternidade" (termo taquigráfico para um estado de eterna, monótona e irrevogável mesmice), a modernidade líquida não estabelece objetivos nem traça uma linha terminal. Mais precisamente, só atribui a qualidade da permanência ao estado da transitoriedade.”

Nesta mesma seara, Zygmunt Bauman ainda salienta as transformações desta líquida-modernidade no campo das artes:

“(…) o espaço em que a estética comemora seu último triunfo está esvaziado das "obras de arte" – pelo menos das obras de arte "como as conhecíamos", ou seja, objetos "com aura" preciosos e raros, capazes de desencadear uma experiência singular, sublime e refinada em ocasiões e lugares únicos, e de fazê-lo por longas, talvez infinitas, extensões de tempo.” (BAUMAN, 2007, p. 89)

Antes de absorver o acima transcrito, há de se rememorar as advertências de Walter Benjamin, cuja discussão central de uma de suas obras recaiu sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte do início do século XX. Segundo este autor, a aura compreende um aqui e agora impassível de reprodução, pois única, e cuja sensação se prolonga no tempo, em despeito das diversas transformações sociais de massificação. (BENJAMIN, 2019, p.58-59) Para o autor, a partir da popularização das técnicas de reprodutibilidade, a arte começa a ser produzida já no intuito de não ser única, esperando passivamente ser reproduzida, ou seja, genérica, portanto, carente de “aura”. (BENJAMIN, 2019, p. 60)

Destarte, evadindo-se dos juízos valorativos intrínsecos ao ora analisado, o que BAUMAN (2007) aponta é que, na líquida-modernidade, o caráter genérico e efêmero da sociabilização indefectivelmente transborda-se em diversos outros campos da vida, como no artístico, no científico, no literário, etc., uma vez que o grande fluxo dos fazeres não mais compreende as mesmas guisas de contemplação e escassez como outrora.

Nesse sentido, entende-se que se está diante de uma nova realidade concernente ao Direito de Autor, principalmente em relação ao sujeito Autor e o seu

fazer, a autoria, tendo em vista as mudanças paradigmáticas que a contemporaneidade impõe.

Assim, para que se desvie de um simples *script*, considera-se de suma importância aplainar um chão comum quanto a historicidade e a sociologização do Direito de Autor e seu objeto mais caro, o sujeito Autor, sem colocá-lo em “liquidação dogmática”, do tipo “queima de estoque jurídico” – refere-se aqui à repetição de que “Autor é criador de obra”, e ponto. Portanto, nada mais justo que singrar pelas ondas composicionais do presente foco de estudo, talvez o mais prazeroso do Direito, justamente por entrelaçar Ciência, Filosofia e Arte. E neste sentido, guiar-se-á pelo entendimento de que a Arte ergue monumentos com as suas sensações, enquanto que a Filosofia faz surgir acontecimentos com os seus conceitos e a Ciência arquiteta as funções e o estado das coisas. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 255)

### 2.2.1 ANTES DA ESCRITA

SAGAN (1980), um dos maiores astrônomos do século XX, criou um recurso didático para descrever o quanto o ser humano é insignificante na história do universo e não passa, literalmente, de poeira cósmica. Ao recurso foi dado o nome de "Calendário Cósmico", conforme se depreende do livro "*Os Dragões do Éden: especulações sobre a evolução da inteligência humana*", em que o referido autor parte do pressuposto que a humanidade tem capacidade cognitiva suficiente para interpretar a extensão temporal de um ano, dez anos, cem anos, quiçá mil anos, mas questiona: existe capacidade cognitiva para se conceber a “existência”?

A Astrofísica aponta que a idade estimada do universo é de cerca de 13,8 bilhões de anos. (HAWKING, 2018, p. 94) Comparando essa estimativa com a do advento da escrita, assim como a se conhece hoje, tem-se uma imensa lacuna. A escrita, foi um desenvolvimento tardio da história da humanidade, sendo o seu primeiro registro noticiado através dos resquícios arqueológicos dos sumérios da Mesopotâmia, os quais datam aproximadamente 3.500 anos a.C. (CARBONI, 2010, p. 28)

Conforme sugeriu SAGAN (1980), se a história do universo for distribuída em um calendário cósmico de 365 dias, chegar-se-ia à conclusão de que cada segundo equivale cerca de 435 anos; cada minuto cerca de 30 mil anos; cada hora cerca de

1,6 milhões de anos; cada dia cerca de 38 milhões de anos; e, conseqüentemente, um mês condensaria cerca de 1,1 bilhão de anos. Portanto, o decorrer de uma vida humana média, que com muita sorte atinge os seus 80 anos de idade, contabiliza apenas 0,16 centésimos de segundo dessa escala cósmica.

Em termos práticos, para compreender o que CARBONI (2010, p.28) quis dizer sobre a escrita ser uma invenção recente, supõe-se que o *big-bang* tenha ocorrido no dia 1º de janeiro, às 0 horas, 0 minutos, 0 segundos e 1 milésimo de segundo para se observar a trama do tempo fluir a partir daí. Nessa suposição, os primeiros seres humanos surgem tão somente às 22h10m do dia 31 de dezembro do calendário cósmico de Sagan. Subseqüentemente, o domínio do fogo ocorreria às 23h46m, de modo que a agricultura teria se demonstrado possível às 23h59m20s e a invenção da escrita teria ocorrido, finalmente, às 23h59m51s. Ou seja, a maior e mais revolucionária invenção cultural que se tem conhecimento até hoje, a escrita, teria sua gênese simplesmente a mais ou menos nove segundos de distância do "agora".

Feitas estas ponderações, é minimamente curioso deparar-se com as possibilidades de surpresa advindas de um simples exercício de deslocamento de perspectiva, propiciando, desta forma, a percepção de como as descrições da realidade acabam facilmente sendo impostas e naturalizadas em uma espécie de monólogo – o que se pretende combater.

Compreende-se que muito possivelmente jamais se tenha sido moderno, como defendeu LATOUR (1994, p.145), ao colocar a Modernidade – aquela da racionalidade shakespereana – como projeto científico que falhou ao tentar apartar e canonizar a cultura ocidental, uma vez que ainda “*não mudamos nossas formas de mudar*”, como diz o autor. Caso assim não fosse, talvez se teria *intelligentsia* o suficiente para não se reproduzir, como humanidade, tantas barbaridades obscurantistas e negacionistas como hoje, não raro, retro-utopicamente testemunhasse. (BAUMAN, 2017)

Retomando o surgimento da escrita, cumpre referir que, anteriormente, há um mar de acontecimentos, ordenados pela prevalência da cultura oral. Segundo CARBONI (2010, p. 20), das cerca de 3.000 línguas faladas hoje existentes, apenas em torno de 78 possuem literatura conhecida. Portanto, não há meio de calcular quantas línguas desapareceram ou se transformaram em outras, antes do surgimento dos recursos da linguagem documentada.

Segundo KERCKHOVE (2003 *apud* CARBONI, 2010, p. 24):

"(...) a cultura oral é a cultura do contexto e não do texto. Isso porque, nela, as pessoas estão sempre em contexto, vivendo uma espécie de presente prolongado. Para manterem o contexto vivo, as pessoas o ritualizavam e o reforçavam. Elas não estudavam o passado, mas o tornavam presente."

Assim, entende-se que a oralidade agrupava as pessoas, formando uma unidade entre ouvintes e orador – uma comunhão, na força da expressão. A escrita e a leitura, em sentido contrário, são atividades solitárias, as quais atraem as pessoas para adentrarem a si mesmas. Conforme CARBONI (2010, p. 25), na cultura escrita, o texto é a base da memorização, podendo ser acessado quantas vezes necessário em prol do aperfeiçoamento e do domínio memorial de seu conteúdo. Na cultura estritamente oral, entretanto, a única maneira possível de se testar domínio de conteúdo e memorização residia na repetição recital, simultânea à oitiva do grupo, da tribo, etc. Assim, ao invés das histórias serem fielmente reproduzidas, palavra por palavra, elas tomavam diversas formas e nuances a cada nova oportunidade de execução, uma vez adstritas ao sabor interpretativo de cada nova interpretação.

Nas palavras de CARBONI (2010, p. 26; similarmente, 2008, p. 47):

"(...) na cultura oral, o saber não era possuído de maneira privada, mas meramente interpretado, pois não existia um texto independente de cada narração individual. Em uma sociedade em que a escrita ainda não existia, o saber não se acumulava como um conjunto de ideias abstratas, mas como um conjunto de conceitos profundamente sedimentados na língua e na cultura da tribo. A existência desse saber tinha como base uma rede inter-relacionada de modo extraordinariamente complexo e não-linear, que o público, de certa forma, conhecia o que o narrador expressaria, mesmo antes de ele iniciar a transmissão de seu conhecimento."

Assim, o orador recitava uma criação alheia, dando-lhe uma nova versão de sua própria autoria, uma vez empregada sua reprodução interpretativa, a qual carecia de ponto de partida ou desenvolvimento homogêneos em relação aos outros Autores pretéritos. (CARBONI, 2008, p. 49) Ou seja, o fazer do orador, apontava no sentido da ação criativa, mesmo que de forma derivativa daquela versão que lhe fora

anteriormente narrada. Não obstante, tem-se que o orador, quando de sua oportunidade de fala, detinha, de um modo geral, o "dever" de ser minimamente conservador em relação à cultura comunitária e à fala direcionada aos seus ouvintes, esses, em tese, já conhecedores do ponto de chegada do que viria a ser recitado, isto tudo sob pena de se dissipar os sentidos culturais e memoriais do coletivo, em outras palavras, desvanecer a tradição comunal. Ou seja, uma nova recitação, apesar de suas adições, modificações, etc., pendia a ser o mais fiel possível quanto aos sentidos das "obras" (estórias) já tradicionalmente conhecidas pela memória coletiva.

Nessa conjuntura, tem-se que a execução pública das obras, algo que hoje é severamente protegido pelos direitos autorais, era uma característica indispensável para o exercício da criatividade, havendo, entretanto, uma adaptação/evolução gradual das narrativas, tradicionalmente passadas de geração em geração.

Poder-se-ia arriscar que o velho ditado popular "quem conta um conto aumenta um ponto" explicita, de certa forma, a lógica da cultura oral ora em análise, todavia, nesse caso, não tão somente aumentar, mas também diminuir, alterar, etc. Assim, com o transcorrer do tempo, as histórias naturalmente iam se adaptando aos valores e necessidades vigentes, sem grandes preocupações quanto a sua integridade, seu Autor originário ou suas novas autorias, dentre outras preocupações que hoje se vislumbra enraizadas na disciplina autoral.

Neste mesmo período pré-escrita, cumpre salientar o que BARBUDA (2015, p. 9-10) ensina quanto aos desenhos rupestres, os quais não são considerados como forma de escrita propriamente dita, apesar de representarem pictoricamente a realidade dos ancestrais humanos. Nesse sentido, é válido cooptar de sua análise histórica, segundo a qual, aponta para uma longa inexistência da noção autoralista de propriedade:

"Apesar de, durante a Pré-História, não haver ainda a escrita, para fins de registro das criações intelectuais, as comunidades humanas primitivas trocavam experiências oralmente e organizavam-se de maneira familiar e coletiva, sem o sentido de propriedade. Esta só começa a aparecer no final do Período Neolítico, conhecido como Idade dos Metais, mediante o abandono do modo de produção nômade, anteriormente baseado na caça, pesca e coleta, em favor do modo de produção sedentário, baseado na agricultura, na pecuária e em incipientes trocas comerciais não monetizadas

(escambo). Até então, os artefatos, instrumentos e objetos pessoais, frutos do trabalho coletivo e as eventuais criações intelectuais eivadas desse processo pertenciam a todos os membros da comunidade."

Neste sentido, CARBONI (2008, p. 49; 2010, p. 27) também pontua que a cópia era condição indispensável para a própria sobrevivência e divulgação cultural da tribo, e que o entendimento disseminado era de que as criações intelectuais eram coletivas (quicá naturalmente colaborativas). Portanto, na cultura da oralidade, não há notícia de proibições ou sanções quanto a utilização, usurpação, modificação de obras alheias, dentre outros atos que hoje poderiam, inclusive, configurar crime. A cultura da oralidade exigia uma realidade de livre criatividade e disposição intelectual, cuja ideia de propriedade privada do saber e das criações ditas "de espírito" era absolutamente impensável. (CARBONI, 2008, p. 47-48)

Para fins de fechamento, no que diz respeito ao período pré-escrita, cumpre reproduzir mais um entendimento de BARBUDA (2015, p. 10):

"Como é através da escrita, entendida em sentido amplo e abrangente de todas as formas de expressão humana, que as criações do espírito são veiculadas, consensualmente se entende que o surgimento da linguagem escrita é o marco deflagrador dos direitos autorais. Afinal, é a partir do momento em que as criações do gênio humano são fixadas em um suporte material que passa a existir, ainda que latente, um vínculo entre o criador e a obra. É esse vínculo mental que, rudimentarmente, fará germinar no seio social a necessidade de proteger o Autor e sua obra, mesmo que numa conformação jurídica diferente daquela capitulada pelos ordenamentos contemporâneos."

Faz-se a ressalva que o posicionamento supra não é unívoco, bem como a imprecisão conceitual de Autor e obra, como se verá ao longo desta pesquisa, não propiciam um fundamento assertivo mínimo dos próprios limites que as compreendem. De qualquer sorte, a presente pesquisa filosoficamente simpatiza-se à ideia de que o Direito de Autor e as noções do sujeito Autor, de obra e de autoria têm seu preâmbulo no alvorecer das eras, mesmo que de forma incipiente.

## 2.2.2 A PARTIR DA ESCRITA

Segundo WOLF (2019, p. 27), diferentemente da linguagem oral, da visão ou até mesmo da cognição, não existe uma pré-disposição natural, para que os humanos aprendam a ler e escrever. Nas palavras da neurocientista:

"Um erro grande e fundamental – que teve muitas consequências infelizes para crianças, professores e pais pelo mundo afora – é a crença de que a leitura é natural para os seres humanos e que ela simplesmente emergirá, completa como acontece com a linguagem, quando a criança estiver pronta. Não é o caso; para a maioria de nós, os princípios básicos dessa invenção não natural e cultural precisam ser ensinados."

Assim, tem-se que quando uma criança é criada em um contexto em que as pessoas conversam umas com as outras, sua linguagem será naturalmente ativada. Todavia, o mesmo não acontece com a leitura e a escrita, pois isso implica na aquisição de um código simbólico completo, visual e verbal.

Segundo ONG (1998 *apud* CARBONI, 2010, p. 27), o processo de pensamento do ser humano se estrutura, direta ou indiretamente, com base na escrita – o que influencia a própria noção do “eu”, no caso, do sujeito. Inclusive, é digno de nota salientar que WOLF (2019) aponta diferenças perceptíveis nos circuitos cerebrais daqueles cuja aquisição da linguagem escrita se dá através de caracteres orientais, quando comparados com aqueles que aprendem a ler através do alfabeto ocidental.

Nas palavras da autora ora em comento:

"Contrastando com as necessidades visuais do sistema de leitura alfabético, os sistemas de escrita *kanji* do chinês e do japonês usam uma porção significativamente maior das regiões visuais do hemisfério direito para processar todos os caracteres visualmente complexos que seus leitores precisam lembrar, e conectá-los com conceitos." (WOLF, 2019, p. 30).

Conforme CARBONI (2010, p. 28), a transição da cultura oral para a cultura escrita foi um vagaroso e considerável processo. Na Antiguidade, desenvolver as perícias de ler e escrever geralmente exigiam consideráveis investimentos e estavam

intimamente ligadas àqueles que detinham, além de bons recursos financeiros, uma certa influência política e social. Nesse sentido, via-se a escrita, primeiramente, como um ofício de cunho comercial, através da redação de cartas e documentos, assim sendo uma mão-de-obra qualificada, não um conhecimento facilitador do cotidiano.

Segundo ZANINI (2015, p. 28), após o surgimento da escrita, a transcrição de textos, histórias, documentos, cartas, etc., eram suscetíveis de modificações, adições, subtrações, etc., o que, a princípio, não geravam grandes problemas de cunho jurídico, diferentemente de hoje, que se compreende muitas dessas atitudes automaticamente como ilícitos.

Nessa seara, a figura do sujeito Autor era consubstancialmente distinta de sua contemporânea compreensão, uma vez que não servia para fins de instaurar-se um sistema protetivo, ou tampouco para erigir um valor intrínseco à imaterialidade. O Autor estava muito mais para artesão do que Autor como se vislumbra hoje, uma vez que o valor da autoria, do fazer autoral em si, estava muito mais ligado à materialidade do seu objeto de fixação (o pergaminho, o papiro, o livro, etc.) e não ao seu contributo intelectual e todas noções hodiernas de “originalidade”, “singularidade”, “criatividade”, etc.

Consoante CARBONI (2010, p. 31), é ao longo da popularização da escrita que, timidamente, se propicia o início das citações de textos preexistentes, inaugurando uma precursora percepção de autoria como “paternidade”. Contudo, por inexistir qualquer obrigação quanto as citações, ou ainda, quanto uma mínima manutenção de integridade do conteúdo citado, o que se tem notícia é que após a distribuição da primeira cópia de uma obra, o Autor desta época nunca mais controlaria o destino da mesma, quem dirá seu próprio conteúdo, vindo muitas vezes a ser alvo de plágio, modificações e etc. (ZANINI, 2015, p.29; CARBONI, 2010, p. 34)

A despeito disso, FRAGOSO (2009, p. 59-60) salienta que após o período de fundação de Roma, em meados do século VIII e VII a.C., há indícios de um processo de individualização dos cidadãos urbanos greco-romanos, o que prenuncia, por sua vez, a gênese da intelectualização do indivíduo como um sujeito social, partícipe do desenvolvimento morfológico da sociedade na qual se encontra.

FRAGOSO (2009, p. 56-58) aponta que se pode afirmar, com segurança, que, desde a realidade greco-romana, existiram, ainda que de forma embrionária, os direitos de vincular o nome do Autor à obra (direito de nomeação) e o de reivindicar

autoria (direito de paternidade), sendo tais direitos subjetivos perenes na consciência pública, apesar de não disciplinados em legislação positiva. Tal realidade, segundo o autor ora em tela, ressalta a partir do intenso processo de urbanização visto principalmente em Roma, onde há um forte progresso comercial e, conseqüentemente, concorrencial, nos mais diversos campos das atividades humanas – entre as quais se inclui as produções científicas, artísticas e literárias.

Assim como o autor supracitado, ZANINI (2015, p. 28) corrobora:

"Obras de arte de valor inestimável foram produzidas pelo homem desde a Pré-história, como é o caso das pinturas rupestres, o que certamente demonstra que a criação sempre esteve ligada à própria natureza do ser humano, um verdadeiro reflexo de sua personalidade. A despeito da importância das obras produzidas durante a Pré-história, somente na Antiguidade greco-romana é que vamos encontrar as primeiras previsões que guardam alguma relação com a proteção da criatividade humana, as quais estavam mais ligadas à reprovação moral do que propriamente ao reconhecimento jurídico da defesa do autor." (ZANINI, 2015, p. 28)

A título de ilustração deste entendimento, FRAGOSO (2009, p. 58) apresenta dois exemplos históricos, cujas análises fomentam a ideia de que a concepção de Autor se manifesta desde muito – mesmo que de forma distinta a hoje. O exemplo inicial trata-se da primeira obra "individualizada" por seu autor – da qual se tem notícia arqueológica –, o segundo exemplo trabalha com o primeiro relato de inconformidade quanto a usurpação/deturpação de autoria e manutenção de integridade de obra que, da mesma forma, hoje se tem conhecimento.

Conforme Fragoso, tem-se que a obra de arte mais antiga, com indicação de autoria, é um vaso pintado pelo artista Aristonotos (650 a.C.), cuja peça foi gravada pelos dizeres "*Aristonotos epoiesen*", o que, traduzido do grego, significa "feito por Aristonotos".

Figura 3 – Aristonotos: O Cegamento de Polifemo (650 a a.C.)



Fonte: <<http://www.museicapitolini.org/>>. Acesso em: 23.02.2022

Conforme RAFFO (2011, p.30), a *Poiesis* é o “fazer que produz”, e dentro dela estão compreendidas a *Theoria* (conhecimento), a *Práxis* (prática social) e a *Techné* (técnica útil ou estética; “saber fazer”). Ou seja, a compreensão que se pode ter da aposição da assinatura de Aristonotos desdobra-se por algo além de uma simples “marca” comercial.

Outros vários autores, cujas obras são posteriores ao vaso em questão, foram arqueologicamente identificados, sendo eles, Exékias, Eutimedes, Euphiletos, Ephonios, entre outros, notando-se em suas obras a aposição do mesmo tipo de expressão junto ao nome, e em momentos históricos diferentes. (FRAGOSO, 2009, p. 59)

Em publicação posterior, FRAGOSO (2012, p. 17) retoma esse exato exemplo, reafirmando sua posição, porém, nesta oportunidade, dando mais detalhes da individualidade expressada na obra de Aristonotos, sugerindo sua forte carga personalíssima:

"Em um vaso atribuído a Aristonotos (séc VII a.C.), o primeiro artista de que se tem notícia a apor sua assinatura nas obras que criava, é mostrada a cena onde Ulysses e cinco de seus companheiros cegam o ciclope Polífemos, por eles embebedado. Esse vaso é uma forma específica de narrativa de evento mitológico. Não se trata de uma narrativa oral ou escrita, mas plástica, onde se unem narrativa e decoração. Desde Aristonotos se estabelece um conceito

novo: o da individualidade do artista, cuja personalidade que é reivindicada, desde logo, pela aposição de sua assinatura, ou da inscrição correspondente a denotar a sua autoria (...).

Ou seja, percebe-se aqui um presságio da ideia de fechamento de obra como sendo um objeto “singular”, uma “unidade”, dotada de “originalidade” e “criatividade”: “*Aristonotos epoiesen*”. Conforme se verá, essa percepção de originalidade e criatividade tomará sua devida força com o advento da obra impressa, tornando-se base do Direito de Autor moderno. (CARBONI, 2010, p. 47)

O segundo exemplo de Fragoso traz um poeta grego, chamado Teógnis de Megara (século VI a.C.), cuja correspondência, que hoje, arqueologicamente se tem notícia, continha uma carta a qual explicitava uma ideia para que sua obra poética não fosse mais modificada ou usurpada. Teógnis confessara, na carta, que colocaria um selo em todos os prólogos de seus mais de 1400 versos dedicados ao jovem Cícero, renunciando desta forma a chamada "menção de reserva" (todos os direitos reservados), a qual somente seria legalmente prevista 25 séculos depois.

Teógnis tornou-se a primeira notícia de preocupação autoral dessa natureza, fazendo de sua poesia o receptáculo de um selo, para que as deturpações e cópias de suas obras fossem combatidas de alguma forma, ou, como o mesmo escreveu: "*estes são versos de Teógnis de Mégara, famoso entre todos os homens*". (FRAGOSO, 2009, p. 56-57; FRAGOSO, 2012, p. 18)

Ainda, conforme FRAGOSO (2009; 2012), essas assinaturas renunciaram, como uma informal menção de reserva que eram, idealizações de direitos morais de paternidade e de integridade, objetivando, em ambos os casos, uma forma de esforço de proteção preventiva de iniciativa privada, uma vez carente de suporte legal público como se tem hoje.

Na perspectiva dos fenômenos observados acima, FRAGOSO (2012, p. 18) aponta para uma a base histórica dos direitos autorais em um escopo personalíssimo que, apesar de não tão evidente, demonstra-se contundente. Nas próprias palavras do autor ora em comento:

"Se em Aristonotos encontramos um fato histórico coerente com o direito moral de paternidade, em Teógnis o encontramos, também, para o direito de integridade; cada um a seu turno denota uma manifestação da personalidade

do autor, a marcar uma valoração íntima que envolve sua própria criação, dando-lhe um sentido pessoal e exclusivo. Marcam, por outro lado, o nascimento da convicção ao respeito próprio, bem como ao respeito às suas criações reivindicados pelos Autores, os quais, somente muitos séculos depois iriam se consolidar como realidade jurídica." (FRAGOSO, 2012, p. 19)

Portanto, tendo ciência do presente, pode-se lançar foco para o passado e compreender que o desenvolvimento da tríade autor-autoria-obra é passível de observação, ainda mesmo quando esta ideia ainda não se realçava das discussões. Juntamente com um entendimento de sujeito como indivíduo social, essa referida tríade passa a edificar as primeiras noções de cunho autoral.

Por conseguinte, começam a surgir também esboços sobre uma possível categorização do sujeito Autor, mesmo que em concepções ainda diferentes em relação ao que, posteriormente, foi erigido através da maturação do romantismo e do iluminismo europeus – e que ainda permeiam a contemporaneidade, conforme se verá adiante com a ideia romântica do Autor.<sup>15</sup>

Em sentido correlato, COSTA NETTO (2019, p. 95) corrobora que desde a Grécia clássica e, posteriormente, no período de dominação romana, a criação intelectual tem a sua importância, mesmo que o foco, à época, não se localizasse no plano econômico, como hoje, mas sim no reconhecimento público da paternidade das obras e prestígio de ser considerado Autor. Tanto é assim que desde a Roma Antiga, mesmo que uma obra fosse de autoria de um escravo, esse teria o reconhecimento público de sua autoria, apesar de que a propriedade da obra em si remanesceria ao proprietário do escravo.

Insta referir que os autores aqui trabalhados, em especial FRAGOSO (2009; 2012), contentam-se com evidências menos *prêt-à-porter* (prontas pra vestir), no sentido da necessidade de ilações filosóficas e levantamentos histórico-arqueológicos

---

<sup>15</sup> Pensa-se ser preferível enfatizar as diferenças e analisá-las como interrelacionadas, ao invés de polarizá-las valorativamente entre concepções “rudimentares” e concepções “atualizadas” – apesar de exigir grande esforço intelectual para tanto e nem sempre se lograr sucesso nessa empreitada. Pensa-se que a produção de sentido acadêmico, por vezes, cambaleia às beiras do etnocentrismo cultural, em que “nós é que somos civilizados” e os “outros é que são bárbaros”, bem como acaba por eleger parâmetros culturais do Ocidente como apogeu civilizatório, subjugando outras culturas, de forma muitas vezes já naturalizada. Nesse sentido, ver Claude Lévi-Strauss e seu ensaio “*Raça e História*”. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1360>>. Acessado em: 23.02.2022. De qualquer sorte, ressalta-se que, geralmente, os adjetivos que circundam tal contexto histórico-sociológico comparativo atentam-se muito mais à cronologia do que ao juízo valorativo. De qualquer sorte, cumpre a ressalva pois, nem sempre, a humanidade “evolui” para “melhor”.

para a investigação de um possível “ideário proto-autoral”. Salienta-se, entretanto, que apesar desses autores apontarem para marcos iniciais mais soltos e/ou “embrionários”, há ressalvas claras no sentido de que não há notícia de sanções tais quais se conhece hoje para casos decorrentes de usurpação sob a forma de plágio ou atentado à integridade e à paternidade de obras (indenizatórias e penais), por exemplo. Todavia, pondera-se no sentido de que o que se tem notícia é que tais atitudes, hoje entendidas como condenáveis civil e criminalmente, eram simplesmente desencadeadoras de vexames e humilhações, ou seja, consequências ligadas a um plano que poder-se-ia conectar a um campo da moralidade.

Nesse sentido, COSTA NETTO (2019, p. 96) e FRAGOSO (2009, p.59) relatam que no século V a.C., em Roma, houve um concurso de poesia em que alguns participantes foram acusados simplesmente de “ladrões” por terem apresentado como sendo suas as obras de outros. Tais acusações foram, sem dúvida, oriundas do senso moralístico e consuetudinário do Direito romano, uma vez que tal conduta, hoje conhecida por plágio intelectual, carecia de previsão legal à época.

MORAES (2021, p. 24) e ZANINI (2015, p. 30) complementam que plagiário vem do latim *plagiarius*, aquele que, na Roma Antiga, escravizava pessoa livre ou se assenhorava de escravo alheio. A expressão plágio, no sentido moderno, só restou transfigurada de seu sentido originário após uma “licença poética”, constante dos escritos do poeta Marcial (séc. I d.C.), o qual explicitou um “furto de talento alheio”, quando suas poesias estavam sendo “roubadas” por Fidentino, um aristocrata da época que se dizia Autor dos versos originalmente escritos por Marcial – mas que de fato não era. (MORAES, 2021, p. 25)

Inclusive, é digno de nota salientar que a prática da compra e venda da própria autoria – o que ia muito além do comércio da obra – era atividade corrente e albergada pelo Direito romano. Hoje, sabe-se, a autoria (a paternidade da obra) é inalienável, pois trata-se de um direito indisponível. Da historiografia da época, tem-se que no embate entre Marcial e Fidentino, o próprio poeta oferece sua autoria à venda para o seu “ladrão” – então metaforicamente plagiador –, caso esse quisesse continuar a usurpar os seus versos, colocando em litígio poético o seu próprio silêncio à venda (o que iria junto com à disposição de sua autoria). (MORAES, 2021, p. 26).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> ZANINI (2015, p. 29-30) traz exemplos diversos, alguns mais antigos, antes mesmo do referido caso do poeta Marcial, com outros relatos envolvendo acusações de “plágio” e rixas entre Autores, na Grécia

Conforme explica ZANINI (2015, p. 30), não é que na Roma Antiga os Autores não pudessem, de alguma forma, buscar amparo no Direito em caso de “deturpações intelectuais”, somente não havia disposições legais específicas para tanto. Conforme FRAGOSO (2019, p. 60-61), na ciência jurídica da época, o que se se tem notícia são de aplicações incidentais de normas patrimoniais em casos que hoje se classificariam como sendo do escopo autoralista.

Em outro sentido, conforme PIOLA CASELLI (1943, p. 1 *apud* COSTA NETTO, 2019, p. 96-97), é até plausível pensar que o Direito de Autor, em seus aspectos morais, já fosse amparado pelo Direito romano, uma vez se conhecem precedentes romanos cuja aplicação da *actio injuriarium* envolvia casos “autorais”, por assim se dizer. Segundo a referida autora, para os romanos, tudo aquilo que fosse feito sem direito para tanto, sendo voluntário e ofensivo à honra ou boa reputação de outrem, era condenável a partir da possibilidade de ação judicial por ofensa *latu sensu*.

ZANINI (2015, p. 33) afirma, por sua vez, que é evidente que os romanos tinham consciência acerca do valor da figura do Autor e da autoria de uma obra, forte na clara distinção entre o suporte físico (*corpus mechanicum*) e a criação intelectual propriamente dita (*corpus mysticum*), que se tem notícia a partir das obras de então. Inclusive, basta reavivar um pouco a história que se terá notícia de Autores da época, dos quais alguns viviam com voluptuosos benefícios econômicos advindos de suas obras, como foi o caso dos poetas Horácio e Virgílio, patrocinados por Caius Mecenas, cujo nome, inclusive, passou a indicar a atividade de “mecenato” – o patrocínio de artistas e literatos –, o que reforça a ideia de início de sistematização de exploração econômica das produções autorais. (COSTA NETTO, 2019, p. 98).

---

Antiga: "Philóstrato de Alexandria acusava Sófocles de ter aproveitado de Ésquilo. A Ésquilo, de ter feito o mesmo com Frínico. A Frínico, de agir assim com seus antecessores. Platão censurava Eurípedes pela reprodução literal em seus coros da filosofia de Anaxágoras. Aristófanes, em "As rãs", não poupa Eurípedes, e propõe que se coloque num prato da balança apenas os seus versos, e no outro, Eurípedes, mulher e filhos e Cephisophon (amigo e colaborador de Eurípedes) com todos os livros. Aristófanes não ficou imune à acusação de haver se aproveitado de Crátinos e Eupólis, o que levou a qualificar este último de "miserável plagiário" de sua obra *Les Chevaliers* ("As nuvens" - verso 553)". Ainda, conforme ZANINI (2015, p. 30), eram também comum concursos com premiações na Grécia, das quais há notícia de que Euforion, filho de Ésquilo, venceu ao menos quatro vezes o torneio de tragédias, apresentando peças inéditas do seu pai como se fossem simplesmente suas. Consoante o autor em comento, este é um indicativo de que a obra intelectual inédita era herdada através da sucessão, como sendo uma res comum. Ainda, tem-se relatos que por volta de 330 a.C., em Atenas, houve a ocorrência de uma lei ordenando o depósito exato de três obras clássicas nos arquivos estatais, propiciando e exigindo aos Autores um mínimo respeito à integridade da representação delas. (COSTA NETTO, 2019, p. 96; ZANINI, 2015, p. 29)

Congruentemente a COSTA NETTO (2019), ZANINI (2015, p. 37) salienta que, diferentemente do que acontece hoje, as criações de espírito eram regidas pelo Direito comum, uma vez que a noção de obra estava absolutamente vinculada à propriedade, e a noção de Autor ligava-se muito mais à ideia de um simples prestador de serviços.

Nas palavras de COSTA NETTO (2019, p. 98):

"(...) a proteção das obras intelectuais se inseria nas regras genéricas do direito de propriedade, em específico a tutela de bens móveis materiais, características bem distantes do tratamento jurídico da matéria em nossos dias".

Portanto, tem-se que desde muito gesta-se a noção de Autor e da própria disciplina autoral, mesmo que abordadas de forma distinta ao que se conhece hoje. Exsurge das peculiaridades jusautorais demonstradas até aqui – e das quais, poder-se-ia ensaiar muitas outras digressões científicas – que existiram diversas preocupações (e conseqüentemente concepções) em relação ao Autor, a autoria e a obra científica, artística ou literária. Contudo, a literatura analisada aponta para um viés em que as preocupações estavam muito mais ligadas ao fazer autoral e a um prelúdio de sistematização comercial da criação de obras artísticas, científicas e literárias do que ao questionamento “o que é um Autor?” ou correlatos.

### **2.2.3 IDADE MÉDIA E MODERNIDADE**

Após a queda de Roma o mundo ocidental submergiu em um período difícil para os Autores, a arte, a ciência e a literatura num geral, com severas invasões, guerras, doenças e extermínios. As atividades advindas do “espírito”, salvo a religião, assumem caráter secundário por séculos e séculos, instaurando-se o que posteriormente ficou conhecido por Idade das Trevas. (COSTA NETTO, 2019, p. 99; ZANINI, 2015, p. 40)

Nesse sentido, FRAGOSO (2012, p. 63) detalha da seguinte forma:

"O avanço das hordas bárbaras; a perda gradual dos territórios; a redução das áreas plantadas e da produção de alimentos; a redução da mão de obra

e a deterioração da indústria marcaram os últimos estertores do Império Romano do Ocidente no século V. (...) O sistema de trabalho era o da servidão e, fundamentalmente, havia três classes sociais; os senhores (a nobreza, constituída da realeza e da nobreza); o clero e os servos."

Assim, tem-se que a morfologia social da Idade Média, ou ainda, da Era Cristã, do Medieval, etc., dividiu-se por centenas de anos entre três grupos muito bem distintos: a nobreza, o clero e a plebe. Essa divisão propiciou a severa concentração de riqueza e poder político entre o Estado, representado pela nobreza, e a Igreja, cujo clero incumbia-se da tarefa de resguardar – e moldar – a cultura que lhe interessava. Duras perseguições e extermínios sofreram aqueles que produzissem ou reproduzissem discursos que contrariavam o *status quo*, em especial os dogmas religiosos e os cânones eclesiásticos.

Neste período o povo foi colocado sob rédea curta, aos plebeus das cidades, foi oportunizada a marginalização, aos do campo, a servidão feudal, cuja vida voltava-se para uma produção agropecuária de subsistência, sob a batuta de caros impostos de produção e pesado trabalho servil em prol das propriedades da nobreza. Neste sentido, contextualiza VIEIRA (2018, p. 23):

"A Idade Média ou Idade Medieval caracteriza-se pela influência da Igreja sobre toda a sociedade dividida em três classes: clero, nobreza e povo. Fome, pestes e guerra eram uma constante durante toda a era medieval. A economia medieval era, em grande parte, de subsistência. A riqueza era medida em terras para cultivo e pastoreio. O comércio era escasso e a moeda era rara. A economia baseava-se no escambo. A igreja mantinha o monopólio cultural e praticamente toda reprodução textual ficava a cargo de monges copistas. (...) Neste período, assim como nos demais ramos do conhecimento, não houve evolução significativa dos direitos autorais."

Conforme salienta ZANINI (2015, p. 40), o comércio de livros entrou em vertiginoso declínio, havendo inúmeros escritos e livros antigos que foram extraviados, roubados, queimados, principalmente por conta de guerras, invasões e a inquisitória intolerância religiosa. Não obstante, a ascensão do cristianismo fez com que artistas, estudiosos e leitores se dedicassem cada vez mais aos temas cristãos, o que

culminaria na severa perseguição de tudo e todos que se opusessem às leis divinas assim reconhecidas pelo crente fanatismo.

De qualquer sorte (ou azar), apesar da religiosidade predominante do medievo ter endossado genocídios e contribuído fortemente para o prolongamento da Idade das Trevas, a reprodução material dos escritos se dava principalmente nos mosteiros, momento em que os fins não contemplavam o lucro, mas sim a disseminação de temas chancelados pela religião vigente.<sup>17</sup> (MORAES, 2021, p. 23; ZANINI, 2015, p. 40)

Nesse contexto do medievo, SOUZA (2006, p. 37) salienta:

"(...) a identificação da autoria não era revelada, pois a elaboração e reprodução da obra era executada dentro do mosteiro, dificultando ou até impedindo a autoria individual". (SOUZA, 2006, p. 37)

CARBONI (2010, p. 184) assim acrescenta:

"O Autor daquela época não estava autorizado a criar o que hoje se entende por literatura, mas apenas a expressar a voz de Deus. Dessa forma, o Autor medieval aparece como um puro gesto de inscrição e não de expressão, pois não está voltado para escrever as suas próprias intenções pessoais. Havia, ainda, uma indiferença dos eruditos medievais pela identidade dos Autores em cujos livros estudavam. E os próprios escritores não se davam o trabalho de "inserir aspas" nas partes que eram extraídas de outros livros, ou ainda, de indicar a fonte de onde haviam citado o trecho."

Nesta esteira de que o sujeito Autor era uma ponte entre a palavra de Deus e o mundo terreno, e que a autoria, o fazer autoral, era algo divino e não fruto de estudo e emprego de técnica, o trabalho criativo acabou concentrando-se aos contornos eclesiais, salvo inabituais situações.

Neste mesmo contexto, COSTA NETTO (2019, p. 99) adiciona que:

---

<sup>17</sup> Nesse sentido, HAMMES (2002, p. 20) salienta que o trabalho dos monges escribas, ao longo de toda Idade Média, no sentido da manutenção do logos cultural – mesmo em parte –, foi fundamental: *"Na Idade Média, durante séculos, os monges, num trabalho dedicado e artístico, transcreviam manuscritos para as suas bibliotecas. Tornaram-se, assim, grandes beneméritos da cultura, conservando para o futuro uma riqueza cultural que, sem isso, certamente se perderia."*

"Efetivamente, a preocupação com a disseminação de temas religiosos, principalmente no que concerne aos manuscritos duplicados em monastérios, implicou a dificuldade de identificação de autoria (direito moral) e provável ausência de interesse econômico. Também cabe destacar a existência de escritos de natureza semipolítica e o interesse de seus criadores estar direcionado, mais acentuadamente, à divulgação de ideias do que à comercialização das obras que as contivessem. Nesse aspecto, evidente o interesse dos Autores na preservação dos seus direitos morais."

Conforme REHBINDER (2010, p. 8 *apud* ZANINI, 2015, p. 41), diante do desrespeito e da ausência de proteção jurídica, alguns Autores chegavam a apelar para pragas e maldições, como a constante no Espelho da Saxônia (*Sachsenspiegel*), um compêndio jurídico escrito por Eike Von Repgow no século XIII, no qual o autor, em sua introdução, deseja lepra e inferno àqueles que alterarem a sua obra, o que pela moda se convencionou chamar de "maldição do livro" (*buchfluch*, em alemão).

MORAES (2021, p. 28) salienta que antes da invenção da imprensa, o conhecimento era concentrando nas mãos de pouquíssimos letrados e abastados que tinham acesso a obras manuscritas. Nesse sentido, HAJNAL (1959, p. 116 *apud* MCLUHAN, 1972, p. 168), aponta para uma realidade fática em que a aristocracia não dava muito valor à noção de Autor e autoria, tampouco os próprios Autores da época:

"(...) a Idade Média por várias razões e várias causas não dava ao conceito de "autoria" exatamente o mesmo sentido que lhe damos agora. Muito do prestígio e fascínio que nós, modernos, emprestamos ao termo, e que nos faz considerar o Autor que conseguiu ter livro publicado como tendo avançado uma etapa na marcha para se tornar grande homem, deve ter sido desenvolvimento recente. A indiferença dos eruditos medievais pela exata identidade dos Autores, em cujos livros estudavam, é incontestável. Os próprios escritores, por outro lado, nem sempre se davam ao trabalho de "pôr entre aspas" o que extraíam de outros livros ou de indicar a fonte de onde haviam citado o trecho; hesitavam em assinar de maneira clara e inconfundível até mesmo o que evidentemente era trabalho deles próprios. A invenção da tipografia eliminou muitas das causas técnicas do anonimato, ao mesmo tempo que o movimento da Renascença criou novas ideias sobre fama literária e propriedade intelectual."

Na Idade Média, as obras eram, de certo modo, coletivas, uma vez que o texto pertencia a uma sequência de modificações, alterações, reduções, adições, etc., não havendo uma precisa e indubitável paternidade. Difícil era a tarefa de determinar se um texto específico seria oriundo de uma só pessoa, pois, com o transcorrer do tempo e o método manuscrito-copista, ele teria passado por diversos manuseios, bem como ter sido fruto de uma cópia modificada ou simplesmente “mal traduzida”, fazendo-o reverberar ao longo do tempo com as mais variadas modulações possíveis. (MORAES, 2021, p. 29)<sup>18</sup>

Apesar de que, por séculos e séculos, pouco se alterou em relação aos direitos autorais e a percepção jurídica acerca do sujeito Autor e suas obras artísticas, científicas e literárias (FRAGOSO, 2012, p. 66), é a partir do cercamento dos campos, aos fins do período feudalista, que a vida bucólica servil é aviltada e inicia-se um grande êxodo rural que coaduna com a ascensão de uma nova classe, a burguesia, rompendo-se com uma persistente estagnação cultural.

Nesse sentido, ZANINI (2015, p. 41):

"A situação permaneceu inalterada por cerca de mil anos, até o final da Idade Média, quando as cidades começaram a florescer, as universidades foram criadas e sucessivas elevações populacionais levaram ao crescimento do número de pessoas alfabetizadas em condições de adquirir livros, ampliando a demanda pelo trabalho dos reprodutores de manuscritos."

FRAGOSO (2012, p. 63) contextualiza que com o reflorescimento das cidades, já na alta Idade Média, a lógica de propriedade que se via emergir, para além do sistema de servidão, era a da propriedade corporativa, baseada no trabalho coletivo dos artesãos em prol das chamadas corporações profissionais. Dentro dessas corporações, havia uma rígida hierarquia, formada por mestres, companheiros e aprendizes. As corporações viriam a se desenvolver, formando as "ligas", já como fruto do desenvolvimento comercial em grande escala, ou seja, o prenunciando-se a

---

<sup>18</sup> Nesse sentido, CHARTIER (2021, p. 59-60): "(...) a partir do século VIII até o século XIV, a forma dominante do livro, excetuando evidentemente a dos livros das autoridades religiosas, jurídicas ou antigas, é aquela de uma miscelânea (...) no qual se encontram no interior de uma mesma unidade, num mesmo código, textos de datas, gêneros, línguas e "Autores" muito diferentes. (...) Este reconhecimento da importância das miscelâneas (...) conduziu a uma nova percepção da leitura do livro medieval (no qual a identidade autoral está longe de ser um critério dominante) e a uma nova concepção da própria composição das obras."

gênese burguesa. Muitas dessas ligas se formavam envolvendo cidades inteiras, como a famosa "Liga Hanseática", estabelecida no séc. XIII, entre as cidades Lubeck e Hamburgo, na Alemanha.

Com a acelerada urbanização e a cada vez mais crescente importância da leitura e da escrita, a demanda por livros aumentou de modo que o método manuscrito, massivamente utilizado até então, já não mais conseguia dar conta do ascendente mercado literário da época. (ZANINI, 2015, p. 41) Assim, em propício momento mercadológico, o germânico Johannes Gutenberg desenvolve a imprensa de tipos móveis, cuja tecnologia sem sombra de dúvidas revolucionou a cultura da época.

Segundo MORAES (2021, p.29), a invenção gutenberguiana da imprensa de tipos móveis deve ser considerada o ponto de partida para uma regulamentação autoral, o que, há de se concordar, pois não se trata do "surgimento" do Direito de Autor como um *poltergeist* fruto de uma revolução tecnológica, mas sim uma convergência histórico-sociológica culminada por nuances milenares que acompanharam proficuamente o desenvolvimento técnico-científico.<sup>19</sup>

Neste sentido, COSTA NETTO (2019, p. 101) salienta:

Na Alemanha, em 1436, Hans Gutenberg inventou a imprensa em tipos móveis, revolucionando o sistema de extração de cópias, em grandes quantidades e com baixo custo, de obras literárias e outros escritos que, durante os vinte séculos anteriores (de V a.C.), eram manuscritos. Essa data consiste em um marco na conscientização sobre a necessidade de estabelecimento de uma forma de proteção diferenciada do regime comum e genérico próprio aos bens materiais móveis. As várias cópias extraídas de um único livro não consistiam apenas na reprodução de um objeto qualquer, pois, ao contrário, continham um bem imaterial dissociado do suporte físico

---

<sup>19</sup> Ao se realizar o levantamento bibliográfico da presente pesquisa, mais especificamente quanto a presente análise histórico-sociológica, pouquíssimo foi encontrado sobre uma evolução atinente ao Direito Autoral ou ao Autor que não orbitasse à história ocidental, ou, mais especificamente, europeia, ainda que, conforme salientado no subcapítulo 2.2, há notícia de uma imprensa de tipos móveis descartáveis, não tão revolucionária quanto a de Gutenberg, de fato, mas desenvolvida pelo inventor chinês Bi Sheng, quatro séculos antes de Gutenberg. Contudo, conforme pontua MCLUHAN (1972, p. 53), a dificuldade de se imprimir ideogramas e a forma com que os chineses encaravam a reprodução impressa, não propiciaram em uma grande revolução: "*O objetivo da tipografia entre os chineses não era criar produtos uniformes e repetidos para um mercado e um sistema de preços. A impressão era uma versão nova de seus moinhos-de-orações, um meio visual de multiplicar aquelas fórmulas mágicas muito à feição da publicidade nos dias de hoje.*"

dos exemplares e ligado à personalidade do Autor: a obra intelectual.  
(COSTA NETTO, 2019, p. 101)

Não é nem um pouco exagerado afirmar que Gutenberg revolucionou a forma como a humanidade enxergava a autoria (o fazer autoral), tornando possível a reprodução de livros numa dimensão inimaginável até então. A informação, finalmente, pôde atingir escala industrial de reprodução e, por consequência, divulgação. O livro, que era um objeto caro e requintado, foi progressivamente perdendo seu aspecto de luxo e tornando-se mais acessível e perene pelos lares dos fins da Idade Média.<sup>20</sup>

A tecnologia gutenberguiana permitiu ao mercado agir responsivamente aos anseios da burguesia que então florescia, barateando a produção e reprodução das obras escritas, bem como propiciando o surgimento de jornais, revistas, periódicos, panfletos, folhetins, etc., o que revolucionou sobremaneira a forma de circulação da informação, dos saberes e da cultura num geral.

Nas palavras de MORAES (2021, p. 29):

"O Direito Autoral, como disciplina regulamentada, teve de percorrer toda a Idade Média até chegar à Idade Moderna. As raízes mais concretas do seu advento legal estão na invenção da imprensa, no século XV, que revolucionou a reprodução de trabalhos literários."

A partir dessa época, e com a crescente alfabetização da burguesia, deflagrou-se uma mudança mercadológica radical em relação às obras escritas, principalmente pela reprodutibilidade facilitada pelos tipos móveis. Assim, testemunhou-se uma severa profissionalização e organização comercial em torno do mercado literário, surgindo diversos intermediários como os editores, impressores e também os vendedores de livros (assim como hodiernamente, quando a tecnologia

---

<sup>20</sup> É nesse sentido que algumas vezes se vincula o barateamento dos custos a uma "democratização" do acesso, conforme se verá no estudo da sociedade informacional, presente nesta pesquisa. Faz-se a "*mea-culpa*", desde já, no sentido de que, de certo modo, tal "processo" democrático – democratização – seria merecedor de diversas críticas, uma vez que democracia não se reduz a uma aquisição ou possibilidade de acesso, sendo algo mais complexo, adstrito à conceitos como cidadania e autodeterminação. Contudo, cumpre referir que, não raramente, percebe-se, na doutrina do Direito de Autor, a utilização do termo "democratização" para referir-se à simples proliferação dos meios de acesso à cultura, principalmente por conta de um "barateamento".

propicia o surgimento de novos ofícios, tais quais o de *youtuber*, *tiktoker* ou *streamer*, imagina-se, a título de exemplo comparativo).

Todavia, a proteção jurídica que começaria a ser rabiscada ainda não seria direcionada ao sujeito Autor *per se*, mas sim à atividade comercial edificada em seu entorno, ou seja, aos editores, impressores e livreiros, ligados à atividade mercante da obra e não à intelectualidade autoral propriamente dita.<sup>21</sup>

Conforme COSTA NETTO (2019, p. 102), a facilitação da reprodução dos trabalhos literários propiciou a gênese de uma acirrada concorrência em um específico nicho mercadológico, o que, conseqüentemente, urgiu uma resposta jurídica a fim de se controlar as atividades concorrenciais. Há de contextualizar que cada possuidor de uma edição impressa, com grande facilidade, poderia simplesmente reproduzir uma nova edição e coloca-la à venda, a despeito de qualquer investimento anterior, seja na editoração, na impressão, na distribuição, etc.

Nesse sentido, houve uma célere organização comercial na Inglaterra, onde a *Stationers Company* de Londres (uma corporação de ofício, precursora das editoras modernas), concentrou as atividades editorial, reprográfica e mercante de livros. (ZANINI, 2010) Sua atuação íntima em prol das políticas de censura da Coroa lhe garantiu, além de um poder regulador incidental em nível nacional, a detenção do monopólio de impressão na Inglaterra, o que veio a perdurar oficialmente até o advento do *Copyright Act 1710*.

Os primeiros intermediários entre Autor e público, estavam interessados primordialmente no resultado econômico da exploração das obras, o que, conforme ZANINI (2015, p. 103), certamente impulsionou sobremaneira o fortalecimento dos direitos patrimoniais oriundo das obras científicas, artísticas e literárias, bem como dos escritos num geral. Esta perspectiva, por certo, ultrapassou as preocupações com o Autor e a autoria em si, subjugando, inclusive, a obra intelectual aos auspícios destes intermediários.

---

<sup>21</sup> Essa característica de incluir agentes não-criativos da indústria sob o manto do Direito de Autor, o qual, filosoficamente justifica-se pela proteção do sujeito criativo, o Autor, é perene até os dias atuais, sendo um “déficit filosófico do Direito de Autor”. Nas palavras de DRUMMOND (2020, p. 64): “No sistema de Direito de Autor, a indústria vai buscar uma aproximação demasiadamente excessiva entre a condição semântica das expressões Autor e titular, tentando desnaturar o conceito de autoria e forçando uma aproximação demasiada com as atividades não criativas, colocando, assim, os demais agentes na condição de titulares de direitos.” Ver também: “O Déficit Filosófico do Direito de Autor”. Disponível em: <[https://www.cidp.pt/revistas/rjlb/2018/6/2018\\_06\\_2903\\_2933.pdf](https://www.cidp.pt/revistas/rjlb/2018/6/2018_06_2903_2933.pdf)>. Acessado em 23.02.2022.

Naturalmente, tais intermediários reivindicaram para si a titularidade de possíveis legislações, e não para os Autores, o que, conseqüentemente, os colocou à frente das primeiras movimentações políticas autoralistas. Em outras palavras, foram a partir de reivindicações dos *players* do mercado, da indústria em atividade econômica incidental à criatividade, que provocaram as primeiras leis autorais.

É nessa esteira que surgem os privilégios dados pelo Estado para que os intermediários pudessem ter a segurança de exclusividade na produção de determinadas obras. Conforme ZANINI (2015, p. 103) esses privilégios eram compostos por três facetas: (i) a garantia da exclusividade de direitos de reprodução e distribuição (mormente às corporações de ofício); (ii) a fixação de um período de duração desta exclusividade; e (iii) o mais importante, a aplicação de sanções para eventuais infratores desses privilégios, as quais contavam com indenizações e apreensões. Por isso, os primeiros privilégios obtidos nesta primordial ocasião devem ser considerados direitos caracteristicamente "editoriais" e não "autorais".

FRAGOSO (2009, p. 47) ainda adiciona que os privilégios de exclusividade eram geralmente concedidos para publicação de obras literárias cujos interesses diretos da realeza e do clero se demonstravam visíveis. Não tão somente interesses econômicos, mas também em decorrência do importantíssimo controle coercitivo em oposição a qualquer tipo de fomento intelectual insurgente ou subversivo em face do Estado ou da Igreja.<sup>22</sup>

Tanto COSTA NETTO (2019, p. 101) quanto FRAGOSO (2009, p. 47) apontam que, apesar de que é na Inglaterra que o ofício editorial se organizou de forma mais concreta, as primeiríssimas notícias de concessão de algum tipo de privilégio editorial são oriundas do Senado da Sereníssima República de Veneza, em favor de Giovani Spira e Aldo Manuzio, a fim de que estes comercializassem (editorassem, imprimissem, etc.) Cartas de Cícero e Cartas de Plínio, ainda no século XV, o que revela que este fenômeno se deu concomitantemente e de diferentes formas em locais distintos.

Na França, no início do século XVI, foi concedido o primeiro privilégio editorial francês, assinado por Luís XII e nominado à Antoine Geerasol, contendo o direito exclusivo da exploração comercial das epístolas de São Paulo. Na Espanha,

---

<sup>22</sup> Cumpre rememorar que, neste período, o Estado separado da Igreja, o Estado laico, não era algo tão propagado e aceito como – deveria ser – hoje.

simultaneamente, há notícia de que houve uma proibição advinda do rei para impressão, divulgação e venda de livros cuja autorização expressa não adviesse das autoridades competentes. (FRAGOSO, 2009, p. 47; COSTA NETTO, 2019, p. 102)

COSTA NETTO (2019, p. 102) chama atenção para o fato de que os privilégios, geralmente, tratavam de obras que há muito seus autores já haviam falecido, o que hoje significaria basicamente restringir a reprodução de obras já em domínio público. Nas palavras do autor ora em comento:

"Note-se que essa proteção não se coadunaria com o regime vigente nos dias atuais por se tratar – já naquela época – de Autores há muito tempo falecidos. Assim, é irônico constatar que uma das primeiras proteções conhecidas sobre obras intelectuais incidiram justamente sobre obras que atualmente não poderiam ser objeto de tutela autoral, em decorrência do regime da temporalidade de proteção legal mundialmente vigente. De qualquer forma, é inegável o benefício, mesmo que indireto, sob o aspecto econômico, que o regime de privilégios de impressão trouxe também para os Autores, apesar de existirem concessões, como foi o caso do célebre escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616), que, para garantir o privilégio de imprimir (e vender nos reinos de Castela pelo espaço de dez anos) a sua memorável obra Don Quixote de La Mancha, dedicou-a "a DON ALONSO DIEGO LOPES DE ZUNIGA Y SOTOMAYOR, duque de Bejar, Marquês de Gibraleon". (COSTA NETTO, 2019, p. 102)

De acordo com FRAGOSO (2019, p. 48), opostamente aos que dizem que o sistema de privilégios era um verdadeiro Direito de Autor, os privilégios nada mais eram do que direitos de natureza puramente econômica (ou "editorais"), disciplinando em absolutamente nada os direitos de natureza moral e personalíssima do sujeito Autor, quiçá lhe dando algum reconhecimento especial. Assim, o referenciado autor salienta que os privilégios visavam apenas regular o mercado, dando uma salvaguarda industrial em favor dos intermediários que, por conta de seus riscos comerciais, poderiam sofrer grandes revezes em ocasião de cópia e contrafação de obras.

Por consequência, FRAGOSO (2009, p. 52) aponta que a efervescência do mercado editorial fez a Rainha Ana da Inglaterra, no início do sec. XVIII, assinar e promulgar um estatuto que consistiu na acomodação e transposição da lógica dos

privilégios em lei. Nesse sentido, cumpre reproduzir um trecho do estatuto, desde o seu preâmbulo:

*“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.*

*I. Whereas printers, booksellers, and other persons have of late frequently taken the liberty of printing, reprinting, and publishing, or causing to be printed, reprinted, and published, books and other writings, without the consent of the Authors or proprietors of such books and writings, to their very great detriment, and too often to the ruin of them and their families: for preventing therefore such practices for the future, and for the encouragement of learned men to compose and write useful books; may it please your Majesty, that it may be enacted, and be it enacted by the Queen's most excellent majesty, by and with the advice and consent of the lords spiritual and temporal, and commons, in this present parliament assembled, and by the authority of the same; (...)”*  
(YALE LAW SCHOOL, 2008)<sup>23</sup>

Assim, deu-se início ao sistema de direitos autorais denominado *copyright* (direito de cópia), cujo enfoque, assim como o sistema de privilégios, recaiu para a atividade industrial entorno à produção de obras artístico-científico-literárias, entretanto, reconhecendo ao Autor o direito de dispor sobre como seria publicado e impresso seu livro: “(...) *the Author of any book or books already composed, and not printed and published, or that shall hereafter be composed, and his assignee or assigns, shall have the sole liberty of printing and reprinting such book and books for the term of fourteen years (...)*”.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Nota de tradução: “Ato de incentivo ao aprendizado, cedendo os exemplares dos livros impressos aos Autores ou adquirentes de tais exemplares, durante os tempos ali mencionados. I. Considerando que os impressores, livreiros e outras pessoas têm frequentemente tomado a liberdade de imprimir, reimprimir e publicar, ou fazer com que sejam impressos, reimpressos e publicados, livros e outros escritos, sem o consentimento dos Autores ou proprietários de tais livros e escritos, para seu grande prejuízo, e muitas vezes para a ruína deles e de suas famílias: para evitar, portanto, tais práticas para o futuro, e para encorajar os homens instruídos a compor e escrever livros úteis; Queira Vossa Majestade, que seja promulgado, e seja promulgado pela excelentíssima majestade da Rainha, por e com o conselho e consentimento dos senhores espirituais e temporais, e comuns, neste presente parlamento reunido, e pela autoridade do mesmo; (...)”.

<sup>24</sup> Nota de tradução: “(...) o Autor de qualquer livro ou livros já compostos, e não impressos e publicados, ou que vierem a ser compostos, e seu cessionário ou cessionários, terão a liberdade exclusiva de imprimir e reimprimir tal livro e livros pelo prazo de quatorze anos (...)”.

Conforme COSTA NETTO (2019, p. 104-105), essa primeira lei, também denominada *Copyright Act 1710*, apesar de não fornecer uma ideia conceitual de Autor, estabeleceu dispositivos importantes, como prazo de proteção de obra, o qual vigia por quatorze anos, prorrogáveis por mais quatorze – caso o Autor ainda estivesse vivo –, bem como consolidou sanções em caso de cópia realizada sem autorização do titular daquele direito de cópia (na prática, o intermediário, editor). A título de exemplo, depreende-se da leitura do *Copyright Act 1710* as sanções de perda total dos estoques de livros contrafeitos (produzidos sem autorização) e multa de um *penny* (centavo de libra) por página de livro reproduzida desautorizadamente, sendo metade destinada à Coroa britânica e a outra metade ao polo ativo da eventual ação indenizatória.

Nas palavras de COSTA NETTO (2019, p. 105):

“Note-se, portanto, que a natureza da violação objeto de reparação aos titulares do direito, tanto no sistema de privilégios “editoriais” como no autoral que o sucedeu, era patrimonial econômica, gerando pagamento de indenização ou multa. A violação a direitos morais (ou pessoais) dos autores ainda não tinha sido objeto de normatização.”

O *Copyright Act 1710* também previa a proteção de vinte anos para obras já lançadas por autores que ainda não tivessem vendido seu respectivo direito de cópia (inciso II do estatuto); um preço máximo de 6 *pences* (6 centavos de libra) para o registro e conferência das obras nas *stationers* (inciso II do estatuto); a doação compulsória de nove cópias da obra registranda, as quais eram destinadas para bibliotecas universitárias e públicas textualmente especificadas, como, por exemplo, as universidades de Oxford e Cambridge (inciso V do estatuto); bem como outros pormenores ligados à prática de preços abusivos por livreiros e questões processuais e de jurisdição da época.

Conforme ZANINI (2015, p. 51), a proteção estatutária, diferente da atual lei brasileira, por exemplo, se dava a partir da publicação da obra e não de sua criação, o que também dava destaque ao trabalho do editor e não do Autor, pois o reconhecimento da obra como objeto jurídico tutelável dependia do trabalho dos intermediários da indústria. Havia, ainda, a necessidade de registro da obra em uma *stationer*, o que leva, por sua vez, à conclusão de que as primeiras proteções

legislativas de tom autoral foram, bem na verdade, reflexos de uma diligente regulação de mercado.

Nesse sentido, percebe-se que o grande objetivo do referido estatuto, apesar de seu preâmbulo conter a frase “*for the encouragement of learning*”<sup>25</sup>, era dar força aos proprietários dos meios de reprodução tipográfica, além dos detentores dos direitos de reprodução sobre as obras dos Autores, bem como os livreiros. Entretanto, conforme FRAGOSO (2009, p. 52), os Autores também se viram beneficiados, uma vez que a eles foram reconhecidos o direito de propriedade sobre suas obras intelectuais, cabendo a estes decidirem com quem negociariam o direito de cópia, caso assim o quisessem.

Importa frisar que a filosofia lockeana foi determinante para a fundamentação econômica da apropriação das criações intelectuais à título de propriedade, o que, por decorrência lógica, também influenciou a sistematização do *Copyright*.<sup>26</sup> (CARBONI, 2010, p. 59) Esse sistema trata-se de uma abordagem oriunda da tradição jurídica da *Common Law*, voltada essencialmente à indústria e às questões patrimoniais em voga na época, e não ao sujeito Autor propriamente dito. Esse último, teria sua vez somente com o desenvolvimento da concepção subjetivista do ser, aliada à teoria lockeana e aos ecos revolucionários franceses de 1789, propiciando uma outra sistematização, o *Droit d’Auteur*, como se verá a seguir.

De acordo com CARBONI (2010, p. 49), o deslocamento de foco tendente, do editor para o Autor, da indústria para o fazer autoral, veio a ocorrer como um influxo gradativo ao longo do século XVIII, à proporção do aumento de pessoas que

---

<sup>25</sup> Nota de tradução: “Para o incentivo do aprendizado”.

<sup>26</sup> Quanto à teoria filosófica patrimonialista de John Locke, esse entendia que aquele que empregasse trabalho, fosse para se apropriar de algo disposto na natureza, fosse para transformar ou até criar algo, desde de que abarcada valorização econômica, tornar-se-ia proprietário daquele objeto cujo valor fora inculcado. A teoria prévia a da propriedade, e prevalecente até então, era a teoria da ocupação: “as frutas colhidas, a água encontrada, os peixes pescados, o animal caçado, passam a ser de alguém quando deles se toma posse”. (CARBONI, 2010, p. 61) Para Locke, todavia, todas essas coisas só passariam a ser de alguém através do custo de um esforço que garantisse aquela posse. Na prática, o efeito “proprietário” é o mesmo, o que se modifica é a justificativa, a qual oportuniza um vínculo “*mais estreito, individualmente mais caracterizado e, por via de consequência, mais vinculante e comprometedor, entre o homem e a coisa*”. (CARBONI, 2010, p. 62) Ou seja, a partir de uma visão jusnaturalista, Locke oportunizou às pessoas pensarem a propriedade como sendo uma consequência do esforço individual. A filosofia lockeana também possibilitou pensar a acumulação da riqueza através da noção de escassez (essencial para a propriedade intelectual moderna, como visto anteriormente), uma vez que os bens, num geral, não são abundantes – se abundantes fossem, não haveria sentido filosófico para a propriedade. Portanto, para Locke, a propriedade privada tem íntima relação com o valor-trabalho, sendo a capacidade laboral humana e seu emprego os ingredientes fenomenológicos dela.

dominavam a leitura e a escrita, bem como com o aumento da importância da autoria em si, principalmente do reconhecimento profissional do escritor que se alinharia a promissora filosofia kantiana, a qual passou a teorizar de forma inovadora o sujeito:

“Por via de consequência, o esforço do inventor e do artista e a transformação das coisas comuns em bens criativos e originais devem resultar em propriedade privada, em razão desse vínculo estreito e individual que se estabelece entre o criador e a sua criação. Tem-se, assim, a concepção da justificativa patrimonial das criações intelectuais que, juntamente com o aspecto moral, fundamentado na teoria iluminista do sujeito, especialmente em Kant, viriam a compor o direito autoral moderno, da forma como permanece até hoje.” (CARBONI, 2010, p. 62)

Segundo BURKE (2006, p. xviii), o que distingue as concepções pré-modernas das concepções ditas modernas de autoria é justamente o fato de que, anteriormente, o discurso (as ideias, as visões de mundo, o fazer artístico, científico e literário, etc.) era um assunto de consciência pública e não privada. Somente percebe-se uma mudança nesse sentido, quando propiciada uma reestruturação paradigmática do subjetivismo humano, da ideia de sujeito, de consciência de si, do “eu” como indivíduo singular.

Assim, há uma virada na concepção da autoria romântica, a qual vinculava-se à ideia do “Deus-criador”, do Autor como expressão da palavra divina, passando a veicular-se à ideia de “Gênio-criador”. (BURKE, 2006, p. xviii-xix) A inspiração deixa de ser compreendida, como salientam SASS e LINKE (2017, p. 28), como uma entidade que “baixa”, que “encarna”, mas sim *“de dentro do próprio escritor, que passa a ser valorizado a partir das suas capacidades criativas subjetivas.”*

Nas palavras de WOODMANSEE (1984, p. 426 *apud* CARBONI, 2010, p. 50):

“O Romantismo minimizou (e, em algumas situações, simplesmente descartou) a característica de “homens de ofício” dos escritores da Idade Média em favor do elemento “inspiração”, que veio a ser internalizado. Isso significa que a **“inspiração” veio a ser reconhecida como algo que emana do próprio escritor, e não de fora ou acima dele.** E essa inspiração veio a ser explicada em termos do Autor como um “gênio original”, com a consequência de que seu trabalho inspirado seria produto e propriedade do seu criador.” (Grifo adicionado).

Com a maturação filosófica do período histórico tido como Modernidade, CARBONI (2010, p. 49) preleciona que o Autor passa a ser concebido como indivíduo unicamente responsável e, portanto, merecedor dos créditos pela produção de um trabalho “único”. Cumpre fazer o adendo de que a visão de obra original, pacificada pela profusão do livro impresso, o qual também deu forma à ideia de “unidade” para uma obra, conforme conta CHARTIER (2021, p. 85), também contribuiu e foi crucial para esse momento de “guinada subjetiva” dos direitos autorais.<sup>27</sup>

Percebe-se que a aquisição de um livro passa a cada vez menos representar tão somente a posse de um objeto físico, dissociando, desta forma, cada vez mais o fazer autoral (a autoria) das concepções comerciais preservadas da cultura manuscrita, do ofício de escriba. Gradualmente a autoria começa a ser associada a mais do que a simples aquisição de um objeto físico, mas também à aquisição de ideias, conteúdo, combinações e concatenações criadas pelo intelecto de um sujeito específico, o Autor.

Segundo CARBONI (2010, p. 54-55), ao se tornar estável o esteio filosófico para que se pudesse pleitear a autoria sobre as criações artísticas, científicas e literárias, todas as legislações começaram a reconhecer direitos exclusivos ao criador de uma obra, desde que esta fosse original e decorrente da “individualidade” do Autor.

Importa frisar que essas mudanças, muito mais do que de quebra ou de ruptura, são de superação paradigmática, intrínsecas à própria concepção de sujeito. Trata-se, portanto, de um processo multifatorial, lento e de gradual desenvolvimento, não podendo ser, aqui, representado em sua integridade. Nesse sentido, BURKE (2006, p. xix) também adverte:

*“All too often, the idea of a “break” or “rupture” in thought asserts radical discontinuity in place of the subtler modes of realignment by which an age or epoch inherits traditional categories while decisively modulating their relations. It would, for example, be no more true to say that the mimetic impulse declines in romanticism than to claim that authorial originality or a*

---

<sup>27</sup> Nesse sentido, SASS e LINKE (2017, p. 27): “Nesse novo cenário, o livro impresso constitui elemento importante para a noção de autoria enquanto algo individual e, de outra parte, para a obra como uma estrutura acabada. Pode-se afirmar que o texto se torna fechado em um duplo sentido: por um lado, passa a ter um Autor individual identificado; por outro, não está aberto para acréscimos, alterações, supressões ou comentários.”

*concern with interior consciousness arose unprecedented in the late eighteenth century.*<sup>28</sup>

DRUMMOND (2017, p. 63) complementa, quanto as “sensações autorais” pré-desenvolvimento da noção de sujeito como consciência humana independente, pontuando, basicamente, um limite metafísico pré-moderno:

“(...) há um momento em que o Autor não é bem definido em sua individualidade e não se pode atribuir a ele, do ponto de vista temporal, a condição de sujeito-criador, pois sequer se tratava de um sujeito na concepção posteriormente atribuída. Isso não significa que haja um processo não criativo naqueles idos, mas, simplesmente, que a consideração sobre a subjetividade não havia alcançado maturidade filosófica para uma interpretação que defendesse a figura do indivíduo como sujeito-criador.” (DRUMMOND, 2017, p. 63)

Para BURKE (2006, p. xx), esse reconhecimento – o qual exigia como pré-requisito uma radical reestruturação da relação da consciência do eu e dos objetos do mundo – *“only became possible with Immanuel Kant, whose “Copernican Revolution” asserted that the only world we know is the world we construct through innate mental categories”*.<sup>29</sup>

CARBONI (2010, p. 56) salienta que o “ser” era tido como algo exterior ao homem, pois costumava-se analisar a existência a partir de verdades eternas, da criação divina, e etc., uma vez que Deus era o único possível criador, sendo o homem em si mesmo uma mera imitação à imagem e semelhança daquele. Nesse sentido, poder-se-ia pensar tão somente que a subjetividade era, por si só, uma reconhecedora de sentidos e não uma produtora.

A “Revolução Copernicana”, proposta por KANT (2015) como metáfora didática de uma de suas propostas filosóficas contidas no livro *“Crítica da Razão Pura”*

---

<sup>28</sup> Nota de tradução: “Com demasiada frequência, a ideia de uma “quebra” ou “ruptura” no pensamento aponta para uma descontinuidade radical no lugar de modos mais sutis de realinhamento pelos quais uma era ou época herda categorias tradicionais enquanto modula decisivamente suas próprias relações. Isso poderia, por exemplo, não ser mais verdadeiro do que dizer que o impulso mimético declina no romantismo ao invés de afirmar que a originalidade autoral ou uma preocupação com a consciência interior surgiu sem precedentes no final do século XVIII.”

<sup>29</sup> Nota de tradução: “só se tornou possível com Immanuel Kant, cuja “Revolução Copernicana” afirmou que o único mundo que conhecemos é o mundo que construímos por meio de categorias mentais inatas.”

(publicado em 1781), tinha por objetivo oportunizar um descolamento do centro gravitacional da produção de sentido humana, invertendo a concepção da experiência vigente, analogicamente ao que propôs Nicolau Copérnico em 1514 (e que foi renunciado por Aristarco no séc. III a.C.), ao quebrar com o modelo ptolomaico de organização celeste.<sup>30</sup>

A revolução copernicana de Kant traduz-se como um rompimento de paradigma de análise dos objetos do mundo por parte do sujeito, descentralizando a significação “já dada” dos objetos externos observados para um núcleo produtor de sentidos interno do observador. (DRUMMOND, 2017, p. 64-65) Anteriormente a Copérnico, o modelo ptolomaico referia-se a um geocentrismo universal, em que a Terra era fixa e tudo girava ao redor dela, portanto, a revolução copernicana diz respeito ao heliocentrismo do universo, modelo no qual coloca a Terra na periferia do sistema solar, não sendo mais o centro dos acontecimentos.

Portanto, Kant se faz valer desta analogia copernicana a fim da descrição de uma nova abordagem da metafísica do ser – por mais que contrária ao deslocamento copernicano: retirando o sujeito da periferia e posicionando-o ao centro –, cuja exigência filosófica determinou uma nova ordem de perspectivas do mundo, tanto temporal, quanto espacial e casual.<sup>31</sup>

Neste sentido, a filosofia da consciência deu substrato à concepção de sujeito como centro pré-compreensivo dos objetos do mundo. Ou seja, além do conhecimento dado (*a posteriori*), haveria um conhecimento inato (*a priori*). Portanto – e importa frisar –, Copérnico e seu modelo heliocêntrico desencadearam uma ruptura com a visão ptolomaica de universo antropocêntrico, deslocando a presença do homem e da

---

<sup>30</sup> Nas palavras de HAWKING (2015, p. 12-13): “Aristóteles achava que a Terra era estacionária e que o Sol, a Lua, os planetas e as estrelas moviam-se em órbitas circulares ao redor dela. Ele acreditava nisso porque sentia, por motivos místicos, que a Terra era o centro do universo e que o movimento circular era o mais perfeito. No século II d.C., essa ideia foi aperfeiçoada por Ptolomeu em um modelo cosmológico completo. Nosso planeta ficava no centro, cercado por oito esferas que incluíam a Lua, o Sol, as estrelas e os cinco planetas conhecidos na época: Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno. (...) A Igreja cristã o adotou [o modelo ptolomaico] como a imagem do universo que estava de acordo com as Escrituras, pois tinha a grande vantagem de deixar bastante espaço além da esfera de estrelas fixas para o céu e o inferno. Contudo, um modelo mais simples foi proposto em 1514 pelo padre polonês Nicolau Copérnico. (No início, talvez devido ao medo de ser estigmatizado como herege pela Igreja, Copérnico divulgou seu modelo sob anonimato.) Sua ideia era a de que o Sol ficava estacionário no centro e a Terra e os planetas se moviam em órbitas circulares em torno dele.”

<sup>31</sup> Copérnico, diferentemente de Kant, não logrou sucesso em convencer seus pares sobre a incomensurabilidade de paradigma científico por ele de fato apontada, sendo seu rompimento com o modelo ptolomaico somente rediscutido e complementado quase um século depois, com as contribuições do alemão Johannes Kepler e do italiano Galileu Galilei. (HAWKING, 2015, p. 13-15)

Terra para a “periferia” do Sol; Kant, por sua vez, em relação à metafísica, propôs um deslocamento contrário: a produção de sentido da existência, da natureza, dos objetos e de si mesmo para o centro do sujeito, a partir da consciência antevista pelo *cogito* de Descartes (penso, logo existo). (DRUMMOND, 2017, p. 63-65)

Nas palavras de KANT (2015, p. 29-30):

“Até hoje se assumiu que todo o nosso conhecimento teria de regular-se pelos objetos; mas todas as tentativas de descobrir algo sobre eles a priori, por meio de conceitos, para assim alargar nosso conhecimento, fracassaram sob essa pressuposição. É preciso verificar pelo menos uma vez, portanto, se não nos sairemos melhor, nas tarefas da metafísica, assumindo que os objetos têm de regular-se por nosso conhecimento, o que já se coaduna melhor com a possibilidade, aí visada, de um conhecimento a priori dos mesmos capaz de estabelecer algo sobre os objetos antes que nos sejam dados. Isso guarda uma semelhança com os primeiros pensamentos de Copérnico, que, não conseguindo avançar muito na explicação dos movimentos celestes sob a suposição de que toda a multidão de estrelas giraria em torno do espectador, verificou se não daria mais certo fazer girar o espectador e, do outro lado, deixar as estrelas em repouso. Pode-se agora, na metafísica, tentar algo similar no que diz respeito à intuição dos objetos.” (KANT, 2015, p. 29-30)

Dessa forma, a noção de sujeito como observador cognoscente se estabelece na interpretação metafísica da produção de sentido do ser, havendo um movimento de transcendência vertical, de “cima” (criação divina) para “baixo”, ou de “cima” ao “centro” do indivíduo, invertendo a ordem do sentido, o qual passa a se construir de dentro para fora, o que “permite” pensar a condição de sujeito como apropriador dos objetos e não o contrário.

Em outras palavras, Kant instaura que as coisas e os acontecimentos cognoscíveis (objetos) não têm uma única experiência possível, estando essa intimamente ligada às concepções e possibilidades inatas do sujeito. Portanto, a partir de Kant, a filosofia abandona seu caráter ontológico e ultrapassa seu cepticismo

empirista, adotando a transcendência do sujeito como a real formadora dos sentidos, portanto, do conhecimento.<sup>32</sup>

É justamente por decorrência desse movimento transcendental que o Autor passa a ser visto como um “centro gravitacional” da criatividade, um “gênio criativo” de fato. Conforme ensina CARBONI (2010, p. 57), a partir de Kant, o Autor não mais subordina suas criações à natureza ou a algo exterior a si mesmo, ao contrário, ele passa a recriar o mundo de acordo com a sua imaginação e linguagem poética. Em outras palavras, *“a revolução copernicana operada pelo filósofo de Königsberg*

---

<sup>32</sup> Neste sentido, BURKE (2006, p. xx): *“For Kant, the world we perceive is only made possible to us through the operations of a transcendental ego which imposes the a priori categories of space, time and causality upon the ultimately inaccessible objects of experience. While Kant developed transcendental idealism in strictly epistemological terms, however, the concept of a subjectivity which originates the world given to it in consciousness promoted dynamic, if not always precise, analogies with artistic creativity. In what was perhaps the inaugural move of romantic idealism, Fichte and Schelling sought to make aesthetically and metaphysically substantive what was in Kant an epistemological postulate. Kant’s demonstration that the world of experience is not in itself given to consciousness served to problematize the mimetic subordination of author to nature; the constructive function of the transcendental ego, on the Other hand, invited at least metaphorical extension into the aesthetic realm via a model of imagination as shaping and (re)creating the world in poetic language. Shelley, for one, was to make the brightest claims for this function of the imagination: “It creates anew the universe after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by repetition”.* Tradução: “Para Kant, o mundo que percebemos só nos é possível por meio das operações de um ego transcendental que impõe as categorias a priori de espaço, tempo e causalidade aos objetos da experiência, em última análise, inacessíveis. No entanto, enquanto Kant desenvolveu o idealismo transcendental em termos estritamente epistemológicos, o conceito de uma subjetividade que origina o mundo dado à consciência promoveu analogias dinâmicas, se não sempre precisas, com a criatividade artística. No que talvez tenha sido o movimento inaugural do idealismo romântico, Fichte e Schelling procuraram fazer esteticamente e metafisicamente substantivo o que era em Kant um postulado epistemológico. A demonstração de Kant de que o mundo da experiência não é em si dado à consciência serviu para problematizar a subordinação mimética do Autor à natureza; a função construtiva do ego transcendental, por outro lado, convidava ao menos a extensão metafórica ao reino estético por meio de um modelo de imaginação como formador e (re)criador do mundo em linguagem poética. Shelley, por exemplo, faria as reivindicações mais brilhantes para essa função da imaginação: “Ela cria novamente o universo depois de ter sido aniquilada em nossas mentes pela recorrência de impressões embotadas pela repetição”.”

*centraliza o sujeito e o transforma em sujeito-criador, com a densidade de quem está no centro do processo criativo.*” (DRUMMOND, 2017, p. 64-65)

Portanto, percebe-se nesse momento que as obras começam a ser vistas simultaneamente de forma objetiva e subjetiva, como mercadoria e como uma objetificação da realidade idealizada pelo intelecto do Autor. Essa identificação como livre expressão da identidade do indivíduo, conforme sintetiza VALENTE (2021, p. 34-36), decorre dos ideários iluministas e liberais, enrobustecendo as concepções modernas de Autor, originalidade e obra:

"No contexto dos séculos XVIII e XIX, passou-se a identificar na atividade artística uma livre expressão da identidade. É nesse sentido que grande parte da literatura (tanto de história das ideias, como de história da arte e também jurídica) reconhece nessa época o surgimento das figuras modernas de Autor, originalidade e obra, ligadas aos ideários iluministas e liberais de valorização do indivíduo." (VALENTE, 2021, p. 34-36)

SASS e LINKE (2017, p. 27) relatam que o destaque da individualidade do sujeito (consequentemente do sujeito Autor), somado a ideia de que *“as palavras devem ser objeto de propriedade privada”*, essa advinda da concepção de unidade da obra (através do livro impresso), faz com que o fenômeno da autoria passasse a ser centralizado no indivíduo, no sujeito Autor. CARBONI (2010, p. 55), complementa neste sentido:

"Essa nova concepção da obra como uma marca, memória ou testemunho da intelecção de um indivíduo único – e, portanto, uma tremenda revelação desse indivíduo, permite uma nova forma de leitura: se, na Idade Média, o prazer da leitura estava no reconhecimento do próprio leitor na obra, no Romantismo, esse prazer reside na exploração da alma do Autor. Dessa forma, a obra passa a ser tratada como uma manifestação da personalidade do Autor, que, até hoje, é o elemento-chave dos direitos morais de Autor."

Assim, na era “pós-Gutenberg”, concomitantemente à filosofia kantiana e outras conexas, bem como a lockeana e suas conexas, se passa a creditar ao Autor os atributos de propriedade, autonomia, originalidade e moralidade, uma vez que a concepção de obra, já, de certa forma, inteligida, propiciou enxergar a autoria como

uma espécie de marca, de memória ou testemunho da intelecção de um indivíduo único. Portanto, a obra definitivamente passa a ser tratada como, bem disse CARBONI (p. 2010, p. 55), citado acima, uma “*manifestação da personalidade do Autor, que, até hoje, é o elemento-chave dos direitos morais de Autor.*”<sup>33</sup>

É em meio a essa maturação filosófica e aos ecos revolucionários franceses que vai se erigir o sistema *Droit d’Auteur*, o qual brota das leis francesas do final do século XVIII, dando azo primordial ao enfoque moral personalíssimo do sujeito Autor. Diferentemente da pretérita lei inglesa, a lei francesa estendeu os direitos autorais (além de ampliá-los) à vários outros tipos de Autores que não só da literatura. (FRAGOSO, 2009, p. 52-53)

Conforme COSTA NETTO (2019, p. 106), uma das grandes diferenças da lei francesa para a inglesa foi o reconhecimento da proteção por toda a vida do Autor, bem como a privatização das reparações indenizatórias oriundas de uso desautorizado, desvinculando-as do Estado. Existiram diversas outras diferenças, mas, a partir dessas apontadas, torna-se possível perceber um novo deslocamento do eixo gravitacional da tutela autoral.<sup>34</sup>

FRAGOSO (2019, p. 200), em publicação posterior, assim complementa:

“A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão consolidou, em sua versão de 1793, a liberdade do comércio e da indústria, revogando em definitivo todos os privilégios. O decreto de 1793, redigido por Lakanal, refere-se aos “*droits de génie*”, entendendo-se *génie*, neste contexto, como algo ligado ao caráter ou ao temperamento, derivado de uma especial aptidão inspiradora da criação intelectual; em suma, pode-se observar na assertiva

---

<sup>33</sup> Cumpre ponderar o que CARBONI (2010, p. 55) adverte sobre a aparente inquestionabilidade dessas características, as quais, por certo, representam dificuldades na análise contemporânea dos fenômenos autorais propiciados pela interatividade: “*Segundo Rebecca Moore Howard, o indivíduo-autor passa a definir o campo da ação da era pós-Gutenberg e a ele são creditados os atributos de propriedade, autonomia, originalidade e moralidade. E acrescenta que, apesar de já terem transcorridos 3 (três) séculos da introdução do conceito moderno de autoria, tais atributos vêm sendo considerados como dados inquestionáveis. Entretanto, o seu aparecimento na história demonstra que tais atributos são, evidentemente, arbitrariedades culturais das condições tecnológicas e econômicas da sociedade que os introduziu, o que permite o seu questionamento e a sua classificação como um dado natural, tão comum na doutrina sobre direitos autorais.*”

<sup>34</sup> Nesse sentido, SOUZA (2006, p. 70): “*Conclusão inevitável é a de que o sistema de Droit d’Auteur, ao qual nos filiamos, concentrou-se em promover a identificação de prerrogativas individuais dos Autores, nos planos pessoais e patrimoniais, e avançou, desta vez, não sobre os intermediários e financistas, nas figuras do livreiro, editor e produtor, mas sobre os interesses da sociedade civil e os direitos da coletividade.*”

uma remissão à personalidade do Autor manifestada na obra, já anunciando um direito de natureza moral a ser juridicamente normatizado. Em 13 de junho de 1795, aprova-se na França o decreto assegurando aos Autores a propriedade sobre as suas obras, atraindo para os criadores intelectuais a titularidade originária e exclusiva sobre suas criações.”

Nesse sentido, o Direito francês contribuiu de forma ímpar com a consolidação dos “direitos subjetivos”, que na concepção jusracionalista, são aqueles adstritos à natureza humana de cada pessoa dar livre curso a sua vida e a proteger sua personalidade, precipuamente a partir do Código Civil francês de 1804. (COSTA NETTO, 2019, p. 107) Dessa forma, a tradição francesa, a partir da instauração do sistema *Droit d’Auteur*, abriu portas para uma possibilidade de entendimento mais profunda do sujeito Autor, diferente da tradição inglesa, a qual o segmentou muito mais como um partícipe mercadológico do que um sujeito cujo fazer envolve, além de questões mercadológicas, também morais.

Nas palavras do autor acima em comento:

“A partir desses precedentes legais, o Direito de Autor – denominação adotada na França – e o *Copyright* – na Inglaterra e nos Estados Unidos – se consolidariam a partir de mudanças políticas radicais ocorridas no continente americano e europeu: a independência colonial norte-americana e a Revolução Francesa. No curso de dez anos, de 1783 a 1793, os dois regimes jurídicos: o denominado “objetivo”, com enfoque principal na proteção da “obra” (o *copyright*), de um lado e, de outro, o “subjetivo”, dirigido à tutela do Autor (o “Direito de Autor”). O primeiro, “objetivo”, era fundamentado na *Common Law* e o segundo, “subjetivo”, que evoluiu para ser adotado modernamente em todo o mundo, partiu da tradição jurídica continental europeia e latina.” (COSTA NETTO, 2019, p. 105-106)

O autor acima citado fala “todo o mundo” pois são os preceitos do sistema *Droit d’Auteur* que, efetivamente, congregaram a “internacionalização” do Direito de Autor, sobretudo, por intermediação da *Association Littéraire et Artistique Internationale*<sup>35</sup> e da *Société de Gens de Lettres*<sup>36</sup>, promotoras de diversas reuniões

<sup>35</sup> Nota de tradução: Associação Literária e Artística Internacional. Fundada em 1878 e presidida por Victor Hugo.

<sup>36</sup> Nota de tradução: Sociedade de Letras. Fundada em 1833 por Victor Hugo, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac e Amantine Dupin, esta última mais conhecida por seu pseudônimo, George Sand.

e congressos – mais notadamente o Congresso Internacional Literário de Paris –, os quais alcançaram a atenção tanto da esfera política quanto dos intelectuais e outros Autores da época.<sup>37</sup> (COSTA NETTO, 2019, p. 110; MORAES, 2021, p. 47)

Assim, iniciou-se o que, um século mais tarde, em 1886 culminaria na formalização da Convenção de Berna, principal instrumento internacional relativo ao Direito de Autor.<sup>38</sup> É digno de nota salientar as diferenças instrumentais entre os sistemas *Copyright* e *Droit d’Auteur* levaram – e ainda levam – a percalços jurídicos filosoficamente intrincados e de difícil resolução.<sup>39</sup> (MORAES, 2021, p. 47-51)

Em dissonância ao que geralmente se pensa, os aspectos patrimoniais consolidaram-se antes de uma concepção basilar do próprio sujeito Autor, esta última sendo possível tão somente após uma cisão filosófica kantiana e sua contribuição para a fenomenologia da produção de sentido, uma profunda transformação da percepção do indivíduo.

Assim, a inspiração do Autor também transcendeu, filosoficamente falando, saindo do campo do assujeitamento divino e do meio material para a forma de uma “voz interior” (uma metafísica criativa), nos termos de uma individualidade do sujeito.

---

<sup>37</sup> A partir do século XIX, agravou-se severamente a necessidade de regulamentação internacional em relação ao fazer autoral e as obras artísticas, científicas e literárias, bem como toda a indústria a isso circundante, tendo em vista a facilidade com que as criações autorais se infiltravam para além dos limites jurisdicionais de cada país ou região, o que se complexava fulminantemente quando essa infiltração se dava entre países de sistemas distintos. (ASCENSÃO, 2007, p. 635) Nesse mesmo sentido, FRAGOSO (2009, p. 71): “A crescente internacionalização das relações econômicas, com reflexos imediatos nas relações interpessoais e na troca de bens e ideias, ocorrida especialmente nos últimos cento e cinquenta anos, propiciou e propicia ao Direito Autoral um intenso movimento de internacionalização. Existem inúmeras convenções e alguns tratados, além de um ideal na busca para a implementação de leis-tipo, no sentido de harmonizar entre si os diversos sistemas jurídicos de nacionalidades diversas, em seus campos específicos de aplicação, bem como os dois grandes sistemas representados pelos sistemas do *Copyright* e do *Droit d’Auteur*.” Não obstante, de acordo com ZANINI (2015, p.63), há de se compreender que este movimento foi sistematicamente aderido por nações mais economicamente desenvolvidas da Europa, as quais já eram grandes exportadoras de obras intelectuais e percebiam significantes vantagens econômicas e prestígio na valorização e mercancia de suas obras e Autores nacionais.

<sup>38</sup> Sobre isso, SASS e LINKE (2017, p. 32) concatenam da seguinte forma: “Em linhas gerais, pode-se dizer que a construção do conceito de autoria no *Droit d’auteur*, e, conseqüentemente, no Direito Autoral que veio a se internacionalizar na Convenção de Berna, em 1886, foi baseada no mito do Autor enquanto gênio criador, sob uma perspectiva romantizada, de ligação entre aquele e a sua obra, fruto de sua criatividade e originalidade primeva e extensão de sua personalidade.”

<sup>39</sup> ZANINI (2015, p. 68) explica que o mais importante aspecto observado na Convenção de Berna reside na garantia do direito moral de se reivindicar a paternidade da obra e de se opor a qualquer modificação, mutilação, deformação, atentado, etc., contra a obra, ou até mesmo em face da honra ou reputação de seu Autor, inclusive após sua morte. SOUZA (2006, p. 53-54) complementa que a Convenção de Berna buscava a universalização da proteção autoral, principalmente através de uma uniformização legal, preceitos estes que permanecem até hoje, apesar das diversas concessões realizadas para perceber-se a adesão de países cuja sistemática de proteção autoral filia-se ao *Copyright* e não ao *Droit d’Auteur*.

(BURKE, 2006, p. xxi) Importa frisar essa noção de “voz interior”, pois estima-se que seja a partir dela o acesso para uma abordagem do Direito de Autor a partir da filosofia da linguagem, o que, no presente caso, será feito através da aplicação das teorias bakhtinianas que abordam a concepção de sujeito e produção de sentido para um encontro do sujeito Autor, como se verá nos capítulos subsequentes.<sup>40</sup>

Dando continuidade, e conforme preleciona CARBONI (2010, p. 58), essa transcendência do Autor, teorizada a partir de Kant, paradoxalmente trouxe consigo uma impessoalidade, uma vez que “*o idealismo kantiano é transcendente ao mundo e, portanto, ontologicamente vazio*”. Em termos de criação artística, poder-se-ia dizer que ao mesmo tempo em que um Autor pode ser identificado com a obra como um todo, ele também pode não estar visível em quaisquer de suas partes. Considera-se, portanto, essa possibilidade a chave para as teorias modernistas de autoria, conforme se verá, principalmente, em Barthes e Foucault, nesta pesquisa.

Quanto a esse paradoxo, BURKE (2006, p. xx) questiona como, em uma época marcada pela construção do culto à subjetividade, haveria se gerado uma construção tão contraditória quanto a ideia de uma “subjetividade impessoal” do Autor. A cosmogonia poética em que a mente do Autor se torna também o nexos causal do que em parte ela representa, faz com que não desapareçam as concepções medievais de imitação e inspiração, apenas redistribuindo-as em uma “*nova economia da subjetividade*”. Nas palavras do autor: “*The very idea of an ‘inspired creator’ resonated in romanticism with far fewer of the oxymoronic tensions which we would today discern in such a conceit: inspiration was set alongside rather than against the creative, originating imagination.*”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Neste sentido, DRUMOND (2017, p. 66): “*Por outro lado, o caminho percorrido desde a revolução copernicana de Kant permitiu a compreensão inequívoca de que, também, no direito de autor, deve ocorrer a percepção de que a filosofia da consciência é um paradigma já superado pela filosofia da linguagem, decorrente do linguistic turn. Antes do rompimento paradigmático da superação da filosofia da linguagem, pode-se apontar um ‘romantismo no direito de autor’ (e que vem, em alguma medida, sendo apontado pelo senso comum autoralista), tanto do ponto de vista político-estrutural quanto do ponto de vista filosófico, o que se percebe pela ‘mantrificação’ de ideias, como o brado de Chapelier que propõe a ‘sacralização’ da propriedade literária e artística, definindo-a como a propriedade mais sagrada, mais legítima, mais pessoal de todas as propriedades.*”

<sup>41</sup> Nota de tradução: “A própria ideia de um ‘criador inspirado’ ressoou no romantismo com muito menos das tensões paradoxais que hoje discerniríamos em tal presunção: a inspiração foi colocada ao lado e não contra a imaginação criativa e originária.”

Quando da análise desse desvelar histórico, alguns autores apontam Flaubert<sup>42</sup> e T.S. Eliot<sup>43</sup> – mas, principalmente Mallarmé, como se verá a seguir – no sentido de relativização e aprofundamento dessa noção da arte como “vinda de dentro”, transcendente do sujeito ao mundo. Nesse viés, à primeira vista, surge no alvorecer do século XX uma contradição filosófica no sentido de se pensar o Autor dualistamente, sendo ao mesmo tempo um sujeito detentor de uma personalidade bem formada, mas também detentor de uma impessoalidade inata a sua própria autoria.

BURKE (2006, p. xxii) sugere que essa defesa da impessoalidade funciona como uma implicação niilista do idealismo kantiano, ou ainda, uma tentativa de preservar algo da noção de despreocupação, outrora advinda do mimetismo vinculado ao divino, e agora mitigada pelas maturações filosóficas kantianas e neokantianas de transcendência e “culto ao subjetivismo”.

De qualquer sorte, em que pese essas manifestações tenham repercutido no século XX, principalmente no ensaio “*A morte do Autor*” de Roland Barthes, a ideia do fazer autoral como confissão ou manifestação da personalidade do Autor perdurou, desde Kant, em pensar a obra como uma revelação do Autor e também em enaltece-lo como um gênio-criador, transcendental, fortificando sobremaneira a visão antropocêntrica do Direito de Autor até hoje (a dita visão romântica).

---

<sup>42</sup> BURKE (2006, p. xxiii), citado e comentado por CARBONI (2010, p. 58-58): “*Para Flaubert, o Autor, em sua obra, deve ser como Deus no universo: presente em todo lugar e visível em parte alguma.*” Em suma, nas próprias palavras de BURKE (2006, p. xiii): “*In both romantic and modernist aesthetics, impersonality had for the most part described a mode or mood in which an Author achieved aesthetic transfiguration.*” Tradução: Tanto na estética romântica quanto na modernista, a impessoalidade descrevera, em grande parte, um modo ou ânimo em que um Autor alcançava a transfiguração estética.

<sup>43</sup> ELIOT, T.S. (1955, p. 26-27 *apud* GAGLIARDI, 2019, p. 14-15): “*O progresso de um artista é um contínuo autossacrifício, uma contínua extinção da personalidade.*” Ainda, conforme GAGLIARDI (2019, p. 15): “*Para Eliot, a ‘crítica honesta’ e a ‘apreciação sensível’ são direcionadas à poesia, não ao poeta. Não são as emoções pessoais, provocadas por eventos específicos de sua vida que interessam à poesia. Sua complexidade é outra, as emoções reais não são formas de expressão, mas manifestações naturais do próprio ser. Na poesia, o que conta é o trabalho intelectual sobre essas emoções, a fim de fazê-las dizer algo quando transpostas para outro plano e ali transformadas. Daí a obtenção do que Eliot chama de ‘prazer estético’, que é, segundo ele, de natureza diferente do prazer na vida: ‘Quanto mais perfeito o artista, mais completamente separados estarão nele o homem que sofre e a mente que cria; e mais perfeitamente a mente irá digerir e transmutar as paixões que são o seu material’. Em resumo, Eliot considera a poesia não como um simples “verter de emoções”, mas como uma fuga delas. Não é a expressão da personalidade, mas o distanciamento dela que faz o poeta.*”

### 3 EM BUSCA DO SUJEITO AUTOR

Conforme explica CARBONI (2010, p. 63), a partir do século XX, as doutrinas de despersonalização do Autor ganham muito relevo, principalmente como resposta à concepção dita romântica de enxergar o Autor como sendo um “gênio-criador”, muito galgada, como visto anteriormente, na transcendência de viés antropocêntrico, possibilitada pela revolução copernicana de Kant.

Uma figura em especial neste sentido é o francês Stéphane Mallarmé, cuja produção literária se espalha ao longo da segunda metade do século XIX e vem a se tornar um grande ponto de apoio para as teorias posteriores de apagamento ou morte autoral. Reputa-se a Mallarmé a “crise do verso”, a ideia de a estética artística residir única e exclusivamente na linguagem e também de que haveria uma dissociação entre Autor e obra, o que se vê sedimentado tanto em Barthes como em Foucault (para aquele, sustentáculo, para esse, problematização):

“Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, **é a linguagem que fala, não o Autor**; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir esse ponto em que só a linguagem age, "performa", e não "eu" (...)” (BARTHES, 2004, p. 59) (Grifo adicionado).

“Dar, de fato, à escrita um estatuto originário não seria uma maneira de, por um lado, traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica do seu caráter criador? (...) Penso então que tal uso da noção de escrita arrisca manter os privilégios do Autor sob a salvaguarda do a priori – ele faz subsistir, na luz obscura da neutralização, o jogo das representações que formaram uma certa imagem do Autor. A desaparecimento do Autor, que após Mallarmé é um acontecimento que não cessa, encontra-se submetida ao bloqueio transcendental.” (FOUCAULT, 2009, p. 271)

BURKE (2006, p. xxv-xxvi) também fala de Nietzsche, Freud, Marx e Heidegger, principalmente por demonstrarem-se como uma tentativa de dar uma certa concretude à transcendência demasiado subjetiva de Kant.

Nesse sentido, CARBONI (2010, p. 63) salienta que para Nietzsche, um “retorno ao corpo” é o movimento necessário contra a “desencarnação” da metafísica kantiana. Para esse pensador o discurso é definitivamente algo pessoal, ocorrendo o “apagamento” única e exclusivamente pelo intermédio de estratégias e ferramentas retóricas, devendo a produção de sentido, primeiramente, avaliar o Autor e a atividade ética que o motiva, justamente para não se pôr à mercê do “desejo de poder” por detrás da fachada do desinteresse. Nesse sentido, BURKE (2006, p. xv) coloca que *“following upon Nietzsche, the most radical alternatives to transcendental subjectivity have sought to situate rather than detach the subject from its work and world”*<sup>44</sup>, o que leva ao próximo intelectual, “pai da psicanálise”.

Para Freud, a busca pela impessoalidade seria uma defesa contra o inescapável e quase insustentável “situacionismo”, em termos de desejo pessoal, memória e biografia. Assim, BURKE (2006, p. xv) fala que com o modelo freudiano *“every attempt at disinterestedness or transcendence is fated to collapse as the unconscious resituates and returns Author to text, subject to discourse, and the traumatically personal to the defensive will-to-impersonality”*.<sup>45</sup> Segundo CARBONI (2010, p. 64), Freud enxerga a “voz do outro” como sendo aquela do inconsciente individual, construído a partir de memórias da infância enraizadas e ações repreendidas de natureza sexual e destrutiva.

Quanto a Marx e Heidegger, o sujeito (e por consequência o Autor) a ser considerado é aquele que está situado historicamente, justamente o oposto àquele ontologicamente vazio da concepção kantiana. (CARBONI, 2010, p. 65) A partir daqui, fomenta-se o debate de que a subjetividade da autoria deveria ser substituída pelo sujeito concreto, sua sociologia, sua história, sua posição no mundo. Nessa linha, (BURKE, 2006, p. xxvi) coloca que teria se estabelecido uma falsa analogia quanto à noção de Autor e a de sujeito transcendental e impessoal. Portanto, o que passaria a

---

<sup>44</sup> Nota de tradução: “Segundo Nietzsche, as alternativas mais radicais à subjetividade transcendental têm buscado situar o sujeito ao invés de separá-lo do seu trabalho e do seu mundo”.

<sup>45</sup> Nota de tradução: “Toda tentativa de desinteresse ou transcendência está fadada ao colapso à medida que o inconsciente ressitua e devolve o Autor ao texto, o sujeito ao discurso e o traumático da pessoalidade para a defensiva vontade de impessoalidade”.

se discutir, posteriormente, não seria a troca do Autor por teorias de “impessoalização”, do “retirar-se”, do “anonimato”, mas sim teorias cujo fim passam a mirar a autoria como uma atividade situada não em si mesma, mas na cultura, na ideologia, na linguagem, na diferença, na influência e na biografia, o que fortemente recrudescer a aplicação da teoria bakhtiniana, caminho que se almeja trilhar nesta pesquisa.

Nas palavras de BURKE (2006, p. xvi):

*“One can see that so many of the problems that bedevil the Author-debate arise from the failure to realise that the notion of the Author has been falsely analogised with the transcendent/impersonal subject and that the only way to deconstruct this latter subject is not to replace it with theories of language, différance, anonymity, écriture féminine and so on, but the reposition authorship as a situated activity presente not so much to itself as to culture, ideology, language, difference, influence, biography.”<sup>46</sup>*

E assim instauram-se as discussões acerca do sujeito Autor no século XX, o que impreterivelmente, como já falado, leva a Roland Barthes e Michel Foucault, dois intelectuais que surgem recorrentemente – para não se dizer repetidamente – em diversas análises autorais, de forma que não poder-se-ia simplesmente evadi-los.

Contudo, antes de se adentrar nesses dois autores específicos, cumpre estabelecer um estudo de entendimento básico no que diz respeito às inquietações que envolvem o Autor e conseqüentemente a obra. Assim, acredita-se que a análise dos referidos pensadores franceses, torna-se mais profícua e guie, involuntariamente, para a filosofia da linguagem, cuja obra bakhtiniana se elegeu como marco teórico de análise.

---

<sup>46</sup> Nota de tradução: “Pode-se ver que muitos dos problemas que atormentam o debate acerca do Autor surgem da falha em perceber que a noção de Autor foi falsamente comparada com a do sujeito transcendente/impessoal e que a única maneira de desconstruir esse último é não substituí-lo por teorias da linguagem, *différance*, anonimato, *écriture féminine* e assim por diante, mas reposicionando a autoria como uma atividade situada não tanto em si mesma, mas na cultura, ideologia, linguagem, diferença, influência, biografia.”

### 3.1 AUTOR É O CRIADOR DA OBRA

Primeiramente, cabe salientar que não se considera nem um pouco desmedida a ideia de que inexista Direito de Autor hoje, tal qual seu termo estritamente sugere. Pois o que se tem, na prática, talvez se pudesse denominar “Direito Obreiro”, ou ainda “Direito de Obra”, uma vez que apesar dos floreios argumentativos em torno da conceitualização do sujeito Autor, o entendimento fulcral – ainda que velado – é de que o real objeto da disciplina jurídica que – em tese – trataria do Autor, versa, na realidade, sobre obras literárias, artísticas e/ou científicas.

Pelas lentes de SASS e LINKE (2017, p. 25-26), no estudo “*A (des)construção do conceito de autoria na contemporaneidade: quem é o Autor na perspectiva das novas formas de produção cultural?*”:

“De maneira geral, o *status quo* vigente quanto ao Direito Autoral considera que o seu objeto é a obra, ou seja, esta costuma ser colocada no centro de gravidade das reflexões sobre a matéria. Nesse sentido, discute-se o escopo de proteção do Direito autoral de maneira a, muitas vezes, ignorar o conceito de Autor.”

VALENTE (2021, p. 72-73) propõe que o Autor hoje, diferentemente de sua concepção anterior, vem transformando-se em um autêntico modelo de negócios. A partir do fim do século XIX e início do século XX, com o início do processo de massificação da cultura e a intensificação do comércio de bens de luxo<sup>47</sup> (o que inclui a arte, a literatura e, arriscar-se-ia dizer, eventualmente, a própria ciência), a prestigiosa imagem do Autor como criador de obra singular, gênio criador, etc., passa por uma leve deterioração, voltando também a ser visto como simples produtor, o que veio a culminar hoje em uma visão do fazer autoral cuja finalidade remonta-se às demandas mercadológicas orientadas à maximização do lucro e pesadas estratégias de marketing.

---

<sup>47</sup> Nesse sentido, para aprofundamento, ver a questão do consumo conspícuo (“de ostentação”), proposta pelo economista e sociólogo estadunidense Thorstein Veblen, em seu livro “*A Teoria da classe ociosa*”, publicado originalmente em 1899. Não obstante, nesse mesmo sentido, mas para análise do século XX, sugere-se a série documental “Século do Ego”, dirigida por Adam Curtis, a qual demonstra como praticamente todos bens convertem-se em objeto de consumo para um enaltecimento da subjetividade do “eu”.

É nesse cenário que se testemunha a autoria se dissociar de uma “edificação laboriosa do espírito humano” e associar-se à figura da marca, da atividade empresarial, do mercado, tendo o contexto hodierno funcionado como catalisador para a comodificação (transformação em *commoditie*) do fazer autoral.

Conforme VALENTE (2021, p. 242-243):

“Nesse sentido, passamos a ter uma série de obras muito mais direcionadas para seu aproveitamento econômico do que a expressão da personalidade do criador, o que se observa pelos estudos de mercado que as precedem, bem como pelas alterações que são realizadas no seu decorrer, em função das demandas do público consumidor. Por exemplo, filmes, CDs e mesmo livros comumente são alvo de testes antes da publicação da versão final; séries e outros programas televisivos têm episódios piloto antes da exibição da temporada completa; serviços de *streaming* utilizam *big data* coletados de seus espectadores ao produzirem novos conteúdos (BIZUTTI ANDRADE, 2016), voltados especificamente para agradar as preferências dos usuários; ao passo que telenovelas podem ter sua trama completamente alterada após a exibição dos primeiros capítulos, conforme recepção do público.”

A produção autoral voltada estritamente ao mercado desponta à observação sua impulsão característica à qualidade de ativo financeiro, tal qual uma ação negociada em bolsa de valores. Essa nuance especulativa da produção autoral tem movimentado bilhões de dólares ano a ano (VALENTE, 2021, p. 80), podendo-se destacar a atuação de casas de leilões, cujo vocabulário “propriedades”, “bens” e “lotes”, por exemplo, retira espaço da crítica artística para se contemplar parâmetros estritamente mercadológicos, auxiliando no processo de coisificação do intelecto. Inclusive, como bom exemplo, tem-se os já famosos NFTs (*non-fungible tokens*<sup>48</sup>), os quais, não raramente, são negociados em valores cujas cifras facilmente substituiriam o verbete “surreal” dos dicionários. Nesse sentido, ironicamente se ilustra com a figura a seguir:

---

<sup>48</sup> Nota de tradução: *tokens* não-fungíveis.

Figura 4 – Mimi and Eunice: Incentivized Creation



Fonte: <<https://mimiand Eunice.com/>>. Acesso em: 23.02.2022

Assim, importa citar a visão de MORAES (2021, p. 61), que salienta que essa contemporânea variação de mundo, cuja inclinação interpretativa se dá para aspectos econômicos, é alarmante, pois monetiza tudo o que encontra pela frente, despedindo-se a quilômetros de distância de quaisquer limitações como ética, bem comum ou coletividade. Consoante o autor, o qual advoga em favor de um necessário movimento de repersonalização do Direito de Autor, concebe-se hoje o “ter” em detrimento do próprio “ser”.

Panoramicamente percebe-se que a obra, com isso, tem se fortalecido cada vez mais como sendo o real ponto protetivo da disciplina autoral, sempre a despeito do próprio sujeito criador. Não raras são as doutrinas jurídicas que simplesmente deslocam, sem dramatização, o Autor para a periferia da disciplina, como se verá a seguir. Outras, muitas vezes, traçam poéticos parágrafos sobre o que vem a ser um Autor, todavia, poucas páginas depois, desnudam um amor líquido repleto de fragilidades quanto a sua relação com o sujeito Autor (parafrazeando Bauman), apontando a obra como verdadeiro centro de gravidade, objeto e razão axiomática da disciplina dita autoral – que na prática, como anteriormente dito – e novamente, sem embargo, se repete – é “obreira” e não “de Autor”.

RAFFO (2011, p. 53) coloca luz sobre essa patologia do Direito de Autor, enfatizando que o paradigma científico hegemônico contemporâneo realmente enfatiza a obra, preocupando-se tutelá-la a despeito do sujeito Autor, o que sistematicamente causa prejuízos filosóficos:

*“El paradigma dominante considera que <<El derecho de Autor protege las creaciones expresadas en obras literarias, musicales, científicas y artísticas, en sentido amplio...>> y que el objeto de este derecho es la obra o la <<obra protegida>>. La obra es colocada en el centro de gravedad de la reflexión en este campo; ella viene a constituir de este modo la única <<variable independiente>> que orienta y determina la exposición teórica. Por esta razón, el paradigma hegemónico se siente obligado a dar una definición entitativa de obra con independencia del concepto de Autor. Pero resulta que no es ontológicamente posible comprender el fenómeno obra con independencia del fenómeno Autor.”<sup>49</sup> RAFFO (2011, p. 53)*

De forma preemptiva, cumpre referir que não se pretende dicotomizar doutrinas autorais entre as que enxergam e as que não enxergam esse deslocamento, tampouco adjetivá-las como boas ou ruins a partir deste específico ponto. O que se pretende, todavia, é apontar que, por consequência desse deslocamento axial, o Direito acaba por pensar erigir uma tutela em prol do Autor e da promoção da criatividade, porém concretiza uma tutela jurídica de cerco aos Autores (principalmente os “em potencial”) e, conseqüentemente, à criação de novas obras também, uma vez que, por força de lei, necessita manter sob longa guarda obras tidas como *suprassumo* da “originalidade” e da “individualidade”, o que dificulta a profusão cultural e, por óbvio, o surgimento de novos Autores.

Tomando a lei de direitos autorais brasileira 9.610/98 como parâmetro de chancela às afirmações até aqui erigidas, no sentido de se ter o sujeito Autor como mero nexos causal criativo do objeto tangente ao Direito de Autor – a obra –, pode-se reproduzir o que segue:

“Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica.

Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei.” (BRASIL, 1998)

---

<sup>49</sup> Nota de tradução: “O paradigma dominante considera que <<O direito de Autor protege as criações expressadas em obras literárias, musicais, científicas e artísticas, em sentido amplo...>> e que o objeto desse direito é a obra ou a <<obra protegida>>. A obra é colocada no centro de gravidade da reflexão neste campo; ela passa a constituir desse modo a única <<variável independente>> que orienta e determina a exposição teórica. Por essa razão, o paradigma hegemônico sente-se compelido a dar uma definição entitativa de obra independentemente do conceito de Autor. Mas acontece que não é ontologicamente possível compreender o fenômeno obra independentemente do fenômeno Autor.”

Da Convenção de Berna, por sua vez, percebe-se que sequer há uma tentativa de tratamento para o sujeito Autor, atalhando direto para uma tentativa de apontamento de obra:

“ARTIGO 1 Os países a que se aplica a presente Convenção constituem-se em União para a proteção dos direitos dos Autores sobre as suas obras literárias e artísticas.

ARTIGO 2 1) Os temas "obras literárias e artísticas", 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 ao da cinematografia; as obras de desenho, de pintura, de arquitetura, de escultura, de gravura e de litografia; as obras fotográficas e as expressas por 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. (...)” (BRASIL, 1975)

Consoante DRUMMOND (2017, p. 53), ao se analisar as leis de Direito de Autor, o que se extrai é que não há definições inequívocas a respeito da figura do sujeito Autor. Em seus estudos, DRUMMOND (2017, p. 126) exemplifica que essa característica é global, apresentando como comparação as legislações portuguesa, espanhola, alemã e inglesa, o que, para efeitos do presente estudo, cumpre também referir.

Assim, tem-se que a lei portuguesa 63/85 (CDADC – Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos), em seus artigos 11 e 27, dispõe o seguinte sobre o Autor:

“Artigo 11. Titularidade. O direito de autor pertence ao criador intelectual da obra, salvo disposição expressa em contrário.

(...)

Artigo 27. Paternidade da obra. 1 – Salvo disposição em contrário, Autor é criador intelectual da obra.” (PORTUGAL, 1985)

Conforme DRUMMOND (2017, p. 53), a lei portuguesa possibilita o fenômeno de o Autor não ser o Autor, visto que se admite “disposição expressa em contrário”. A lei espanhola, cuja positivação se dá através do Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril (TRLPI – *Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual*<sup>50</sup>), ao abordar o tema do Autor, em seu artigo 5º, por sua vez, dispõe:

*“Sujetos. Artículo 5º. – Autores y otros beneficiarios. 1. Se considera Autor a la persona natural que crea alguna obra literaria artística o científica. 2. No obstante de la protección que esta Ley concede al Autor se podrán beneficiar personas jurídicas em los casos expresamente previstos em ella.”*<sup>51</sup>  
(ESPAÑA, 1996)

Na lei alemã, mais especificamente a *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)*<sup>52</sup> de 1965 (alterada em julho de 2021), dispõe em seu parágrafo 7º, sob o título “*Urheber*” (termo que representa o criador, originador, causador), o seguinte: “*Urheber ist der Schöpfer des Werkes*”.<sup>53</sup> (ALEMANHA, 1965)

Na atual lei inglesa, o *Copyright, Designs and Patents Act 1988 (Chapter 48)* – (CDPA), em sua seção 9, (1), dispõe o seguinte: “*In this Part “Author”, in relation to a work, means the person who creates it*”.<sup>54</sup> (REINO UNIDO, 1988) A lei inglesa no desenvolver desta seção, apresenta exemplos de obras e como seriam definidas suas autorias.

Afim de adicionar ao estudo construído por Drummond, buscou-se também as leis francesa e estadunidense. Assim, na atual lei francesa, o *Code de la Propriété Intellectuelle*<sup>55</sup>, mais precisamente no artigo L111-1, dispõe-se que “*L’Auteur d’une oeuvre de l’esprit jouit sur cette oeuvre, du seul fait de sa création, d’un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous*”.<sup>56</sup> (FRANÇA, 1992)

<sup>50</sup> Nota de tradução: Texto Alterado da Lei de Propriedade Intelectual.

<sup>51</sup> Nota de tradução: “Sujeitos. Artigo 5º. – Autores e outros beneficiários. 1. Se considera Autor a pessoa natural que cria alguma obra literária, artística ou científica. 2. Não obstante da proteção que esta Lei concede ao Autor poderão se beneficiar pessoas jurídicas nos casos nela expressamente previstos.”

<sup>52</sup> Nota de tradução: “Lei de Direitos Autorais e Direitos Conexos (Lei de Direitos Autorais)”.

<sup>53</sup> Nota de tradução: “O Autor é o criador da obra”.

<sup>54</sup> Nota de tradução: “Nesta parte, “Autor”, em relação a uma obra, significa a pessoa que a cria”.

<sup>55</sup> Nota de tradução: “Código de Propriedade Intelectual”.

<sup>56</sup> Nota de tradução: “O Autor de uma obra do espírito goza sobre esta obra, pelo simples fato da sua criação, de um direito de propriedade imaterial exclusivo e oponível a todos”.

Na lei autoral estadunidense, o *Copyright Act* de 1976 e suas subsequentes emendas, mais especificamente a alínea “a” do §201, dispõe: “*Initial Ownership. – Copyright in a work protected under this title vests initially in the Author or Authors of the work. The Authors of a joint work are coowners of copyright in the work*”.<sup>57</sup> (ESTADOS UNIDOS, 1976)<sup>58</sup>

Quanto as leis portuguesa, espanhola, alemã e inglesa, DRUMMOND (2017, p. 56) comenta – o que se pensa ser, também, extensível às leis nesta oportunidade adicionadas<sup>59</sup> – o que segue:

“Em linhas gerais, portanto, faltam às leis nacionais a compreensão da figura do criador no que se refere ao ambiente de possibilidade de criação, ou seja, no que se considera criação, como, propriamente, a noção exata de quem pode figurar nessa condição. Isso demonstra a relação intrínseca entre o objeto de proteção do direito de Autor, a criação, a obra e aquele que tem a possibilidade de trazê-la ao mundo, o sujeito primordialmente implicado no processo criativo.” (DRUMMOND, 2017, p. 56)

Feitas essas observações, torna-se possível um olhar crítico em relação ao fenômeno de deslocamento do sujeito Autor para a periferia de sua própria disciplina, analisando-se famosas doutrinas, como é o caso, por exemplo, de COSTA NETTO (2019) e BITTAR (1977) – esta última em aproveitamento da citação de Costa Neto – as quais, sem rodeios, apresentam como objeto do Direito de Autor a obra:

“O objeto do direito de Autor – ou o bem jurídico protegido – é a criação ou obra intelectual (...)” (COSTA NETTO, 2019, p. 159) “O titular originário do direito de Autor não pode ser outro senão o criador da obra intelectual, ou

<sup>57</sup> Nota de tradução: “Propriedade Inicial. – O direito de cópia de uma obra protegida por este título é inicialmente atribuído ao autor ou autores da obra. Os autores de uma obra em comum são coproprietários do direito de cópia da obra”.

<sup>58</sup> Curiosamente, após o parágrafo que trata da titularidade inicial do direito de cópia, há uma expressa distinção entre a propriedade de um direito de cópia e a propriedade da cópia (objeto) em si, o que remonta à análise histórico-sociológica anteriormente apresentada: “§202. *Ownership of a copyright, or of any of the exclusive rights under a copyright, is distinct from ownership of any material object in which the work is embodied.*”. Tradução: “§202. A propriedade de um direito de cópia, ou de qualquer um dos direitos exclusivos sobre um direito de cópia, é distinta da propriedade de qualquer objeto material no qual a obra esteja incorporada.” (ESTADOS UNIDOS, 1976)

<sup>59</sup> Cumpre enfatizar que há diferentes nuances entre as leis que derivam dos distintos sistemas *Copyright* e *Droit D’Auteur*, bem como da *Common Law* e da *Civil Law* (sistema romano-germânico), contudo, para essa específica comparativa, não importou tanto realizar, uma vez que é meramente ilustrativa, sem fins de exaurimento científico, contudo, frisa-se que há particularidades analisáveis.

seja, o Autor, “pessoa física”. Esse entendimento é pacífico. Nesse caminho, vale mencionar a assertiva de Carlos Alberto Bittar: De nossa parte, parecemos irrefutável essa orientação: se se construiu todo um sistema para a proteção dos Autores, o qual repousa na criação da obra – e só esse fato pode definir a sua paternidade – não se justifica se possa originariamente conferir o direito a quem dela não tenha participado. (BITTAR, 1977, p. 81)” (COSTA NETTO, 2019, p. 166)

Inclusive, consta salientar que COSTA NETTO (2019, p. 167) cita a doutrinadora argentina Lipzyc, a qual é duramente criticada por seu conterrâneo e aqui já citado, Julio Raffo, nesse ponto específico; comparativamente:

“No respeitante à titularidade originária do direito de Autor, a jurista argentina Delia Lipzyc consigna categoricamente: o Autor é sujeito originário do direito de Autor e o direito de Autor nasce da criação intelectual. Uma vez que esta somente pode ser realizada pelas pessoas físicas, a consequência natural é que a titularidade originária corresponda a pessoa física que cria a obra. (LIPZYC, 1990, p. 10-11)”

*“Bajo el paradigma que propiciamos puede sostenerse que no existen <<obras protegidas por el Derecho de autor>>, lo que en realidad existen son Autores que detentan ciertos derechos exclusivos sobre sus obras. Por ello, afirmamos que lo protegido por el Derecho es el Autor, y no la obra. Esta perspectiva es parcialmente compartida por la doctora Delia LIPSZYC cuando afirma que: <<El derecho de Autor reconoce en cabeza del creador... facultades exclusivas oponibles erga omnes que forman el contenido de la materia>>, y digo parcialmente porque así comienza esa importante obra jurídica, pero, lamentablemente, en la misma obra se incluyen afirmaciones que, abandonando esta rica perspectiva, colocan a la obra como siendo el objeto de la protección.”*<sup>60</sup> (RAFFO, 2011, p. 99)

---

<sup>60</sup> Nota de tradução: “Sob o paradigma que propiciamos, pode-se argumentar que não existem <<obras protegidas pelo Direito de Autor>>, o que realmente existe são Autores que detêm certos direitos exclusivos sobre suas obras. Por isso, afirmamos que o que é protegido pela Lei é o Autor, e não a obra. Esta perspectiva é parcialmente compartilhada pela Dra. Delia LIPSZYC quando afirma que: <<O Direito de Autor reconhece na cabeça do criador... facultades exclusivas oponíveis *erga omnes* que formam o conteúdo da matéria>>, e digo parcialmente porque assim começa essa obra jurídica importante, mas, infelizmente, na mesma obra se incluem afirmações que, abandonando essa rica perspectiva, colocam a obra como sendo o objeto de proteção.”

BITTAR (2015), aqui também já citado, cujo manual vem sendo reeditado e relançado há muitos anos, embasando diversas pesquisas científicas e trabalhos jurídicos, reserva no capítulo cinco os estudos destinados ao “objeto da disciplina”, do qual se observam os seguintes tópicos:

“V – O Objeto. Sumário: 21. Criações regidas pelo Direito de Autor. 22. Criações não alcançadas. 23. A esteticidade como elemento fundamental. 24. Diferença das obras utilitárias. 25. A posição da obra de arte aplicada. 26. A proteção da forma no Direito de Autor. 27. A originalidade como requisito básico. 28. A inserção em suporte. 29. Obras protegidas: as obras originárias. 30. As obras derivadas. 31. Enunciação de obras protegidas: originárias e derivadas. 32. A situação na jurisprudência. 33. Discussões quanto a novas criações. 34. Orientações básicas na matéria.” (BITTAR, 2015, p. 43)

Outros exemplos para sustentar que o objeto do Direito de Autor é a obra e não o Autor seriam possíveis, contudo, o que se busca evidenciar é que esta perspectiva tem levado tudo e todos a um círculo vicioso em que se explica o sujeito autoral como sendo o criador de uma obra e a obra como sendo criação do Autor, e ponto. Assim, arquiteteta-se um labirinto cujo embate filosófico sobre o que vem a ser uma obra, por exemplo e justa franqueza, tem se demonstrado muito mais complexo do que a própria busca pelo sujeito Autor.

Contudo, por conta de a obra ser reiteradamente utilizada como “coringa” na edificação de um conceito de Autor, tem-se como necessário analisá-la, o que se propõe com o estudo a seguir.

### 3.2 OBRA É A CRIAÇÃO DO AUTOR?

DANTO (2015; 2019; 2020) afirma que a produção artística contemporânea trouxe consigo um autêntico problema filosófico: como diferenciar obras de coisas banais? Nesse sentido, percebe-se que a contemporaneidade do fazer autoral filosoficamente dirige-se a uma ontologia baseada na ideia de que a distinção entre coisas banais e obras existe, entretanto, essa distinção não sobressai da aparência visível dos objetos. (OLIVEIRA e PAZZET, 2020, p. 12)

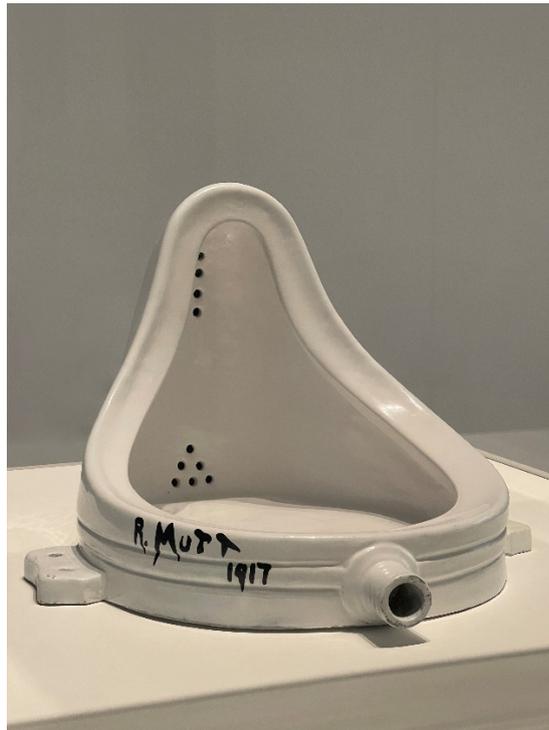
Perseguindo a construção teórica do autor ora em tela, consoante seus livros “*O abuso da beleza*” (DANTO, 2015) e “*O descredenciamento filosófico da arte*” (DANTO, 2019), a diferença de uma “obra” para algo simplesmente banal (“não-obra”) não mais reside no que há de visível ou aparente, como antigamente se tinha, mas sim em sua significação invisivelmente incorporada – independentemente de qualquer estética subjacente. Nas palavras do autor:

“É uma marca do período atual da história da arte o fato de o conceito de arte não implicar nenhuma restrição interna a respeito do que as obras de arte são, de modo que não se pode mais dizer se uma coisa é ou não uma obra de arte. E o pior, uma coisa pode ser uma obra de arte, ao passo que outra coisa bastante semelhante à primeira pode não ser, já que nada que seja visível revela a diferença. Isso não significa que seja arbitrário alguma coisa ser ou não uma obra de arte, apenas que os critérios tradicionais não mais se aplicam.” (DANTO, 2015, p. 17)

DANTO (2020, p. 28) propõe o entendimento de que desde o advento da fotografia, a arte rompeu com a narrativa mimética de equivalência ótica das retratações artísticas, a começar pela arte pictórica. A pintura teve de se reinventar para não ser esmagada pela precisão fotográfica, instaurando novos vieses criativos na arte num geral, os quais abandonam integralmente a exigência de beleza estética, bem como passam a relativizar conceitos como singularidade, individualidade, originalidade, fixação, dentre outros incansavelmente nomenclaturados pela retórica jusautoralista.

Neste sentido, Marcel Duchamp é o artista escolhido por DANTO (2015; 2019; 2020) como sendo aquele que levou os críticos, historiadores e filósofos da arte à percepção de que um conceito de obra seria algo de extrema complexidade, especialmente por conta de seu “*ready-made*” chamado “A Fonte”, o icônico mictório de cabeça para baixo com a falsa indicação de autoria “R. Mutt 1917”, como ilustrado na figura a seguir:

Figura 5 – Marcel Duchamp: Fountain (1917)



Fonte: *Fotografia do autor*, Tate Modern - Londres (2022)

Consoante DANTO (2020, p. 35), Duchamp abriu portas para um tipo de arte anestésica, sem distinções estéticas relevantes e apresentando significados exteriores a si mesma, o que exigiu um reconhecimento filosófico além das concepções do estado da arte até então tidas como institucionalizadas.

Não se quer dizer que a estética não mais faça parte das obras, mas sim que ela vem se tornando cada vez mais irrelevante para a concepção de obra ao longo da história, embaralhando um pensamento secular de que as artes são belas. É notável que as “Belas Artes” sofreram um estrondoso abalo sísmico com a reviravolta notada a partir dos movimentos modernistas, tais quais o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo, etc. Esse abalo, obviamente, foi sentido por diversas searas da sociedade, o que envolve, obviamente, o Direito e a Política.

No documentário “*Arquitetura da destruição*” (1989), produzido e dirigido pelo cineasta sueco Peter Cohen, é possível perceber que por mais que a arte, a literatura e a própria ciência tenham a sua historiografia particular, o direito e a política podem distorcer quaisquer concepções acerca de obra ou de Autor, criando influxos ao próprio desenvolvimento da história da arte. O projeto estético ultradireitista, advogado

por Adolf Hitler ao longo do Terceiro Reich, auxiliou em taxar como “arte degenerada” todo movimento artístico deslocado do conservador ideário ariano de “belo” – ou o que os nazistas denominaram “arte saudável”.

Hitler era pintor e também aspirante a arquiteto, o que lhe amparou em erigir discursividades sobre o que deveria ser de fato considerado obra, endossando forte propaganda no sentido de que a dita “arte degenerada” degradava a saúde das pessoas, definhando o intelecto humano, inclusive comparando obras modernistas a pessoas acometidas por doenças congênitas, como ilustrado na figura abaixo:

Figura 6 – Propaganda nazista sobre a “decadência da arte”



Fonte: Documentário “*Arquitetura da destruição*” (1989)

Efetivamente, o documentário supra não se restringe apenas a esse assunto, sendo muito mais rico, entretanto, dele pode-se perceber – se já não percebido –, que as concepções de obra, Autor e arte num geral, estão sujeitas a significações extrínsecas e flutuantes – **de contexto**. Nesse caso, todavia, propiciadas através de um abominável momento histórico para o Estado Democrático de Direito, o qual, muitas vezes, tristemente acaba repetindo posicionamentos autoritários a despeito do que um dia, talvez, poder-se-á também adjetivar “vanguarda”.

Retornando aos “*ready-mades*” de Duchamp, ilustra-se com eles uma histórica revolução na concepção de obra, sendo amplamente conhecidos pelo inconsciente cultural hodierno, de tão icônicos que se transformaram. Nesse viés, passa-se a reproduzir alguns outros exemplos com as figuras a seguir:

Figura 7 – Marcel Duchamp: Bicycle Wheel (1913)



Fonte: *Museum of Modern Art* (MoMA). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tqySnbbyB2U>. Acesso em: 26.02.2022.

Figura 8 – Marcel Duchamp: In Advance of the Broken Arm (1915)



Fonte: Steven Zucker, *Smarthistory*. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/profzucker/24104399879/>. Acesso em: 26.02.2022

Figura 9 – Marcel Duchamp: Trébuchet (Trap) (1917)



Fonte: *Centre Pompidou - Musée national d'art moderne*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tr%C3%A9buchet-trap-marcel-duchamp/lgGBUYRUbjf-rQ>. Acesso em: 26.02.2022.

DANTO (2020, p. 65) vai além e cita outros exemplos como as obras “*Brillo Box*” e “*Campbell’s Soup*” de Andy Warhol (figuras 10 e 11 a seguir), ou ainda a música “4’33”” do maestro e compositor John Cage, compostas em 1952 com três movimentos de pausa, totalizando mais de quatro minutos e meio de silêncio absoluto.

Figura 10 – Andy Warhol: *Brillo Box* (1964)

Fonte: The Andy Warhol Museum. Disponível em: <<https://www.warhol.org/lessons/brillo-is-it-art/>>. Acesso em: 26.02.2022.

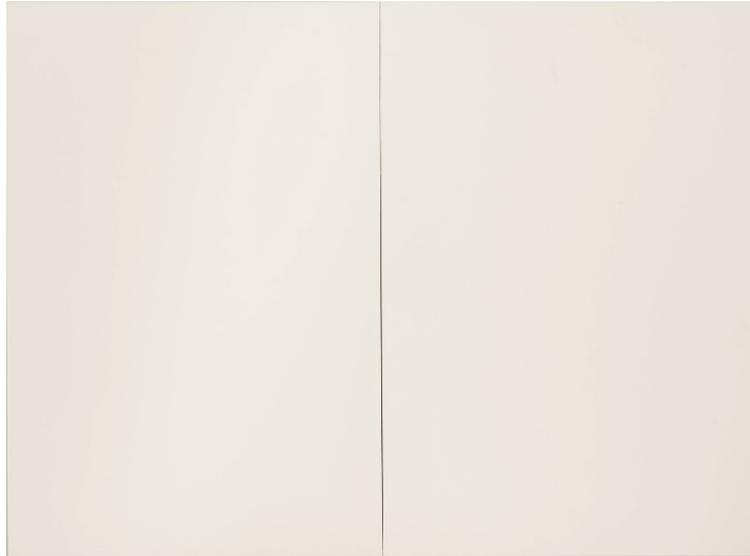
Figura 11 – Andy Warhol: *Campbell's Soup* (1968)

Fonte: The Andy Warhol Museum. Disponível em: <<https://www.warhol.org/lessons/campbells-soup-ode-to-food/>>. Acesso em: 26.02.2022.

Em reforço da concepção de que a História pode ser repetitiva, tem-se o exemplo recente da banda estadunidense Vulfpeck, a qual lançou o álbum “*Sleepify*”, composto por dez faixas de puro silêncio. A campanha de divulgação do referido álbum pedia para que os fãs deixassem as músicas tocando ao dormirem, prometendo, a partir disso, o financiamento de uma turnê gratuita com os direitos autorais provenientes das execuções nas plataformas de *streaming*. Segundo CAPUTO (2014), em matéria para a revista EXAME, a banda angariou vinte mil dólares e com isso realizou shows com entrada franca em sete diferentes cidades.

Outro exemplo trazido por DANTO (2020, p.66) é o do artista Robert Rauschenberg, ex-colega de John Cage, que anteriormente à composição “4'33'”, pintou, em 1951, telas em branco, juntando-as como painéis (figura 12 a seguir). Cage, ao dar uma entrevista comentando a obra do ex-colega, afirmou que Rauschenberg se fez valer de “*No subject, no image, no taste, no object, no beauty, no message, no talent, no technique, no idea.*” (KATZ, 2006), o que provavelmente o inspirou para a sua referida composição silenciosa.

Figura 12 – Robert Rauschenberg: White Painting (1951)



Fonte: *Museum of Modern Art (MoMA)*. Disponível em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/40/639>>. Acesso em 26.02.2022.

Mais recentemente, o artista dinamarquês Jens Haaning recebeu 534 mil coroas em uma encomenda feita pelo Museu Kunsten da Dinamarca, entregando telas em branco com o título “Pegue o dinheiro e fuja”. Conforme matéria veiculada pela BBC BRASIL (2021), o artista disse que “*A obra de arte é que eu peguei o dinheiro deles*”, prometendo ficar com a quantia que hoje (a época desta pesquisa) beira quase meio milhão de reais.

A partir dessas reflexões, pode-se notar que as hodiernas definições de obra apresentam diferenças em relação à tradição histórica, principalmente no que diz respeito a formalismos estéticos e de sentido (no que tange possíveis significâncias). De acordo com DANTO (2020, p. 71), isso certamente gera problemas filosóficos, pois há um desarranjo quanto as zonas limítrofes do que é obra e o que não é. O autor em comento coloca a seguinte questão, em seu livro “*O que é arte*”: “*Se qualquer coisa pode ser arte, o que distingue a arte de qualquer outra coisa?*”

Nas palavras do autor:

“(…) a descoberta filosófica de Duchamp foi a de que poderia existir uma arte cuja importância era não ter distinções estéticas dignas de serem mencionadas, em uma época em que se acreditava amplamente que o deleite estético era essencial para a arte. Em minha percepção, esse era o mérito de seus ready-mades. Como era possível existir uma arte anestésica, ele limpou

a atmosfera filosófica permitindo o reconhecimento de que a existência da arte é filosoficamente independente da estética.” (DANTO, 2020, p. 208-209)

Duchamp transformou um objeto ordinário da vida em uma das obras de arte modernas mais icônicas do século XX, simplesmente por realizar um movimento de deslocamento, colocando um mictório, assinado, em um outro contexto, passível de outro ponto de vista e aquém de seu significado utilitário, propiciando, assim, um novo pensamento para “A Fonte”. (DANTO, 2020, p. 73)

Na opinião de CARBONI (2008, p. 57), talvez tenha sido Marcel Duchamp o primeiro a compreender o potencial da recombinação, hoje amplamente utilizada no fazer autoral. A recontextualização de objetos que antes eram visualmente indiferentes possibilita o deslocamento dos possíveis sentidos invocáveis. Entretanto, **a dura sistemática do Direito de Autor não compreende a recontextualização das obras intelectuais**. Nas palavras do autor ora em comento:

“Para o direito de Autor, um texto ou uma imagem utilizada em um outro contexto seria o mesmo texto ou a mesma imagem. O próprio conceito de obra adaptada reflete esse raciocínio, para que se adapte um livro para o cinema, é necessária a autorização do Autor. Mas, evidentemente, a obra audiovisual jamais será o livro. Ao estabelecer a possibilidade de o Autor do livro não autorizar a elaboração de um filme com base no seu livro, proíbem-se novas leituras ou interpretações do livro (...)”. (CARBONI, 2008, p. 57)

DANTO (2019, p. 47) também visualiza o peso da categorização, como se pode destacar de seu livro “*O descredenciamento filosófico da arte*”:

“A Fonte de Duchamp é, como todo mundo sabe, em toda aparência externa, um mictório – ela era um mictório até que se tornou obra de arte e adquiriu essas propriedades adicionais que as obras de arte possuem em excesso em relação àquelas possuídas por meras coisas reais como mictórios (...)”

À ciência jurídica cabe compreender que “*adquirir propriedades adicionais que obras de arte possuem em excesso em relação àquelas possuídas por meras coisas*” crucialmente corresponde à incidência de proteção legal. Nesse sentido, compreende-se que a tentativa de explicar o Autor com base na obra o torna pífio, reles – um

“conexo à obra”. Na prática, chancela-se o deslocamento do centro gravitacional jurídico da disciplina autoral para um outro objeto aquém daquele ao qual inicialmente se propôs tutelar. Em outras palavras, os meios não coincidem com os fins – tampouco o justificam! Esse tipo de abordagem, mesmo que velada, mantém a indústria das obras artísticas, científicas e literárias como capturador do Autor, hoje mantido como refém de leis que atravancam a proliferação da criatividade e o incremento do Domínio Público por longevos períodos.

De qualquer sorte, para discorrer um pouco mais sobre uma possível definição de obra, em lugar de uma não-definição de Autor, DANTO (2020, p. 189) dá um banho de água fria, pois não resta outra senão a não tão consoladora (nesse sentido) resposta para o seu questionamento que, de fato, qualquer coisa pode ser arte. Nas palavras do autor:

“Hoje a arte pode ser feita de qualquer coisa, combinada com qualquer coisa, a serviço de apresentar qualquer tipo de ideia. Tal desenvolvimento impõe, aos observadores, grandes pressões interpretativas para compreender o modo como o espírito da/o artista se concretizou para apresentar as ideias que lhe interessavam. **Talvez, a incorporação de ideias ou, eu diria, de significados seja tudo o que precisamos enquanto teoria filosófica (...)**”.  
(DANTO, 2020, p.189) (Grifo adicionado)

Todavia, Arthur Danto enfatiza que dizer que qualquer coisa pode ser arte não quer dizer, porém, que tudo é arte. A filosofia hodierna, segundo DANTO (2020, p. 83), vem trabalhando com a ideia de **significados incorporados**, corrente que ele adere. Em justas palavras, a obra tem de necessariamente compreender significado *per se*, mesmo que imaterial e extrínseco a ela, somente assim poderá ser considerada obra. Ou seja, **trata-se de uma questão puramente de contexto**.

Assim, quando a filosofia aponta para a inexistência de propriedades compartilhadas por todas as obras, atesta-se a tentativa observacional de tão somente enxergar propriedades visíveis, deixando as propriedades invisíveis – e que hoje tanto importam (a exemplo da virtualidade) – de fora da análise. E, conforme DANTO (2020, p. 85) são exatamente essas propriedades que apontam o que vem a ser uma obra.

Nas palavras do autor, “fazer o trabalho crítico que consiste em descobrir como a ideia é incorporada varia de obra para obra” (DANTO, 2020, p. 189), ou seja,

não é tarefa simples. Desta forma, adentrando à essa questão proposta por Arthur Danto, observa-se o “incidente” dos óculos no Museu de Arte Moderna de São Francisco nos Estados Unidos da América, noticiado por diversos meios de comunicação.

No caso em tela, dois adolescentes, entediados com o acervo em exibição no referido museu, decidiram colocar um par de óculos próximo de outras obras, levando outros visitantes à “compreensão” de que o objeto não tão somente era uma obra, mas também digno de aglomeração e fotografias, o que se ilustra, a seguir, com duas fotografias (figuras 13 e 14) veiculadas pela imprensa:

Figura 13 – Incidente dos óculos no Museu I



Fonte: Foto de Kevin Nguyen, veiculada pelo The New York Times (MELE, 2016).

Figura 14 – Incidente dos óculos no Museu II



Fonte: Foto de TJ Khayatan, veiculada pela BBC (2016).

Assim, pode-se compreender que o significado invisível e incorporado aos óculos estava completamente fora do objeto em questão, sendo esse apenas um item ordinário do cotidiano, absolutamente desprovido de originalidade, individualidade ou significado intrínseco a ele mesmo, apenas ínsito de um deslocamento de perspectiva: um par óculos disposto em um museu. Ou seja, o entendimento tácito de que os óculos seriam uma obra se deu por incorporação de significados invisíveis, exteriores ao objeto e situacionais.

Ora, realizando um pequeno acúmulo do até aqui investigado, parece que se vive uma nova Revolução Copernicana, assim como aquela proposta por Immanuel Kant, em que a produção do sentido foi deslocada do objetivo (objetos) para o sujeito (ser), exigindo uma transcendência da metafísica para que subjetividade e objetividade correlacionassem em prol da formação de significâncias. Todavia, nesta oportunidade, desloca-se a possibilidade de sentidos de dentro de uma obra para o seu contexto, exterior a si, exigindo-se do observador uma captura de sentido para além do objeto observado.

O caso em comento representa que, assim como o conceito de Autor, o conceito de obra tampouco é simples, uma vez que a lei protege a obra por si só, e não por e através de seu contexto. Nesse viés, é inarredável chegar ao paradoxal e contraditório questionamento: apesar do Autor depender de uma obra, a obra pode não depender de um Autor?

Conforme HANS BELTIN (2012, p. 278), em seu livro “*O Fim da história da Arte*”:

“O antigo procedimento de explicar o mundo pela sua história vive hoje uma crise: a crise da representação. (...) No caso da arte, o mundo parecia estar em ordem, na medida em que o intérprete descrevia uma obra de modo semelhante àquele com que esta, por seu turno, reproduz o mundo, mantendo em relação à obra a mesma distância que esta preservava em relação ao mundo, a fim de reproduzi-lo. Dito de outro modo, o intérprete reproduzia a obra na medida em que a comparava com o mundo nela reproduzido. Essa ordem habitual dissolveu-se já no momento em que a presença da obra na modernidade encontrava sentido em si mesma. A forma artística adquiria aí tanta autoridade quanto antes detinham o motivo e o conteúdo e representava a autonomia do processo da obra (...). Desde então perdeu-se essa inocência no ato da criação. Com isso o original perdeu o seu

sentido comprovado, e muitos motivos na obra falam de uma realidade extra-artística, a qual, porém, eles não reproduzem.”

Nesse sentido, caso um visitante simplesmente levasse o par de óculos para fora do museu e o quebrasse, na rua, deslocando o objeto tido como obra de seu contexto que lhe confere significados invisíveis, poder-se-ia então ser negado o direito moral de integridade (artigo 24, inciso IV da Lei de Direitos Autorais 9.610/98), a partir da afirmação de que não mais é “obra”? Ou ainda, antes de um item do cotidiano popularizar, poder-se-ia exibi-lo como obra em um museu, trazendo-o a um contexto artístico, para que, a partir disso, se possa reivindicar pesadas incidências do Direito Obreiro ao objeto exposto? – aqui já assumindo a concepção de que Direito de Autor é na verdade Direito de Obra. São questionamentos retóricos, mas que auxiliam a perceber os limites do “estado da arte” jurídico.

Um outro incidente, ocorrido na Coréia do Sul, em que um casal, ao visitar uma galeria de arte, achou que um quadro exposto – antes do incidente avaliado em cerca de 3 milhões de reais – tratava-se de uma obra colaborativa, o que os deu ímpeto de pintá-lo, conforme ilustra a imagem abaixo:

Figura 15 – Incidente do quadro não-colaborativo



Fonte: Reprodução/CNN Brasil (2021)

Segundo a reportagem de Diego Pavão (CNN, 2021), funcionários da galera chamaram a polícia, a qual os prenderam. Contudo, ao prestarem depoimento, o casal disse que *“achavam se tratar de uma arte participativa, em que o público contribui*

*para a criação das obras, pois do lado do quadro havia um pincel e uma lata de tinta.*” A galeria, contudo, defendeu-se dizendo que os objetos faziam parte da exibição de arte moderna então em cartaz. Ou seja, outro embaralhamento causado pelas ditas significâncias invisíveis.

Por fim, cumpre trazer o pensamento de Carolina Tinoco Ramos, cuja análise sobre o contributo mínimo perpassa uma possível “solução” para a busca de um conceito de obra. Em suas palavras iniciais:

“Sim, o direito de Autor protege a obra, ou faculdade sobre, ou direitos sobre ela, ou... Mas a obra está sempre presente e isso é um dos pontos indiscutíveis. (...) E de uma lógica cartesiana vem a pergunta: o que é uma obra? Mas não há resposta cartesiana para isso no contexto jurídico.” (RAMOS, 2010, p. 305)

Antecipa-se que a autora em comento, responde à pergunta “*O que é uma obra então?*”, por ela mesma feita, prelecionando: “(...) *para determinarmos o que é obra é absolutamente necessário que olhemos tanto para a criação quanto para o criador. Não há criação que seja obra sem que haja criador que seja Autor.*” (RAMOS, 2010, p. 449) E neste interim, defende a necessidade de uma qualificação do sujeito Autor (pessoa humana imputada ao resultado final criativo), além de ser necessário observar um “contributo mínimo” na criação do Autor, um “algo a mais”, como ela diz.

Quanto a esse “algo a mais”, a autora discorre:

“(...) podemos depreender da análise da literatura jurídica e da jurisprudência que há uma espécie de consciente coletivo o qual julga que para determinadas obras sejam protegidas por direito autoral é necessário haver “criatividade”, “originalidade”, “individualidade”, “esteticidade” e congêneres. E todos esses termos apontam para a necessidade da presença de um algo a mais em uma criação para que ela possa fazer jus a qualidade de obra, para que sobre ela possam incidir direitos de Autor.” (RAMOS, 2010, p. 307)

Quanto a esse consciente coletivo, a autora relata que ele é notório, não só entre a comunidade jurídica, mas também “no julgamento de pessoas a respeito do que é obra ou não”, inclusive falando o que se tratou acima:

“Quando alguém vai a um museu, espera lá encontrar obras, sendo frequente o espanto de muitas pessoas em relação a algumas peças de exposições de arte contemporânea e de arte de vanguarda, porque, em geral, os indivíduos já possuem um preconceito, uma espécie de opinião formada, do que é obra de arte, por exemplo.” (RAMOS, 2010, p. 308)

Portanto, neste viés que traz a autora, a questão do que vem a ser uma obra trata-se de um juízo valorativo, por mais que as legislações tentem explicar, de forma exemplificativa, o que é uma obra. Por isso mesmo a autora advoga no sentido de ser necessário um contributo mínimo, esse “algo a mais” que, geralmente, é tratado com inúmeros termos:

“Contributo mínimo é o mínimo grau criativo que determinada criação deve possuir para que possa receber proteção por Direito de Autor. Como dito no capítulo anterior, há uma espécie de consciente coletivo que percebe que a criação deve trazer um ‘algo a mais’ para receber a proteção e que aponta para um direito em formação, um *ius in fieri*. Entretanto esse consciente coletivo não deu apenas um nome para esse fenômeno. Há diversos, alguns até bastante criativos. Dentre as diversas palavras e termos que são usados para designar o contributo mínimo estão ‘individualidade’, ‘criatividade’, ‘novidade’, ‘originalidade’, ‘criação’, ‘genialidade’, ‘arte’, ‘caráter estético’, ‘expressão do espírito do Autor’. É também muito comum utilizar expressões e palavras que derivam desses termos e palavras, tais como ‘novidade originada do espírito’, ‘esteticidade’, ‘criação do espírito humano’, ‘alguma forma de criação’, ‘criação intelectual’, ‘capacidade criativa’, ‘originalidade expressiva’, ‘esforço da imaginação’.” (RAMOS, 2010, p. 311)

Nesse sentido, a autora aponta que o termo mais recorrente para se referir a esse “algo a mais”, esse “contributo autoral”, é o termo “originalidade”. RAFFO (2011, p. 111) também coloca que outro termo recorrente é a “individualidade”, contudo, já advertindo:

*“El paradigma hegemónico entiende que para que una obra autoral tenga protección legal es necesario que ella sea <<original>>, y la originalidad es vista como una cualidad de la obra en sí misma considerada. Para hablar prácticamente de lo mismo se hace referencia a la individualidad que la obra puede o no presentar. De ese modo si la obra es considerada original también*

*tendría individualidad y viceversa, por lo cual no se advierte la razón para el uso de dos conceptos diferentes si se trata de aludir al mismo fenómeno. Desde la perspectiva del paradigma examinado la originalidad o la individualidad de una obra sería una cualidad presente, o ausente, en la obra. A partir de esta caracterización se señala que las obras que no son originales carecen de protección legal, pero veremos que las cosas no son así. Repito aquí que veo las cosas un modo diferente: la obra no es lo protegido, lo protegido es el Autor, y no se es Autor si no se es el origen de la obra; el original es el Autor y no la obra, porque si no lo es, no es en verdad un Autor. Cuando se piensa que la originalidad es una característica de la obra en sí mismo considerada se tropieza con la insuperable dificultad de determinar en qué consiste la pretendida <<originalidad de la obra>>.”<sup>61</sup>*

Nesse sentido, tem-se que apesar da construção sobre o contributo mínimo ser muito bem concatenada e fundamentada, tampouco parece dar uma resposta condizente com a realidade hodierna, somente faz lembrar de uma das cenas do filme “*Sociedade dos poetas mortos*”, dirigido por Peter Weir (1990), em que um professor de literatura passa a ensinar a sua classe um método cartesiano de análise da “profundidade” de um poema.

Não se quer dizer que há de se discordar com a evidência da necessidade de algum tipo de contribuição intelectual para a consubstanciação de uma obra,<sup>62</sup> apenas que identificar tal contributo parece, de todo um modo, remontar à soma de outro problema, além da primordial problemática de se saber quem é o sujeito Autor. Ou seja, permanece uma nevrálgica questão de mesma (ou mais complexa ainda) ordem filosófica, apenas estando disposta de forma estruturalmente mais complexa.

---

<sup>61</sup> Nota de tradução: “O paradigma hegemônico entende que para que uma obra autoral tenha proteção legal é necessário que ela seja <<original>>, e a originalidade é vista como uma qualidade da obra em si mesma considerada. Para falar praticamente da mesma coisa se faz referência à individualidade que a obra pode ou não apresentar. Desse modo, se a obra for considerada original, também teria individualidade e vice-versa, pelo que não se vê utilidade no uso de dois conceitos diferentes para se aludir ao mesmo fenômeno. Na perspectiva do paradigma examinado, a originalidade ou individualidade de uma obra seria uma qualidade presente, ou ausente, na obra. A partir dessa caracterização aponta-se que obras que não são originais carecem de proteção legal, mas veremos que as coisas não são assim. Repito aqui que vejo as coisas de outra maneira: a obra não é o que está protegido, o que está protegido é o Autor, e não se é Autor se não for a origem da obra; o original é o Autor e não a obra, porque se não for, não é realmente um Autor. Quando se pensa que a originalidade é uma característica da obra em si mesma considerada, depara-se com a insuperável dificuldade de determinar em que consiste a alegada <<originalidade da obra>>.”

<sup>62</sup> Nesse sentido, SASS e LINKE (2017, p. 38) sintetizam o entendimento: “*Conforme as leis que regem os direitos do Autor, a contribuição intelectual e criativa no processo de produção é condição indispensável para a atribuição de autoria.*”

Conforme DANTO (2020) e HANS BELTING (2012), “conceitos” como o de originalidade são absolutamente craquelados no campo da Arte, tal qual é o de obra. Nesse sentido, concorda-se com LESSIG (2008), pois a cultura humana é puramente uma cultura do remix, do reaproveitamento, do rearranjo, todavia, o Direito Autoral, em contrassenso, não o é, tende ao cercamento, isolando as obras com faixas pretas e amarelas “*do not cross*” (não ultrapasse), o que inviabiliza a própria cultura e revela preocupações estritamente de Direito “de Mercado” (de mercancia de obras) e não “de Autor”.

Não se pode esperar do Direito um “consciente coletivo” ou simplesmente “algo a mais”. Pergunta-se: e se fosse “algo a menos”? Todos do campo da Arte conhecem a “máxima” de que, muitas vezes, “menos é mais”! Conforme MORAES (2021), esse contexto frequentemente exsurge a periclitante necessidade de se abandonar o olhar patrimonialista do Direito de Autor, cujo foco, mesmo que velado, recai integralmente à coisa e não à pessoa – e conseqüentemente à própria cultura humana. Conforme o autor em comento, essa despatrimonialização não significa afronta às relações econômicas do universo das artes, das ciências e da literatura, mas sim a chave para o Direito de Autor acompanhar as severas – e cada vez mais frequentes – mudanças paradigmáticas da sociedade. Nas palavras do autor:

“O Direito de Autor, como o próprio nome diz, é do Autor e para o Autor. Na atual conjuntura capitalista, o criador intelectual vem sendo tratado como coadjuvante, em vez de protagonista. Mas o seu papel é principal, não secundário. Ele deve estar, portanto, no epicentro das atenções. (...) O prestígio exagerado conferido historicamente aos direitos patrimoniais precisa ser superado. É urgente uma ruptura dessa lógica patrimonialística, que sufoca a lógica existencial. É tarefa que se impõe ao autoralista do século XXI voltar os olhos à pessoa humana. Mudar o foco de sua atenção.” (MORAES, 2021, p. 61-62)

Contudo, compreende-se, RAMOS (2010) trabalha com a realidade posta, uma realidade em que o Direito de Autor não trabalha como deveria, tanto é que ela mesma explicita:

“Tão invertida é essa visão no Direito de Autor que a própria lei brasileira de direitos autorais determina que “Autor é a pessoa física criadora de obra

literária, artística ou científica”; enquanto deveria dizer que obra é uma criação feita por um sujeito qualificado como Autor. Por isso a dificuldade em se definir e determinar o que é uma obra para fins jurídicos.” (RAMOS, 2010, p. 451)

Todavia, ao que parece, a ideia do contributo mínimo vem muito impregnada da propriedade industrial, em que os conceitos de requisito mínimo para patentes, marcas e desenhos industriais, por exemplo, de fato coincidem com os fins: a inovação técnica. Uma patente de invenção apresenta algo absolutamente inovador no estado da técnica, não se pode inventar a lâmpada duas vezes – ou a roda, para exaltar o ditado popular do “consciente coletivo”. Quando se trata de algo tão subjetivo como uma obra artística, científica ou literária, pensa-se que conceitos essencialmente herméticos não se sustentam.

Assim, conclui-se que a discussão do conceito de obra também não oferece caminhos pacíficos quando comparada com a esquiva do pensar o sujeito Autor, estando esta situação confortavelmente em favor do mercado, o qual se beneficia disso, uma vez que o que se vê, na prática, são grandes *players* protegendo seu catálogo de obras com unhas e dentes, utilizando diversas ferramentas, derivadas da Lei, para inviabilizar a recombinação, o *remix* e até mesmo a própria inspiração de novos Autores.

### 3.3 O AUTOR DE SCHRÖDINGER

Uma vez perpassada a questão da obra, a qual tampouco parece solucionar os impasses relativos à posição do Autor, retoma-se a discussão acerca do sujeito. Porém, dado o talvez curioso subtítulo do presente estudo, insta ilustrar, para fins de recurso didático ilustrativo, o famoso experimento mental popularizado pelo nome “Gato de Schrödinger”.

Em 1935, o físico austríaco, Erwin Schrödinger, propôs o supracitado experimento no intuito de criticar o conceito de sobreposição quântica. A sobreposição quântica (entre seus autores estava Einstein) indicava que uma partícula quântica, por exemplo, um elétron, podia não existir antes de observada, ou ainda, existir parcial, simultânea e potencialmente em todos os seus estados teoricamente possíveis, antes

de ser acometida pela observação (medição). Todavia, quando a medição fosse feita, a posição encontrada seria simplesmente probabilística, ou seja, incerta.<sup>63</sup>

Em vista disso, Schrödinger aplicou a sobreposição a um sistema vivo, a fim de provar o que ele concebera como absurdo: algo ser/estar e não ser/estar ao mesmo tempo. Assim, imaginando uma caixa contendo um gato, um átomo radioativo, um frasco de veneno, um detector de radiação e um martelo que, em caso de decaimento radioativo do átomo, seria acionado pelo detector para que quebrasse o frasco, matando o gato. Nesse sentido, o cientista propôs uma “possibilidade quântica” de o gato estar morto e/ou vivo.

Uma vez regido pelas leis quânticas, o átomo radioativo poderia decair a qualquer momento, emitindo radiação – ou simplesmente não. Se o princípio da sobreposição estivesse correto, tanto o átomo quanto o gato estariam em dois estados possíveis simultaneamente, decaído/morto e não decaído/vivo.<sup>64</sup> (ORZEL, 2014) Assim, se a partícula quântica pode existir parcial, simultânea e potencialmente em todos os seus estados teoricamente possíveis, o gato poderia estar vivo e morto ao mesmo tempo, o que se relaciona à problemática labiríntica do Autor ser criador de obra, mas obra, simultaneamente, poder ser e não ser obra.

Nesse sentido, correlacionando o acima ilustrado com as recém vistas “indefinições” do sujeito Autor – o dito “círculo vicioso” –, cumpre concordar com o entendimento de DRUMMOND (2017, p. 49), o qual salienta que o tratamento jurídico

---

<sup>63</sup> Segundo HAWKING (2015, p. 76-77), a partir disso, Werner Heisenberg propôs o princípio da incerteza: *“A fim de prever a posição e a velocidade futuras de uma partícula, temos de ser capazes de medir com precisão a posição e a velocidade atuais. A maneira óbvia de fazer isso é lançar luz sobre a partícula. Algumas ondas de luz serão dispersadas por ela, e isso indicará sua posição. Entretanto, não seremos capazes de determinar a posição da partícula com mais precisão do que a distância entre as cristas das ondas da luz, de modo que temos de usar luz de ondas curtas para medir a posição da partícula de forma precisa. Ora, pela hipótese quântica de Planck, não podemos usar uma quantidade arbitrariamente pequena de luz; temos de usar pelo menos um quantum. Esse quantum perturbará a partícula e mudará sua velocidade de uma forma que não pode ser prevista. Além do mais, com quanto mais exatidão medirmos a posição, menor será o comprimento de onda da luz necessário e, portanto, mais elevada será a energia de um único quantum. Assim, a velocidade da partícula será perturbada por uma quantidade maior. Em outras palavras, quanto mais precisamente tentarmos medir a posição da partícula, menos precisamente poderemos medir sua velocidade, e vice-versa. Heisenberg mostrou que a incerteza na posição da partícula multiplicada pela incerteza em sua velocidade multiplicada pela massa da partícula nunca pode ser menor que um valor específico, conhecido como constante de Planck. Além disso, esse limite não depende da maneira como tentamos medir a posição ou a velocidade da partícula, nem do tipo de partícula. O princípio da incerteza de Heisenberg é uma propriedade fundamental e inescapável do mundo.”*

<sup>64</sup> Conforme ORZEL (2014), hoje entende-se que, na física quântica, a falta de padrão na medição da posição de uma partícula se dá pela natureza ondulatória de praticamente tudo o que conhecemos. Portanto, essa incerteza das medições provém das variadas características de onda de cada partícula, bem como do contexto em que elas se propagam e estão sujeitas a modulações e efeitos.

dado ao Direito de Autor, ao se abrigar em indeterminações conceituais, dificulta a edificação de entendimentos coesos e, principalmente, impossibilita o exercício da boa técnica jurídica – pois, a sobreposição de confusões torna-se a única certeza – ou incerteza, para fazer menção aos exemplos do presente subcapítulo.

Conforme o autor ora em comento, as expressões Autor, criador, titular, detentor, dentre outras, são utilizadas de forma sinonímica ou até conflitante na doutrina, na legislação e na jurisprudência, o que revela uma implícita atecnia jurídica. Nas palavras de DRUMMOND (2017, p. 49):

“De toda forma, em linhas gerais, o uso indiscriminado das expressões Autor, criador, titular, sujeito de Direito de Autor, titular de direitos conexos, dificulta mais do que facilita a comunicação, viciada em confusões terminológicas das mais variadas espécies.”

Essa confusão – diga-se de passagem, às vezes suspeitamente proposital – causa uma errônea aproximação semântica e simbólica de conceitos que na verdade são distintos, como por exemplo difundir a expressão “Autor” como sinônimo de “titular”, visto que muitas vezes o titular de direitos autorais não é necessariamente o sujeito Autor, caso da obra encomendada ou daquela oriunda de uma grande empresa, da cedida ou licenciada, dentre outras situações em que a realidade informacional sequer ainda deu tempo para reflexão.

DRUMMOND (2017, p. 50) traz exemplos quanto a essa confusão terminológica a partir da própria lei brasileira de direitos autorais 9.610/98, como é o caso do artigo 29 da referida, o qual exprime: “*Depende de autorização prévia e expressa do Autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: I - a reprodução parcial ou integral; II - a edição; III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;(...)*”; ora, justamente o que foi dito, a legislação faz uso da expressão Autor como sinônimo de titular de direito, uma vez que a autorização para reprodução, edição, adaptação e etc., pode, muitas vezes, decorrer não do sujeito Autor, mas de quem detém os direitos patrimoniais de uma obra (um cessionário, por exemplo).

Por esse e outros termômetros, o autor citado leva à compreensão de que se está diante de uma necessidade muito atual de entendimento acerca do sujeito Autor,

a pedra filosofal do Direito de Autor, a partir da qual, ao seu redor, deve-se pavimentar toda a sistemática da disciplina, e não em sentido diverso, a partir da obra, como hoje se diagnostica, por exemplo.

Em aproveitamento contínuo, cumpre referir que CARBONI (2008, p. 158-159) descreve essa toada autoralista como sendo a responsável pela proteção injustificada de diversos objetos, os quais não deveriam ser tutelados pelo Direito de Autor, causando uma situação de banalização protetiva, em que **o Direito de Autor é utilizado para além dos seus próprios propósitos** (remete-se aqui, também, ao anteriormente salientado pelo filósofo da arte, Arthur Danto, que, por sua vez, refere-se à “obra” como receptáculo de “propriedades adicionais e excessivas” quando comparadas com outras coisas).

Nesse sentido, pode-se compreender que o desenvolver das concepções, ao longo das épocas, culminou em uma inversão de valores no plano autoralista, estando simplesmente “OK” o Direito Autoral estar mais do que nunca ligado ao comércio de produtos artísticos, científicos ou literários do que ao resguardo dos Autores e da proteção e proliferação da criatividade humana – por mais que seu discurso de ação seja esse. Nas elucidações de CARBONI (2008, p. 158), depreende-se outro importante exemplo:

“Com isso, expande-se a proteção do Direito de Autor para obras que, em princípio, não a justificam. É o caso do software, que não é a expressão livre de uma criação intelectual, mas a expressão vinculada de um processo.”

Portanto, a consequente ampliação da tutela do Direito de Autor, a qual é invocada em prol da “proteção da criatividade”, distorce todo o regime legal oriundo de sua disciplina jurídica, protegendo com firmeza os direitos das empresas “*hard players*” do mercado, e não os sujeitos Autores, principalmente os aspirantes – os quais estão cercados pela lei e ferramentas de coibição. (CARBONI, 2008, p. 159) Assim, o que era para ser um mecanismo de estímulo, acaba, na prática, demonstrando-se como um catalisador do engessamento aversivo às novas formas de criação e fruição de bens intelectuais.

Nas palavras de CARBONI (2008, p. 229):

“As transformações sociais advindas, principalmente, das novas tecnologias, levaram a uma mudança de função do Direito de Autor: de mecanismo de estímulo à produção intelectual, ele passou a representar uma poderosa ferramenta da indústria dos bens intelectuais para a apropriação da informação enquanto mercadoria, ocasionando uma redução da esfera da liberdade de expressão e se transformando em um obstáculo a formas mais dinâmicas de criação e circulação de obras intelectuais.”

Consoante CARBONI (2008, p. 229), há que se repensar o Direito de Autor de forma a levar a reflexão filosófica autoralista rumo a seu verdadeiro fim teleológico e não simplesmente comercial. Sem perder de vista o que DRUMMOND (2017, p. 57) chama atenção: tornando a tutela autoral exclusiva demais.

A problemática da busca pelo sujeito Autor, portanto, coaduna-se, ao que tudo indica, a também encontrar esse meio termo entre restrição e liberdade, cuja lei ora fortalece, ora relaxa. Não obstante, pelo todo já exposto até então, são inafastáveis as massivas opiniões da ciência no sentido de essa balança desde muito estar em desequilíbrio, e a indústria dos intermediários, desde muito, não mede esforços para manter o centro de gravidade a seu favor.

De acordo com SASS e LINKE (2017, p. 31), a ideia romântica do gênio criador, de alguma forma, cruzou os séculos e chegou até a nossa época como uma “celebridade”, um “artista estrela”, uma vez que para se dar força a mercancia das obras, o *storytelling* marketeiro necessita não de um Autor, mas de um protagonista, um personagem.

Nas palavras das autoras ora em comento:

“Verifica-se que a perspectiva legal que ainda cultua o gênio criador serve, de alguma forma, aos interesses econômicos que circundam o Direito Autoral. No entanto, trata-se de uma visão distante da compreensão contemporânea desse fenômeno no campo teórico, como já referido anteriormente.” (SASS e LINKE, 2017, P. 32)

Assim, torna-se plausível pré-concluir que há um grande descompasso entre o fazer autoral atual, eivado pela alta profusão de ideias e materiais – como se verá mais detalhadamente no subcapítulo 3.6.1 e seguintes –, e o embate entre uma ideia de sujeito Autor que nunca solidificou, por assim se dizer, e os anseios da indústria.

Ademais, as teorias contemporâneas sobre o sujeito Autor parecem ter mais embaralhado a possibilidade de uma superação do paradigma kantiano do que terem realmente estruturado de forma coesa à contemporaneidade um paradigma além do frugal Autor do romantismo.

Nesse sentido, ao apresentar o sujeito Autor como simples criador de obra e obra como sendo qualquer coisa com “algo a mais”, a disciplina autoral encontra-se tão exatamente como Schrödinger encontrava-se diante de seu próprio emaranhado, em que a absurdez da incerteza da determinação quântica (por analogia a obra) seria a única responsável possível pelo estado de morto ou vivo do gato (em proveito da analogia, do Autor).

Assim, para fins de vencer esta indeterminação entre vida ou morte do sujeito Autor, projeta-se enfrentar o texto de quem primeiro sentenciou o objeto investigativo da presente pesquisa à “morte”.

### 3.4 A MORTE DO AUTOR

Figura 16 – Mimi and Eunice: Death of the Author



Fonte: <<https://mimiand Eunice.com/>>. Acesso em: 27.02.2022.

Ao final dos anos 1960, os debates intelectuais em solo francês traziam o sujeito Autor como tema recorrente. Conforme GAGLIARDI (2019, p. 17), assistiu-se na França uma série de ataques ao biografismo como método de análise crítica das significâncias das obras. Jacques Derrida, por exemplo, era um amplo combatente da primazia do significado, do “querer-dizer” veiculado à atribuição de autoria, tendo dito, em 1967, que “escrever é retirar-se”, sendo o fazer autoral um processo de emancipação da linguagem. (DERRIDA, 1996)

Aprofundando mais ainda essa corrente, em 1968, Roland Barthes brindou a impessoalidade tangente ao Autor com o ensaio intitulado “*A morte do Autor*”. Nesse ensaio, Barthes aponta que o total apagamento do sujeito Autor da prática autoral, favorece a eflorescência do apreciador – no caso, o leitor –, contestando, desse modo, a sacralização da “autoridade da autoria” em relação à significação das obras. Em outras palavras, no caso da literatura, ponto de enfoque de Barthes, o sentido dos textos reside na leitura e não na vida ou, como importava para Derrida, no “querer-dizer” (intenção) do Autor.<sup>65</sup>

Por sua natureza disruptiva e de “limite filosófico” da concepção de Autor, reputa-se ao referido ensaio barthesiano como sendo um dos textos seminais para a discussão do entendimento desse sujeito, tanto para a Filosofia quanto para a Literatura e também para o Direito de Autor – aparecendo, como dito anteriormente, reiteradamente na doutrina jusautoral.

A concepção de que a escritura é a destruição de toda voz, apesar de contrária às ideias bakhtinianas – como se verá posteriormente nesta pesquisa – possibilita pensar a linguagem artística, científica ou literária como um campo de multiplicidades incontroláveis, estando os sentidos muito mais conectados ao seu receptáculo do que a sua origem.

Apesar de Barthes ter dado enfoque à fenomenologia da produção de sentido textual, acabou dando asas ao pensamento crítico a respeito daquele que escreve, o Autor, um “ente” controverso e impreciso – assim como visto até agora. Nesta seara,

---

<sup>65</sup> De acordo com BURKE em “*Authorship: from Plato to the postmodern*” (2006, p. 68-69): “*Derrida affirms that intention is a cardinaly relevant category of both writing and reading but insists that it cannot encompass the full range of textual signification. What is meant by a text is therefore a subset of what is written in a text: intention will generate its own area of significance but will also confront moments of contradiction whereby the text will open itself to a reading which legitimately eludes or evades the conscious purposes of its author. For Derrida, this interplay of design and deconstruction arises from the very constitution of writing which cannot be composed into unilateral patterns of meaning. Critical production therefore consists in a redoubling of the intentional structure and the warring play of signification by which intention is destabilised.*” Tradução: “Derrida afirma que a intenção é uma categoria fundamentalmente relevante tanto da escrita quanto da leitura, mas insiste que não pode abranger toda a gama de significação textual. O que se entende por texto é, portanto, um subconjunto do que está escrito em um texto: a intenção gerará sua própria área de significação, mas também enfrentará momentos de contradição em que o texto se abrirá para uma leitura que legitimamente se ilude ou escapa dos propósitos conscientes de seu autor. Para Derrida, essa interação de design e desconstrução surge da própria constituição da escrita que não pode ser composta em padrões unilaterais de significado. A produção crítica consiste, portanto, em redobrar a estrutura intencional e o jogo conflitante de significações pelo qual a intenção é desestabilizada.”

propondo o descanso eterno do Autor, Barthes desnuda a sedutora fábula da mágica autoral e leva à reanálise o papel do Autor como alguém que prolifera a criatividade.

Em “*A morte do Autor*”, Barthes inicia seu argumento dissertativo analisando um trecho de uma novela de Balzac, narrada em primeira pessoa. Sarrasine, personagem central cujo nome é compartilhado ao da obra, é um escultor francês que se apaixona por Zambinella, uma cantora italiana que ele descreve como detentora de uma beleza ideal. Ao longo do enredo, Sarrasine descobre que sua musa era um “homem castrado fingindo ser mulher”, o que o deixa revoltado. A certa altura da narrativa, surge uma descrição acerca da feminilidade de Zambinella, uma mulher de “medos repentinos, caprichos sem razão, perturbações instintivas, audácias sem causa, bravatas e finuras sentimentais”, o que leva BARTHES (2004, p. 57) a sua problematização inaugural:

“Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias “literárias” sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem.”

Barthes propõe o entendimento de que a escrita promove o apagamento de quem escreve, apontando que tão somente o ato performático – que é a escrita em si – se torna passível de visibilidade, enquanto que o “gênio” daquele que escreve adquire invisibilidade. Em outras palavras barthesianas, a partir de um desligamento de si, o Autor encara sua própria “morte”, esmaecendo a sua individualidade até a gênese do leitor, *locus* em que se produz o sentido textual.

Apesar desse gênio ser invisível, a crítica interpretativa, de forma tirânica – como adjetiva BARTHES (2004, p. 58) –, acaba buscando fundir Autor e obra na procura da formação de sentido, legando uma espécie de “monopólio do significado” à história, aos gostos e às paixões do sujeito Autor. Assim, como bem pinça Barthes da crítica de senso comum, a obra de Baudelaire explicar-se-ia pelo fracasso do homem Baudelaire, a obra de Van Gogh, a partir de sua loucura, e a de Tchaikovski do seu vício. Nas palavras do autor:

“(…) a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o Autor, a revelar a sua "confidência".” (BARTHES, 2004, p. 58)

Segundo GAGLIARDI (2019, p. 74), o alvo de Barthes é a imagem metaforizada do fazer autoral como sendo uma confissão ou expressão íntima à individualidade do Autor, que por sua vez reduz a obra à ideia de um conteúdo pré-formado, pensado inteiramente de antemão por seu criador. Essa concepção, por certo, desvia a atenção da produção artística como uma recomposição da cultura e do próprio estado da arte, atribuindo-a um “dono” último, esterilizando-a de sua natureza profícua.

Assim, Barthes possibilita compreender que é através do palco propiciado pela linguagem que as significâncias das obras são geradas; é a linguagem que produz o sentido, e não o Autor. Conforme BARTHES (2004, p. 60):

“(…) a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o Autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como "eu" outra coisa não é senão aquele que diz "eu": a linguagem conhece um "sujeito", não uma "pessoa", e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para "sustentar" a linguagem, isto é, para exauri-la.”

Destarte, esse afastamento (ou distanciamento) transforma radicalmente a percepção da autoria. No universo barthesiano há uma separação entre Autor e escritor, sendo a autoria moderna muito mais ligada a esse segundo sujeito, uma vez que sua produção cada vez mais se trata de um tecido de citações e apropriações de diversas outras pretéritas.<sup>66</sup> Esse entendimento é caríssimo ao que foi sistematizado

---

<sup>66</sup> Segundo KROKOSZ (2015, p. 64-65), a distinção entre escritor e Autor era muito bem compreendida na Antiguidade, uma vez em que naquela época prevalecia a importância da cultura oral sobre a escrita. Em outras palavras, se dava mais valor à produção do conteúdo, propriamente dito, ao invés da produção do manuscrito, o qual, por exemplo, poderia muito bem ser reduzido à termo ao longo de um ditado. Nesse sentido, Autor era quem detinha certa autoridade em determinado(s) assunto(s), não havendo vinculação com o ato da escrita.

pela semiótica e a teoria da intertextualidade, o que a grosso modo analisa a constituição de um texto por decorrência da absorção e transformação de outros anteriores, inclusive dando-lhes outras formas, através de outras discursividades/linguagens artísticas.

Barthes aponta a figura do Autor como sendo uma construção histórica e ideológica vinculada à burguesia e ao individualismo, por isso essa tendência de apropriar-se e excluir terceiros de posterior apropriação – uma propriedade para além das questões patrimoniais, mas também no sentido de posse da produção de sentido. GAGLIARDI (2019, p. 18) relembra a afirmação de BARTHES (2004, p. 63) de que a tentativa de “decifrar” o texto a partir do encontro do sujeito Autor é inútil, pois dar ao texto um Autor é nada mais que travar-lhe com um significado último, tornando sua escritura hermética e retirando-lhe sua natureza interpretativa.

BARTHES (2004, p. 63) elucida que quando ocorre esse “encontro” a crítica sente-se vencedora, o que aponta para um sistema binário entre Autor e crítica: quando um se abala o outro também sente, pois de certa forma um é razão de ser do outro. GAGLIARDI (2019, p. 18) diz que “*o argumento de Barthes põe em xeque dois reinados, para ele indissociáveis: os reinados do Autor e do crítico. Se encontrar o significado é o mesmo que desvendar a autoria, então devemos recusar a significação.*”

Por sua vez, CARBONI (2008, p. 41) diz que:

“Barthes chamou a atenção para uma forma diferente de entendimento do processo de leitura, que deveria ser compreendida como um jogo em que o leitor seria o principal jogador. Dessa forma, o leitor ou o crítico – e não o Autor – seriam os verdadeiros produtores de significado no ambiente da textualidade.”

Há de se ter em vista que, consoante BARTHES (2004, p. 61), o escritor nasce ao mesmo tempo que seu texto, e suas significâncias permanecem eternamente no aqui e agora, sendo o sujeito Autor apenas um instrumento analítico e desnecessário para a perfectibilização dos sentidos. Em outras palavras, a linguagem, por si só, se sustenta em despeito daquele que a utiliza – o Autor. Assim, nota-se que “*A morte do Autor*” busca confiscar a autoridade do Autor na investigação de sua própria autoria, seu fazer, por isso a fúnebre metáfora.

Conforme GAGLIARDI (2019, p. 80), dada a anterioridade de outros autores que também advogavam na necessária análise do fenômeno de apagamento do Autor<sup>67</sup>, pode-se ler “*A morte do Autor*” como um manifesto, um panfleto, em favor da construção do império do leitor, daquele que aprecia uma obra.

Cumprido referir que o autor ora em comento, Caio Gagliardi, realizou um interessante estudo acerca da autoria contrastada a partir do fenômeno da heteronímia, em seu livro “*O renascimento do Autor: autoria, heteronímia e fake memoirs*”. A exemplo de Fernando Pessoa, que através de seus heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, entre outros, publicou diversos textos, brincando com significações biográficas, psicologizantes, sociológicas, etc., confundindo a crítica, o que, por sua vez, pode revelar que a escrita não se realiza por um Autor, mas se perfaz para um Autor. (GAGLIARDI, 2019, p. 33)

A partir dessa “falsa imputação de autoria”, Fernando Pessoa constantemente se apagava em grande detalhismo, embaralhando a busca pelo sentido de seus textos por parte da crítica biografista. O resultado observável, conforme GAGLIARDI (2019, p. 34), é que “*a heteronímia reafirma o Autor, não como o dono pretérito do sentido, mas como efeito de sentido de um texto*”.<sup>68</sup>

Quanto ao apagamento do sujeito Autor, Barthes salienta que a busca do sentido único através da atribuição de autoria é contra teleológica, devendo ser abandonada para extirpar das obras a secular ideia de “mensagem” do “Autor-Deus”, propondo, em contrassenso, “*um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura*.” (BARTHES, 2004, p. 62)<sup>69</sup>

<sup>67</sup> Como dito anteriormente, a respeito de Flaubert, T.S. Eliot, Mallarmé, entre outros.

<sup>68</sup> Quanto ao tema dos heterônimos, consoante CHARTIER (2021, p. 66), autor que será abordado com mais afinco no subcapítulo 3.5.1, momento em que analisar-se-á a publicação “*O que é um Autor? Revisão de uma genealogia*”: “*Os heterônimos certamente eram dotados de propriedade da “função Autor”, ou seja, eram identificáveis por suas singularidades de estilo, pelo esboço de suas biografias, por todos os elementos que permitiriam que se lhes reconhecesse, seja literalmente, seja na decodificação do jogo a partir do qual se apresentavam como se fossem Autores de verdade.*”

<sup>69</sup> Nesse sentido, cabe observar o que GAGLIARDI (2019, p. 79) pontua: “*A concepção de que os textos dialogam entre si e de que a escrita é um arranjo de vozes não é, evidentemente, uma invenção de Barthes, tampouco de Kristeva. Ela existe desde Homero, e a prática da emulação entre Autores confunde-se com a própria prática da escrita. Modernamente, já nas primeiras décadas do século XX ao menos três teóricos russos trataram do tema com profundidade: Eikhenbaum (“Sobre a teoria da prosa”, 1925) e Tynianov (“Da evolução literária”, 1927), vinculados ao chamado formalismo russo, e, principalmente, Bakhtin, cujas teorias a respeito do dialogismo do discurso literário e da polifonia no romance (A poética de Dostoiévski, 1929, e Questões de literatura e estética, 1975) conferem o escopo teórico mais denso sobre o tema.*” (Grifo adicionado).

### Nas palavras de Roland Barthes:

“Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o Autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito.” (BARTHES, 2004, p. 63-64)

Assim, Barthes prenuncia que a obra se finaliza tão somente com seu apreciador, dando um derradeiro exemplo: a formação de sentido nas tragédias gregas. Conforme BARTHES (2004, p. 63-64), a natureza constitutivamente ambígua das ditas tragédias gregas geralmente se dá a partir de um tecido de palavras de duplo sentido, em que cada personagem compreende algo unilateralmente, gerando perpétuos mal-entendidos. Esses mal-entendidos é que são, pontualmente, as fundações do que há de trágico nesse gênero. Entretanto, há quem ouça cada voz em sua duplicidade, compreendendo e vivenciando a tragédia desde o início: quem aprecia (o leitor, o ouvinte, o espectador, etc.).

Portanto, dentro da teoria barthesiana, tem-se que os sentidos de uma obra se formam na metafísica do leitor e não na do Autor ou seu campo de intenções. Para Barthes, a voz do Autor tem de “morrer” para que a voz do leitor tenha espaço suficiente para “gênese” e desenvolvimento, eternizando seu talvez mais célebre texto da seguinte forma: “(...) sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”. (BARTHES, 2004, p. 64)

De qualquer sorte, mesmo tendo a sua “morte pronunciada”, não se pode negar que a figura do Autor continua a influir nas análises críticas da arte e da literatura, precipuamente ao que tange à ciência jurídica. Cumpre frisar que a teoria barthesiana surge com devida frequência na ciência do Direito de Autor,

recrudescendo sua necessária análise, principalmente em conta do repensar o lugar do Autor no fazer autoral e na busca de suas significações.

Nesta toada, passa-se à análise de outra famosa teoria, desta vez foucaultiana, a qual erigiu o conceito da “função-Autor”.

### 3.5 O QUE É UM AUTOR?

No ano seguinte à publicação de “*A morte do Autor*” de Roland Barthes, Michel Foucault formulou argumentos ora complementares ora contrastantes à tese de seu colega, frente à uma conferência originalmente realizada em 1969 na *Société Française de Philosophie* (Sociedade Francesa de Filosofia) na França. Nessa oportunidade, Foucault apresentou o ensaio “*O que é um Autor?*”, estabelecendo suas concepções acerca da complexa figura do sujeito Autor – e que se analisará a seguir, já considerando as atualizações inseridas em sua reapresentação, realizada na *Buffalo State College*, em 1970 nos Estados Unidos da América.

Segundo KROKOSCZ (2015, p. 58), muitos estudiosos dedicaram-se à análise do Autor sob o ponto de vista histórico, filosófico, linguístico, etc. Porém, Foucault tornou-se uma referência no âmbito dessas reflexões, justamente por ter apresentado uma perspectiva analítica e, com efeito, inovadora até então.

Foucault oportuniza o debate a partir do questionamento “*que importa quem fala?*”, concordando em parte com o fenômeno de apagamento do Autor em voga entre seus pares (vide Derrida e Barthes, acima), mas também tateando os vazios desse apagamento e preenchendo-os com “funções” consequentes da atribuição de uma autoria à uma obra.

Para o pensador em tela, a noção de Autor constitui um momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das artes, da filosofia e da ciência num geral. FOUCAULT (2009, p. 267) direciona a concepção acerca da função do Autor como sendo culturalmente prevalecente em relação às próprias construções filosóficas, estilísticas e conceituais erigidas por esse sujeito, cuja qualificação se dá através do “adjetivo” Autor.

Segundo a análise de CARBONI (2008, p. 44-45), Foucault imaginou uma cultura em que a ideia de “Autor” estivesse morta, a fim de, a partir desse contraste,

redefinir e reavivar o conceito de “Autor” vigente como algo que é estruturalmente relevante – senão imperativo – para a valoração apreciativa das obras em um determinado contexto cultural.

Nesse sentido, a “importância de quem fala” é uma regra imanente da pretensa análise dos sentidos, sendo incessantemente retomada e aplicada, o que, assim como visto em Barthes, em Foucault também esteriliza a proficuidade das significâncias das obras. E desse contexto, destaca-se aquela paradoxal situação da “pessoalidade impessoal”, como visto anteriormente, uma vez que o gesto do fazer autoral, em sua análise no caso do escrever, “não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.” (FOUCAULT, 2009, p. 268)

É interessante notar que Foucault evidencia um dever de “sacrifício” ligado à escrita, uma vez que o Autor despista os signos de sua individualidade particular, apagando-se voluntariamente. Nesse sentido, cumpre analisar o texto original, em que FOUCAULT (1969) salienta que o Autor “*faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l’écriture*” (“deve fazer o papel de morto no jogo da escrita”), ou seja, deve **se fazer de morto** no ato performático (ou jogo) da escrita, assim como um ator encenaria a sua própria morte em uma peça de teatro (“*playing dead*”, ou seja, fingindo-se de morto).

A própria escrita acadêmica – aqui humildemente emulada, e cujas regras, caso satisfeitas, tratarão de classificar se o presente estudo realmente se trata de uma dissertação ou não –, exige um nível de apagamento do “eu”. É necessário exacerbar a impessoalidade, apesar da absoluta pessoalidade presente. Em contrassenso, para alguns Autores, cuja barreira de “aceitação” já foi vencida, há uma certa vista grossa quanto as exigências – vide Bruno Latour, a título de exemplo, cuja teoria do ator-rede, apresentada no livro “*Reagregando o social*”, se faz valer inúmeras vezes de um diálogo próximo com o leitor, lançando mão de pronomes de tratamento como “eu” e “você”, o que talvez ensejaria a um crítico da arte cênica identificar como sendo uma espécie de quebra da quarta parede<sup>70</sup> em prol do abandono de um fúnebre mimetismo

---

<sup>70</sup> A quarta parede, oriunda da arte cênica, é uma convenção teatral na qual a face do palco que está voltada para o público é vista como uma “parede” imaginária, um horizonte limitado que separa o “mundo real” do “mundo da representação”. Dessa forma, a atuação desenvolve-se sem que os atores interajam com esse outro mundo. A fim de uma transcendência representativa, a “quebra da quarta parede” reputa-se à performance que “rompe” ou “ultrapassa” a linha limítrofe entre esses dois mundos, propiciando uma ponte de acesso entre o “real” e o “representativo”, mesmo que temporariamente. Tem-se visto esse tipo de técnica em várias outras linguagens artísticas que não são somente a cênica, principalmente aquelas em que a interatividade predomina. Conforme Bertolt Brecht, em seu livro

acadêmico (referenciando-se à “Morte do Autor”), muito encapsulado, decerto, pelas “modernas” teorias que envolvem a autoria, as quais, como está se vendo, pregam essa paradoxal “pessoalidade impessoal”.

Nas palavras de FOUCAULT (2009, p. 269):

“(…) o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do Autor. Não estou certo, entretanto, de que se tenham absorvido rigorosamente todas as consequências inerentes a essa constatação, nem que se tenha avaliado com exatidão a medida do acontecimento. Mais precisamente, parece-me que um certo número de noções que hoje são destinadas a substituir o privilégio do Autor o bloqueiam, de fato, e escamoteiam o que deveria ser destacado.”

A partir daqui, Foucault começa a propor questionamentos em relação à noção de obra, lançando luz especificamente em relação à escrita. É aqui que surge aquele talvez famoso questionamento do Direito Autoral se as hipotéticas notas de lavanderia de Nietzsche adentrariam ao corpo delimitador de sua obra. FOUCAULT (2009, p. 270) é categórico ao afirmar que *“a palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do Autor”*. Nesse sentido, Foucault possibilita a compreensão de que a truncada concepção de Autor e obra, em um possível caso de descredenciamento da condição Autor de um

---

“Teatro dialético”, ao comentar as representações tradicionais do teatro e previamente a adentrar nas novas técnicas de representação: “[A técnica do distanciamento] foi utilizada em alguns teatros para que os acontecimentos a ser apresentados ao espectador o fossem de uma maneira distanciada. A finalidade (...) era fornecer ao espectador uma atitude examinadora e crítica em face dos acontecimentos apresentados.” (BRECHT, 1967, p. 160) Eugênio Kusnet, por sua vez, em seu livro “Ator e método”, explica a tendência cênica hodierna a partir do abandono desse distanciamento, o qual se poderia correlacionar com um “apagamento” (conforme fala Foucault) do ato representativo, consoante suas seguintes palavras: “Lembrem-se de que no prefácio deste livro levantamos o problema da comunicação do ator com o espectador. Essa comunicação pode ter formas variadas, a começar pela tendência “da quarta parede” (hoje considerada completamente arcaica), isto é, de isolar o ator como se a plateia não existisse, conforme se fazia no teatro realista (ou mais exato: naturalista) do início do século, e a terminar pela comunicação aberta que chega a transformar-se em diálogo entre ator e a plateia conforme acontece frequentemente no teatro atual.” (KUSNET, 1985, p. 18)

sujeito, poderia, em tese, descaracterizar também o “adjetivo”<sup>71</sup> obra. Em outras palavras, dá pistas de que se trata de uma coisa só, simbiótica.

Nas palavras do autor:

“O que é uma obra? O que é, pois, essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um Autor? Vemos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um Autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de "obra"? (FOUCAULT, 2009, p. 269)

Foucault também concebe o Autor como sendo a prescrição jurídica de alguém responsável por uma obra, não sendo necessariamente um ser humano de carne e osso. Conforme CARBONI (2008, p. 44-45), Foucault explicita que a lei e a cultura usam a ideia de Autor como uma rede complexa de atividades e julgamentos sobre titularidade, poder, conhecimento, especialidade, repressão, obrigação, penalidades e retribuição, sendo sua figura de ínfima importância para a organização – e ao que parece, também de possibilidade de manipulação – da cultura.

Nesse sentido, Foucault evidencia um certo tipo de bloqueio transcendental ao fenômeno de apagamento do Autor, de sua “pessoalidade impessoal”, percebendo-se espaços deixados por esse “retirar-se”, os quais são preenchidos por funções da denominação de autoria. Assim, exsurge, para Foucault, a real finalidade do uso de um nome próprio adjetivado à condição de Autor: *“ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição.”* (FOUCAULT, 2009, p. 272)

O pensador francês adverte que a denominação de um indivíduo em nada é isomórfica (expressão utilizada por ele) à denominação de uma autoria, percebendo-se a fenomenologia de distintos resultados funcionais. Em um exercício mental, FOUCAULT (2009, p. 273) propõe que caso descubra-se que Shakespeare não

---

<sup>71</sup> Diz-se “adjetivo” (assim como quando se referenciou à palavra Autor como adjetivo, no subcapítulo 2.1 desta pesquisa), pois parece que um dos usos comuns do termo obra é aquele que o utiliza para engrandecer algum objeto tido como “comum”, a partir de frases afirmativas como “mas isso é uma ‘obra’ de arte”, dentre outras. Portanto, assim como pode-se adjetivar a condição meteorológica de um dia como “lindo”, poder-se-ia, dentro dos limites da linguagem, adjetivar “qualquer coisa” com o termo obra.

nasceu, de fato, na casa em que hoje é apontada como seu lar, em Stratford-upon-Avon, interior da Inglaterra, “*eis uma modificação que, evidentemente, não vai alterar o funcionamento do nome do autor*”. Continuadamente, caso ficasse provado que os *Sonnets* não foram realmente escritos por Shakespeare, retirando-os de seu bojo de produções intelectuais, tampouco atingiria o funcionamento da denominação shakespeariana de autoria. Contudo, caso ficasse provado que Shakespeare escreveu a obra “*Novum Organum*” de Francis Bacon, simplesmente porque Bacon e Shakespeare seriam na realidade a mesma pessoa, “*eis um terceiro tipo de mudança que modifica inteiramente o funcionamento do nome do Autor*”, uma vez que transmutaria por completo toda e qualquer referência da individualidade da figura autoral, reconfigurando aquilo que, querendo ou não, não passa pelo bloqueio da “transcendência” que advoga no sentido da completa ausência do sujeito Autor: sua história, seu contexto, seus psicologismos, suas outras obras, seus vícios, paixões, gostos, etc. Assim, a primeira conclusão de Foucault é que o nome de um Autor não funciona como o de um indivíduo “comum”.<sup>72</sup>

Nas palavras de FOUCAULT (2009, p. 273-274):

“Enfim, o nome do Autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de Autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o Autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma

---

<sup>72</sup> José Roberto de Castro Neves, em seu livro “*Medida por medida: o direito em Shakespeare*”, ilustra o porquê do exemplo utilizado por Foucault: “*Muitos defendem que Shakespeare não existiu. Sustentam que seria impossível um só homem – um homem comum, nascido há quase 500 anos numa pequena cidade do interior da Inglaterra – ter escrito tanto e com tamanha profundidade. Seria crível que alguém, sem jamais ter frequentado uma universidade e filho de pais analfabetos, pudesse ter criado “cerca de 1.800 neologismos, muitos dos quais de uso ainda corrente”? E como poderia ter noções de geografia, de latim, de filosofia e de direito? Defende-se que tudo foi obra de outro Autor, possivelmente algum aristocrata inglês, ou talvez um intelectual que não queria ser reconhecido, ou, quem sabe, um grupo de pessoas, todos ocultos atrás de um nome: “Shakespeare”. Jorge Luiz Borges disse que Shakespeare era ninguém e todo mundo. Charles Dickens, Mark Twain, Sigmund Freud, James Joyce e tantos outros mais ou menos ilustres gastaram uma enormidade de tempo discutindo a real identidade de Shakespeare. Há um mar de livros e teses tratando do tema, comumente de forma apaixonada. Chega-se a mostrar a existência de códigos secretos, perdidos nas linhas das peças, a indicar o seu real e escondido Autor. Houve, até mesmo, um julgamento simulado, em 1987, por um tribunal composto por três juizes da Suprema Corte dos Estados Unidos – William Brennan, então seu presidente, Harry Blackmun e John Paul Stevens –, com o propósito de apurar a autoria das obras de Shakespeare. O caso, denominado ‘In re Shakespeare: The Authorship of Shakespeare on Trial’, ocorreu em Washington. O julgamento foi acompanhado de perto por milhares de pessoas, com ampla cobertura da imprensa. O resultado, unânime, foi no sentido de reconhecer que Shakespeare era ele mesmo, ou seja, autor dessas diversas peças e sonetos encantadores.*” (CASTRO NEVES, 2019, p. 37-38)

palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.”

Desta forma, FOUCAULT (2009, p. 274-275) aponta que a indicação de autoria tem funções na circulação e no funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade. Primordialmente, a função-Autor se instaura com a “apropriação penal”, que seria uma função legal da indicação de autoria. Nesse sentido, a importância dos textos, livros e discursos terem Autores autênticos recrudescer na medida em que se intensificou a importância sistemática dada à perseguição e à punição da transgressão, da heresia, da desobediência, etc.

Nas palavras do autor:

“O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. E quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do Autor, sobre as relações Autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. – ou seja, no fim do século XVIII e no início do século XIX –, é nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura. Como se o Autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o status que ele recebia, reencontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade.” (FOUCAULT, 2009, p. 275)

Segundo Foucault, todavia, a função-Autor nem sempre foi exercida de forma constante, pois muitos textos literários (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias, etc.) eram postos em circulação, valorizados e sequer questionados quanto ao anonimato, principalmente antigamente, como já visto. Contudo, os textos científicos, acerca da cosmologia, da medicina, da geografia, etc., não eram aceitos

sem uma autoria desde muito: *“Hipócrates disse”, “Plínio conta” não eram precisamente as fórmulas de um argumento de autoridade; eram os índices com que estavam marcados os discursos destinados a serem aceitos como provados.*” (FOUCAULT, 2009, p. 275)

Ainda assim, Foucault aponta que no século XVII ou XVIII percebe-se a ocorrência de uma antítese (um “quiasmo”, em suas palavras), quando se começou a aceitar discursos científicos por si só, como uma verdade estabelecida e demonstrável a qualquer tempo, independente de método, algo talvez similar ao que hoje ocorre em grupos “negacionistas” ou “revisionistas”. Ou seja, a função-Autor, por mais que seja claramente observável, nem sempre foi – ou é – uma constante na história da humanidade.

Pode-se ponderar que, na maioria das vezes, quando se reconhece um discurso como sendo anônimo, a operação imediata é a busca pelo Autor. Segundo Foucault, o anonimato não é algo suportável, salvo quando aceito na qualidade de enigma. (FOUCAULT, 2009, p. 276) Nesse sentido, tem-se que a função-Autor de certa forma atribui “credibilidade” relativa às técnicas e aos objetos de experiência.

Outra característica da função-Autor é que ela não se forma espontaneamente a partir da simples indicação de autoria. A função-Autor se dá a partir de uma complexa operação de construção de um certo “ser de razão” acerca da figura do sujeito Autor. Nesse sentido, Foucault chama atenção ao fato de que a projeção imagética que se designa a um Autor vem através de traços caracterizantes do que mais ou menos pode-se esperar ou não desse sujeito, variando de acordo com as épocas e os tipos de discurso – assim como citado anteriormente, a partir de SASS e LINKE (2017), o contemporâneo “artista estrela”. Vejamos nas palavras foucaultianas:

“Não se constrói um “Autor filosófico” como um “poeta”; e não se construiu o Autor de uma obra romanesca no século XVIII como atualmente. Entretanto, pode-se encontrar através do tempo um certo invariante nas regras de construção do Autor. (...) a maneira com que a crítica literária, por muito tempo, definiu o Autor (...) é diretamente derivada da maneira com que a tradição cristã autenticou (...) os textos de que dispunha.” (FOUCAULT, 2009, p. 276-277)

Conforme Foucault, a exegese cristã, apoiada à doutrina de São Jerônimo, propagava quatro critérios para identificação da autoria, quais sejam: a qualidade (o Autor visto como detentor de um certo nível constante de “valor”), a coerência teórica (o Autor definido como alguém inepto à contradição), unidade de estilo (o Autor como alguém que possui estilo próprio, devendo-se excluir de seu bojo de obras àquelas escritas com palavras e formas de expressão muito distintas de sua habitualidade) e o momento histórico (ao Autor seria impossível citar textos e acontecimentos posteriores à sua morte). (FOUCAULT, 2009, p. 278) Há de se ter em mente que a falsa atribuição de autoria era um problema real encarado por qualquer pessoa cujo desafeto empreendesse em incriminá-la ante a inquisição católica, o que poderia ser resolvido pela exegese a partir desses – e provavelmente outros não tão ortodoxos – critérios.<sup>73</sup>

Dessa forma, Foucault via a crítica literária moderna como receptáculo de ecos inquisitoriais, mesmo sabendo-se, hodiernamente, que todos os discursos que possuem a função-Autor comportam uma pluralidade de egos. Consoante o autor, o ego que indica as circunstâncias de uma composição autoral não é idêntico àquele que a inicia, a desenvolve ou que posteriormente surge através do “Eu concluo” ou “Eu suponho”. (FOUCAULT, 2009, p. 279). Conforme já visto no caso da heteronímia, podem existir diferentes “gênios” dentro de uma só mente criativa, ou ainda dentro de um só trabalho.

Na síntese acerca da função-Autor, pode-se apreciar as seguintes palavras do pensador francês:

“Eu os resumirei assim: a função Autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela

---

<sup>73</sup> Não se pode perder de vista que Foucault foi também um grande teórico das relações de poder, as quais, conforme BRÍGIDO (2013, p. 72), estão intimamente conectadas com as relações da produção do saber. Portanto, através da própria aplicação da função-Autor, a fim de se “organizar os discursos”, pensa-se ser interessante ter consciência deste viés foucaultiano. Nas palavras do autor ora em comento: “*Para Michel Foucault, o poder acontece como uma relação de forças. Sendo assim, o pensador francês apresenta dois dispositivos utilizados pela sociedade para a justificação do poder e para a domesticação dos corpos que compõem o espaço social, são eles: vigilância e punição. Esses dois dispositivos são inseridos na sociedade de forma discreta, chegando a um ponto na construção da sociedade que a existência desses dispositivos é vista como necessária, indispensável e legítima pelos próprios cidadãos.*” (BRÍGIDO, 2013, p. 56)

atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.” (FOUCAULT, 2009, p. 279-280)

Conforme CARBONI (2008, p. 46), Foucault demonstra com esse ensaio a importância do sujeito Autor através de funções que este sujeito acaba por exercer no âmbito da cultura, e não necessariamente por intermédio do que ele – como indivíduo – representa. Em outra oportunidade, CARBONI (2010, p. 68) adiciona que Foucault enxerga o Autor como sendo um princípio de agrupamento e foco de coerência de um discurso tido como sagrado, diferente do discurso comum, produzido diariamente. Assim, a figura do Autor tem uma função classificatória que surge na medida em que o fazer autoral passa a ser passível de punição, em outras palavras, quando os discursos passam a ser transgressores. Nas palavras do autor ora em comento:

“Para Foucault, as leis de direitos autorais funcionariam como tentativas de controle do que se fala e de como se fala, em um momento da história em que os discursos começaram a adotar uma posição mais transgressora e os processos de cópia se proliferaram.” (CARBONI, 2010, p. 68)

Assim, “despersonalizando” o Autor, não de sua personalidade, mas pulverizando-o por entre funções, Foucault estruturou características organizacionais e hierárquico-valorativas dos discursos autorais em uma sociedade. Nesse sentido, CARBONI (2010, p. 68) apresenta-nos, em suma, a função-Autor da seguinte maneira:

“Foucault identifica 4 (quatro) funções sob as quais o Autor se inscreve na sociedade, a saber: (a) “a função-Autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos”; (b) “ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização”; (c) “ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas”; e (d) “ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar

simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar”.

Cumprido destacar que FOUCAULT (2009, p. 280) salienta que essa sua análise se concentra no “mundo dos discursos”, como ele mesmo sugere, sendo a escrita desses discursos o seu principal objeto. Nessa perspectiva, além de apontar que outros tipos de autoria podem deter características diversas, Foucault ainda faz uma ressalva quanto a existência de Autores que transbordam a sua própria discursividade, indo para além de sua própria autoria:

“Ora, é fácil ver que, na ordem do discurso, pode-se ser o Autor de bem mais que um livro – de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina dentro das quais outros livros e outros Autores poderão, por sua vez, se colocar. Eu diria, finalmente, que esses Autores se encontram em uma posição “transdiscursiva”.” (FOUCAULT, 2009, p. 280)

A esses Autores transdiscursivos, Foucault segmenta em duas hipóteses, a primeira, nomeia de “**Autores instauradores de discursividades**”: “*eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos*”. (FOUCAULT, 2009, p. 280) Nesse sentido, não se pode confundir os instauradores de discursividades com Autores tidos como fundadores de um gênero ou de um estilo, como é o caso do romance de terror, muito bem escrito por Ann Radcliffe no século XIX, com suas metáforas da heroína presa em sua própria inocência ou o castelo secreto funcionando como uma “contra cidade”, etc.

A segunda hipótese, como explica FOUCAULT (2009, p. 281-283), aponta para uma função-Autor para além da instauração de discursividades, sendo, nesta oportunidade, o objeto dos “**Autores fundadores de cientificidades**”. A fundação de uma cientificidade possibilita a máxima proficuidade de novos discursos, para muito além da individualidade de seus Autores. Dessa maneira, utilizando exemplos, como o marxismo e a psicanálise, Foucault demonstra que Marx e Freud não permitiram tão somente analogias aos seus discursos, mas também diferenças, ainda albergadas dentro de seus próprios fundamentos, seus conceitos, suas hipóteses, etc.

Nesse sentido, compreende-se que esses tipos de autores também realizam um movimento de deslocamento, desta feita, do epicentro de onde a própria ciência

derivará com outras discursividades, resultando em uma realidade em que não é da ciência que derivam esses Autores, mas sim um a partir de um influxo transcendental.

Nas palavras de FOUCAULT (2009, p. 286):

“Tentei essa distinção com um único fim: mostrar que essa função Autor, já complexa quando se tenta localizá-la no nível de um livro ou de uma série de textos que trazem uma assinatura definida, comporta também novas determinações, quando se tenta analisá-la em conjuntos mais amplos – grupos de obras, disciplinas inteiras.”

Assim, analisando as funções do sujeito Autor, Foucault demonstra que os modos de circulação, valorização, atribuição e apropriação dos discursos advém de uma figura qualificante, porém mais complexa que a do nome próprio e também cambiante em relação ao contexto em que se dá o seu fenômeno. Nesse sentido, FOUCAULT (2009, p. 287) afirma que o Autor – descrito através da função-Autor – é, uma possível especificação da função sujeito, colocando-o, ainda, como uma forma de economia da proliferação do sentido.

Foucault enfatiza que o senso comum geralmente toma o Autor como sendo um sujeito que emerge de uma obra como um mundo inesgotável de significações, sendo de certa forma diferente de todas outras pessoas. Nesse sentido, é comum visualizar o sujeito Autor como alguém transcendente às linguagens artísticas, cuja produção de sentidos prolifera-se infinitamente. Todavia, para o pensador francês, isso não é a fiel descrição da realidade:

“(…) o Autor não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra, o Autor não precede as obras. Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção.” (FOUCAULT, 2009, p. 288)

Por derradeiro, Foucault parte para um fechamento que aponta o Autor como uma produção ideológica que na prática afasta a proliferação do sentido. Para o pensador, seria romantismo imaginar uma cultura em que as produções realmente

circulassem livremente, à disposição de cada um. E concordando com Barthes, Foucault afirma que “*após o século XVIII, o Autor desempenha o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada*”. (FOUCAULT, 2009, p. 288)

No entanto, apesar de Foucault crer que transformações sociais possam ocorrer e permitir que as produções possam talvez algum dia funcionar em um sistema não mais como as atreladas à função-Autor, a pertinência de questões como “*Quem realmente falou?*”, “*Foi ele e ninguém mais?*”, “*Com que autenticidade ou originalidade?*” e “*O que ele expressou do mais profundo dele mesmo em seu discurso?*” (FOUCAULT, 2009, p. 288) contemporaneamente tendam a coexistir com a imprecisão do Autor.

Por conseguinte, outras questões como “*Quais são os modos de existência desses discursos?*”, “*Em que ele se sustentou, como pode circular, e quem dele pode se apropriar?*”, “*Quais são os locais que foram ali preparados para possíveis sujeitos?*” e “*Quem pode preencher as diversas funções de sujeito?*” surgem por detrás do que Foucault aponta como sendo o rumor de uma indiferença que murmura: “*Que importa quem fala?*” (FOUCAULT, 2009, p. 288)

Assim sendo, por mais que haja um fenômeno de apagamento do Autor – o que já é bem menos radical que a ideia barthesiana de completo “desaparecimento” – a função-Autor compromete-se com uma espécie de jogo, capaz de reorientar e coordenar o plano discursivo das obras através da atribuição de uma autoria (ou coautoria, enfim), fortalecendo a lógica de apropriação do fazer autoral e sua conformação com delimitadas significâncias.

Tomando-se por satisfeita a análise foucaultiana acima desenvolvida, e antes de se passar para o talvez mais célebre comentarista do ensaio de Foucault “*O que é um Autor?*”, cabe considerar os apontamentos de KROKOSZ (2015, p. 78), que em seu livro “*Outras palavras sobre autoria e plágio*”, ao terminar sua análise sobre esse mesmo texto, aduz que apesar das palavras de Foucault representarem um marco para os estudos sobre Autor e autoria, elas não representam um ponto final para o assunto, bem pelo contrário. A concepção hodierna do fazer autoral é um fenômeno que, “*a partir da reflexão de Foucault, adquiriu um novo delineamento*”, não esgotando-se em si mesma, apenas complexificando-se ainda mais com o advento

das tecnologias geradas no seio da sociedade informacional – análise que se fará logo após a próxima incursão.

### 3.5.1 REVISÃO DA GENEALOGIA DO AUTOR

Seguindo os passos de Foucault de forma investigativa, Roger Chartier realizou uma conferência para a mesma *Société Française de Philosophie* (Sociedade Francesa de Filosofia) que trinta anos antes havia testemunhado a primeira apresentação de Foucault sobre as suas ideias em relação ao Autor, apresentando, nesta oportunidade, a sua própria, intitulada “*O que é um Autor? Revisão de uma genealogia*” (CHARTIER, 2021).

CURCINO (2021, p. 10) em sede da apresentação do texto de Chartier ora consultado, deixa evidenciado que este propõe-se a uma reinserção das concepções foucaultianas na própria maquinaria proposta pela função-Autor. Chartier, portanto, realiza uma “leitura foucaultiana” de Foucault, tecendo críticas sem a atribuição de uma condição de fonte originária e singular às ideias apresentadas no texto por ele revisado.

Dessa forma, CHARTIER (2021, p. 20) inicia a sua fala oferecendo a perspectiva de que essa famosa conferência de Foucault questionou os mecanismos a partir dos quais um nome próprio (“de Autor”) é atribuído a alguns textos e a outros não, sem perder de vista que a função-Autor é característica do modo de existência, circulação e funcionamento dos discursos em determinadas sociedades.

Aponta, CHARTIER (2021, p. 26), duas afirmações que ele designa como fundamentais para exercitar as concepções foucaultianas. A primeira diz respeito à distinção radical que Foucault faz entre análise histórico-sociológica da figura do Autor e, a segunda, o constructo teórico que ele denominou “função-Autor”.

Todavia, de antemão, Chartier fortifica a predileção em se ter buscado adicionar o estudo apresentado inicialmente nesta pesquisa, qual seja, a análise histórico-sociológica empreendida. Nas palavras do autor ora em comento:

“O primeiro modo de análise de cunho histórico-sociológico, e que se ocupa do estatuto dos Autores a partir do sistema de valorização no qual esta postura ou posição é tomada, pôde conduzir, como vocês sabem, a uma

acumulação de saberes sobre as trajetórias biográficas, sobre as origens sociais, profissionais, culturais dos Autores, não importando seu campo de atividade ou, em uma outra linguagem e com outros conceitos, a uma sociologia do campo literário. Este não será o objeto desta conferência, assim como não o fora da conferência de Foucault.” (CHARTIER, 2021, p. 27)

Nessa toada, CHARTIER (2021, p. 27) enfatiza que seu objetivo, assim como foi o de Foucault, é analisar a “função-Autor”, ou seja, a maneira como as obras apontam para uma figura exterior e antecessora a si – pelo menos, aparentemente, como elucidou FOUCAULT (2009, p. 267). Todavia, Chartier não deixa de realizar algumas correções cronológicas quanto a historicidade que, segundo ele, surgiram de forma imprecisa ao longo da apresentação de Foucault.

Assim, se a função-Autor é “*característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade*” (FOUCAULT, 2009, p. 274), para CHARTIER (2021, p. 27-28) é evidente que a palavra-chave é “certos”, uma vez que esta função resulta de “*operações específicas, complexas, que relacionam a unidade e a coerência de alguns discursos a um dado sujeito*”. Nesse sentido, Chartier aponta para um duplo processo, de seleção e de exclusão: em primeiro lugar há uma triagem do que é atribuível a uma função-Autor e o que não é (o que perpassa a questão da obra, anteriormente vista); em segundo lugar a construção de uma figura de Autor correspondente à constituição de uma existência individual e pertinente (ou seja, temporalmente variável) aos usos e costumes **de contexto**.

Consoante a leitura de CHARTIER (2021, p. 29), a função-Autor, marcada pela atribuição de autoria (dar um nome próprio), é de início uma função classificatória dos discursos, o que permite inclusões e exclusões de um *corpus* (obra) atribuível a uma identidade (Autor). Ademais, sem olvidar-se do que FOUCAULT (2009, p. 287) chamou de “*princípio de economia frente à proliferação do sentido*”, ou seja, um autêntico dispositivo de trava à “*rarefação de uma significação proliferante*”. (CHARTIER, 2021, p. 29)

Nesse sentido, pode-se compreender que para Chartier o Autor nada mais é do que uma ficção jurídica, cuja razão fenomenológica recai, por conseguinte, a um esquema que se propõe a determinadas funções, tal qual a abertura de uma empresa

(pessoa jurídica) ou os próprios “princípios” que informam o Direito. Nas palavras do autor ora em comento:

“Podemos dizer que a “função Autor” não é somente uma função, mas também uma ficção, e uma ficção semelhante a essas funções que dominam o direito quando ele constrói sujeitos jurídicos que estão distantes das existências individuais dos sujeitos empíricos. Disso decorre a ideia de uma função que conduz, de uma pluralidade de posições de Autores, de uma diversidade de vozes nos discursos, a uma individualidade autoral única ou, ao contrário, de uma função que é princípio de identificação (...)”. (CHARTIER, 2021, p. 29-30)

De outra banda, Chartier traz a análise de alguns textos de Jorge Luís Borges para ilustrar a distinção entre o empírico e a função discursiva do Autor, falando mais especificadamente da coleção publicada em 1960, “*El Hacedor*” (traduzido do espanhol para o português como “*O Fazedor*” e do espanhol para o francês como “*L’Auteur*”, que por sua vez significa “O Autor”, em português). Nesse sentido, Chartier procura exemplificar o jogo que marca a absorção de uma identidade construída do sujeito Autor: “Borges”, o outro, o nome próprio. A seguir, passa-se à reprodução de alguns trechos:

“É com o outro, com o Borges, que as coisas acontecem. Eu, eu ando em Buenos Aires, eu demoro-me, talvez já mecanicamente, a olhar a arcada de um hall de entrada ou a grade de um jardim. Tenho notícias do Borges pelo correio e vejo seu nome indicado para uma cadeira ou em um dicionário biográfico”. (CHARTIER, 2021, p. 30-31)

“Amo as ampulhetas, os mapas, a tipografia do século XVIII, o gosto do café e a prosa de Stevenson, o outro compartilha dessas preferências, mas não sem complacência, e de maneira que lhe dá ares de ator”. (CHARTIER, 2021, p. 31)

“Confesso naturalmente que ele conseguiu algumas páginas de valor, mas essas páginas não adiantam de nada para mim, sem dúvida porque o que é bom não pertence a ninguém, nem mesmo a ele, o outro, mas à linguagem ou à tradição”. (CHARTIER, 2021, p. 33)

Dos trechos acima é possível compreender a existência de uma tensão entre os mecanismos sociais e institucionais que constroem a figura do Autor e o próprio sujeito que, no fim, “o carrega”. CHARTIER (2021, p. 34) entende que se trata da *“construção pública de uma figura de Autor que se torna, de algum modo, ator dele mesmo, em função de uma necessidade, de uma exigência de identificação”*.

Em outro texto de Borges, *“O espelho e a máscara”*, publicado no *“Livro de areia”*, fica talvez mais evidenciado esse funcionamento impessoal e “transbordante” da própria linguagem, essa impossibilidade de escapar do domínio da função-Autor:

“Quanto ao resto, fui condenado a desaparecer, definitivamente, e somente algum instante de mim terá a sorte de sobreviver no outro. Pouco a pouco, vou lhe cedendo tudo, ainda que me dê conta de sua perversa mania de tudo falsear e exagerar”. (CHARTIER, 2021, p. 34)

Essa característica de enclausuramento do Eu em um nome próprio tido como meio pelo qual a função-Autor se desenvolve foi por diversas vezes apontada por Foucault ao longo de sua conferência, o que, segundo CHARTIER (2021, p. 35), se torna absolutamente possível visualizar com os trechos apresentados de Borges:

“Mas eu, eu devo perseverar em Borges, não em mim (se é que sou alguém). No entanto, eu me reconheço menos nesses livros do que em muitos outros, ou do que no toque cuidadoso de um violão.” (CHARTIER, 2021, p. 35)

Como se pode sugerir, a função-Autor não é simplesmente uma função discursiva, mas também uma existência que se dá ante a “impessoalidade” do sujeito Autor. Assim, partindo-se do pressuposto que a função-Autor, construída por Foucault, aprisiona, de certo modo, os indivíduos, pode-se deduzir que há uma impotência das categorias analíticas do pensar do Autor que se furtam da dimensão ontológica da metafísica. (CHARTIER, 2021, p. 35) Inclusive, é este pensamento que desencadeia a manifestação da utopia foucaultiana de uma dispensabilidade da indicação de autoria como assinaturas singulares, apresentada não tão somente na conferência estudada, mas também em uma outra, também famosa, intitulada “A Ordem do Discurso”:

“Ao Invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível.” (FOUCAULT, 1996, p. 5-6)

De outra banda, CHARTIER (2021, p. 61) afirma ainda que a conferência “*O que é um Autor?*” aliou alguns argumentos a três momentos históricos imprecisos, o que, apesar de não ter sido propósito de análise de Foucault, acabou encurtando a cronologia do Autor em sua exposição.

A primeira imprecisão, segundo CHARTIER (2021, p. 42) diz respeito à propriedade literária, que é um dos sustentáculos primordiais da função-Autor. Entretanto, esta inscrição da função-Autor a um sistema de propriedade característico às sociedades contemporâneas, qual seja, aquela oriunda da concepção burguesa de indivíduo, não nasce no interior da defesa de um novo direito burguês, um Direito de Autor, mais precisamente, mas sim na defesa dos direitos dos livreiros editores, ou seja, no engajamento da perpetuação de um velho sistema de privilégios – assim como os estudos iniciais anteriormente apresentados nesta pesquisa apontam sobre os intermediários.

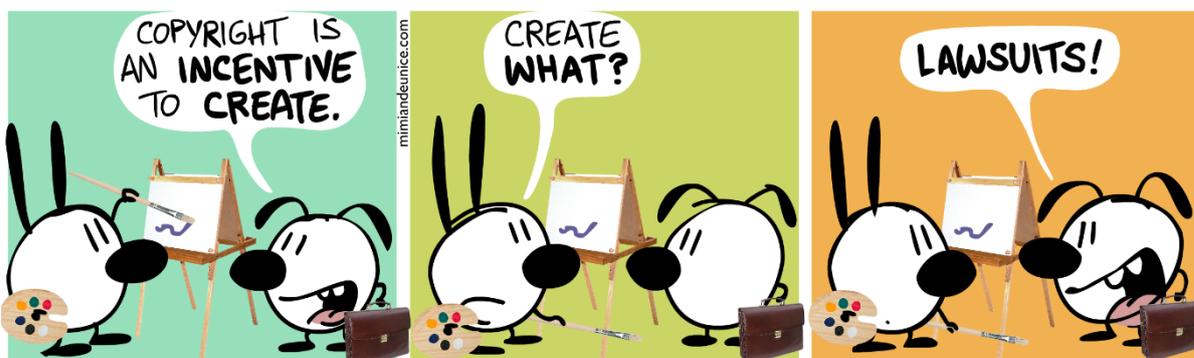
Conforme CHARTIER (2021, p. 42-43), ainda no século XVI, quando a comunidade de livreiros e impressores de Londres (*Stationers' Company*) solidificou-se, havia em seu *métier* (atuação profissional) uma dupla regulamentação monopolística: primeiro, somente eles podiam registrar *copyrights*, havendo a possibilidade legal de impedir Autores e editores de outras cidades ou regiões da Grã-Bretanha o ato de imprimir livros; segundo, que eles reivindicavam uma perpetuidade na propriedade da obra registrada e adquirida junto dos Autores, o que significava que eles poderiam transmitir esse monopólio, deixando-o como herança, compartilhando-o ou simplesmente alienando-o à outra pessoa.

Com o advento do Estatuto da Rainha Ana (1709), esse duplo monopólio, observado por CHARTIER (2021, p.43), foi derradeiramente abalado, uma vez que

aos Autores restou permitida tanto a possibilidade de alienação quanto de detenção dos *copyrights* no momento de registro das obras literárias, bem como restou autorizado aos Autores editorarem e imprimirem seus próprios livros, sendo a exploração exclusiva das obras assegurada por quatorze anos para o detentor do *copyright*, prorrogáveis por mais quatorze, caso o Autor ainda estivesse vivo – como visto anteriormente no subcapítulo 2.2.3.

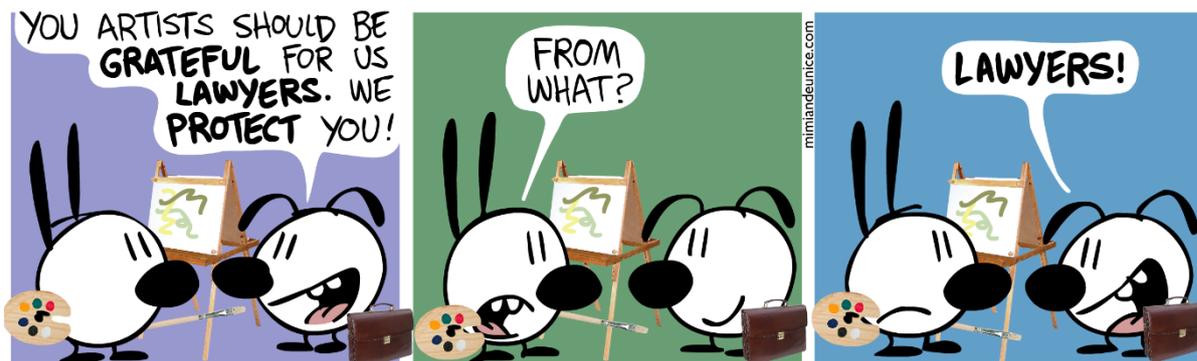
Segundo CHARTIER (2021, p. 44), é nesse momento que os livreiros, impressores e editores londrinos inventam a propriedade literária, ou como ele mesmo disse, tiveram de “fazer com que seus advogados inventassem” (comicamente ilustrado nas figuras 17 e 18 abaixo), para que assim processassem os *players* do mercado editorial de outras regiões que tentavam aplicar o novo Estatuto, mais especificadamente o princípio segundo o qual assegura ao Autor a propriedade perpétua e a posse imprescritível da obra, de modo que, em uma eventual alienação do *copyright*, essa imprescritibilidade também fosse transmitida, ou seja, uma propriedade alienável de caráter perpétuo.

Figura 17 – Mimi and Eunice: Incentive to Create II



Fonte: <<https://mimiandEunice.com>>. Acesso em: 27.02.2022.

Figura 18 – Mimi and Eunice: Protection



Fonte: <<https://mimiand Eunice.com/>>. Acesso em: 27.02.2022.

Desse modo, percebe-se que é do interior de um contexto jurídico-interpretativo que, para a manutenção – mesmo que transmutada – de um privilégio tradicional, se inventa o Autor proprietário, o que, claro, reforça a tese da “função-Autor”, uma vez entendidas suas características essenciais. A dupla justificativa, consoante CHARTIER (2021, p. 44), é, de um lado, o direito natural, pois o homem é proprietário do seu corpo e dos produtos do seu trabalho, portanto, sendo a composição de obras o resultado direto de um trabalho, o Autor seria proprietário legítimo – como visto com a filosofia lockeana; e, de outro lado, a ordem estética que, galgada na profusão da ideia de uma mínima originalidade, impôs, a partir do século XVIII, pré-requisitos intelectuais ou estéticos fundantes à propriedade.

Portanto, Chartier propõe que ao contrário da afirmação de Foucault, não é no final do século XVIII que emergem os conceitos de Autor-proprietário e propriedade literária, tampouco estes são expressões de um novo direito burguês. Trata-se de um engajamento a serviço da manutenção do sistema de privilégios, visualizados em debate desde o princípio do século XVIII. (CHARTIER, 2021, p. 45-46)

Outro ponto merecedor de revisão, trata-se do “quiasma” observado por Foucault quanto as regras de identificação dos enunciados científicos e dos discursos literários, o qual ele situou entre o século XVII ou XVIII. Segundo Chartier, por mais que há de se concordar com Foucault de que a função-Autor não tenha se desenvolvido (tampouco se desenvolve) de forma homogênea nas sociedades, o “quiasma” apontado por Foucault também merece revisão.

Nessa esteira, segundo Foucault, tinha-se, até então (meados do século XVII e XVIII), a necessidade de indicação de autoria para textos que hoje se classificaria

como científicos, bem como a aceitação do anonimato para textos que hoje se conhece como literários. Todavia, a partir do “quiasma”, a lógica inverte-se, passando ao funcionamento contrário de indicação e de anonimato, ou seja, a exigência de um nome próprio identificável para textos literários e o desuso de um nome próprio identificável para textos que se diriam acadêmicos. Isso se dá, segundo Chartier, por duas razões, uma que ele chama de “modelo de validação aristocrático” e outra em relação a própria unidade da obra (essa já vista anteriormente), sendo interessante analisá-los pois além da função-Autor estar ligada à ideia de propriedade e aos mecanismos de censura, ela também está ligada à certificação e atribuição de “verdade” aos discursos, desde a época medieval, deslocando, deste modo, a cronologia para muito antes do que sugerida por Foucault. (CHARTIER, 2021, p. 40 e 52-53)

Quanto ao modelo de validação aristocrático, Chartier explica que a função-Autor desenvolveu-se também através de mecanismos de credibilidade, de garantia das proposições, não fazendo-se constar, necessariamente, o nome próprio do erudito, técnico ou profissional que consubstanciou ou ajudou a consubstanciar a obra, “*mas o nome próprio daquele que tem autoridade o bastante para enunciar o que é verdadeiro em uma sociedade cuja hierarquia das ordens e do poder é ao mesmo tempo uma hierarquia das posições sociais e da credibilidade da palavra*”, ligando-se tudo, portanto, muito mais a uma noção de *auctoritates* do que autoria propriamente dita. Em outras palavras, para que um discurso fosse “bem recebido”, era necessário um nome próprio que lhe desse autoridade. (CHARTIER, 2021, p. 52-53)

Nas palavras do autor ora em comento:

“Esse modelo de validação – que é um modelo de validação aristocrático, já que aqueles que têm o poder de dizer a verdade são os príncipes, os ministros, os poderosos – vai construir e validar a posição de Autor nos discursos de saber, mesmo quando o erudito não se tratar de um aristocrata. A apresentação de si como um Autor desinteressado, que não mantém uma relação de propriedade com seus enunciados – condição que era necessária para que a palavra do grande ou do príncipe fosse tomada como verdadeira – será aquela no interior da qual se molda a autoria, no duplo sentido da palavra, tanto como Autor quanto como autoridade do erudito, do sábio,

distante das práticas mercenárias do comércio dos textos. O desinteresse é a garantia de verdade do enunciado de saber.” (CHARTIER, 2021, p.53)

Segundo CHARTIER (2021, p. 54), o “desinteresse” também surgiu entre os Autores literários dessa época, uma vez que já se pôde averiguá-lo em diversos prefácios, prólogos e dedicatórias de obras literárias. Porém, no caso das obras que hoje se chamariam de científicas, essa “reticência”, como informa Chartier, tinha significado especial, uma vez que ela era vista como condição mínima da credibilidade e verdade, tornando a função-Autor também presente nessas ocasiões, todavia, alicerçada em valores aristocráticos e não de mercado.<sup>74</sup>

Como já visto o segundo ponto de Chartier, a unidade da obra, passar-se-á a análise do terceiro ponto de revisão, acerca da apropriação penal. CHARTIER (2021, p. 54) coloca que o exercício da censura, da perseguição e o julgamento dos Autores como transgressivos, hereges ou heterodoxos, por parte das autoridades, sejam incitadas ao Estado ou à Igreja, são certamente irrefutáveis e fortalecem as argumentações foucaultianas como um todo.

CHARTIER (2021, p. 54) opina que o que realmente admirou Foucault foi um texto do Índex da Inquisição Espanhola de 1612, o *Índex de Rojas y Sandoval*, que estipulava as condenações não apenas às obras já escritas e seus Autores, mas também às obras que ainda seriam escritas no futuro. Ou seja, uma apropriação penal integral oriunda da função-Autor, uma vez que o instrumento-chave era a obrigação imposta aos livreiros de expedirem bimestralmente uma lista, organizada em ordem alfabética, para que o tribunal da Inquisição verificasse a legalidade das obras junto ao Índex. Inclusive, é o Índex que instaura a listagem bibliográfica a partir do sobrenome e não do nome, ao contrário da prática pretérita, tornando-se um instrumento prático de identificação, uma vez que há muito mais Joões do que Calvinos em uma lista de Autores, por exemplo. (CHARTIER, 2021, p. 55-56)

---

<sup>74</sup> É interessante analisar essa questão do desinteresse, da não tomada de partido, pois em muitos discursos ditos políticos da atualidade observa-se a isenção ideológica como sendo uma anunciação de credibilidade, obviamente teatral, o que, por óbvio, trata-se apenas de um mimetismo autoral como se vê a partir de Barthes, Foucault e agora Chartier. Em sentido correlato, AXT (2019, p. 58) afirma que: “Quando Roland Barthes anuncia “a morte do Autor”, em artigo publicado na *Aspen Magazine*, de 1967, inaugura-se um novo estágio da interpretação, antes comumente dividida entre a vontade do Autor e a vontade do texto ou da lei.”

Outro ponto de destaque é que esse texto inquisitório também punia as obras publicadas anonimamente. Ou seja, o anonimato, durante esse período, era, por si só, razão suficiente para condenação, obrigando que todas obras contivessem, ao mesmo tempo, o nome de seu Autor e seu impressor. Nesse sentido, de acordo com Chartier, historiadores puderam concluir que a função-Autor estaria intimamente ligada à passagem do livro manuscrito para o livro impresso.

Assim, CHARTIER (2021, p. 56-57) aponta que não se deveria relacionar a emergência da função-Autor estritamente à apropriação penal, mas também à unidade da obra, no caso da análise o livro, uma vez que o manuscrito passa por diversas transformações e adaptações ao longo dos séculos, identificando-se a função-Autor antes mesmo da invenção gutenberguiana. Antes da imprensa de tipos móveis, já se tinha imagens representativas do Autor, dedicando sua obra, tradução, compilação, etc., ao “Príncipe”, bem como indicações de autoria no calofão e/ou na folha de rosto. Contudo, a partir da imprensa, ou seja, a partir do século XV, percebe-se uma espécie de uniformização da unidade “livro”, por assim se dizer, em que se oficializa a presença de uma indicação de autoria e, inclusive, intensifica-se o uso de uma imagem representativa do autor em questão, fosse por xilogravura ou até mesmo um retrato mais fiel.

Assim, a visão de Roger Chartier é de que a genealogia da função-Autor é temporalmente mais alargada em comparação às cronologias que, mesmo indiretamente, o próprio Michel Foucault apoiou-se. Tal afirmativa corrobora, também, a ideia anteriormente desenvolvida nesta pesquisa de que as concepções de Autor se consubstanciam a partir de um quadro muito mais amplo do que a moldura que as análises doutrinárias, mormente jurídicas, intentam imprimir em sede de sua análise fenomenológica.

De qualquer sorte, CHARTIER (2021, p. 62), em suas palavras, aponta que “(...) os termos que Foucault nos propôs não são mais aceitáveis, ainda que sua questão, a nós legada, continue pertinente”, dando, para a presente pesquisa, a pista direta de que **a maneira para avançar na resposta do questionamento feito por Foucault (“O que é um Autor?”) eventualmente se dará a partir de um quadro de reflexão propriamente filosófica, intelectual e estética sobre esse sujeito.**

E cumpre reafirmar: é justamente o que se pretende realizar com a inserção das categorias bakhtinianas de reflexão. Contudo, antes de se adentrar no mundo

bakhtiniano, insta realizar uma última incursão, desta vez a fim de se atualizar as questões até então revisadas sob o prisma da realidade informacional, uma vez que, como preleciona KROKOSCZ (2015, p. 59), que contrasta o volume significativo de reflexões sobre os impactos da invenção gutenberguiana, presentes em diversas contribuições acadêmicas, às recentíssimas mudanças da concepção de Autor na atualidade, as quais, por sua vez, estão apenas no início.

### 3.6 O AUTOR NA SOCIEDADE INFORMACIONAL

Após a conferência proferida por CHARTIER (2021), estudada no subcapítulo acima, a *Société Française de Philosophie* (Sociedade Francesa de Filosofia) promoveu um debate entre o autor e seus ouvintes. Nesse debate, houve um questionamento em específico que ensejou o autor a pensar novos tipos de Autores. CHARTIER (2021, p. 84-88) elabora sua resposta evidenciando que o Autor de hoje, envolto por novos fazeres, demonstra-se (como anteriormente já mencionado) **um problema filosófico**, no sentido de análise de categorias que envolvem modos de produção, inscrição, transmissão e, evidentemente, **inadequação do que se tem “forjado” das categorias jurídicas**, estéticas, culturais, biblioteconômicas e administrativas.<sup>75</sup>

Nesse sentido, Chartier envereda sua explanação para um pensar do Autor contextualizado a uma alta profusão de informações: o meio digital. Segundo ele, quando se pergunta para uma pessoa se ela leu o livro de X, por exemplo, está se dando referência explícita a uma unidade tida como obra e materializada em um objeto – meio de fixação – que é amplamente conhecido, o livro. E o que elementarmente

---

<sup>75</sup> Quanto as categorias jurídicas, estéticas e culturais, acredita-se já ter abordado, ao menos, suficientemente até aqui. Contudo, em relação às questões biblioteconômicas e administrativas, por exemplo, CHARTIER (2021, p. 85) articula sua explicação a partir da concepção de unidade da obra, reiterando o livro como seu objeto de análise: “*Para nós, um livro, a partir desse momento que eu situava nos últimos séculos da Idade Média, é ao mesmo tempo um objeto impresso e uma obra ou uma série de obras, individuais ou coletivas, mas que tem uma identidade, uma coerência e uma unidade que o distingue de outras produções escritas. O mundo ao qual estávamos habituados era um mundo no qual a ordem dos discursos era imediatamente perceptível por uma ordem dos objetos e, mesmo inconscientemente, mesmo espontaneamente, mesmo para os leitores menos letrados, havia como que um sistema de equivalências ou, eu diria, de associações, entre, de um lado, as classes de objetos escritos (uma carta, um livro, um jornal, um fichário etc.) e, de outro, as classes de tetos que possuíam, para alguns dentre eles, uma identidade própria que lhe faziam ser considerados como livros.*”

deslocou-se no contexto do computadorizado, do digital, do eletrônico, etc., são justamente as relações que se tem com as obras uniformizadas em um só objeto, computadorizado. As tecnologias da informação e da comunicação (TICs) aglutinam todos gêneros e repertórios artísticos, científicos e literários, não mais propiciando os mesmos impulsos responsivos às apreciações de outrora, forjadas nas categorias jurídicas, estéticas, culturais, etc., que se conhecia. Por mais que se diga livro digital, música digital, filme digital, entre outros, o relacionamento dos meios de consubstanciação e fruição modificaram-se radicalmente nessa recentíssima morfologia social abarcada pela Internet e sua circunvizinhança.

Por conseguinte, o efeito que se percebe é o apagamento das distinções que a unicidade dos objetos propiciava e, mesmo assim, insiste-se em categorias que não levam em conta a mobilidade, a maleabilidade, a abertura, a propensão a intervenção, ao deslocamento, a fragmentação, a reescrita, a sobreposição, etc., mas ainda assim guisam as categorias de definição de obra – o que, conforme já visto anteriormente, leva invariavelmente à ideia de Autor – , e que hoje tornaram-se instáveis porém irreduzíveis ao mesmo tempo.

Assim, Chartier explicita que o que se vê hoje, nas discussões que tangem ao Direito Autoral, é a submissão das obras consubstanciadas e apreciadas sob o meio digital, as quais relacionam-se de forma muito diversa que outrora, à batuta de conceitos seculares, forjados sob o prisma do analógico, da nítida delimitação da unidade dos objetos.<sup>76</sup>

Nesse embate, se tem de um lado um contexto que propicia o que, segundo CHARTIER (2021, p. 88), Kant sonhava: a sobreposição simultânea dos papéis do leitor e do Autor, em um ato contínuo de liberdade criativa em prol da circulação dos produtos do intelecto humano; e, de outro, a defesa dos interesses do Autor, dos editores, enfim, dos detentores de um interesse (primordialmente econômico) na fruição das obras, o que, por sua vez, veem a algum tempo desdobrando-se para

---

<sup>76</sup> Em complemento, nas palavras de CHARTIER (2021, p. 87-88): “Podemos não ler todas as páginas do *Irmãos Karamazov*, mas todo leitor dos *Irmãos Karamazov* em uma edição impressa sabe que o que lê pertence a um projeto estético, a uma obra construída que tem uma dimensão que engloba o fragmento. É totalmente possível, num mundo eletrônico tal como o concebemos, pensar que todo texto, seja lá qual for, se transforma em um banco de dados aberto e, imediatamente, conduz à perda ou à dificuldade da percepção da integridade, da identidade da obra. Eu me abstenho de qualquer julgamento de valor, mas há uma grande diferença na percepção do texto.”

renovarem suas técnicas de fixidez e estabilidade em meio a um ambiente em que o incerto é o padrão.

Assim, tem-se que entender o que é o Autor contemporâneo impõe compreender os elementos de socialidade presentes nos mais diversos espaços que operam como catalizadores da propagação e da evolução da cultura, como nos informa LOVELUCK (2018, p. 77), em sua obra *“Redes, liberdades, controle: uma genealogia da internet”*.

O período pretérito ao que será daqui em diante abordado compreende-se por sociedade industrial, a qual se caracteriza por extrair seus valores das alterações promovidas pela Revolução Industrial na produção do conhecimento e, por consequência, na evolução dos mais diversos processos tecnoindustriais. (CASTELLS, 2020, p. 74)

Já a corrente conjectura, por carecer de um amadurecimento teórico mais aprofundado e alargado no tempo, recebe diversos nomes como sociedade da informação (GOUVEIA, 2004), sociedade pós-industrial (TOURAINÉ, 1969) e sociedade informacional (CASTELLS, 2020, p. 84), tendo como atributos próprios a interatividade, a efemeridade e o destaque próprio das tecnologias da informação e da comunicação (TICs) como vetores de desenvolvimento.

Empregar-se-á neste estudo a última expressão e teorização citada, pelo fato de se considerar, a mais acurada e robusta. Para justificar a sua utilização, bem como para eleger as variáveis relevantes para o objeto da presente pesquisa, passa-se à análise das suas complexidades e peculiaridades.

Não obstante, faz-se a menção de que, assim como nos ensina ROSA (2019, p.12), no livro *“Aceleração: a transformação das estruturas temporais na Modernidade”* – o qual dar-se-á especial enfoque no subcapítulo 4.4 –, a sociedade vive cronologias distintas concomitantemente, sendo equivocado pensar que a percepção da fruição do tempo se dê sempre por uma temporalidade linear irreversível, em que “passado” e “presente” simplesmente dirijam-se para o “futuro”. Ou seja, as características sociais observadas em “períodos pretéritos” muitas vezes persistem no tempo e/ou gradativamente transfiguram-se, assim como em um *sfumato* de Da Vinci.

De acordo com CASTELLS (2020, p.74), na dita sociedade industrial *“a principal fonte de produtividade reside na introdução de novas fontes de energia e na*

*capacidade de descentralização do uso de energia ao longo dos processos produtivo e de circulação*". Na sociedade informacional *"a fonte de produtividade acha-se na tecnologia de geração de conhecimentos, de processamento da informação e de comunicação de símbolos"*.

O autor ora em comento ainda preleciona que, a especificidade encontrada no modo informacional de desenvolvimento é o impacto que os conhecimentos ocasionam nos próprios conhecimentos, gerando um círculo virtuoso de interações entre as fontes do saber, o que se consolida no âmago do desenvolvimento social.

No que toca, propriamente, a uma conceituação de sociedade informacional, CASTELLS (2020, p. 84) a constrói buscando distingui-la da noção de sociedade da informação, além de, na mesma passagem, apontar o que compreende por sociedade industrial, conforme segue em suas próprias palavras:

"Gostaria de fazer uma distinção analítica entre as noções de "sociedade da informação" e "sociedade informacional" com consequências similares para a economia da informação e economia informacional. O termo sociedade da informação enfatiza o papel da informação na sociedade. Mas afirmo que informação, em seu sentido mais amplo, por exemplo, como comunicação de conhecimentos, foi crucial a todas as sociedades, inclusive à Europa medieval, que era culturalmente estruturada e, até certo ponto, unificada pelo escolasticismo, ou seja, no geral uma infraestrutura intelectual (ver Southern 1995). Ao contrário, o termo informacional indica o atributo de uma forma específica de organização social em que a geração, o processamento, e a transmissão da informação tornam-se fontes fundamentais de produtividade e poder devido às novas condições tecnológicas surgidas nesse período histórico. Minha terminologia tenta estabelecer um paralelo com a distinção entre indústria e industrial. Uma sociedade industrial (conceito comum na tradição sociológica) não é apenas uma sociedade em que há indústrias, mas uma sociedade em que as formas sociais e tecnológicas de organização industrial permeiam todas as esferas de atividade, começando com as atividades predominantes localizadas no sistema econômico e na tecnologia militar e alcançando os objetos e hábitos da vida cotidiana. Meu emprego dos termos "sociedade informacional" e "economia informacional" tenta uma caracterização mais precisa das transformações atuais, além da sensata observação de que a informação e os conhecimentos são importantes para nossas sociedades. Porém o conteúdo real de "sociedade informacional" tem de ser determinado pela observação e análise." (CASTELLS, 2020, p. 84)

Isto posto, CASTELLS (2020, p. 85) reconhece a complexidade desse novo cenário, pelo fato de que tal se reinventa ou se atualiza em frações de tempo muito menores do que outrora. E de fato, as décadas que sucederam a Segunda Guerra Mundial apresentam uma série de inovações – e inovações das inovações – que foram alterando as estruturas de consumo e produção cultural, de modo que se inicia uma reiterada sensação de atraso<sup>77</sup> em relação à “digestão” das inovações.

Neste ínterim, os meios de comunicação de massa passam por uma transformação gigantesca com a popularização, precipuamente, da televisão. O modo pelo qual tal tecnologia se desenvolveu, no que tange à sua programação e formato econômico, respingou nas demais tecnologias de propagação de conteúdo, pondo fim ao que MCLUHAN (1972) cunhou de “Galáxia de Gutenberg”<sup>78</sup>.

Sobre estas transformações, ARENDT (1961) já destacava, um pouco antes de McLuhan, que o funcionamento e as características da sociedade estavam passando por um processo de sensíveis alterações, exatamente por ser observável uma influência cada vez mais vinculante e inafastável do mercado e de seus recursos no desenvolvimento da cultura. Essa influência, segundo Arendt, abarcou em distanciar a sociedade de suas inspirações históricas, cambiando o enfoque, daí em diante, para um pragmático entreter de público.

Ao longo do século XX foi possível se observar cada vez mais a cumulatividade de exposição às mídias e à propaganda, o que contribuiu para uma alteração dos padrões de consumo, gerando uma multiplicidade de anseios e expectativas sociais. Neste período, assevera-se, a comunicação entre a plateia e os emissores ainda se dava numa lógica de interatividade parcial, diante do fato de que as informações relacionadas à sua reação se tornaram fatores preponderantes para o desenvolvimento de novos produtos, em que pese a sua produção ainda

---

<sup>77</sup> Essa sensação de atraso é mais bem trabalhada no subcapítulo 4.5, em que se verá, como diapasão à teoria polifônica, a teoria da aceleração social proposta por Hartmut Rosa.

<sup>78</sup> A *Galáxia de Gutenberg*, expressão criada por Marshall McLuhan, se refere ao período histórico que transcorre ao longo de cinco séculos, desde o advento da imprensa de tipos móveis de Gutenberg, que, com o livro impresso, se demonstra como sendo a “primeira máquina de ensinar” da humanidade, até a contemporaneidade, face aos novos meios de comunicação. Nesse sentido, a *Galáxia de Gutenberg* “tem o propósito de mostrar por que a cultura do alfabeto predispõe o homem a dessacralizar seu modo de ser”, analisando a palavra impressa como o talvez maior de todos instrumentos da civilização. (MCLUHAN, 1972)

funcionasse numa lógica oligárquica e rigorosamente vertical. (CASTELLS, 2020, p. 416)

Sobre este interregno contextual, nas palavras do autor em comento:

“É como se o mundo dos sonhos visuais (informação/entretenimento oferecidos pela televisão) devolvesse ao nosso consciente o poder de selecionar, recombina e interpretar as imagens e os sons gerados mediante nossas práticas coletivas ou preferências individuais. É um sistema de feedbacks entre espelhos deformadores: a mídia é a expressão de nossa cultura, e nossa cultura funciona principalmente por intermédio dos materiais propiciados pela mídia. Nesse sentido fundamental, o sistema de mídia de massa completou a maioria das características sugeridas por McLuhan no início dos anos 1960: era a Galáxia de McLuhan.” (CASTELLS, 2020, p. 421)

Observou-se, portanto, principalmente a partir dos anos de 1960, uma influência extraordinária das mídias na cultura e vice-versa. Este novo contexto de entretenimento passou a moldar o processo criativo, direta e indiretamente, solapando a cultura popular e solidificando a cultura de massa, a qual se caracteriza exatamente pela necessidade de popularizar e vender, pouco importando, num sentido geral, o conteúdo da mensagem – contornos que ADORNO e HORKHEIMER (1947) também previram em momento anterior.

Dos anos 1970 em diante, o aprimoramento tecnológico dos próprios recursos de televisão, bem como a popularização de tecnologias de gravação (como foi o caso do videocassete) tornou a convidar cada vez mais pessoas a produzirem de forma amadora, iniciando um novo momento de interatividade e “democratização”<sup>79</sup> da expressão. (CASTELLS, 2020, p. 422)

Segundo DUARTE (2021, p. 109), prosperava, neste ínterim, a evolução dos computadores para o que se tornou uma verdadeira revolução dos dispositivos pessoais, sendo que até a década citada, 1970, o financiamento e os grandes avanços na área haviam sido conduzidos pelo setor militar, o qual passou a contar, gradativamente, com o auxílio do setor acadêmico. Os inventos considerados paradigmáticos eram inicialmente a Máquina de Turing de 1936 e o ENIAC (*Electronic Numerical Integrator and Computer*)<sup>80</sup> de 1946, embora não guardassem qualquer

---

<sup>79</sup> Nesse contexto, quanto ao termo “democratização”, ver nota de rodapé número 20.

<sup>80</sup> Nota de tradução: Computador e Integrador Numérico Eletrônico.

semelhança com as funcionalidades dos primeiros computadores pessoais que surgiram posteriormente.

Os PCs (*Personal Computers*)<sup>81</sup>, começaram a ser projetados a partir de meados dos referidos anos 70, num movimento crescente de libertação da ciência computacional outrora guiada exclusivamente pelo poder público. Consoante LOVELUCK (2018, p. 131), a consequência foi que se instaurou, a partir daí, uma histórica onda contracultural, reunindo universidades, núcleos de pesquisa e diversos entusiastas da área.

Um dos casos de destaque foi o movimento do *software* livre, liderado por Richard Stallman, a partir dos anos 1980, o qual possuía como preceito norteador, desde sua gênese, o compartilhamento dos conhecimentos com o intuito de aprimorá-los sequencialmente, funcionando como um contraponto a noção de *software* proprietário<sup>82</sup> (muito defendida, desde aquele momento inicial, por pessoas como Bill Gates, Steve Wosniak e Steve Jobs).

Sem embargo, relevante destacar que estas e outras figuras, independentemente da estratégia econômica empregada nas inovações tecnológicas que encabeçavam ou participavam, se encaixavam no conceito de *hackers*. Atuavam como verdadeiros improvisadores inventivos (LOVELUCK, 2018, p. 128), não medindo esforços para materializar determinada ideia; nem que para isso fosse necessário burlar mecanismos de segurança ou utilizar de linhas de código pré-existentes.

De resto, no curso desta época, tão importante quanto a evolução dos dispositivos destinados à população em geral foi a criação de redes capazes de interconectá-los. Destacam-se neste momento embrionário do que veio a se tornar a internet tal qual se conhece hoje, a Arpanet (1969), a Usenet (1979) e o Minitel (1982).

O *background* para tal progresso se inspirava exatamente nas dinâmicas dos recursos de telecomunicação, estrutura que naquele momento se encontrava em franco processo de amadurecimento. Após evoluções em seu código, a criação paradigmática para construir, de fato, uma rede mundial de computadores, foi a da

---

<sup>81</sup> Nota de tradução: Computadores Pessoais.

<sup>82</sup> A visão proprietária direcionada aos *softwares* (programas de computador) os incluiu, com sucesso, nas dinâmicas do Direito de Propriedade Intelectual. Desta forma, sem autorização prévia e expressa, a sua reutilização, adaptação e etc. deveria ser e assim o é até os dias de hoje, encarada, *a priori*, como um ilícito.

“WWW”, ou *World Wide Web* (rede mundial de computadores) – um sistema de *upload* (descarregamento, envio) de documentos em hipermídia –, encabeçada por Tim Bernes-Lee no início dos anos de 1990. (DUARTE, 2021, p. 114)

A década em questão acabou sendo definitiva para uma grande virada nas dinâmicas de convívio e, como efeito, de produção cultural, pois os avanços já citados, em conjunto com outros como a consolidação dos protocolos TCP/IP (*Transmission Control Protocol/Internet Protocol*)<sup>83</sup> e o aprimoramento das redes *peer-to-peer*<sup>84</sup> deu corpo ao que hoje se chama *internet*.

Assim, deu-se vida a uma rede globalizada de computadores que, unindo esforços e investimentos de todos os lados, se somou aos já consolidados recursos de comunicação e entretenimento forçando a sua própria reinvenção a partir da formação de comunidades interconectadas com diferentes propósitos, as quais produzem os mais diversos efeitos no todo social, muitos em acontecimento – ainda não pormenorizados pelo meio acadêmico – e tantos outros ainda porvir.

Destaca-se que o seu alastramento se dá de forma atípica em comparação com outras inovações, mostrando-se relevante sublinhar que, segundo o INTERNET WORLD STATS (2021), no alvorecer do segundo milênio, estimava-se que pouco mais de 300 milhões de pessoas eram usuários de *internet*, porém, em março de 2021, a estimativa passou para 5,1 bilhões de usuários.

A partir deste “boom” do ambiente virtual, diversas aplicações de caráter agregador – redes sociais, *sites* de compartilhamentos de arquivos, *wikis*, fóruns e etc. –, baseadas na ideia de incentivar incessantemente as trocas e a comunicação no geral, foram passando por processos de apogeu e queda, com alguns sobreviventes e diversas incógnitas. (LOVELUCK, 2018, p. 251)

Como o intuito desta etapa da pesquisa não é examinar microscopicamente esta evolução tecnológica, e sim, compreender como essa consolidação da sociedade

---

<sup>83</sup> O termo TCP/IP compõe-se pela junção de duas siglas, “*Transmission Control Protocol*” (Protocolo de Controle de Transmissão) e “*Internet Protocol*” (Protocolo de Internet ou interconexão), tendo surgido pela necessidade de se ter um protocolo de acesso modelo a partir do momento em que a internet deixou de ser exclusivamente acessada por linhas telefônicas dedicadas, a começar pela transmissão à rádio e satélite. (TANEBAUM, 2007)

<sup>84</sup> A comunicação não hierárquica, par-a-par (ou ponto-a-ponto), pulveriza a rede, eliminando a necessidade de um servidor central e transformando cada ponto de acesso tanto em “cliente” como em “servidor”, onde os usuários não só recebem, mas também compartilham dados. O *Nepster* talvez tenha sido a plataforma peer-to-peer mais famosa e emblemática, pois envolveu diversas discussões jurídicas sobre violações de direitos autorais. (TANEBAUM, 2007) Posteriormente surgiram muitas outras, como o *Kazaa*, o *LimeWire* e o *BitTorrent*, por exemplo.

informacional interferirá no fazer autoral, entende-se que a apresentação realizada destes últimos anos de mudanças estruturais resta inicialmente suficiente.

O que se extrai é que, de fato, a sociedade é informacional e assim está posta, o que possibilita a compreensão de que a informação se tornou de fato mercadoria e, conseqüentemente, de maneira direta ou indireta, fator supremo para a tomada de decisão dos principais atores tanto do setor público quanto do setor privado.

Analisar a posição e a condição dos indivíduos nesta nova morfologia social é algo que se impõe, consoante já se referenciou, para que a tarefa de compreender o Autor seja enfrentada, levando em conta essas novas variáveis.

As primeiras décadas do século XXI se iniciaram com diversas características novas, muitas delas geradas pela solidificação de um vínculo/dependência dos indivíduos para com os mais diversos dispositivos pessoais à disposição de compra pela grande massa – telefones, televisões, relógios, todos “*smart*” (inteligentes), computadores com alta capacidade de processamento, etc.

A divisão de tempo dedicado ao ambiente físico e ao ambiente virtual nos últimos anos, apresenta uma tendência complexa no sentido de que as novas gerações se desenvolvem cada vez mais influenciadas pelo universo digital, o que tem sido, inclusive, tratado como um transtorno clínico em diversos casos. (BRODY, 2015)

E quanto mais isso acontece, mais as características deste novo meio ingressam na subjetividade das pessoas e alteram sua percepção de mundo. Diversas são as peculiaridades enxertadas no exercício da expressão (no fazer autoral), devendo-se destacar neste subtópico a democratização<sup>85</sup> dos meios, a interatividade e a efemeridade da repercussão das manifestações.

No que se refere a tais traços, CASTELLS (2001, p. 204) introduz que:

“A Internet oferece a possibilidade de criação coletiva, interativa, conjunta, por meio de práticas de grupo que permitem a pessoas distantes no espaço pintar, esculpir, desenhar, compor e produzir juntas, em interação e muitas vezes em contradição. O mais das vezes, esses artistas não se conhecem, exceto por sua arte — e isso é tudo que importa. A arte de fonte aberta é a nova fronteira da criação artística. Além disso, a abertura da web democratiza

---

<sup>85</sup> Nesse contexto, quanto ao termo “democratização”, ver nota de rodapé número 20.

verdadeiramente a arte. *Websites* oferecem o legado da arte, bem como criações em curso, com *netizens*<sup>86</sup> do mundo inteiro sendo convidados a aprender, a propor e a participar da criação.”

Conforme destacou-se no subtópico anterior, a entrada dos recursos de conectividade nas residências dos indivíduos tem se expandido em uma velocidade avassaladora. Em duas décadas, pulou-se do número de 3,3% da população mundial com acesso à internet, para cerca de 65%. (INTERNET WORLD STATS, 2021) Isso decorre do movimento igualmente avassalador de evolução dos recursos tecnológicos, os quais, na medida de sua evolução, vão sendo barateados natural e propositalmente.

Acerca disso, RIFKIN (2016, p. 101-102) exemplifica que:

“A invenção do circuito integrado (*microchip*) mudou a equação. Enquanto há cinquenta anos um computador custava milhões de dólares, hoje centenas de milhões de pessoas possuem *smartphones* baratos com uma capacidade de processamento milhares de vezes maior que os poderosos *mainframes* da década de 1960. No ano 2000, um gigabyte de armazenamento em disco rígido custava em torno de 44 dólares. Em 2012, o custo caiu para sete centavos de dólares. Em 2000, o *streaming* de vídeo custava 193 dólares por gigabyte. Dez anos mais tarde, o custo havia caído para três centavos de dólar. (...) Os telefones celulares atuais pesam alguns gramas, cabem no bolso e custam poucas centenas de dólares. Às vezes, são inclusive oferecidos de graça se o cliente compra um plano de serviço da operadora. No entanto, têm mil vezes mais capacidade de memória do que o computador Cray-1A do final da década de 1970, que custava perto de US\$ 9 milhões e pesava mais de cinco toneladas.”

Em todo caso, a simples popularização de recursos dessa natureza não se mostra suficiente para explicar, na totalidade, a disseminação (“democratização”) dos meios de expressão, primeiro dos traços que aqui se destaca. Somado a tal conjuntura, as redes sociais e a lógica por elas implementadas, altera a abordagem

---

<sup>86</sup> Em que pese a tradução da publicação consultada, realizada por Roneide Venancio Majer, não ter proposto substituição para o termo *netizens*, tem-se que esse trata-se de uma aglutinação de *internet* com *citizens* (palavra inglesa para cidadãos), sendo o termo internauta um sinônimo adequado para a interpretação do que Manuel Castells propunha.

outrora proposta pelas redes de televisão e rádio, responsáveis por conceber espaços com grau pequeno de interatividade. (CASTELLS, 2020, p. 416)

Nas redes sociais, instiga-se não só a réplica, como também se franqueia a cada indivíduo a possibilidade de construir seu próprio projeto de comunicação escrita, musical, visual ou audiovisual. O *Twitter*, o *Facebook*, o *Instagram*, o *Youtube* e o *Tiktok* – a exemplo da moda hodierna –, cada um à sua maneira, são espaços propensos à produção de conteúdo que concorrem com – e vencem – os outros meios clássicos de comunicação. (KANG, 2015)

Este novo ambiente altera as expectativas do público e instiga em maior ou menor grau, um comportamento social ativo no desenrolar da produção cultural. Ou seja, a democratização dos meios de expressão transforma um ambiente de mão única, expressão utilizada pelo próprio CASTELLS (2020, p. 419), em um ambiente no qual a interatividade é permanente e complexa. Em toda e qualquer etapa de convívio no contexto virtual, em vista disso, abre-se a possibilidade de manifestação por parte do indivíduo, seja comentando, curtindo, denunciando, avaliando, iniciando uma discussão do zero, etc.

Os indivíduos não servem apenas de vetores para que as grandes corporações readéquem seus processos criativos, através de análises de padrão de consumo, eles mesmos se tornam produtores de conteúdo<sup>87</sup>, diminuindo (sem por óbvio extinguir) a lógica oligárquica posta nas décadas que antecederam à consolidação de uma sociedade propriamente informacional.<sup>88</sup>

Destarte, conforme se extrai do detalhamento relacionado à democratização dos meios de expressão, a interatividade é outro traço inerente a esta nova conjuntura. A questão é que tal termo é empregado, de acordo com LÉVY (1999, p 81), a torto e a direito como se todos que o utilizassem soubessem o que é, do que se trata e o quanto é abrangente.

---

<sup>87</sup> Nesse sentido, RIFKIN (2016, p.160) sugere a concepção do termo “prosumidor”: “O antigo paradigma de proprietários e trabalhadores, de vendedores e consumidores, está começando a ruir. Os consumidores estão se tornando seus próprios produtores, eliminando a distinção. Os prosumidores serão cada vez mais capazes de produzir, consumir e compartilhar seus próprios bens e serviços entre si a custo marginal decrescente, criando novas maneiras de organizar a vida econômica em substituição ao modelo capitalista tradicional.”

<sup>88</sup> Esta mitigação de uma produção cultural oligopolista decorre exatamente do barateamento dos recursos bem como da multiplicação dos espaços para oferta dos mais diversos tipos de conteúdo que, mesmo sem possuírem qualquer novidade quando comparados esteticamente e estruturalmente com os criados pelos clássicos atores deste mercado, passam a ser consumidos de forma cumulativa ou até substitutiva.

De acordo com o autor ora em comento (LÉVY, 1999, p. 81), em linhas gerais, “O termo “interatividade” em geral ressalta a participação ativa do beneficiário de uma transação de informação”. Nesta linha conceitual abrangente, portanto, todo e qualquer receptor pode interagir com o emissor de determinada informação. Nesse sentido, para fins de potencializar a compreensão do termo, Lévy construiu um quadro com os diferentes tipos/níveis de interatividade, o qual passa-se a reproduzir:

Quadro 2 – Níveis de interatividade, segundo Pierre Lévy

DISPOSITIVO DE COMUNICAÇÃO		Relação com a mensagem	
	<i>Mensagem linear</i>	<i>Interrupção e reorientação do fluxo informacional em tempo real</i>	<i>Implicação do participante na mensagem</i>
<i>Difusão unilateral</i>	Imprensa. Rádio. Televisão. Cinema.	- Banco de dados multimodais. - Hiperdocumentos fixos. - Simulações sem imersão nem possibilidade de modificar o modelo.	- Videogames com um só participante. - Simulações com imersão (simulador de voo) sem modificação possível do modelo.
<i>Diálogo, reciprocidade</i>	Correspondência postal entre duas pessoas.	- Telefone. - Videofone.	Diálogos através de mundos virtuais, cibersexo.
<i>Diálogo entre vários participantes</i>	- Rede de correspondência. - Sistema das publicações em uma comunidade de pesquisa. - Correio eletrônico. - Conferências eletrônicas.	- Teleconferência ou videoconferência com vários participantes. - Hiperdocumentos abertos acessíveis on-line, frutos da escrita/leitura de uma comunidade. - Simulações (com possibilidade de	- RPG multiusuário no ciberespaço. - Videogame em “realidade virtual” com vários participantes. - Comunicação em mundos virtuais, negociação contínua dos participantes sobre suas imagens

		atuar sobre o modelo) como suportes de debates de uma comunidade.	e a imagem de sua situação comum.
--	--	---	-----------------------------------

Fonte: LÉVY (1999, p. 85).

Como não é o intuito da presente pesquisa detalhar a teorização concebida por Pierre Lévy e sim, tão somente, aprofundar o conceito de interatividade como elemento característico da sociedade informacional – **o que será de grande relevância para uma compreensão da pertinência das teorias bakhtinianas**, mostra-se relevante buscar um posicionamento sobre os espaços virtuais ocupados hodiernamente, destacando-se, nesse sentido, as redes sociais, no quadro acima transcrito na íntegra.

Comumente, aponta-se para os correios eletrônicos, por exemplo, como sendo uma das primeiras ferramentas de “socialização” disponibilizadas pela rede mundial de computadores. Os demais exemplos da quarta linha da tabela, tais como videoconferências ou videogames em “realidade virtual” com vários participantes decorrem do processo evolutivo já destacado no subtópico anterior no sentido de a rede mundial de computadores ter se tornado um sistema voltado para a comunicação global.

As redes sociais, portanto, pode-se interpretar, se encaixam nessa linha, nível ou tipo de interatividade a qual, em realidade, eleva a um patamar ainda mais intrincado qualitativa e quantitativamente (pelo número cada vez maior de recursos que confundem a realidade física com a virtual)<sup>89</sup> o, chamado por Lévy, “diálogo entre vários participantes”.

---

<sup>89</sup> Neste aspecto, importa trazer à tona as mais recentes evoluções do metaverso, realidade virtual que tem sido pensada, cada vez mais, como um novo espaço de convívio. Reuniões, compras de bens móveis e imóveis, uma nova vida, tudo em ambiente virtual. Conceitualmente, NEVES (2014, p. 127) expõe que Metaverso é a terminologia utilizada para indicar um tipo de mundo virtual que tenta replicar a realidade através de dispositivos digitais, não necessariamente de imersão, ou seja, que desloquem os sentidos de uma pessoa para esta realidade virtual. O exemplo dado pelo autor em comentário foi o metaverso “Second Life”, idealizado em 2003. Hoje poder-se-ia analisar o “Meta”, do *Facebook*, cujo potencial imersivo é muito mais acentuado. Nesse sentido, ver mais em: <<https://about.facebook.com/br/meta/>>. Acessado em 09.02.2022.

Nas palavras do autor em tela:

“A interatividade assinala muito mais um problema, a necessidade de um novo trabalho de observação, de concepção e de avaliação dos modos de comunicação, do que uma característica simples e unívoca atribuível a um sistema específico.” (LÉVY, 1999, p. 84)

A “interatividade”, no seu sentido mais simples de ação mútua entre sujeitos, trata-se de um traço social que se estende ao longo do fluxo da história, contudo, no ambiente em rede, ela ganha novos contornos e que, pelos diversos fatores sob os quais se debruçou até aqui, altera os processos criativos tanto do ponto de vista dos receptores, quanto dos emissores.

Essa gradual mudança transforma as expectativas dos indivíduos pelo fato de que mecanismos de mercado cada vez mais arrojados incentivam e maximizam uma cultura consumista, transformando a sociedade em um conjunto coeso avesso a manifestações culturais duradouras e sedento por novidades.

Para BAUMAN (2007, p. 15-16), torna-se possível observar um processo constante de afastamento da interferência do Estado sobre as relações interpessoais e, por consequência, de consumo. Isto por que, para ele, o que passou a ditar as regras do jogo foi exatamente esta retroalimentação mercadológica: uma estrutura moldada pelos próprios indivíduos com o fim de instigar que a efemeridade dos bens e serviços seja uma nova regra implícita.

Para a geração líquido-moderna, o consumo constante e exacerbado não é visto com maus olhos, por se configurar uma manifestação perene da individualidade e da liberdade plena, propiciando a participação na sociedade. Assim, o consumismo – tido como hábito sociológico de consumo – é suportado e inclusive incentivado pelo mercado, que, de fato, assume a tarefa de suprir e substituir necessidades efêmeras constantemente. (BAUMAN, 2007, p. 97)

Quando o autor em comento trata do que interpreta ser uma Revolução Consumista – e sua consequente efemeridade como característica intrínseca do desenvolvimento cultural hodierno – acaba discordando de Manuel Castells, quando este, por exemplo, trata da internet como espaço democrático. Para BAUMAN (2007, p. 137), a *internet* tem propiciado o afastamento dos indivíduos, causando-lhes uma série de falsas sensações de natureza coletiva e ou participativa. Entretanto, frise-se,

não uma separação de corpos, fisicamente falando, mas um afastamento por conta de uma conseqüente fragilização das relações humanas.<sup>90</sup>

Nesse viés, o autor em comento, ao longo de diversas de suas obras, relata características hodiernas que desnudam as dinâmicas sociais oriundas do consumo em massa, na sociedade dita em rede, como catalisadoras de um processo no qual as pessoas se tornam menos interativas qualitativamente falando, todavia, quantitativamente falando, absurdamente mais intensas. Em outras palavras, a interatividade intensifica-se sobremaneira, em quantidade, todavia, em sua visão, a qualidade das interações decai na realidade líquido-moderna.

O que ocorre no ambiente em rede, para o autor em comento, é a consolidação de ideais mercadológicos permeando a circulação da informação considerada como verdadeira e intencionalmente vendida. Tudo e todos acabam tendo potencialidades de bem consumível – inclusive as próprias pessoas –, o que potencializa a efemeridade, pois há um sentimento de obsolescência esperada (ou desejada), para além da simples obsolescência programada.<sup>91</sup>

Para além de qualquer juízo de valor presente em BAUMAN (2007), há de se enfatizar que as interações humanas e a interatividade, de fato, aumentam. E no palco da sociedade informacional, a estrutura da internet e, mais precisamente das redes sociais, é, dentre outras coisas, potencialmente favorável a manifestações com rápidos processos de apogeu e queda de popularidade, pois demanda a manutenção dos acessos minuto a minuto.

Essa exigência por recorrência de acessos mantém as redes sociais, intensificando-as para a experiência humana através de estratégias que buscam prender a atenção e gerar uma suposta necessidade de atualização constante.<sup>92</sup> Segundo DUARTE (2021, p. 129), tal recorrência decorre da alimentação, na mesma proporção, de novas expressões; seja em formato de vídeo, áudio ou texto.

---

<sup>90</sup> Sobre essa questão, mais bem trabalhada pelo autor em outra oportunidade, ver: BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sofre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

<sup>91</sup> A obsolescência programada está associada à uma redução artificial da duração dos produtos e seus componentes, forçando, assim, uma recompra prematura. Já a obsolescência esperada (ou desejada), por sua vez, associa-se às estratégias de incutir no marketing uma naturalização da troca recorrente de produtos por conta da atualização de seus designs e parcas melhorias. Assim, na obsolescência programada é o bem que se torna obsoleto, enquanto que na obsolescência desejada é o consumidor que se desperta pelo desejo da substituição, por mais que o bem esteja ainda perfeitamente utilizável. (BAUMAN, 2008)

<sup>92</sup> Nesse sentido, sugere-se o documentário “O Dilema das Redes” (2020), dirigido por Jeff Orlowski.

Numa perspectiva geral, autores como KELLY (1998) e BARLOW (2000) afirmam tudo se tratar de uma nova economia, de um novo momento do capitalismo no qual a evolução da rede acaba sendo privilegiada em detrimento de manifestações individuais.

Sobre isso, LOVELUCK (2018, p. 148) sublinha:

“Nesse novo contexto da abundância, a gratuidade se torna a norma; assim, impõe-se captar e tornar rentável a atenção dos indivíduos (*“follow the free”*). Trata-se de valorizar a rede enquanto ecossistema, e não elementos específicos no interior da rede como ocorre, por exemplo, em uma empresa (*“feed the web first”*); ora, para que a rede se desenvolva e se adapte, é forçoso evitar a todo o custo que a inovação seja freada e, portanto, que métodos, serviços ou produtos obsoletos sejam preservados artificialmente (*“let go at the top”*). Um ecossistema vigoroso apresenta numerosos espaços ou “nichos” que substituem as interações condicionadas pela proximidade física, e dos quais se deve tirar partido (*“from places to spaces”*). À medida que a instabilidade peculiar a qualquer sistema “vivo” se torna a norma, convém igualmente que se evite a tentativa de fixar as coisas; em vez disso, deve-se promover a inovação entendida como “disrupção” permanente (*“no harmony, all flux”*). Impõe-se insuflar a confiança nos indivíduos, ajudá-los a estabelecer vínculos e tentar compreender essas relações a fim de ampliá-las e aprofundá-las, por exemplo, servindo-se de algoritmos (*“relationship tech”*); enfim, é necessário procurar incessantemente novas oportunidades, ao invés de otimizar a eficácia ou a produtividade das soluções existentes, a fim de promover a vitalidade e a capacidade de adaptação global do sistema (*“opportunities before efficiencies”*).” (LOVELUCK, 2018, p. 148)

Deste modo, as três características elencadas para ilustrar as peculiaridades exurgidas da sociedade informacional, quais sejam, a democratização dos meios de expressão, a interatividade e a efemeridade, conversando entre si e com outras idiossincrasias, oferecem subsídios relevantes para compreender-se prefacialmente a estrondosa mudança na produção cultural observada há, pelo menos, três décadas.

Cabe, a partir de então, aprofundar a análise da posição do Autor contemporâneo, sito à sociedade informacional, com o fim de se explorar novas formas de criar, bem como seu fazer autoral, o qual tem se transfigurado e se reinventado de forma a se consolidar muito mais interativamente.

### 3.6.1 O AUTOR HOJE

O processo de acúmulo que se observa com o advento e na sociedade informacional pode ser facilmente percebido quando se passa a analisar de forma cuidadosa o fazer autoral em si. As concepções clássicas de escritor, letrista, diretor, roteirista, dentre outros, continuam existindo e, conforme explicitado, em uma quantidade cada vez maior, apesar da tendência autofágica do Direito de Autor, conforme já evidenciado. Contudo, novas formas de autoria e novas estruturas de produção artística e literária também exsurtem, multiplicando e complexificando o cenário cultural.

No cerne deste desenrolar encontra-se a tecnologia que, além de rápida e intensa, no quesito barateamento de recursos está cada vez mais robusta e favorável à utilização em processos criativos, possibilitando formar grupos cada vez maiores de pessoas interessadas em produzir novas obras e novas formas de fixação delas.

Sobre isso, CARBONI (2010, p. 97) retrata que:

“A ampliação do alcance da população a ferramentas criativas, em decorrência do seu barateamento, aliada à crescente utilização da Internet para a distribuição de conteúdo, tornam ultrapassadas as estruturas hierárquicas de difusão de informações de “um para muitos” (*one-to-many*), fazendo surgir novos modelos, nos quais, a origem das informações passa a ser descentralizada (*many-to-many*). Sites como o *Youtube* (que permite o compartilhamento de vídeos criados por seus usuários), *Flickr* (portal para hospedagem e exibição de fotos produzidas por seus usuários), *Wikipedia* (enciclopédia *online*, que é criada de forma colaborativa e disponível a qualquer pessoa), dentre outros, são exemplos significativos dessa mudança.”

A inspiração para a proliferação de comportamentos desta natureza no fazer autoral decorre, indubitavelmente, do modelo de construção coletiva das evoluções tecnológicas exurgidas principalmente a começar da década de 1970. Conforme anteriormente abordado, isso traz consigo diversas novas formas de autoria – e, conseqüentemente, novas perspectivas quanto ao sujeito Autor.

Lawrence Lessig aborda essas transformações de maneiras diversas em seus escritos, concluindo, em seu livro “*Remix*” (LESSIG, 2008), que tais mudanças geram um modelo econômico próprio, chamado por ele de economia do compartilhamento. Outros são os motivos para se criar ou se participar de um projeto criativo de qualquer seara; outras são, em vista disso, as expectativas possíveis dos sujeitos envolvidos.

Tal modelo, em conjunto com o clássico modelo comercial (galgado no monopólio, na monetização e na máxima propriedade), potencializa uma alternativa a ambos, o que Lawrence Lessig chama de economia híbrida. Sobre isso, o autor em comento assevera que:

*“The hybrid produces value in part by freely revealing information. By its nature, a hybrid can’t control exclusively the knowledge or practice of the sharing economy it builds upon. The design thus leaves the door open on its research or development. The company simply gives this asset away. Some are puzzled by the idea that giving something away might be a strategy for making more money. Indeed, our intellectual biases about concepts like property lead us almost naturally to believe that the best strategy to produce wealth is to maximize control over the assets we have, including (and most important here) intellectual property assets. If you find yourself attracted to this view, then you should survey an increasingly significant field of writing about the opposite strategy, used voluntarily by those seeking the same end: wealth.”*<sup>93</sup> (LESSIG, 2008, p. 228)

Como resultado, vislumbra-se o surgimento de um comportamento criativo que é menos preocupado com o cercamento de suas produções e com a conseqüente necessidade de monitorá-las ferrenhamente, o que, por si só, vem à contramão do panorama pré-existente (e persistente, pois forçosamente se mantém como paradigma hegemônico contemporâneo, como visto até agora).

---

<sup>93</sup> Nota de tradução: “O híbrido produz valor em parte revelando informações livremente. Por sua natureza, um híbrido não pode controlar exclusivamente o conhecimento ou a prática da economia compartilhada sobre a qual se baseia. O design deixa assim as portas abertas para sua pesquisa ou desenvolvimento. A empresa simplesmente doa esse ativo. Alguns ficam intrigados com a ideia de que dar algo pode ser uma estratégia para ganhar mais dinheiro. De fato, nossos preconceitos intelectuais sobre conceitos como propriedade nos levam quase naturalmente a acreditar que a melhor estratégia para produzir riqueza é maximizar o controle sobre os ativos que temos, incluindo (e mais importante aqui) ativos de propriedade intelectual. Se você se sente atraído por essa visão, deve pesquisar um campo cada vez mais significativo de escrita sobre a estratégia oposta, usada voluntariamente por aqueles que buscam o mesmo fim: riqueza.”

Essa diversificação de expectativas que gera, por consequência, uma amplificação de modelos de negócio possíveis cria, portanto, uma série de ciclos horizontais de produção. Além dos exemplos citados acima como o *software* livre e espaços como o *Wikipedia*, NEVES (2014), por exemplo, aborda o conceito de cultura de fã, ao analisar precipuamente o fenômeno da *fan fiction*, ou simplesmente *fanfic* (ficção de fã), em seu livro “*Cibercultura e literatura: identidade e autoria em produções culturais participatórias e na literatura de fã (fanfiction)*”. A *fanfic*, por exemplo, se apresenta como um novo tipo de autoria que se constitui exatamente na relação entre o consumidor e o criador originário, através de uma construção em que diversas vozes edificam as significâncias da obra, bem como de obras posteriores correlatas.

Analisando as estruturas da sociedade informacional, o autor em comento preleciona:

“No ambiente fluído da ideia, como espaço de quebra de totalidades (verdades absolutas), nota-se que a concepção de literatura hegemônica e acadêmica, centrada no cânone, é deslocada e novos produtores/escritores emergem das margens, outros Autores anônimos ganham visibilidade em ambientes desterritorializados, num contexto de uma cultura nômade, através de redes sociais em ambientes virtualizados, como espaço de negociação conceitual e experimentação estética.” (NEVES, 2014, p. 189)

Para NEVES (2014, p. 183), o ciberespaço apresenta culturas múltiplas que possibilitam tanto o encontro quanto a diluição cultural, conectando não só computadores, mas também pessoas com suas ações do cotidiano, seus bens culturais e simbólicos, transformando a rede em um lugar de encontros e/ou des/integração desses próprios bens.

Sobre isso, CARBONI (2010, p. 120) destaca que:

“As novas tecnologias da informação não são simplesmente ferramentas a serem aplicadas, **mas processos a serem desenvolvidos**. Dessa forma, criadores e usuários podem tornar-se a mesma coisa. E, mais do que isso: parece haver uma relação muito próxima entre os processos sociais de criação e manipulação de símbolos (cultura) e a capacidade de produzir e distribuir bens e serviços (as forças produtivas).” (Grifo adicionado).

Assim, o trabalho intelectual passa a potencialmente se fundar desta forma:

“(...) na construção direta de relacionamentos, independentemente de uma organização “de fora” da interação entre os participantes do processo produtivo, como em formas anteriores de trabalho. Além disso, o trabalho imaterial, se constitui em formas imediatamente coletivas e não existe, senão sob a forma de rede. Portanto, é o poder cooperativo da força de trabalho que confere ao trabalho imaterial a possibilidade de produzir seu próprio valor.” (CARBONI, 2010, p. 123)

O autor em comento trata desse novo contexto de rápida expansão das tecnologias da informação e da comunicação (TICs) também em seu livro *“Função social do Direito de Autor”* (CARBONI, 2008, p. 54), quando já denotava que esse progresso tecnológico gera um ambiente de permanente alteração e digitalização das obras, o que é feito, de fato, não apenas por seu criador originário. Consequentemente, estar-se-ia dando fim à arte acabada, a qual passa a ser substituída pela concepção da **arte-processo**.<sup>94</sup>

Em decorrência de tal cenário, o referido autor, na posterior publicação, *“Direito autoral e autoria colaborativa na economia da informação em rede”* (CARBONI, 2010), traz a síntese da sua compreensão no sentido de uma derradeira atualização do fazer autoral, entendendo haver pelo menos dois novos tipos de autoria: a plúriautoria e a meta-autoria. No caso da plúriautoria, depara-se com a notável diluição da subjetividade autoral, em decorrência da multiplicidade, muitas vezes incalculável – e instável –, de sujeitos engajados na evolução de determinada obra.

De forma diversa da tradicional coautoria (art. 5, VIII, “a” da lei brasileira de direitos autorais 9.610/98), a qual se desenvolve de forma grupal e fechada, a lógica

---

<sup>94</sup> Nessa mesma publicação, em um capítulo intitulado *“Tecnologia Digital e Crise da Subjetividade na Autoria”*, CARBONI (2008, p. 53-54), ao comentar Arlindo Machado, pontua que: *“O problema não é saber se ainda podemos considerar “artísticos” objetos e eventos tais como um holograma, um espetáculo de telecomunicações, um gráfico de computador ou um software de composição musical, o que importa é perceber que a existência mesma dessas obras, sua proliferação, sua implantação na vida social, colocam em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge. As novas tecnologias, diz ele, “introduzem diferentes problemas de representação, abalam antigas certezas no plano epistemológico e exigem a reformulação de conceitos estéticos”. (...) As novas tecnologias possibilitaram o aparecimento de um novo tipo de proposta estética, calcada na interatividade, na recombinação e na criação como ato coletivo. (...) As novas tecnologias permitem que as obras digitais sejam constantemente alteradas, não apenas pelo seu criador, mas também pelo usuário. Por essa razão, há quem diga que “arte acabada” seria coisa do passado, pois, em meios digitais, ela deveria ser entendida como “arte-processo”, uma vez que estaria em constante construção.”*

pluriautoral sustenta-se na abertura do grupo, através das facilitações propiciadas pelas tecnologias da informação e da comunicação (TICs), e conseqüente diminuição, ou até, em muitos casos, extinção da lógica monopolística que historicamente acompanhou a produção de bens culturais.

Por conseguinte, a meta-autoria é proposta como um modelo que, além de também ser reflexo da interação entre indivíduos facilitada pelas tecnologias da informação e da comunicação (TICs), coloca as próprias máquinas no ato de criação, sem intervenção humana direta no fazer autoral. Para além da facilitação da produção artística e literária ensejada pela evolução tecnológica, que outrora facilitou sobremaneira a tarefa da escrita e que hoje, possibilita a construção de grandes projetos musicais e/ou audiovisuais de casa, os aperfeiçoamentos técnicos atingiram tal nível que as próprias máquinas passam a poder criar, sem intervenção humana direta.

E é sobre isso que se trata a meta-autoria: o progresso da inteligência artificial apresenta um cenário no qual a tarefa do indivíduo se resume a, tão somente, programar os dispositivos para esta finalidade. A partir daí, a obra em si é concebida pela própria máquina, do início ao fim.

A diferença deste molde de máquina como criadora para o de máquina como instrumento de criação humana é bem destacada também por CARBONI (2010, p. 90-91) quando o autor assim resume:

“Portanto, se antes, a fruição de uma obra qualquer era intermediada por uma máquina fechada (com base no seguinte esquema: emissor/Autor → máquina fechada → receptor/fruidor), hoje, essa relação é intermediada por uma máquina aberta, que cria obras por meio de tratamentos operacionais e semióticos sobre ideias fornecidas pelo emissor/Autor (no esquema: emissor/Autor → ideia → máquina aberta, ativa → obra → receptor/fruidor).”

Dois exemplos a se destacar neste molde são a Ai-Da, robô humanoide que escreve poesias e cria obras de arte diversas (RYAN, 2021), e o projeto intitulado “*Next Rembrandt*”, *software* criado para, em linhas gerais, apreender uma vasta gama de pinturas do holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn, a fim de se criar, a partir dos traços e características comuns identificados, um “original”. (GUADAMUZ, 2017)

Destaca-se que a meta-autoria, bem como a plúria-autoria e o fenômeno geral da autoria colaborativa desromantizam o fazer autoral, descentralizando a produção de sentidos do “âmago” do Autor. Isto, conforme detalhar-se-á, recrudescerá o câmbio de perspectiva filosófica para se analisar a conceitualização do sujeito Autor em um contexto informacional, de alta interação (ou interatividade) de atores, o que, a partir de todas as considerações até aqui tecidas intensificam a predileção pelo marco teórico eleito, o que levará esta pesquisa ao ensaio de uma leitura da real pedra filosófica do Direito de Autor – o sujeito Autor – sob a ótica da teoria polifônica de Bakhtin.

Neste sentido, CARBONI (2010, p. 178-179) muito bem sintetiza – e por certo também inspira – o enfoque da presente pesquisa:

“Quanto à crescente participação do usuário no processo criativo no âmbito das redes e da tecnologia digital, **propomos que essa questão seja considerada no âmbito do conceito de “dialogismo” elaborado por Mikhail Bakhtin**, por meio do qual a subjetividade é construída pelo conjunto de relações sociais de que participa o sujeito, que não seria nem “assujeitado”, isto é, submisso às estruturas sociais, nem teria uma subjetividade autônoma em relação à sociedade. Como, para Bakhtin, a apreensão do mundo (e, conseqüentemente, do processo criativo) é sempre situada historicamente, o sujeito está sempre em relação com o outro, apreendendo as diversas vozes sociais em que está situado. Portanto, cada Autor teria uma história particular de criação de sua obra, que resulta do embate e das inter-relações das diversas vozes do mundo. E essas outras vozes, no sistema do direito autoral, são representadas pelos usuários. Daí a sua importância, direta e indireta, no processo criativo.” (Grifo adicionado).

Em adendo, como sinaliza KROKOSCZ (2015, p. 64), a atual reflexão sobre o Autor tem sido objeto de análise da filosofia, da linguística, da psicologia e da historiografia, “*áreas nas quais expoentes intelectuais como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan<sup>95</sup> e Roger Chartier apresentaram contribuições importantes*”.

---

<sup>95</sup> Apesar de não se ter tratado, da lista de KROKOSCZ (2015, p. 64), tão somente Jacques Lacan, há de se pontuar que este intelectual esteve presente na conferência “*O que é um Autor?*”, apresentada por Michel Foucault, inclusive participando dos debates, os quais são considerados no presente estudo.

## 4 RUMO A UM DIREITO AUTORAL POLIFÔNICO

O presente capítulo dedica-se à aproximação histórico-sociológica e teórica ao autor Mikhail Bakhtin, criador da teoria polifônica. Nesse sentido, uma vez que, como se verá, a filosofia bakhtiniana é incompatível com a “morte” do Autor, tecer-se-á uma breve análise biográfica de Bakhtin, bem como se contextualizará sua produção científica no tempo e no espaço.

Por conseguinte, a partir de um apanhado basilar do escopo teórico bakhtiniano, discorrer-se-á sobre o aspecto dialógico da linguagem e a teoria polifônica. Ao fim, apresentar-se-á o que se supõe ser um novo paradigma para o Direito de Autor: o Autor Polifônico, cuja aderência à realidade hodierna será ensaiada através das recentes análises de Hartmut Rosa sobre a aceleração social.

### 4.1 O AUTOR NÃO ESTÁ MORTO: SOBRE MIKHAIL BAKHTIN

Mikhail Mikhailovitch Bakhtin nasceu em 16 de novembro de 1895 em Orel, uma cidade pequena ao sul de Moscou. De origem aristocrática, porém empobrecida, sua família acabou mudando-se para Vilna, quando Bakhtin tinha apenas 9 anos de idade. Em Vilna, atual capital da Lituânia, historicamente marcada por diversas ocupações, falava-se polonês, lituano, ídiche e algumas outras línguas e dialetos, bem como conviviam diversas etnias e classes sociais distintas. Consoante FIORIN (2020, p. 11), essa vivência propiciou a Bakhtin experimentar, desde cedo, uma realidade descrita em várias línguas, o que, de certa forma, marca a construção do seu pensamento.

Aos 15 anos de idade se muda para Odesa (atual Ucrânia, situada a noroeste da península da Crimeia, na qual eclodiu-se a guerra russo-ucraniana de 2022), uma cidade também marcada pelo plurilinguismo e forte influência judaica. Lá, Bakhtin inicia seus estudos universitários, mudando-se posteriormente para São Petersburgo, onde se formou em História e Filologia, apoiando, como a maioria dos intelectuais da época, a Revolução Russa de 1917.

De 1918 a 1920 Bakhtin lecionou em Nevel, uma cidade próxima à Bielorrússia e à Letônia, onde constituiu um grupo de amigos intelectuais, um círculo multidisciplinar de estudiosos, no intuito de instigar a produção acadêmica, o que

posteriormente foi batizado de Círculo de Bakhtin. (MAGALHÃES; KOGAWA, 2019, p. 21)

Em 1920 Bakhtin mudou-se para Vitebsk, uma cidade da atual Bielorrússia que, desde os idos medievais, é conhecida por ser um centro cultural e comercial. Lá, Bakhtin continuou com a docência e lançou o seu primeiro ensaio, “*Arte e responsabilidade*”. Casou-se em 1921, com Elena Aleksandrovna Okolóvitch, companheira com a qual permaneceu até seus últimos dias de vida. Nesse mesmo período Bakhtin foi diagnosticado com osteomielite crônica, o que debilitou sua saúde ao longo de toda a sua vida.

A debilidade de sua saúde acabou forçando-o a abandonar seu emprego e se mudar para Leningrado (atual São Petersburgo), onde enfrentou diversas privações, sobrevivendo graças a um módico auxílio-doença. Entre 1924 e 1929 Bakhtin publica quatro trabalhos importantes, “*O método formal nos estudos literários*”, “*Discurso na vida e discurso na arte*”, “*Freudismo: uma crítica marxista*” e “*Marxismo e filosofia da linguagem*”, os quais concentram uma possível falsa atribuição de autoria, conforme explica FARACO (2009, p. 11):

“Quem se aproxima pela primeira vez do pensamento de Mikhail M. Bakhtin e seus pares se depara com um persistente quiproquó em torno da autoria de certos textos, em especial de três livros: *Freudismo*, *Marxismo e filosofia da linguagem* e *O método formal nos estudos literários*. Isso porque os dois primeiros foram originalmente publicados sob o nome de Valentin N. Voloshinov e o último sob o de Pavel N. Medvedev. A questão toda se pôs a partir dos anos 1970. Depois de trinta anos de silêncio, trabalhos de Bakhtin tinham sido novamente publicados na Rússia em 1963 e 1965, fazendo seu nome voltar a circular nos meios acadêmicos de sua terra natal. Nessa conjuntura, o linguista Viatcheslav V. Ivanov, sem apresentar argumentos efetivos, afirmou que o livro *Marxismo e filosofia da linguagem* tinha sido escrito por Bakhtin e não por Voloshinov, atribuição de autoria que se estendeu, em seguida, aos outros textos mencionados e a alguns também publicados sob a assinatura de Voloshinov e Medvedev.”

FIORIN (2020, p. 15), ao mencionar essa problemática acerca da autoria dos textos de Bakhtin, diz que existe uma corrente que defende que alguns textos “*aparecem sob a responsabilidade de outros autores porque, devido a razões*

*políticas, Bakhtin não pôde publicar esses trabalhos em seu nome*”, – o que, se for real, demonstra-se como um preciso exemplo da apropriação penal da função-Autor, como visto com Michel Foucault (subcapítulo 3.5).

Em 1929, Bakhtin finaliza a obra que contém as bases da teoria polifônica, publicando “*Problemas da Poética de Dostoiévski*” em seu nome próprio, o que acarreta sua prisão e condenação a cinco anos de trabalhos forçados em um *gulag*.<sup>96</sup> Esse *gulag* ficava na cidade Solóvski, noroeste da Rússia, um campo de concentração cuja principal função era a de submeter presos políticos a um regime de trabalho forçado.

Como se verá a seguir, esse livro em específico, “*Problemas da Poética de Dostoiévski*”, além de conter a gênese da teoria polifônica, traz consigo também um “manifesto” sobre a mútua relação entre a fenomenologia do significado e o contexto em que ele se dá, estando Autor, obra e leitor encadeados por uma recíproca influência inter-relacionada a tensionamentos políticos e sociais circunjacentes, ou seja, uma teoria embebida em ideias democráticas e antiautoritárias.

Concomitante com a condenação, Bakhtin sofre com o declínio de sua saúde, o que acaba sendo motivo para a comutação de sua pena em um exílio em Qostanay, cidade do atual Cazaquistão, onde Bakhtin passa a desempenhar uma série de pequenos trabalhos, não deixando de se dedicar também aos seus estudos, o que resulta em sua Teoria do Romance – no Brasil compreendida em três livros: “*Teoria do Romance I: a estilística*”, “*Teoria do Romance II: as formas do tempo e do cronotopo*” e “*Teoria do Romance III: o romance como gênero*”.

Após o término de sua pena, Bakhtin mudou-se para Saransk, em 1936, uma cidade russa situada entre Moscou e a fronteira com o Cazaquistão, e um ano depois para Savelovo, um pouco mais próxima de Moscou, onde lecionou Russo e Alemão até o término da Segunda Guerra Mundial. Em 1938 Bakhtin teve de amputar uma de suas pernas por conta de um agravamento de sua osteomielite.

---

<sup>96</sup> Segundo AZEVEDO (2020): “*Gulag era um sistema de campos de concentração da União Soviética onde os presos políticos sofriam violência, tortura e abusos de todos os tipos, além de serem obrigados a trabalhar em regime sub-humano. Esse sistema teve seu auge durante o governo ditatorial de Joseph Stalin.*” É interessante pensar que Dostoiévski, autor objeto da análise de Bakhtin, enfrentou uma condenação à pena capital por “conspiração”, comutada – em seus últimos instantes – à uma pena de prisão na Sibéria, com a imposição de trabalho forçado, em um sistema precedente ao *Gulag*, mas muito parecido, o “*Katorga*”, em 1849 (aquele referente ao período dito revolucionário, pós 1917, e este referente ao período Czarista). (WIKIPÉDIA, 2021)

Quanto a alguns aspectos biográficos vistos acima, Faraco complementa da seguinte forma:

É costume lembrar que Bakhtin viveu boa parte de sua vida adulta sob um regime totalitário, tendo sido, inclusive, vítima de perseguição política, o que resultou em prisão, num exílio de seis anos no Cazaquistão e num ostracismo de trinta anos em cidades provincianas, já que, como antigo prisioneiro político, era alcançado pela proibição do regime stalinista de fixar residência e trabalhar em grandes centros urbanos. (FARACO, 2009, p. 75)

No ano de 1940, Bakhtin apresentou sua tese de doutorado, intitulada “*Rabelais e a Cultura Popular*”, ao Instituto Gorki de Literatura Mundial, em Moscou. Devido à guerra, não conseguiu defendê-la imediatamente, o fazendo somente em 1946. Todavia, assim como em 1929, seu trabalho gerou acalorada polêmica, tendo diversas idas e vindas nos *bureaux* acadêmicos, por longos seis anos, o que culminou no indeferimento de seu título de doutor, em 1952. É irônico pensar que, segundo FIORIN (2020, p. 15), o trabalho que lhe custou o indeferimento do título de doutor seja o mesmo que, junto com o que o levou à prisão, tenha também o levado à uma internacionalização acadêmica, entretanto, somente mais de trinta anos depois.

Em 1945, Bakhtin retornou a Saransk, onde passou a lecionar Literatura e também a chefiar o Departamento de Estudos Literários no Instituto Pedagógico da cidade, o qual, em 1957, tornou-se a Universidade Estatal de Mordóvia, onde Bakhtin permaneceu em suas funções até a sua aposentadoria, em 1961.

Conforme FARACO (2009, p. 14-15), é a partir dos anos 1963 que a recepção da obra de Bakhtin (e também a de seu Círculo) começa a reentrar em cena, de forma lenta e bastante tumultuada, sem nenhuma ordem cronológica, levando mais de 20 anos para se completarem as publicações, apenas em russo, iniciando-se com a reedição de “*Problemas da poética de Dostoiévski*” e finalizando com a publicação de “*Para uma filosofia do ato responsável*”, em 1986.

Em 1969, em busca de tratamento médico, Bakhtin acaba mudando-se para a região de Moscou, onde residiu até 1975, ano em que veio a falecer. De acordo com Fiorin, Bakhtin teve uma vida comum, uma carreira sem grande destaque acadêmico em vida, nunca tendo demonstrado apego a cargos e posições, ou ainda, interesse por fama e prestígio. Pelo contrário, sua trajetória foi marcada pelo ostracismo, pelo

exílio e pela marginalização intelectual, sendo veementemente vexado dos círculos acadêmicos mais prestigiados. Nas palavras do autor: “*Teve, no entanto, ao longo de sua vida, uma intensa atividade de reflexão e escrita, que fez dele um dos grandes pensadores do século XX.*” (FIORIN, 2020, p.13)

Conforme FARACO (2019, p. 11), apesar do peso do ostracismo ter barrado a circulação do pensamento bakhtiniano por mais de trinta anos, “*(...) o melhor que se pode dizer (seguindo hoje uma tendência internacional) é que foi um filósofo, talvez um dos mais importantes do século XX (...)*”, dada a amplitude de seus temas e a densidade de suas reflexões.

É interessante frisar as afirmações dos autores acima, mais precisamente a de que Bakhtin é um dos grandes pensadores do século XX. Ao longo da análise bibliográfica desta pesquisa, buscou-se diálogo com diversos pesquisadores (através de suas publicações, palestras, bem como conversas pessoais em alguns casos) acerca da importância de Bakhtin – principalmente no que concerne ao Direito e à sua aplicação aos assuntos atinentes ao Direito de Autor – e numerosas são as opiniões de que a filosofia de Bakhtin é de fato significativamente importante para a contemporaneidade.

Nesse sentido, vale responder ao muito possível questionamento que porventura possa surgir no sentido de “para que fim adianta aplicar uma teoria ‘tão velha’ à uma realidade ‘tão mais nova’?”. Considerando que a questão já tenha sido superada por AMORIM (2019, p.13-14), passa-se a reproduzir sua proposta de resposta:

“De fato, em relação à cultura pós-moderna, o pensamento bakhtiniano constitui-se em potente instrumento crítico. Mas ao exercer essa crítica não estaríamos perdendo o bonde da contemporaneidade? Parece-me que para escapar dessa ameaça, precisamos recorrer ao filósofo italiano Agamben [“O que é contemporâneo? e outros ensaios”]. Para ele, a contemporaneidade se situa no lugar de uma desconexão e de uma dissociação. **Aquele que é verdadeiramente contemporâneo de seu tempo não coincide jamais exatamente com ele.** É, pois, a partir dessa disjunção e desse anacronismo que ele é capaz, mais do que outros, de perceber e aprender seu tempo.

Vemos aqui uma convergência com o conceito bakhtiniano de exotopia<sup>97</sup> já que a não-coincidência e a discronia permitem enxergar além das evidências. Para Agamben, aqueles que coincidem em demasiado com seu tempo e que, em todos os aspectos, a ele aderem perfeitamente, não são contemporâneos. **O contemporâneo é aquele que não se deixa cegar pelas luzes do século. Trata-se de neutralizar as luzes para nelas descobrir as trevas que são inseparáveis das luzes.** Perceber a sombra de seu tempo como algo que lhe concerne e que não cessa de lhe interpelar. Essa é a razão pela qual, conclui Agamben, **os contemporâneos são raros porque isso exige coragem.**<sup>98</sup> (AMORIM, 2019, p.13-14)

Como sugerido na introdução desta pesquisa, Bakhtin tinha uma visão que se considera muito à frente do seu tempo, levando a grande maioria de seus leitores ao entendimento de que uma sistemática mecânica, marcada pela monologia e mera contiguidade de elementos, difere-se de uma sistemática plural e arquitetônica, marcada pela correlação de elementos e sujeitos diversos em plena interatividade, sendo essa – e assim se pensa – a que melhor evoca sentidos da realidade hodierna. Metaforicamente poder-se-ia dizer que uma catedral não se erige e se mantém apenas por uma sobreposição de tijolos, mas sim pela correlação de diversas técnicas, materiais, profissionais, condições exteriores, etc.<sup>99</sup>

Conforme SOBRAL (2019, p. 25), Bakhtin se mune da epistemologia (teoria do conhecimento), da gnosiologia (teoria da validade do conhecimento para o sujeito cognoscente), da axiologia (teoria do valor) e da ontologia (teoria do ser e dos entes), para defender a necessidade de integrar *“os três campos da cultura humana – a*

---

<sup>97</sup> De acordo com SOUZA e ALBUQUERQUE (2012, p. 113): *“Bakhtin recorre ao conceito de exotopia para explicitar o fato de uma consciência estar fora de outra, de uma consciência ver a outra como um todo, ou seja, o que ela, a consciência, não pode fazer consigo própria. Diz o autor que há uma limitação intransponível no meu olhar que só o outro pode preencher. Cada um de nós se encontra na fronteira do mundo que vê.”*

<sup>98</sup> Nesse mesmo sentido, a título de exemplo comparativo, tem-se que ultimamente fortaleceram-se diversos movimentos ultradireitistas, característicos ao neofascismo e ao neonazismo, o que, conseqüentemente, faz surgir com recorrência, nas redes sociais, uma explicação do porquê não se pode tolerar a intolerância, tendo-se por base o “paradoxo da tolerância”, proposto por Karl Popper em 1945, que, em suas palavras, resume-se: *“(...) a tolerância ilimitada pode levar ao desaparecimento da tolerância. Se estendermos a tolerância ilimitada até àqueles que são intolerantes; se não estivermos preparados para defender uma sociedade tolerante contra os ataques dos intolerantes, o resultado será a destruição dos tolerantes e, com eles, da tolerância.”* In. POPPER, Karl R. **A sociedade aberta e seus inimigos** – volume único. Tradução de Milton Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1974.

<sup>99</sup> Conforme BAKHTIN (2011, p. XXXIV), *“Chama-se mecânico ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas são estranhas umas às outras.”*

*ciência, a arte e a vida*”, sendo essa a unidade do sujeito humano, alguém que integra a arquitetura das interações sensíveis e inteligíveis<sup>100</sup> –, de modo de certa forma análoga à análise de DELEUZE e GUATTARI (1992), conforme visto na introdução da presente pesquisa.

Nesse sentido, SOBRAL (2019, p. 25-26) opina que a filosofia de Bakhtin não cai em um idealismo (porque a vida concreta está presente), nem em um antirracionalismo (porque a ciência está presente), tampouco em um representacionismo (porque a transfiguração estética do mundo está presente), afirmando, também, *ipsis litteris*, que Bakhtin é considerado hoje um dos principais pensadores do século XX.

TODOROV (2011, p. XXI-XXII) afirma que Bakhtin tampouco se mostra como refém ou caudatário do individualismo e do relativismo, marcas da contemporaneidade.<sup>101</sup> Bakhtin, apesar de apontar para um desaparecimento do “absoluto”, rejeita a imputação de relativista. Nesse sentido, a partir da leitura de Bakhtin, compreende-se que, além do “eu” e do “outro”, são necessários “terceiros” para uma formação de sentido “de posição”, conforme se verá, excluindo-se, dessa forma, a incidência da sacralização de um “Deus-criador”, uma transcendência vertical, hierarquizada, uma visão superior e monológica, etc., em contraposição à harmonização do caráter polissêmico e plurívoco dos sentidos erigidos na e através da linguagem.

Nesse sentido, Bakhtin (2011, p. 348) orienta:

“A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal.

---

<sup>100</sup> Segundo SOBRAL (2019, p. 25), “o mundo não chega à consciência sem mediação: o sensível é o plano de apreensão “intuitiva” do mundo sem elaboração teórica, o plano do dado, das “impressões totais” (ou “globais”), no qual se realizam atos. O inteligível é o plano da elaboração do apreendido. Enquanto o sensível privilegia o processo de percepção e de ação como criador de impressões, o inteligível privilegia a transformação dessas impressões numa unidade de conteúdo, num conceito. O sensível é, portanto, o plano da multiplicidade, da descontinuidade; e o inteligível, o da busca da unidade, da continuidade. Esses dois planos estão necessariamente integrados”.

<sup>101</sup> Nesse sentido, AXT (2019, p. 32) vai pelo mesmo caminho.

As imagens reificadas (coisificadas, objetificadas) para a vida e para a palavra são profundamente inadequadas. O modelo reificado de mundo é substituído pelo modelo dialógico. Cada pensamento e cada vida se fundem no diálogo inconclusível.” (BAKHTIN, 2011, p. 348)

Em sentido complementar, WARAT (1985, p. 136) afirma que:

“Para sair de um pensamento autoritariamente imposto, penso que é preciso uma mutação política que, cultivando a **polifonia discursiva**, se revele contra a ficção de uma sociedade ordenada e orgânica.” (Grifo adicionado).

Por conseguinte, quanto à importância da filosofia bakhtiniana, encontrou-se afirmações parecidas às de Fiorin e Faraco – de que Bakhtin é um dos filósofos mais importantes dos últimos tempos – também em considerações de WARAT (1985), SOBRAL (2009; 2019), AXT (2019), MAGALHÃES e KOGAWA (2019), BRAIT (2005; 2018a; 2018b), BEZERRA (2018), entre outros.

De outra banda, encontrou-se remissões ao pensamento bakhtiniano em diversas obras que não necessariamente tratavam especialmente de Bakhtin, mas que tratavam de assuntos atinentes ao Direito de Autor, alertando para a sua devida importância no pensar do Autor hodierno, como, por exemplo, CARBONI (2010), DRUMMOND (2017; 2020), KROKOSZ (2015), GAGLIARDI (2019), NEVES (2014) e, além dentre outros, BURKE (2006, p. 10). Este último, ao final da introdução da seção “*Changing Conceptions of Authorship*”<sup>102</sup> em seu livro “*Authorship: from Plato to postmodern*”<sup>103</sup>, indica a leitura de Bakhtin, mais precisamente a leitura do livro “Problemas da Poética de Dostoiévski”, para o estudo do Autor hoje, obra em que, como já dito anteriormente, há a gênese da teoria polifônica.

Contudo, antes de se trilhar os caminhos que guiarão a um entendimento sobre tal teoria, cabe um breve apanhado do contexto político em que Bakhtin escrevia, uma vez que o contexto é peça-chave para a polifonia.

---

<sup>102</sup> Nota de tradução: Mudando concepções de autoria.

<sup>103</sup> Nota de tradução: Autoria: de Platão à pós-modernidade.

## 4.2 CONTEXTO DO PENSAMENTO BAKHTINIANO

Nota-se que a produção acadêmica de Bakhtin e a construção de seu pensamento diz respeito a um período que se estende da década de 1910 à de 1970. Ou seja, Bakhtin escreveu perpassando um dramático período revolucionário Russo, principalmente quanto a sua ebulição e desenvolvimento, vivenciando a passagem do czarismo imperial (uma monarquista de tons absolutistas) à conturbada formação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), marcada por intensas movimentações sociais e conflitos armados.

A ascensão de Lênin ao comando da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, em 1917, configurou-se, culturalmente falando, em uma gradual e moderada incursão dos ideários socialistas na grande nação soviética que então se formava, e a qual foi inicialmente apoiada por Bakhtin. As demandas intelectuais na Rússia leninista, até 1924, tinham gênese em uma política internacionalista, galgada na diversidade e na possibilidade profícua de troca de vivências e de saberes apropriados pelo proletariado. Todavia, os anos que se sucederam não constituíram uma linearidade de ideias, de modo que as motivações e demandas intelectuais que ensejaram o fim do império não mais encontraram respaldo ante a ascensão do nacionalismo stalinista e seu projeto político. A partir da segunda metade da década de 1920, a orientação político-econômica se pautou pela homogeneização de toda a nação soviética, estipulando-se como meta o alcance de uma identidade e consciência nacionais. (MAGALHÃES; KOGAWA, 2019, p. 21-22)

Nesse sentido, conforme MAGALHÃES e KOGAWA (2019, p.22), o primeiro cenário é de uma valorização da pluralidade, sendo a diversidade do povo utilizada como um recurso na propagação dos ideais revolucionários, principalmente quanto às línguas e aos dialetos soviéticos. No segundo cenário, com a intensificação nacionalista e a pesada “mão de ferro” de Stálin, há o estabelecimento de línguas-padrão para as minorias nacionais do antigo império, visando uma paridade formal com o idioma russo.<sup>104</sup> Nesse sentido, é importante compreender que Bakhtin inicia

---

<sup>104</sup> Esse movimento foi tão intenso que os povos do leste europeu têm profundas marcas até hoje, principalmente no que tange à língua, os costumes e a cultura num geral, bem como em relação à sentimentos de identificação ou estranhamento mútuo. Independente disso, não poder-se-ia finalizar essa pesquisa – por mais que não tenha absolutamente nada a ver com a produção científica e a literatura aqui apresentadas – lamentar a guerra russo-ucraniana que há poucos dias eclodiu

seus estudos linguísticos e filosóficos em um tempo histórico de aceitação e exaltação das diferenças culturais, vindo a amadurecer a sua filosofia, entretanto, em tempos de forte repressão ditatorial, políticas antidemocráticas e esforços de homogeneização cultural compulsória.

GUNTHER (1959, p.305), em sua obra jornalística “*Rússia por dentro*”, afirma que um dos principais traços da vida intelectual, literária e artística da Rússia Soviética é a turbulência. Consoante o jornalista, a livre manifestação intelectual foi duramente esmagada e praticamente extinta durante o período de Stálin, mantendo-se cercos de repressão e censura ainda mesmo após sua morte, o que foi sendo gradualmente enfraquecido com “amenizações” das políticas públicas, as quais ficaram conhecidas como frutos do “Degelo de Krushcev”.

De acordo com o supracitado levantamento jornalístico, a literatura soviética tornou-se insípida, uma vez que o escritor era visto como um servidor do Estado, tendo como função dar expressão àquilo que melhor poderia convir ao governo – o que, consoante o autor ora em comento, esterilizou a criatividade russa.

Outra questão, que para GUNTHER (1959, p. 307-309) é relevante, à título de diapasão, é que o moralismo exacerbado chegou a proibir o beijo no teatro; e, na literatura, o simples toque de mãos era visto como um grande evento. Nesse sentido, a asfixia de novos talentos foi um consequente resultado, havendo, inclusive, a promoção e a condecoração de artistas muito ruins, conforme as entrevistas realizadas pelo autor, simplesmente por estarem alinhados às convicções de Stálin.

Não obstante, segundo Gunther, mesmo sendo bons ou ruins, os escritores, os artistas e os cientistas eram encarados como importantes instrumentos do Estado, ocupando lugares honrosos e sendo frequentemente agraciados com condecorações cujos títulos variavam entre “Emblema Vermelho do Trabalho”, “Honrado Trabalhador das Artes” ou, até mesmo, “Prêmio Stalin”: “*dos 8470 Prêmios Stalin distribuídos entre 1939 e 1952, cerca de 2340 o foram para homens que atuam no campo da literatura, música, drama e das artes.*” (GUNTHER, 1959, p. 309)

Outro ponto de interesse ao presente estudo de contextualização política é a questão da funcionalidade dos direitos autorais à época em que Bakhtin produziu suas teses. De acordo com BITTAR (2015, p. 28), o sistema autoral russo era conhecido

---

(24.02.2022), bem como todos os danos colaterais sentidos, principalmente, pelas pessoas inocentes e os povos da região.

por ser do tipo “coletivo”, diferente do “comercial”, estadunidense ou inglês, e do “individual”, europeu ou francês. Bittar reforça a opinião de Gunther ao dizer que “*O Direito era reconhecido para o alcance do progresso do socialismo*”. Portanto, para fins de contextualização, vale replicar o que GUNTHER (1959, p. 314) coloca em seu subcapítulo “*Escritores sob o realismo socialista*”:

“Os escritores – os de sucesso – ganham enormes somas de dinheiro na União Soviética – mas o fato é que nem todos alcançam o sucesso. O sistema autoral é complexo. Os direitos autorais de um romance calculam-se pela extensão da obra ou mesmo pelo número de personagens que apresenta. Os direitos se reduzem à medida que as vendas crescem, em contraste com nosso sistema. O direito autoral padrão do dramaturgo corresponde a 1,5% das entradas (depois de certas deduções) por ato. O autor de uma peça em quatro atos percebe duas vezes mais do que aquele que escreve uma peça em dois atos. Talvez isso explique porque a maioria das peças soviéticas são tão desmedidamente longas. O pagamento para a tradução de uma peça estrangeira é uma soma fixa – 16 mil rublos. Os poetas que escrevem nas revistas recebem uma taxa uniforme por linha – 14 rublos. Talvez seja por isso que a maior parte dos versos soviéticos contemporâneos são escritos em linhas extremamente curtas.”

Portanto, não há dúvidas de que o contexto transforma a produção autoral, suas formas, seus meios e molda, por consequência, o Autor e o fazer autoral. Não só pela história de Bakhtin, mas também de tantos outros que, independentemente do país, sofreram ou ainda sofrem duras repressões oriundas de políticas que não visam as diferenças, a pluralidade, a diversidade, entre outras questões naturais à uma tão sonhada “democracia plena”. Todavia, considera-se interessante incrementar o que se verá a seguir com as questões contextuais ora discorridas, uma vez que a filosofia bakhtiniana depende fulcralmente do enquadramento de diversas vozes, ora em consonância, ora em dissonância, não havendo espaço para uma produção de sentido plena por entre discursos monológicos, principalmente no sentido do curvamento das minorias à mercê das majorias.

Segundo FIORIN (2020, p. 14), o pensamento filosófico de Bakhtin não vê a realidade como unidade, homogeneidade, estabilidade, acabamento, monologismo, mas sim como diversidade, heterogeneidade, vir a ser, inacabamento, dialogismo.

Nesse sentido, de acordo com SOBRAL (2019, p. 157), a visão de Bakhtin é marcada pelo pensamento “não-indiferente” das relações humanas, onde o “outro” é elemento fundante do “eu” e, conseqüentemente, da noção de sujeito.

De qualquer sorte, há de se ter em mente que Bakhtin não elaborou uma obra didática, metodologicamente propensa à uma sistematização ou ainda “pronta para o ensino”, como sugere FIORIN (2020, p. 14). Pelo contrário, as contribuições bakhtinianas se dão em formato de progressiva reanálise, em que o autor retoma seus dizeres ao longo do desenvolvimento de toda a sua produção científica, o que a torna complexa por natureza – e que não se evadirá de tentar decifrar.

#### 4.3 UMA FILOSOFIA BAKHTINIANA

Antes de se adentrar no conceito de polifonia, erigido por Bakhtin, cumpre dar alguns passos iniciais, em busca de um esteio mínimo da dita filosofia bakhtiniana. Assim, havendo uma compreensão inicial de sua obstinação intelectual, trabalhar-se-á, primeiramente, o conceito de dialogia, uma vez ser essencial para, secundamente, compreender-se a polifonia.

A filosofia bakhtiniana interessa-se primordialmente pela relação ético-estética das interações entre sujeitos, a qual se dá no âmbito da linguagem. (AXT, 2019, p. 47) Quanto ao ético e ao estético da mencionada relação, pode-se dizer que a estética concerne à expressividade dos sentidos cognoscíveis, enquanto a ética refere-se à aproximação empática do cognoscente da ideia de eu que reside no outro.

A respeito da noção de aproximação empática (e ética), pode-se ressaltar que Bakhtin a pressupõe como um ato marcado pela “não-indiferença”, uma vez que, por conta de os seres serem únicos, singulares – metafisicamente falando –, o simples ato de viver os coloca “em diferença” entre si (com “os outros”). Assim, um agir indiferente seria essencialmente mecânico, “desumanizado”, como anteriormente já referido. Quanto a isso, SOBRAL (2019, p.158) preleciona as seguintes palavras, em seu livro “*A filosofia primeira de Bakhtin*”:

“Pensamento participativo, ou não-indiferença, designa, portanto, a concepção segundo a qual todo sujeito é constituído, forma sua identidade, sempre em processo, nas relações que mantém desde o nascimento com outros sujeitos, na vida concreta. Trata-se de um pensamento em que o

sujeito ocupa o lugar central nos três campos da cultura, a ciência a arte e a vida. O pensamento indiferente, teórico, generalizante, não leva em conta os sujeitos ao fazer suas generalizações, sejam elas *a priori* ou *a posteriori*, analíticas ou sintéticas, dedutivas ou indutivas, nem o pretende. O pensamento participativo, não-indiferente, é a base da concepção da unidade da cultura de Bakhtin, e se realiza mediante os atos responsáveis dos sujeitos, que, assim, ocupam uma inegável posição central em vez de ser apenas objeto de relações lógicas distantes do campo da vida.”

FARACO (2020, p. 154), em seu posfácio ao livro *“Para uma filosofia do ato responsável”*, de BAKHTIN (2020), assim questiona: *“é palatável, neste nosso tempo povoado de indiferença e de álibis, uma filosofia moral tão fortemente inconcessível?”* Antecipadamente anuncia-se que se conjectura uma resposta positiva, pois é essencialmente aqui em que “os pontos convergem” e a necessária leitura bakhtiniana de mundo recrudescer: sim, vive-se em uma época eivada pela indiferença, mas sobretudo marcada pela individualidade.

Como já se reiterou anteriormente, trabalhar com o contexto é de suma importância. Pensa-se que a individualidade demasiada, excludente, gera a indiferença justamente por carecer de uma aproximação ética e empática, tal qual fala Bakhtin. Por outro lado, a individualidade transgredida, adquirida através do reconhecimento valorativo do Outro, tem o condão de naturalizar a(s) diferença(s), desde que entendida a diversidade do mundo, sua inevitável heterogeneidade, tanto das relações entre os sujeitos que os formam, como os sujeitos propriamente ditos.

Nesse sentido, vale concordar com SOBRAL (2019, p. 159), quando este é taxativo ao afirmar que Bakhtin é um teórico da individualidade. Em vista disso, tem-se que Bakhtin teoriza a individualidade em salvaguarda da indiferença, colocando-a em apartado do agir egoístico, da insignificância; colocando-a em coexistência participativa, interativa. A filosofia bakhtiniana não relega a zona tensa e conflitiva que sua proposta de harmonização gera – cumpre referir que existem harmonias dissonantes, que soam, inclusive, “desafinadas” aos ouvidos –, e somente isso já seria o suficiente para aceitar o desafio proposto de estudar a aderência da filosofia bakhtiniana à busca pelo sujeito Autor.

Desvelando um pouco mais o questionamento apresentado por Faraco, BAKHTIN (2020, p. 98-99) afirma que não existe “álibi” para a existência,

obrigatoriamente participa-se da vida, enquanto vivo, pois não há escolha diversa. Nesse sentido, cumpre analisar a construção do ser em Bakhtin, a qual, segundo Faraco, consubstancia-se, em suma, como segue:

“(...) ser na vida significa agir – eu não posso não agir, eu não posso não ser participante da vida real. E essa obrigação decorre de eu ser único e ocupar um lugar único: ocupo no existir singular um lugar único, irrepetível, insubstituível e impenetrável da parte de um outro. Sou insubstituível e esse fato me obriga a realizar a minha singularidade peculiar: tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca.”  
(FARACO, 2020, p. 154)

Para BAKHTIN (2020, p. 142), a contraposição entre o eu e o(s) outro(s) é o que funda a arquitetônica do mundo real, cujo ato responsável de alteridade desse eu e desse(s) outro(s) edifica a composição dos sentidos humanos. Nesse viés, advém o reconhecimento de ao menos dois centros axiológicos distintos, o eu e o outro, que, apesar de possuírem tons emotivos-volitivos dissonantes, são conteudisticamente unos (pessoas) e correlatos entre si, em torno e a partir dos quais, por dispersão (centrifugamente), a concretude da existência se distribui e se dispõe, em constante e infinito porvir. Na visão bakhtiniana, a unidade de sentido não tem um local fixo, ela é, sobretudo, dispersa, formando-se e dissipando-se em metafísicas que surgem interativamente para além do *cogito* de Descartes ou do antropocentrismo gerado por intermédio de Kant.

Em suma, a noção do ser, em Bakhtin, necessariamente pressupõe componentes em articulação interativa, sendo esses o eu, o(s) outro(s), bem como seus devidos contextos em questão. Segundo SOBRAL (2019, p. 160), na filosofia bakhtiniana, “*cada sujeito é ímpar, peculiar, único, e constitui os outros, sendo igualmente constituído por eles*”. Logo, há uma dinâmica intersubjetiva que une identidade e alteridade em um moto-contínuo vir a ser, tornar-se, transformar-se, etc.

Portanto, a filosofia bakhtiniana pressupõe um deslocamento gravitacional de molde diferenciado à “revolução copernicana de Kant”, como visto anteriormente. Bakhtin, diferentemente de Kant, desloca o sujeito em direção a uma compreensão da existência, da natureza, dos objetos, do eu e dos outros, que transcende a própria transcendência da metafísica kantiana. A transcendência bakhtiniana, por assim se

dizer, destaca-se por ser uma transcendência “de posição”, que toma como palco uma zona de intenso conflito metafísico não-solipsista, não genérico, que observa as diferenças; um local exterior ao eu ou ao outro, porém fronteiro, limiar, onde a fenomenologia dos sentidos se dá através de uma interatividade arquitetônica.

Destarte, o reconhecimento e a afirmação do outro como centro valorativo distinto do eu, mas ainda assim, de alguma forma, construtor do meu próprio centro valorativo, é a oposição que, conflituosamente, tensiona e catalisa as noções do sujeito, sua vida e tudo que o permeia.

Deve-se compreender que a interatividade projetada pela teoria bakhtiniana direciona-se para uma contraposição à mecanicidade relacional entre o eu e o outro, edificando, assim, uma arquitetônica que se fortifica através das intelecções de três compreensões que primeiramente trabalham no plano da diferença, mas que posteriormente, através da aceitação do ato responsável, levam ao plano da impraticabilidade genuína da indiferença: (i) eu-para-mim; (ii) o-outro-para-mim; e (iii) eu-para-o-outro. (PONZIO, 2020, p. 23)

Nas próprias palavras bakhtinianas, que enaltecem a noção de singularidade do indivíduo, tem-se que:

“Neste preciso ponto singular no qual agora me encontro, nenhuma outra pessoa jamais esteve no tempo singular e no espaço singular de um existir único. E é ao redor deste ponto singular que se dispõe todo o existir singular de modo singular e irrepetível. Tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca.” (BAKHTIN, 2020, p. 96)

Sem perder de vista que essa singularidade é também efervescente no e a partir do outro, Bakhtin fala que as existências são irrevogáveis, obrigatórias, não havendo alibis para elas enquanto existirem e tampouco é algo que se aprende, mas sim se reconhece. Apreendê-las, em detrimento de reconhecê-las, acarretaria em uma redução “*ao mais baixo grau emotivo-volitivo de possibilidade.*” (BAKHTIN, 2020, p. 96)

É importante salientar este entendimento bakhtiniano, essencialmente crítico à dogmática e ao teorismo, uma vez que o filósofo não poderia discordar mais de Kant – e dos neokantianos nesse sentido –, pois, caso a singularidade fosse dotada de uma permanência contedística, seja na forma de um princípio universal, lei ou

norma de comportamento geral, ela mesma colocar-se-ia para fora de sua própria singularidade, uma vez que não mais seria... singular. (BAKHTIN, 2020, p. 97)<sup>105</sup>

Nas palavras de Bakhtin:

“Assim, o teorismo fatal – a abstração do meu eu singular – ocorre também na ética formal: aqui, o mundo da razão prática é em realidade um mundo teórico, e não o mundo no qual o ato é realmente executado. (...) Aqui não existe nenhuma aproximação possível com o ato vivo no mundo real. O primado da razão prática é, na realidade, o primado de um domínio teórico sobre todos os outros, e isto se dá somente porque é o domínio da forma mais vazia e improdutiva do que é universal. A lei da conformidade à lei é uma fórmula vazia do puro teorismo. Nunca uma razão prática semelhante pode fundar uma filosofia primeira. O princípio da ética formal não é de fato um princípio do ato, mas o princípio da generalização possível dos atos já dados na sua transcrição teórica.” (BAKHTIN, 2020, p. 78-79)

Por conseguinte, a ideia de arquitetônica do mundo é concebida por Bakhtin em oposição a ideia de “relações mecânicas” – o que se compreende por não-humanizadas –, sendo a interatividade das singularidades do eu e do eu do(s) outro(s) decisivamente opostas a um “simples empilhar de tijolos”. Há uma dinâmica aqui, conforme se verá, dialógica, que alicerça o todo. Nas palavras de Bakhtin:

“O princípio arquitetônico supremo do mundo real do ato é a contraposição concreta, arquitetonicamente válida, entre eu e outro. A vida conhece dois centros de valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, e em torno destes centros se distribuem e se dispõem todos os momentos concretos do existir. Um mesmo objeto, idêntico por conteúdo, é um momento do existir que apresenta um aspecto valorativo diferente, quando correlacionado comigo ou com o outro; e o mundo inteiro, conteudisticamente uno, correlacionado comigo e com o outro, é permeado de um tom emotivo-volitivo diferente, é dotado, no seu sentido mais vivo e mais essencial, de uma validade diferente sobre o plano de valor. Isso não compromete a unidade de sentido do mundo, mas a eleva ao grau de unicidade própria do evento. (...) Esta divisão arquitetônica do mundo em eu

---

<sup>105</sup> (BAKHTIN, 2020, p. 97): “Se penso que a minha singularidade como característica do meu existir é comum a todo o existir enquanto tal, sou já colocado para fora da minha singularidade única, eu mesmo me coloquei fora dela, e penso teoricamente a existência, isto é, não me incorporo ao conteúdo do meu pensamento;”

e em todos aqueles que para mim são outros não é passiva e casual, mas ativa e imperativa. Esta arquitetônica é tanto algo dado, como algo a-ser-realizado, porque é a arquitetônica de um evento. Essa não é dada como uma arquitetônica pronta e consolidada, na qual eu serei colocado passivamente, mas é o plano ainda-por-se-realizar, da minha orientação no existir-evento, uma arquitetônica incessante e ativamente realizada por meu ato responsável, edificada por meu ato e que encontra a sua estabilidade somente na responsabilidade do meu ato. O dever concreto é um dever arquitetônico: o dever de realizar o próprio lugar único no evento único do existir; e ele é determinado antes de tudo como oposição valorativa entre o eu e o outro.” (BAKHTIN, 2020, p. 142-143)

Indo um pouco mais além, há de se averiguar esse fenômeno relacional entre o eu e o outro, o que Bakhtin dá tratamento especial, denominando dialogia (ou dialogismo), adjetivando, ainda, a relação interativa entre as metafísicas dos sujeitos como sendo dialógica.

#### **4.3.1 UMA FILOSOFIA DIALÓGICA**

Para fins de início de diálogo cabe ressaltar os ensinamentos de AXT (2019, p. 47), também peça-chave na inspiração da presente pesquisa, dos quais preleciona-se a dialogia nas seguintes palavras:

“(...) a linguagem viva, em movimento, é caracterizada por seu caráter dialógico. Isto é, o outro perpassa, atravessa, condiciona, continuamente, o discurso do eu, que se elabora em vista do outro. Isso se dá em duas dimensões distintas. Bakhtin considera que o emprego da linguagem, do campo científico ao artístico, passando pela linguagem prática e cotidiana, está sempre impregnado pelas relações dialógicas. No entanto, por outro lado, o verdadeiro diálogo – para acontecer – depende da postura dos indivíduos em relação diante de um encontro.”

Fiorin, por sua vez, ao analisar o conceito de dialogia – o qual aponta como persistente em toda filosofia bakhtiniana –, pondera o seguinte:

“Segundo Bakhtin, a língua, em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Essas relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face, que é apenas uma forma composicional, em que elas ocorrem. Ao contrário, todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Nele, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro.” (FIORIN, 2020, p. 21)

Assim, o dialogismo exige que se leve em conta, sempre, o discurso do outro e seus enunciados<sup>106</sup>, reverberando aqui o que anteriormente foi dito em relação à aproximação empática. O diálogo<sup>107</sup>, uma palavra “mal-dita”, como adverte Faraco em relação a muitas abordagens errôneas da doutrina bakhtiniana, não explica, por si só, a dialogia, sendo aquele apenas um campo possível de ocorrência dessa, conforme ensina:

“(...) o evento do diálogo face a face só interessa como um dos muitos eventos em que se manifestam as relações dialógicas – que são mais amplas, mais variadas e mais complexas do que a relação existente entre as réplicas de uma conversa face a face. O objeto efetivo do dialogismo é constituído, portanto, pelas relações dialógicas nesse sentido lato (“mais amplas, mais variadas e mais complexas”).” (FARACO, 2009, p.62)

Nesse sentido, cumpre referir que relações dialógicas são as relações de produção de sentido fruto da interatividade dos sujeitos. Assim, pode-se dizer que o dialogismo é, a um só tempo, o princípio constitutivo da linguagem e a condição de sentido dos discursos (BARROS, 1994, p.2), estando indissolivelmente vinculado à

---

<sup>106</sup> Tem-se que enunciado é a unidade real da comunicação, diferentemente das unidades da língua, como palavras, orações e etc. As unidades da língua são neutras, enquanto que os enunciados compõem-se através do agir emotivo-volitivo, detendo sentido de ordem dialógica, uma vez que revelam uma posição e, segundo FIORIN (2020, p. 25), têm Autor. Uma palavra como água, seguindo o exemplo do autor ora em comento, está à disposição de todos para ser usada nos enunciados, ninguém pode reivindicar a sua autoria, sendo apenas uma unidade da língua. Todavia, quando alguém diz água em um contexto que envolve luta, o termo deixa automaticamente de ser uma unidade de língua, pois, ao ser pronunciada por um dos combatentes, torna-se enunciado com sentido de rendição.

<sup>107</sup> Em complemento, BEZERRA (2015, p. 244) adverte que “*em russo não existe o verbo dialogar*”, por isso Bakhtin potencialmente cria o verbo dialogizar, sendo que, para este, dialogizar não significa tão somente estabelecer um diálogo, assim como o emprego que se conhece da palavra, mas também “*tornar dialógico*”.

intersubjetividade. (SOBRAL, 2009, p. 33) Em suma, é a partir das relações dialógicas que os sentidos da arquitetura da vida se edificam.<sup>108</sup>

Cumprir referir que Bakhtin diferencia sentido de significado. Para o autor, o significado cristalizado está excluído do diálogo, enquanto o sentido está aberto à dialogia:

“A índole responsiva do sentido. O sentido sempre responde a certas perguntas. Aquilo que a nada responde se afigura sem sentido para nós, afastado do diálogo. Sentido e significado. O significado está excluído do diálogo, mas abstraído dele de modo deliberado e convencional. Nele existe uma potência de sentido. O universalismo do sentido, sua universalidade e perenidade. O sentido é potencialmente infinito, mas pode atualizar-se somente em contato com outro sentido (do outro), ainda que seja com uma pergunta do discurso interior do sujeito da compreensão. Ele deve sempre contatar com outro sentido para revelar os novos elementos da sua perenidade (como a palavra revela os seus significados somente no contexto). Um sentido atual não pertence a um (só) sentido, mas tão somente a dois sentidos que se encontram e se contactaram. Não pode haver “sentido em si” – ele só existe para outro sentido, isto é, só existe com ele. Não pode haver um sentido único (um). Por isso não pode haver o primeiro nem o último sentido, ele está sempre situado entre os sentidos, é um elo na cadeia dos sentidos, a única que pode existir realmente em sua totalidade. Na vida histórica essa cadeia cresce infinitamente e por isso cada elo seu isolado se renova mais e mais, como que torna a nascer.” (BAKHTIN, 2011, p. 381-382)

Com efeito, Bakhtin refuta a ideia de sentido único e, conseqüentemente, de sentido primeiro ou último, isso porque o sentido é produzido justamente “entre os sentidos”, nas zonas dialógicas entre sujeitos – na interatividade social. Consoante AXT (2019, p. 49), o enunciado, em realidade, é produto de toda uma situação social

---

<sup>108</sup> A título de complemento, FARACO (2009, p. 66) ensina que: [as relações dialógicas] “(...) não podem ser reduzidas a relações de ordem lógica, linguística (no sentido estrito do termo), psicológica, mecânica ou natural. São relações de sentido de um tipo especial que se estabelecem entre enunciados ou mesmo no interior de enunciados (...). Para haver relações dialógicas, é preciso que qualquer material linguístico (ou de qualquer outra materialidade semiótica) tenha entrado na esfera do discurso, tenha sido transformado num enunciado, tenha fixado a posição de um sujeito social. (...) As relações dialógicas são, portanto, relações entre índices sociais de valor – que, como vimos, constituem, no conceitual do Círculo de Bakhtin, parte inerente de todo enunciado, entendido não mais como unidade da língua, mas como unidade da interação social; não como um complexo de relações entre palavras, mas como um complexo de relações entre pessoas socialmente organizadas.”

complexa, em que a filosofia bakhtiniana desloca o conceito de sujeito uno do centro da produção de sentido, substituindo-o pela interação dele com o outro, tornando-o mero referencial histórico e ideológico, porém, ainda assim, participante do todo, pois é essencialmente a sua influência (o seu peso, a sua massa) que desloca esse centro gravitacional.<sup>109</sup>

Assim, partindo-se do entendimento que a dialogia é uma zona conflitiva de entrechoque de posições singulares e distintas, essas compostas de ideias, referenciais, conteúdos e cosmovisões diferentes, a perfectibilização do dialogismo dependerá, primordialmente, do afastamento de uma força centrípeta de cunho monológico. O discurso monológico tende a tudo e a todos abarcar em favor de sua verdade particular, carente de interação ética e empática com o outro, e também carente da possibilidade de abertura para a própria dialogia.

Nas palavras de AXT (2019, p. 52-53):

“(...) quando um ditador, autocrático, detentor da palavra “sagrada” e “autoritária” - com sua indutibilidade, incondicionabilidade e irrestritividade -, enuncia um texto monofônico, que objetifica o outro - na medida em que não lhe dá direito à voz, à assunção de posições enunciativas próprias - o dialogismo não acontece de fato.”

No monologismo, além de se ignorar a perspectividade, abusa-se da linguagem a fim de se apropriar ou subverter os sentidos, tornando-os herméticos e aquém de qualquer dialogicidade. Portanto, a narrativa monológica coisifica as pessoas, traçando um plano em que essas objetificações são mudas de consciência e desprovidas de singularidade, dissipando a diversidade da vida por ocasião de sua

---

<sup>109</sup> Conforme CHERMAN e MENDONÇA (2010, p. 44), no livro *“Por que as coisas caem? Uma história da gravidade”*: “(...) é possível notar o conceito de “centro de gravidade”, que nada mais é do que todo o peso parecer estar concentrado. É sua posição relativa ao ponto de equilíbrio que determina o tipo de equilíbrio em que um corpo se encontra (estável, instável ou indiferente). Para o leitor mais apaixonado pelas minúcias do estudo do equilíbrio, é conveniente lembrar que, a princípio, centro de gravidade e centro de massa (termos comumente aplicados como sinônimos) são conceitos diferentes (...)”. Portanto, levando-se em conta que os corpos (na metáfora supra, os sujeitos) se influenciam gravitacionalmente, o centro gravitacional entre eles não se encontrará nem ao centro de um, tampouco no exato intermédio geométrico entre eles. Ou seja, a depender das circunstâncias de força de influência e também de contexto que existirá um “ponto imaginário” (centro de gravidade) em algum lugar entre os centros de massa de cada corpo, o qual determinará as trajetórias de órbita (a zona de produção de sentido).

ação centralizadora. Trata-se da cristalização da verdade única, do significado último, absoluto e incontestável. (AXT, 2019, p. 38)

Nesta perspectiva, o discurso dialógico, portanto, não pode ser autônomo, solitário, ele é composto de outros, exteriores a si. Os sujeitos são mosaicos de citações, sempre absorvendo e transformando enunciados para, logo em seguida, postularem outros. É assim que se propõe como sujeito, na e através da linguagem. Não existe um texto final, uma fala última, uma obra que faça sentido sem contexto ou outras obras, tudo é composto por modulações, aproveitamentos, perversões, utilizações, transgressões, inclusive nós mesmos, tudo através de uma intersubjetividade interativa de seres contextualizados.

Encaminhando-se para o fim deste estudo sobre a dialogia, cumpre dissertar sobre o caráter dialógico da linguagem. Há de se compreender que BAKHTIN (2018, p. 47) vislumbra que as relações dialógicas *“são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância”*. Nesse sentido, caso ainda não tenha ficado claro, afirma-se que, sob os auspícios da presente pesquisa, busca-se enxergar a linguagem em seu sentido mais amplo, além da comunicação verbal ou não-verbal, assim como sugere Bakhtin.<sup>110</sup>

Não se pretende, de todo modo, adentrar em densas discussões teóricas acerca da linguística, confrontando Saussure, por exemplo, como o fez VOLÓCHINOV (2018), intelectual integrante do Círculo de Bakhtin.<sup>111</sup> Todavia, a partir das claras inferências que se pode ter das ilações bakhtinianas, bem como de pesquisadores que trabalham com as obras de Bakhtin, entende-se por linguagem todo sistema simbólico de significação social passível de intelecção/aquisição através da troca cultural. (SCHROEDER, 2012)

---

<sup>110</sup> De acordo com GRILLO e AMÉRICO (2018, p. 362), o idioma russo não faz diferença entre os termos língua e linguagem, usando a palavra *“iazk”* para ambos. Somente o contexto pode distinguir a diferença.

<sup>111</sup> Segundo VOLÓCHINOV (2018, p. 169): *“Destacaremos a tese principal de Saussure: a língua opõe-se ao enunciado, assim como o social ao individual. O enunciado, portanto, é inteiramente individual. Nisso (...) está o proton pseudos de Saussure e de toda a tendência do objetivismo abstrato. O ato individual de fala, isto é, do enunciado que foi tão decisivamente colocado à margem da linguística, retorna, no entanto, como um fator necessário da história da língua. No espírito de toda a segunda tendência, Saussure opõe rigorosamente a história da língua à língua tomada enquanto sistema sincrónico. Com sua individualidade e caráter ocasional, o “enunciado” predomina na história, que é governada por uma lei totalmente diferente daquela do sistema da língua.”*

Ao se assumir esta postura, passa-se a reconhecer linguagens para além da própria língua e suas manifestações mais habitualmente pensadas como a fala, a leitura e a escrita. Dessa forma, aplica-se os constructos bakhtinianos aos estudos da semiótica. (FARACO, 2009, p. 66) As linguagens pictórica, cênica, fotográfica, rítmica-coreográfica, escultórica, cinematográfica, dentre outras várias, bem como a própria linguagem musical, genitora da metáfora polifônica de Bakhtin, conforme se verá em seguida, tornam-se, portanto, possibilidade de análise.

Feito este adendo, cumpre destacar o que diz SCHROEDER (2012, p. 79-80):

“Acredito que as contribuições bakhtinianas sejam fundamentais para se entender o funcionamento das linguagens artísticas, pois sua visão de língua muito tem em comum com o universo da arte, a qual também só é acessível quando tomada em funcionamento, ou na sua existência concreta e dinâmica. (...) Todos os sistemas simbólicos (entre os quais as várias linguagens artísticas), na verdade, são socialmente constituídos e apropriados em processos interativos nas práticas sociais. No caso específico da arte, esse atrelamento à cultura faz que sua apreensão e sua compreensão só sejam possíveis de modo contextualizado. As obras em si não nos fornecem a chave de sua leitura, são necessários, além de uma vivência intensa com o universo artístico, conhecimentos contextuais, para que essa leitura vá além de reações psicofisiológicas e possa se converter efetivamente numa ‘compreensão ativa’.” (SCHROEDER, 2012, p. 79-80)

Por conseguinte, pode-se dizer que a dialogia definitivamente opera no âmbito da arte, uma vez que a grande parte da própria análise bakhtiniana se dá no universo literário, bem como por ser enfático quanto as relações dialógicas serem “*um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana*”. (BAKHTIN, 2018, p. 47) No caso da arte, preleciona SCHROEDER (2012, p. 80), se as obras fossem criadas apenas a partir de um ato individual do artista, sem nenhum referencial externo, obras, artistas e público seriam incomunicáveis entre si – seriam todos, nesse sentido, solipsistas.

Assim, SCHROEDER (2012, p. 80) arremata:

“Toda obra de arte, sendo expressão individual do artista, é também de algum modo uma resposta a outras obras que vieram antes e será respondida por obras que virão depois. Assim como, para Bakhtin, na linguagem verbal cada

enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal, em arte, podemos dizer que cada obra ou “enunciado artístico” é também um elo na cadeia da comunicação artística.” (SCHROEDER, 2012, p. 80)

Por derradeiro, cumpre revisitar NEVES (2014, p. 118), quando disserta sobre o ciberespaço como um ambiente de contínua construção de Autores, de emersão de discursividades, de *locus* especial para a relação dos sujeitos com a língua, a cultura e a própria história. No “mundo digital”, como aponta o autor em comento, a subjetividade se estabelece em uma relação puramente dialógica, pois existe na linguagem e a partir dela. Nesse contexto, em suas palavras, “*é possível que a noção de sujeito se misture com a de objeto, o humano se misture com a máquina, a realidade com a virtualidade, num constante processo de atualização.*” (NEVES, 2014, p. 123)

Ainda, conforme o autor em comento:

“As grandes opções da teoria bakhtiniana, o diálogo, o social, a ideologia, a diversidade, o inesperado, a heterogeneidade, as forças centrífugas, o não oficial, a pluralidade da linguagem, do homem como ser de diálogo que se posiciona com relação ao mundo, a outrem, a ele mesmo e ao próprio discurso são explicadas pelo princípio dialógico, das várias vozes operantes no sujeito do discurso. Dessa forma, a autoria no ciberespaço, constitui-se numa relação dialógica, de vozes contradiscursivas, busca de pertencimento, negação e afirmação de identidades numa construção coletiva, numa inserção do eu no outro, ou no discurso do outro.” (NEVES, 2014, p. 129-130)

Nesse contexto, NEVES (2014, p. 129-130) dá pista de que as cartografias até aqui compulsadas revelam que a constituição do fazer autoral, em especial a partir da estabilização do ambiente virtual, se dá a partir de relações dialógicas – e consequentemente polifônicas –, em que posicionamentos axiológicos são revelados pelo e através dos contextos.

Assim, compreende-se que Bakhtin enxerga o Autor como participante do acontecimento artístico, inclusive dizendo isso *ipsis litteris* (BAKHTIN, 2011, p. 173), o que remonta ao conceito de arte-processo, discorrido a partir de CARBONI (2008; 2010). Entretanto, antes de se passar para a derradeira análise autoral, cumpre-se

estabelecer um entendimento sobre a teoria polifônica, o marco teórico que se busca alcançar para a análise inicialmente proposta.

#### 4.4 TEORIA POLIFÔNICA

“Se quisermos, portanto, nos iniciar nos segredos da vida, é preciso pensar em dois aspectos: um deles, a grande melodia, da qual participam coisas e aromas, sentimentos e passados, crepúsculos e desejos; e então: as vozes de cada um, que complementam e aperfeiçoam todo esse coro. E para fundar uma obra de arte (ou seja: uma imagem da vida mais profunda da vivência, mais do que de hoje, sempre possível em todos os tempos) será necessário relacionar corretamente e equilibrar as duas vozes; uma, a daquela hora em questão, e a outra, de um grupo de pessoas dentro dela.” – “*A melodia das coisas*”, Rainer Maria RILKE (2011, p. 127)

Segundo FIORIN (2020, p. 87), o conceito de polifonia não se confunde com o de dialogismo. O termo polifonia, apropriado por Bakhtin para metaforizar sua filosofia, advém, conforme explorado introdutoriamente com GUEST (2000, p. 23), da teoria musical, mais precisamente da análise da formação dos acordes. A teoria musical, cujas construções advém em muito da Física, aponta a concomitância de várias notas (ou vozes) distintas conteudisticamente como sendo a própria polifonia em si. Morfologicamente falando, “poli” diz respeito à noção de pluralidade, enquanto que “fonia” à noção de som.

Nesse sentido, o entrelaçamento das diferentes frequências de cada nota tilintante no ar inevitavelmente ocasiona uma interatividade ondulatória de contexto, fazendo com que os sons isolados (monofônicos) se transfigurem, por efeito coletivo (polifônico), em sons caracteristicamente distintos – e potencialmente em acordes, sendo esses maiores, menores, sustentados, bemóis, diminutos, aumentados, etc.

Resgatando as considerações introdutórias, a formação do acorde dó maior, por exemplo, requisita a concomitância das notas Dó, Mi e Sol, ou seja, o contexto polifônico – e somente ele – possibilita a sua existência. Um horizonte estético ocasionado somente através de um tipo de heteroglossia<sup>112</sup> sonora, onde cada nota,

---

<sup>112</sup> Pode-se pensar a heteroglossia como um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes sociais e suas construções da linguagem. Do acordo com FARACO (2009, p. 77), o conceito de heteroglossia, em Bakhtin, é utilizado para designar a realidade heterogênea da linguagem, quando vista pelo ângulo da

simplesmente por existir em um determinado momento do espaço-tempo, contribui para a construção de algo maior que si (essa predileção pelo olhar cooperativista<sup>113</sup> em Bakhtin é patente, o que infla a “crítica” no viés de rotulá-lo como “comunista”).<sup>114</sup>

De qualquer sorte, é a partir da coexistência inevitavelmente interativa de diferentes notas que se opera a polifonia musical, seja ela consubstanciada através da consonância ou da dissonância das frequências, bem como através de várias outras “consequências” da interatividade das vozes (notas) em um determinado contexto, como por exemplo a reflexão – mais conhecida através do eco e da reverberação –, a refração<sup>115</sup>, a modulação, a ressonância, entre outros, tudo a

---

multiplicidade de línguas sociais, não podendo confundir-se com o conceito de polifonia, uma vez que a estratificação socioaxiológica da linguagem não gera necessariamente uma realidade polifônica, a qual exige a equipolência dessas diferentes vozes para configurar-se. Nesse sentido, tem-se que o conceito de heteroglossia é muito importante para a compreensão da filosofia bakhtiniana, todavia, deve-se atentar para o fato que alguns autores utilizam o termo plurilinguismo como correlato. Segundo CAMPOS (2018, p. 123) – que opta pelo uso de plurilinguismo –, reconhece-se que há uma dificuldade interpretativa quanto ao referido conceito, uma vez que a palavra, em russo, *raznorechie*, utilizada por Bakhtin – hoje escrita *raznorechiye* – fora traduzida, no inglês, como *heteroglossia*, e no francês tanto como *hétérologie* e/ou *plurilinguisme*. De qualquer sorte, BEZERRA (2015, p. 247) ensina que *raznorétchie* (palavra antiga da língua russa formada pela aglutinação de *razno* [ou *raznii*- diferente, diverso, outro, equivalente ao prefixo grego *heteros*] e *riétchie* [ou *rietch* – discurso, fala, linguagem]), significa uma discrepância de palavras, sentidos, opiniões, avaliações. E essa divergência, por assim se dizer, “na terminologia bakhtiniana, inclui dialetos sociais, maneiras de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, das gerações e das faixas etárias, das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, dos dias sociopolíticos e até das horas. Em suma, trata-se de um heterodiscurso social que traduz a estratificação interna da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica” (...).

<sup>113</sup> É interessante situar-se em relação ao acaloradíssimo debate acadêmico que, precedendo um pouco mais de meio século das primeiras publicações bakhtinianas, fomentaram o pensar das relações entre seres vivos, influenciando a ciência da época. Refere-se aqui ao embate entre Kropotkine, com sua teoria evolucionista baseada no mutualismo, na solidariedade e no potencial cooperativo das espécies, e Darwin, com a sua teoria que, em contrapartida, indica a luta pela sobrevivência como fator determinante da evolução das espécies. Há notícia de uma carta de Marx, endereçada a Engels, com as seguintes considerações: “É espantoso ver como Darwin reconhece nos animais e nas plantas sua própria sociedade inglesa, com sua divisão do trabalho, sua concorrência, suas aberturas de novos mercados, suas ‘invenções’ e sua malthusiana ‘luta pela vida’.” (DESPRET, 2011, p. 59-72)

<sup>114</sup> Sobre isso, FARACO (2009, p. 27) esclarece: “(...) vários eslavistas estadunidenses, particularmente na década de 1980 (talvez ainda como efeito da Guerra Fria), e vários intelectuais russos, em especial depois do fim da URSS (talvez como efeito da ressaca pós-comunista), fizeram ingênuos esforços para desvincular o Círculo de Bakhtin do marxismo. Subjacente a esses esforços parece estar, de um lado, um entendimento de que o marxismo é um pensamento homogêneo e monolítico; e, de outro, uma identificação do marxismo com o discurso oficial do Partido Comunista da URSS. Não é preciso ir longe para mostrar que esses dois pressupostos empobrecem demais a discussão e impedem uma apreciação mais consistente da questão como um todo. Ao que tudo indica – isto é, pelo que se pode inferir dos textos assinados por ele e pelas informações biográficas de que dispomos (embora ainda bastante precárias) –, Bakhtin não vinculava seu pensamento a uma arquitetônica que se pudesse classificar de marxista. Voloshinov e Medvedev, no entanto, assinaram textos com os quais buscavam, de modo explícito, intervir num debate de sua época voltado justamente para uma temática marxista.”

<sup>115</sup> Conforme FARACO (2009, p. 51), a refração em Bakhtin diz respeito as diversas interpretações e valorações que a heterogeneidade humana pode evocar de um mesmo horizonte apreciativo.

depender do contexto fenomenológico dessa interação e os elementos que se encontram em interatividade. Em suma, para fins bakhtinianos, a polifonia é dependente da concomitância de múltiplas vozes – ou seja, não se ocasiona solitariamente –, bem como não prescinde de contexto propício para seu ensejo, pois ele também influencia diretamente em como essas vozes serão percebidas (a título de “anti-exemplo”: o som não se propaga no vácuo).

Nesse sentido, ressalta-se que a metáfora bakhtiniana reside essencialmente na comparação de cada voz individual da sociedade como análoga a uma nota musical de uma grande composição sinfônica, complexa, repleta de possibilidades de arranjo, desenho melódico, dinâmicas, etc., mas, principalmente, aberta a (re)interpretações. Assim, pode-se vislumbrar a sociedade como um grande coro de vozes que, à medida em que se desenvolve, inscreve-se em uma infinita partitura.

Na visão de FARACO (2009, p. 77), Bakhtin defende essencialmente uma visão de mundo em que a polifonia representa uma sociedade heterogênea, rica na multiplicidade e diversidade de suas vozes. Bakhtin enxerga nas vozes sociais um potencial plenivalente<sup>116</sup> de sopesamento valorativo, apesar de independentes, singulares e em intensa atividade dialógica. Desta maneira, pode-se dizer que Bakhtin vislumbra um modo de pleno exercício da cidadania na polifonia, cujo propiciar de diálogo franco e infinito leva a enxergar uma radicalização democrática.

Reconhece-se Bakhtin como um filósofo otimista – e em alguns pontos utópico, na opinião de FARACO (2009, p. 74-76) –, apesar de sua teoria polifônica ser, originariamente, galgada no conflito e não no puro e simples “acordar” de um “diálogo”.<sup>117</sup> A visão polifonista toma forma em um contexto que tensiona o fenômeno

---

<sup>116</sup> A **plenivalência**, para Bakhtin, tem a ver com uma análise axiológica das vozes existentes em um contexto polifônico. Não existe uma sobreposição valorativa entre as vozes, elas são plenas de valor, e é justamente assim que elas mantêm, com as outras vozes, uma relação de absoluta igualdade, como participantes de um grande diálogo. (BAKHTIN, 2018, p. 4) Conforme BEZERRA (2018, p. 4), a plenivalência, para Bakhtin, significa a igualdade de valor das vozes, as quais “*mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo.*” Outro termo que surge ao longo das explicações de Bakhtin é a **equipolência**, a qual, apesar da aproximação com plenivalência, não se confunde com esta – motivo pelo qual aproveita-se a deixa: a equipolência diz respeito a uma igualdade não valorativa (ou qualitativa), como a plenivalência, mas quantitativa, em que não há uma sobreposição de “volumes” ou “grandezas” quantificáveis (maiorias e minorias, por exemplo). Em outras palavras, em um contexto equipolente, nenhuma voz se sobressai em detrimento de outra(s). Segundo MAGALHÃES e KOGAWA (2019, p. 131): “*Dialogicamente, a polifonia se instala quando as vozes em interação no enunciado são equipolentes, têm o mesmo peso para o efeito de sentido final do enunciado.*”

<sup>117</sup> Duas palavras que geralmente parecem confundir a interpretação da teoria bakhtiniana: acordo e diálogo. Acordes não são necessariamente consoantes, eles podem ser dissonantes e soarem muito “desafinados” para os ouvidos. Ainda assim, serão acordes, pois o acorde polifônico não se trata de

de produção de sentidos da coletividade, a partir do entrelaçamento de diferentes individualidades e suas inevitáveis diferenças. É essencialmente esse entrelaçamento interativo que compõe excedentes de visão, para além dos horizontes de uma só voz.

Advertem MAGALHÃES e KOGAWA (2019, p. 130) – aqui já assumindo de vez a metáfora bakhtiniana –, que a polifonia não se trata apenas da pluralidade de vozes, e sim do modo como as diferentes vozes sociais articulam-se. Exemplificadamente, tem-se que um efeito polifônico possível – e geralmente indesejado – é a cacofonia, a qual é desagradável por excelência; uma “gritaria”. Trata-se, a polifonia, portanto, *“de um modo particular de organização estética entre vozes sociais, sempre lembrando que o estético, desse ponto de vista, jamais exclui o ético.”*

Assim como a dialogia está diametralmente oposta a monologia, a polifonia está também para a homofonia, que contextualmente pode-se entender como várias vozes entoando mecanicamente o mesmo enunciado, abdicando-se de suas individualidades. Nas palavras de BAKHTIN (2018, p. 23) tem-se o seguinte:

“A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.”

Nesse sentido, para melhor ilustrar a sensibilidade do sistema polifônico, resgata-se novamente a teoria musical. Como já visto, a formação de um acorde Dó Maior exige a concomitância da tríade Dó, Mi e Sol, sendo a nota tônica o Dó, a “terceira voz” o Mi, pois o Mi é a terceira (“terça”) nota depois do Dó, e a “quinta voz” o Sol, seguindo a mesma lógica da terça. Contudo, caso, hipoteticamente, somente a terceira voz se altere, por exemplo, decaindo meio tom em relação ao que era antes, ou seja, para um Mi bemol, tensionará as frequências para que aquele contexto sonoro

---

um acorde amigável entre as partes, ele pode estar em um tensionamento tão violento que os ouvidos, mesmo de muito longe, prenunciam o escândalo (aqui fazendo-se menção à citação de Dostoiévski logo após os agradecimentos da presente pesquisa). Quanto ao diálogo, cumpre fazer remissão ao que Faraco chama de palavra “mal-dita”, conforme visto no subcapítulo que trata da dialogia.

produza um novo efeito estético, alterando o próprio ressoar do acorde como um todo, o que reclassificaria a tríade para o acorde Dó Menor, ao invés de Dó Maior. (GUEST, 2000) Esse novo acorde, como pode-se analisar, independe do “querer” das outras notas, inclusive da referencial, a nota tônica, o Dó.

O que se quer dizer é que não importa se apenas uma voz mudar, a arquitetônica transfigura-se por intermédio do efeito polifônico. Retornando a metáfora bakhtiniana, e conforme MAGALHÃES e KOGAWA (2019, p. 130), “*o impacto ético dessa organização equipolente<sup>118</sup> de vozes sociais distintas é a não afirmação de um lugar social sobre outro, mas uma tensão em devir.*” Ou seja, a teoria polifônica não é uma teoria de conto de fadas, ela inaugura-se em meio ao caos ondulatório, tornando-se ordenável somente através de uma leitura ética (empática e responsável) e valorativa (axiológica) do contexto fenomenológico em tensionamento.

Nesse sentido, AXT (2019, p. 45) esclarece que “*a polifonia inscreve a afirmação da diferença no diálogo, dando a ver o caráter multifacetado da existência, assim como a complexidade humana em suas relações*”. Nas palavras do autor ora em comento:

“Essa é uma resposta direta de Bakhtin tanto ao idealismo e ao solipsismo, quanto ao estruturalismo, que transforma o sujeito em conceito, não o mantendo enquanto voz encarnada, situada numa relação. Trata-se, também, de uma postura não-relativista de Bakhtin, uma vez que, para haver diálogo, é preciso haver escuta recíproca das verdades dos participantes, para que, assim, exista a possibilidade de acordo: a verdade no ponto de convergência de várias consciências.”

FARACO (2009, p. 30) afirma que o pensamento bakhtiniano realiza uma “virada linguística” a partir do momento em que passa a se articular de forma sociologizada, alicerçando-se na cultura e na linguagem – o que acontece com a guinada de seus estudos sobre Dostoiévski. É justamente a partir da análise minuciosa do universo literário dostoiévskiano, das consciências das personagens, suas relações intersubjetivas entre si e o contexto, além do próprio papel do Autor nas

---

<sup>118</sup> Conforme BEZERRA (2018, p. 5): “Equipolentes são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu SER como vozes e consciências autônomas.” Para uma explicação mais detalhada, consultar a nota de rodapé número 116.

obras desse romancista russo, que Bakhtin logra sucesso em compreender a dinâmica polifônica, demonstrando-a em um universo literário.

BAKHTIN (2018, p.1), na primeira página de seu livro, *“Problemas da poética de Dostoiévski”* é enfático ao afirmar que considera o literato russo como um dos maiores inovadores no campo da forma artística, estreando *“um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo polifônico.”* Conforme AXT (2019, p. 37), Bakhtin realçou um *“dialogismo de profundidade”*, em que *“o homem é representado sempre no limiar, ou, noutros termos, em estado de crise”*.<sup>119</sup> (BAKHTIN, 2011, p. 347)

Essa construção literária, inovadora até então, é o que deu subsídio para Bakhtin perceber, na “polifonia” de Dostoiévski, a luta contra a aproximação indiferente, a monologia, a coisificação do homem. Nas palavras de BAKHTIN (2018, p. 71):

“Aqui é oportuno assinalar que a ênfase principal de toda a obra de Dostoiévski, quer no aspecto da forma, quer no aspecto do conteúdo, é uma luta contra a coisificação do homem, das relações humanas e de todos os valores humanos no capitalismo. É bem verdade que o romancista não entendia com plena clareza as profundas raízes econômicas da coisificação e, o quanto sabemos, nunca empregou o próprio termo “coisificação”, embora seja justamente esse termo o que melhor traduz o profundo sentido de sua luta pelo homem. Com imensa perspicácia, Dostoiévski conseguiu perceber a penetração dessa desvalorização coisificante do homem em todos os poros da vida de sua época e nos próprios fundamentos do pensamento humano.”

---

<sup>119</sup> Quanto a esta famosa afirmação, geralmente reproduzida por quem já se aprofundou pelas obras dostoiévskianas, no sentido de que a literatura de Dostoiévski leva a consciência humana até suas últimas consequências, sugere-se a leitura da peça de teatro *“Dostoiévski-Trip”*, do dramaturgo e escritor russo, Vladímir Sorókin. (SORÓKIN, 2014) Nesta peça, sete pessoas aguardam uma pessoa que está atrasada. Enquanto isso, trocam ideias sobre várias substâncias que já usaram, entretanto, abordam a Literatura como se narcóticos fossem, coisificando-a através de nomes de Autores em analogia a entorpecentes. Conforme CAVALIERI (2014, p. 83), no posfácio: *“Os escritores citados constituem objetos de compra e venda, sem qualquer outro valor que não seja o prazer passageiro.”* Quando a personagem em atraso chega, descobre-se que ela se trata de um traficante, o qual traz consigo uma nova substância, “experimental”: Dostoiévski. Ao utilizarem o que é tratado como droga, as personagens da peça, até então despersonalizadas, passam a encenar personagens de *“O Idiota”* de Dostoiévski, de forma cada vez mais acentuada e caótica. O fechamento é fatal, o que propicia o questionamento se a contemporaneidade, de fato, suportaria os questionamentos dostoiévskianos, ou, como sugere CAVALIERI (2014, p. 95-96), se teria de diluí-los em “literatura de massa” para deixarem de ser fortes demais, ou seja, “palatáveis”.

O romance polifônico, como dito, inaugurado por Dostoiévski na visão bakhtiniana, demonstra a autoria em seu mais profundo grau dialógico, carente de um centro gravitacional único que geralmente dá a palavra final sobre todas as ideias, consciências, valorações, contextos e etc. (FIORIN, 2020, p. 87) No romance polifônico, todas as vozes presentes, seja a do próprio Autor, dos heróis, das personagens secundárias, dos entes, enfim, qualquer ficção cognoscente ou cognoscível, são consciências autônomas e igualmente significantes, inexistindo à revelia.

Nas palavras de Fiorin:

“Num romance polifônico, não há palavra final sobre os atos das personagens ou sobre sua personalidade. A voz do Autor não dá a última palavra da avaliação do herói. A voz do herói manifesta-se ao lado da do Autor, reúne-se a ela e às dos outros heróis cujas vozes, que têm completa liberdade para discordar dele, rebelar-se contra ele... Não se identifica com nenhuma voz, pois apenas arranja a multiplicidade distinta e antiética. O todo é a interação das diversas consciências numa justaposição, num contraponto, numa simultaneidade. O romance não mostra a verdade de uma voz, mas a própria interação delas.” (FIORIN, 2020, p. 90)

Cumprir referir que para além da análise da obra de Dostoiévski, Bakhtin ensaiou vastíssimo estudo quanto aos gêneros e estilos literários, elegendo o romance como sendo o tipo de literatura de maior capacidade dialógica, uma vez que este não tende a um fechamento estilístico, tampouco a uma produção de sentido centrípeta, como geralmente acontece no solipsismo da poesia, por exemplo. Ao contrário, o romance tem um caráter prosaico, marcado pelo inacabamento e pela valorização da vida cotidiana. Nas palavras de Bakhtin:

“(...) **o romance é o único gênero em formação** e ainda inacabado. As forças que formam os gêneros agem diante dos nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se em plena luz do dia histórico. A ossatura do gênero romanesco ainda está longe de ter enrijecido, e ainda não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas. Os outros gêneros enquanto gêneros, isto é, enquanto moldes para a fundição da experiência artística, já os conhecemos em suas formas acabadas.” (BAKHTIN, 2019, p. 65-66) (Grifo adicionado)

Cumprir dizer que BAKHTIN (2019, p. 110) não pretendeu impor o romance como sendo o cânone soberano dos gêneros literários, apenas apontou que o próprio processo dinâmico de evolução que nunca se conclui confere a plasticidade necessária para que o romance seja um **gênero em constante (re)formação**: *“Apenas um gênero construído na zona de contato imediato com uma realidade em formação pode ser assim.”*

Portanto, o que Bakhtin enxerga no romance polifônico é uma capacidade dialógica profunda e sociologicamente observável, onde as diferentes vozes que o povoam revelam suas posições socioideológicas, transparecendo, assim, a consciência do Autor, as consciências das personagens e o contexto em que elas se inserem. Neste sentido, arrisca-se dizer que o romance dostoiévskiano foi para Bakhtin o que um laboratório foi para Marie Curie.

Nesse sentido, BAKHTIN (1998, p. 73) afirma que o romance é um *“fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”*, uma vez por esse ter a capacidade de compreender e fornecer uma nítida imagem do embate que travam as diferentes vozes sociais presentes. Claro, Bakhtin também pondera suas próprias ideias, observando, por exemplo, que:

“O romance pode carecer de problematidade. Tomemos, por exemplo, o romance vulgar de aventuras. Nele não há problemática filosófica nem sociopolítica, não há psicologia; por conseguinte, através de nenhuma dessas esferas é possível um contato com um acontecimento inacabado da vida atual e da nossa vida.” (BAKHTIN, 2019, p. 100-101)

Nesse sentido, pode-se perceber que o esvaziamento da discursividade política e ideológica, para Bakhtin, banaliza a literatura e torna a linguagem impotente, talvez, simplesmente mecânica, não arquitetônica, assumindo aqui as suas metáforas – o que, como Bakhtin deixa muito claro, não ocorre nas obras de Dostoiévski.

Assim, conforme destaca BEZERRA (2018, p. 191), Bakhtin formula uma tipologia baseada em duas modalidades de romance: o monológico e o polifônico:

“À categoria de monológico estão associados os conceitos de monologismo, autoritarismo, acabamento; à categoria de polifônico, os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, dialogismo,

polifonia. A inconclusibilidade e o não acabamento decorrem da condição do romance como um gênero em formação, sujeito a novas mudanças, cujas personagens são sempre representadas em um processo de evolução que nunca se conclui. O autoritarismo se associa à indiscutibilidade das verdades veiculadas por um tipo de discurso, ao dogmatismo; o acabamento, ao apagamento dos universos individuais das personagens e sua sujeição ao horizonte do Autor.” (BEZERRA, 2018, p. 191)

Nesse sentido, o romance polifônico, sob a ótica da teoria polifônica, oriunda da dialogia de profundidade, desnuda a fenomenologia dos sujeitos que povoam um universo em formação, tornando-os analisáveis. No monologismo, as vozes das personagens e do próprio narrador, encontram-se em um verdadeiro horizonte de eventos<sup>120</sup>, assujeitados por uma força centrípeta que os coisifica, os torna objetos mudos de uma só consciência. Portanto, conforme BEZERRA (2018, p. 192), o monologismo nega a isonomia entre consciências, retirando o caráter responsivo dos sujeitos, outorgando ao Autor o poder impositivo de universalizar a sua própria consciência.

Segundo AXT (2019, p. 38), a superação do monologismo pelo dialogismo, na representação literária, implica uma virada paradigmática no que toca a presença do Autor: *“Isso porque o dialogismo – que encontra na polifonia sua “forma suprema” – exige representação radicalmente distinta da personagem, que passa a ser compreendida enquanto sujeito de direitos, autônomo e autoconsciente.”*

No romance polifônico, o Autor não define as consciências das personagens à revelia, *“mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois as sente a seu lado e à sua frente como ‘consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusíveis’ como a dele, Autor.”* (BEZERRA, 2018b, p. 195) Assim, a consciência das consciências, por assim se dizer, propicia a interdependência das individualidades das personagens e do próprio Autor, em

---

<sup>120</sup> Quanto ao horizonte de eventos, nas palavras de HAWKING (2015, p. 112-114): *“Então, quando a estrela encolhe até determinado diâmetro crítico – o ponto sem retorno –, o campo gravitacional na superfície se torna tão forte e os cones de luz se curvam de tal forma que a luz não consegue mais escapar. Segundo a teoria da relatividade, nada pode viajar mais rápido do que a luz. Assim, se a luz não pode sair, nada mais pode; tudo é arrastado de volta pelo campo gravitacional. O resultado é um conjunto de eventos, uma região do espaço-tempo, de onde a luz não pode escapar e chegar a um observador distante. Essa região é o que hoje chamamos de buraco negro. Sua fronteira é chamada de horizonte de eventos e coincide com as trajetórias dos raios luminosos que, por uma margem mínima, não conseguem escapar.”*

contexto às relações sociais e vitais instauradas no enredo sociologizado. Portanto, a “descoisificação” dos indivíduos em prol de sua qualificação como sujeitos investidos de iguais direitos no diálogo interativo com os demais falantes, passa por um processo de dialogia profunda, encontrando a sua forma mais elevada no seio da polifonia.

Quanto a isso, Bakhtin relata alguns por quês de ter encontrado em Dostoiévski a polifonia:

“(...) Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador; de discordar dele e até rebelar-se contra ele. A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do Autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade.” (BAKHTIN, 2018, p. 4)

Na polifonia, prevalece a plenivalência<sup>121</sup> e a equipolência<sup>122</sup> das vozes em interatividade, que, por sua vez, ainda assim permanecem independentes, imiscíveis, heterogêneas. Por isso, BAKHTIN (2018, p. 23) afirma que “*a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades*”, pois trata-se da interatividade de muitas “vontades” individuais, extrapolando seus próprios limites.

E aqui aproxima-se de uma peculiaridade muito importante, como o próprio Bakhtin (2018, p. 31) salienta: “*A categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é a de formação, mas a de coexistência e interação. Dostoiévski via e pensava seu mundo predominantemente no espaço e não no tempo.*”

Nesse sentido, vale apontar o que TODOROV (2011, p. XXIX), no prefácio à edição francesa de “*Estética da Criação Verbal*” (BAKHTIN, 2011), acabou indicando como sendo a transcendência filosófica de Bakhtin uma transcendência de tipo original, não “vertical”, como àquela que busca em uma consciência superior, como se fosse advinda do espírito, de uma deidade ou de um super-homem, um sentido

---

<sup>121</sup> Ver nota de rodapé 116.

<sup>122</sup> Ver nota de rodapé 116.

“mais puro” ou “mais elevado”, mas sim “horizontal”, ou “lateral”, não sendo de essência, mas sim de posição, de compreensão e formulação de sentidos sociologizados.

Assim, tem-se mais uma vez a prova teórica de que a transcendência que propõe Bakhtin supera a transcendência que reverbera às ciências sociais desde Kant, a qual, ao longo das últimas épocas, influiu as teorizações acerca da percepção do sujeito, e por desencadeamento lógico, as percepções acerca do sujeito Autor. À vista disso, tem-se, na teoria polifônica, uma nova oportunidade de se pensar o Autor, como sendo uma produção de sentido socialmente posicionada entre diversos tensionamentos: a História, a Sociedade, outros Autores, outras obras, o Mercado, a Arte, a Política, o Direito, etc.

Cumprido referir, também, que BAKHTIN (2018, p. 29-30) confere à polifonia um caráter superior à dialética hegeliana, afirmando que a interpretação de um espírito uno em processo de formação dialética não poderia gerar nada mais senão um monólogo filosófico. Assim, a polifonia não encontra sua multiplicidade de planos “espiritualmente”, mas em um universo social objetivo, onde as relações contraditórias não são caminhos ascendentes ou descendentes do indivíduo, outrossim, são dados sociais.

Por fim, observa-se o que BEZERRA (2018b, p. 192) destaca, ao dizer que “(...) *ao contrário do que alguns pensam, Bakhtin não constrói suas concepções de monologismo, dialogismo e polifonia como abstrações desprovidas de conteúdo histórico, social e ideológico.*” Bakhtin, conforme opina o autor ora em comentário, aplica o conceito de reificação usado por Marx para analisar a relação entre produtor e produção da mercadoria no sistema capitalista. A reificação do homem, que surge com a sociedade de classes e tem seu ápice com o capitalismo, leva o indivíduo a experimentar o efeito de forças que o violentam econômica, política e ideologicamente.

Nas palavras de BEZERRA (2018b, p. 192):

“Mas se, por um lado, o capitalismo reduz os indivíduos à condição de objetos, por outro também provoca a maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da sociedade humana, gerando vozes e consciências que resistem a tal redução. E Bakhtin afirma que o romance polifônico só pôde realizar-se na era capitalista, e justamente na Rússia, onde uma diversidade de universos e grupos sociais nitidamente individualizados

e conflituosos havia rompido o equilíbrio ideológico, criado as premissas objetivas dos múltiplos planos e as múltiplas vozes da existência, indicando que a essência conflituosa da vida social em formação não cabia nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa e requeria outro método de representação. Estavam criadas as condições objetivas para o surgimento do romance polifônico.” (BEZERRA, 2018b, p. 192)

Neste íterim, para fins de fechamento parcial, constata-se que a polifonia é instrumento apto para se pensar a fenomenologia do sujeito em um ambiente de intensa interatividade, tal qual apresenta-se a sociedade contemporânea. Considera-se factível tal conclusão, pois, além de se demonstrar um constructo filosófico que se desencadeia em alto grau volitivo, leva em consideração o adensamento da individualização do sujeito, mesmo que coletivamente, sem deixar de lado os aspectos éticos da vida.

No próximo e último subcapítulo, antes do fechamento da presente pesquisa, pretende-se buscar, para além das provas filosóficas até aqui estudadas, uma apresentação inicial da ideia de Autor Polifônico, bem como seu teste empírico de conformidade com a realidade hodierna, através da análise da “aceleração social”, proposta por Hartmut Rosa.

#### 4.5 UM NOVO PARADIGMA AUTORAL: O AUTOR POLIFÔNICO

De acordo com a teoria polifônica, acredita-se poder determinar que o sujeito Autor se dá, fenomenologicamente falando, no entrelaço metafísico de diversos outros Autores e estados da arte diversos, tudo em um célere fluxo interativo propiciado pela realidade hodierna. Nesse viés, considerando as análises até aqui realizadas, tem-se que somente uma perspectiva interativa de Autor (re)contextualizado é capaz de compreender sua tessitura aberta como um conceito em contínua formação, conduzindo-o, desta forma, rumo ao triunfo criativo sobre o estancamento da criatividade, análise essa que se propõe através do construto “Autor Polifônico”.

Para BAKHTIN (2018, p. 23), a vontade artística da polifonia é a vontade da combinação de muitas vontades – uma vontade pelo acontecimento –, pela consubstanciação, pela percepção e valoração das diversas vozes consoantes à

sociedade. Tal aproximação é um processo ético e estético, mas também empático, em que a semiótica dos arranjos sociais inaugura infinitas possibilidades discursivas, tornando-se perceptível na e através das expressões da linguagem. Assim, tem-se, **em primeiro lugar**, que não é a obra que fala, é o Autor quem fala; **o Autor é sujeito que trabalha com a expressão do capital artístico, científico e/ou literário da sociedade.**

E importa quem fala? Sim, mais do que nunca, tendo em vista a acentuada individualidade do mundo contemporâneo. Cada sujeito situa-se em um ponto metafísico singular no espaço tempo, de modo que o simples existir já o coloca em inevitável diferenciação com outros sujeitos. (BAKHTIN, 2020, p. 96) O Autor polifônico, nesse sentido, compõe-se através de uma articulação interativa do contexto criativo, constituindo-o, mas também sendo constituído por ele, em moto-contínuo. O próprio processo fenomenológico do sujeito, nascido das zonas limítrofes entre as consciências humanas, tem o condão de instrumentalizar o contexto polifônico, pois viver é expressar-se, o que se confirma a partir da extraordinária capacidade humana de diuturnamente se construir e reformar-se – mesmo depois de eventualmente “destruído”.

A linguagem é movimento, ela perpassa, atravessa, condiciona e transforma os discursos do eu, dando-se em distintas dimensões da intersubjetividade humana. (AXT, 2019, p. 47) Cada sujeito é um horizonte de eventos em que sentidos orbitam zonas de colisão iminente, dada cada metafísica subjacente a cada sujeito em coexistência com os objetos do mundo e com outros sujeitos. Ou seja, a produção das concepções de eu e demais sentidos não se dá internamente em um alguém (ou coisificadamente em algo), mas sim entrementes – “entre mentes”, essa é a chave.

Ademais, vive-se uma era em que a tentativa de apreensão de um significado único e estanque furta-se à velocidade da produção e (re)formação dos sentidos, realidade em que se torna imperativa uma maleabilidade cognoscente. Assim, a construção da ideia de sujeito – primordialmente sujeito Autor, pessoa sensível à existência – se dá em um extrínseco tensionamento polifônico, em que as diferenças culturais, políticas, sociais, etc., propiciam a ocorrência de processos dialógicos. Da análise desses entrecosques se torna possível revelar posições (culturais, políticas, sociais, etc.) e identidades multifacetadas, tudo em função da linguagem e da alta

complexidade dos relacionamentos humanos, os quais se dão através de contextos únicos, singulares.

Dessa forma, sob o viés do Autor Polifônico, em **segundo lugar**, compreende-se que atributos como “originalidade”, “novidade”, “genialidade”, “algo a mais”, “individualidade”, enfim, todas essas consequências visíveis e invisíveis do ato criativo, advém única e exclusivamente da metafísica criativa, a qual produz sentidos somente em diálogo contextualizado com o mundo, seus objetos, sujeitos e sentidos. Portanto, considera-se fortemente evidenciada a concepção de que todos esses adjetivos que genericamente se dão às expressões autorais, são adjetivos que dever-se-iam reputar ao Autor e não a(s) sua(s) obra(s). (RAFFO, 2011, p.111)

Transferir os “louros” do fazer autoral para a obra revela tão somente o erro de cálculo do centro gravitacional do Direito dito de Autor (SASS e LINKE, 2017, p. 25-26), bem como o fracasso da finalidade disciplinar desse ramo do Direito: proteger o Autor e impulsionar a criatividade. (LESSIG, 2003, p. 243; CARBONI, 2008, p. 229) Esse curioso e paradoxal horizonte em que se instalou uma cruzada em “defesa da criatividade”, mesmo que mitigando, em contrassenso, diversas potencialidades autorais (em especial aquelas propiciadas pela interatividade informacional)<sup>123</sup>, não mais condiz com o estado da arte filosófico, hoje capaz de reorientar-se para uma crítica propositiva em defesa do real desenvolvimento do intelecto humano que ainda não engolido, por inteiro, pela monológica “indústria criativa”.

Nesta toada, analisando-se o autoralismo mercadológico sob o viés do Autor Polifônico, evidencia-se, **em terceiro lugar**, que uma tutela autoral centrada na obra e não no sujeito Autor pretende, a qualquer custo, manter alicerces em uma espécie de metafísica artificializada, mecanizada, desprovida de “humanidade”, cuja transcendência “de objeto” não substitui a de “sujeito”, somente coloca o Direito de Autor em aguda autofagia, apodrecendo aos poucos as suas raízes fenomênicas (“de

---

<sup>123</sup> Nesse sentido, CARBONI (2010, p. 188-189): “Com o advento das redes e da tecnologia digital, o direito autoral passa a enfrentar uma grave crise ontológica. As tentativas de aplicação à Internet dos conceitos de direito autoral utilizados para as obras não digitais vêm se tornando completamente inócuas. Isso porque o conceito de autoria, estabelecido pelos tratados internacionais e pelas diversas legislações de direitos autorais, não inclui as novas formas de autoria propiciadas pelas redes e pela tecnologia digital, notadamente, a colaborativa. A possibilidade de participação ativa do usuário no processo de criação de obras em meios digitais coloca em xeque o seu tradicional papel de mero receptor de informações, abrindo espaço para novas formas de autoria baseadas na interatividade, envolvendo diversos indivíduos. As novas tecnologias da informação promovem a intersubjetividade e a criação colaborativa, por meio da interconexão de indivíduos em rede.”

Autor”) em prol da predileção de intermediários que muitas vezes sequer participam do processo criativo.

A interpretação do Direito de Autor centralizada na obra acaba por desobstruir caminhos para que o “Direito Obreiro” e seus operadores perpetuem uma dominação de tipo homofônica (ou monológica), cerceando e enclausurando a criatividade dos sujeitos com golpes de lei, enquanto entoam, concomitantemente, discursos dissonantes aos próprios atos (ASCENÇÃO, 1992; LESSIG, 2003; 2008; SOUZA, 2006; BOYLE, 2008; CARBONI, 2008; SASS, 2016; SAÏD, 2017; TIROLE, 2020; MORAES, 2021; entre outros)

Nesse sentido, a devida leitura bakhtiniana do sujeito Autor se intensifica, pois é somente da zona de produção de sentidos criativos que o Autor pode, dialogicamente, lograr sucesso em harmonizar, interativa e intersubjetivamente, diversas referências, técnicas, sentidos, significâncias, opiniões, etc., mas, primordialmente, adversidades, como as travas da lei e as dinâmicas de mercado, para enfim, de forma polifônico-conflitiva, efetivar o fazer autoral (o ato criativo) e, por conseguinte, expressar-se de forma artística, científica e/ou literária.

Não é a obra que propicia o Autor, é o Autor que consubstancia uma obra (hoje já prescindível de fixação), e isso é importantíssimo para que não se perpetue a inversão de valores autorais ora em debate e que hoje encontra-se, basicamente, já naturalizada e mimetizada.

Nesta perspectiva, tem-se que, em **quarto lugar**, a interpretação polifônica permite valorar o público apreciador, o leitor, o ouvinte, o estudante e, principalmente, o usuário no âmbito das tecnologias da informação e da comunicação (TICs), uma vez que se passa a compreendê-los como parte integrante e fundamental da fenomenologia do sentido criativo. Essa toada diz respeito diretamente às limitações dos direitos autorais, o que se pôde analisar, dentre outros, através do conceito de *fair use* (LESSIG, 2003; 2008) e da aplicação do princípio da função social ao Direito Autoral (SOUZA, 2006; CARBONI, 2008).

Pensar as limitações do Direito de Autor tem direta relevância às formas de acesso e fruição de obras, o que vem sendo “minado” com diversas travas tecnológicas de “contorno” às facilidades propiciadas pela tecnologia. (SASS, 2016, p. 99) Nesse sentido, dificultar o acesso (SOUZA, 2006), erigir uma cultura de licenças (LESSIG, 2003) ou advogar contra autorias colaborativas (CARBONI, 2008), vai

contramão à interatividade da sociedade hodierna, dificultando a própria fenomenologia de novos Autores e obras.

Em **quinto lugar**, a partir da leitura polifônica do Autor, torna-se especialmente importante a defesa, a manutenção e o incremento do domínio público. (SOUZA, 2006; CARBONI; 2008) Sendo o Autor Polifônico o sujeito que trabalha com a expressão do capital artístico, científico e literário da sociedade, a existência de obras das quais se pode acessar e manusear, sem as sombras do crime ou de pesadas sanções civis e penais, torna-se imprescindível para a sua própria fenomenologia. (LESSIG, 2003; 2008)

A demora do incremento do domínio público gera prejuízos à fluidez comunicacional e à circulação da informação e do conhecimento (SOUZA, 2006, p. 20), isso ocorrendo cada vez mais frequente e intensamente, uma vez que os prazos de proteção seguem sendo expandidos. (LESSIG, 2003; 2008) Ou seja, à medida em que as renovações tecnológicas surgem, a lei expande seus artifícios legais de forma efusiva em prol da proteção das obras já existentes, o que literalmente cerca Autores em pleno processo criativo – esse, cada vez mais interativo e adaptado à tecnologia.

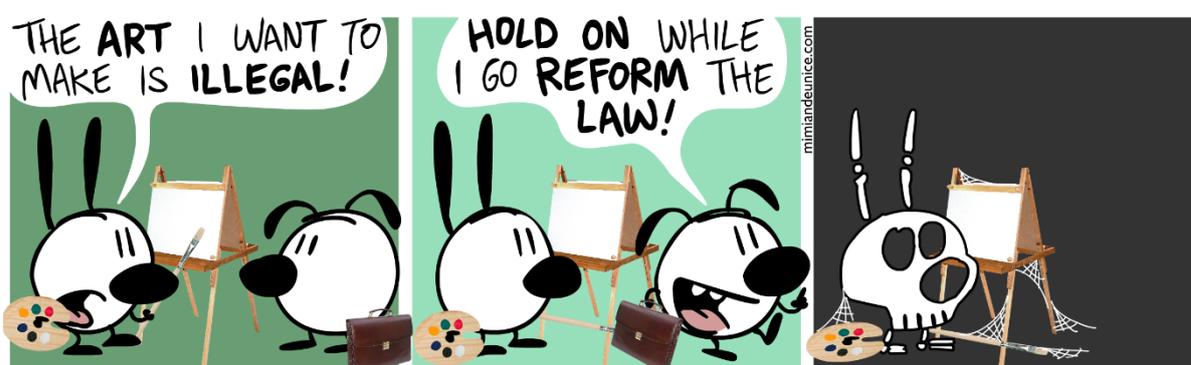
Em **sexto lugar**, através das lentes do Autor Polifônico, evidencia-se que o prazo de proteção dado aos direitos autorais patrimoniais é algo alarmante e vai em sentido contrário a todo processo morfológico da sociedade contemporânea, o qual coloca os sujeitos a experienciar ritmos muito, mas muito mais céleres de mudança e experimentação da vida. (TIROLE, 2020; ASCENSÃO, 1992; LESSIG, 2003; 2008) O tempo de proteção patrimonial do software (considerado direito autoral pela legislação brasileira), por exemplo, tem um inacreditável prazo de cinquenta anos<sup>124</sup>, sendo que, pelas dinâmicas computacionais analisadas desde os primórdios da sociedade informacional, tal lapso temporal sequer faz sentido, dada a lógica obsolescente da tecnologia.

---

<sup>124</sup> De acordo com a lei brasileira 9.609/98 que dispõe sobre a proteção intelectual dos programas de computador: “Art. 2º O regime de proteção à propriedade intelectual de programa de computador é o conferido às obras literárias pela legislação de direitos autorais e conexos vigentes no País, observado o disposto nesta Lei. (...) § 2º Fica assegurada a tutela dos direitos relativos a programa de computador pelo prazo de cinquenta anos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente ao da sua publicação ou, na ausência desta, da sua criação.”

Quanto ao prazo dos direitos patrimoniais sobre uma obra, contabiliza-se a vida inteira do Autor mais setenta anos<sup>125</sup> após seu falecimento, sendo que a expectativa de vida média de um brasileiro é de 76,8 anos de idade, segundo o IBGE (2020). Ou seja, torna-se necessário, em média, quase um século e meio, ou duas gerações por completo, para que uma obra recaia em domínio público e possa ser utilizada por novos Autores, o que se ilustra, ironicamente, com a figura a seguir:

Figura 19 – Mimi and Eunice: Copyright Reform



Fonte: <<https://mimiandeunice.com/>>. Acesso em: 02.03.2022

Por derradeiro, encontrou-se na tese doutoral do sociólogo alemão Hartmut Rosa (2019), publicada sob o título “*Aceleração: a transformação das estruturas temporais na Modernidade*”, um diapasão ímpar para um “teste de aderência” do pensamento polifônico à concepção de sujeito hoje.

Neste íterim, tem-se que a compulsão ao aumento<sup>126</sup>, marca indelével da contemporaneidade, catalisa a potencialidade de cercamento mais fortemente do que as potencialidades criativas, oportunizando o antever de um horizonte catastrófico (real estancamento da criatividade), uma vez que o paradigma hegemônico do Direito Autoral não polifônico persiste em centrar-se na (defesa da) obra.

A compulsão ao aumento (vista em vários âmbitos da sociedade, inclusive nos dispositivos protetivos) se dá por conta de uma já normalizada ideia de que a

<sup>125</sup> De acordo com a lei brasileira de direitos autorais 9.610/98: “Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.”

<sup>126</sup> Nesse sentido, ROSA (2019, P. XV): “A dureza de aço dessa dinâmica escalar faz-se notória na seguinte circunstância: não importa com quanto êxito, individual e coletivamente, vivemos, trabalhamos e nos orientamos economicamente neste ano; no próximo ano, para mantermos nosso lugar no mundo, devemos ser melhores, mais velozes, eficientes, inovadores – e, no ano seguinte, coloca-se o nível ainda um pouco mais acima.”

sociedade se dirige a um contínuo crescimento, acelerando-se em três dimensões analíticas distintas, observáveis através de pressupostos estruturais e culturais, englobados no contexto da “sociedade da aceleração”: (i) a aceleração técnica; (ii) a aceleração da mudança de vida; e (iii) a aceleração do ritmo de vida. (ROSA, 2019, p. 135 e p. 600)

A primeira dimensão é a da **aceleração técnica**, a qual vislumbra uma aceleração intencional de processos direcionados a objetivos específicos, observável por meio dos progressivos melhoramentos técnicos – sobretudo tecnológicos – que transitam entre os eixos dos transportes, das comunicações e da produção de bens e serviços. (ROSA, 2019, p. 141 e p. 600)

Essa aceleração promove modificações primordiais na noção de espaço, num sentido de “encurtamento do presente”, visto inicialmente com os transportes, os quais otimizarão os deslocamentos humanos, “encurtando as distâncias”; posteriormente com as tecnologias da informação e da comunicação (TICs), consideravelmente abordadas nos subcapítulos 3.6 e 3.6.1, as quais “aproximam as pessoas”; e, por último, com as reformulações da produção de bens e serviços, as quais aceleram não tão somente a capacidade produtiva das indústrias, orientando seus processos e metodologias, mas também digitalizam os bens e os serviços, de forma que estes estão sendo progressivamente “desmaterializados”. (ROSA, 2019, p. 141-146)

Nessa perspectiva, pode-se realizar uma direta comparação com o exponencial incremento dos dispositivos protetivos subjacentes às obras, os quais dificultam acesso e fruição das produções autorais, mesmo quando sob o manto do que se considera “uso justo”.

A segunda dimensão é a da **aceleração da mudança social**, a qual vislumbra uma cada vez mais célere intensificação das transformações sociais, sejam elas em relação às estruturas associativas, aos conjuntos de conhecimento (prático, teórico e moral) ou às orientações e formas de ação da sociedade. (ROSA, 2019, p. 600) Nesse sentido, essa dimensão da aceleração diz respeito às alternâncias observadas nas modas, nos estilos de vida, nas relações de trabalho, nas relações familiares e socioafetivas, nas convicções políticas, nas crenças religiosas, etc.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Nesse sentido, ROSA (2019, p. 600-601): “*Aceleração da mudança social significa, por conseguinte, que os períodos de duração ou estabilidade, para os quais se pode supor uma coincidência entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, de forma a surgir uma segurança de expectativas,*

Nesse sentido, há uma crescente velocidade de obsolescência não só das coisas, mas também das práticas sociais, políticas, culturais, etc., tudo catalisado por um saturamento de inovações e um processo de “contração do presente”<sup>128</sup>. (ROSA, 2019, p. 151 e p. 601) Nessa perspectiva, além das formas de **ser** modificarem-se, caracterizando a aceleração da mudança social como um “*aumento dos índices de declínio de expectativas e experiências orientadoras da ação*”, há também modificações nas percepções de **tempo**, o que caracteriza essa segunda dimensão da aceleração como um “*encurtamento dos espaços de tempo a serem definidos como presente em cada uma das esferas sociais.*”

Nas palavras do autor ora em tela:

“A tese de uma aceleração geral da mudança social afirma que o “presente” se contrai tanto na política quanto na economia, **na ciência e na arte**, tanto em relações de emprego quanto nos arranjos familiares, em orientações morais e práticas cotidianas, bem como, com isso, em **perspectivas culturais e estruturais**”. (ROSA, 2019, p. 152) (Grifo adicionado)

Nessa perspectiva, têm-se que as formas do fazer autoral também entram na dinâmica obsolescente e cada vez mais demandam renovação de suas práticas, técnicas empregadas, materiais, equipamentos e ferramentas utilizadas, etc. Assim, a construção ideária de Autor – aquela do “artista estrela” (SASS e LINKE, 2017, p. 31) – também entram na lógica ora delineada, por exemplo.

Por último, a terceira dimensão da aceleração é a **aceleração do ritmo de vida**, a qual vislumbra-se, objetivamente, através de um encurtamento ou adensamento de episódios de ação, e, subjetivamente, através de um aumento do sentimento de carência de tempo, de pressão, de estresse e de cobrança por aceleração. (ROSA, 2019, p. 154-157)

Quanto aos traços objetivos dessa terceira dimensão, é possível verificá-los através da análise do uso do tempo, a exemplo da diminuição dos intervalos para refeições, dos períodos de sono, dos momentos de troca em família, ou, ainda, da

---

*se encurtam progressivamente nos diferentes âmbitos dos valores, das funções e ações sociais, ainda que não unilinearmente e não na mesma velocidade em todos os lugares.”*

<sup>128</sup> Segundo LÜBBE (1998, p. 263, *apud*. ROSA, 2019, p. 151): “*Contração do presente é o processo da diminuição da extensão de espaços de tempo para os quais podemos calcular com alguma constância nossas condições de vida.*”

duração total de uma visita ao cinema, de uma festividade, de um enterro, etc. Verificam-se, também, esses traços objetivos através dos constatáveis aumentos de velocidade das ações, a exemplo de um mastigar ou rezar mais céleres e da reprodução de áudios e vídeos em velocidades sobre-humanas, bem como pelo citado adensamento de episódios de ação por unidade de tempo, alcançados através da sobreposição e execução simultânea de diversas atividades – o conhecido *multitasking* (multitarefa).

Quanto aos traços subjetivos dessa terceira dimensão da aceleração, é possível observá-los quando a “quantidade” de ações ultrapassa o aumento técnico da velocidade de execução das mesmas, tornando, assim, os recursos temporais mais escassos, sendo esta situação, a principal causa para a sensação de que o tempo passa mais rápido.<sup>129</sup>

Nessa perspectiva, o aumento do ritmo da vida pode ser notado através do desenvolvimento da indústria dita criativa, a qual vem há tempos dando sinais de que, para acompanhar as dinâmicas aceleratórias influídas na sociedade, a quantidade de lançamentos e novidades é essencial para a consolidação de um Autor, o que, inevitavelmente demanda acelerar.

Nesse sentido, a aderência do conceito de Autor Polifônico para fins de interpretação da realidade autoral hodierna fortifica-se, uma vez que se pode compreender que à medida em que a interatividade social se intensifica – o que muito se dá através da aceleração técnica –, igualmente se intensificam as polifônicas possibilidades de mudança social, uma vez que a aceleração da interatividade propicia o aumento do ritmo de ocorrência de relações dialógicas, sob a ótica bakhtiniana.

Nesse sentido, BONIÉTSKAYA (1994, p. 12-15 *apud*. BEZERRA, 2019, p. 90), em sua obra “*A herança filosófica de Mikhail Bakhtin*”, afirma que Bakhtin interpreta o tempo como sendo algo “*humanizado e vinculado a uma natureza social*”,

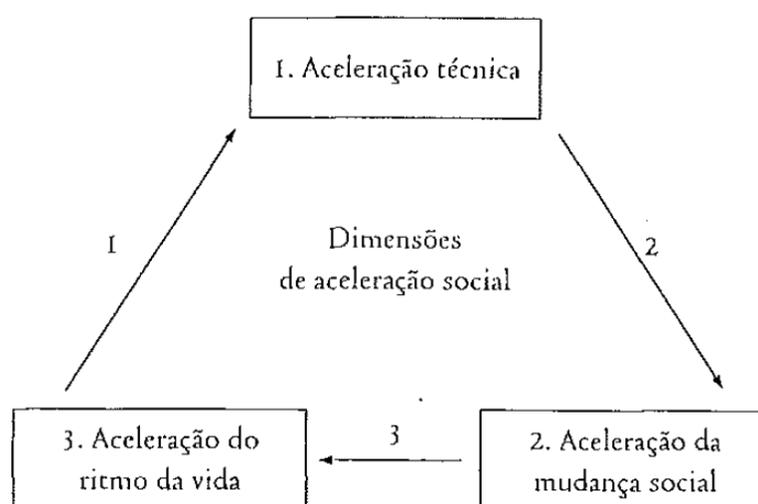
---

<sup>129</sup> Em adição, ROSA (2019, p. 600-601): “(...) a primeira e a terceira dimensões se relacionam de maneira paradoxal: a aceleração técnica libera recursos temporais reduzindo a duração de processos, levando, em si, a uma redução do ritmo da vida – num primeiro olhar há mais tempo livre à disposição. O fato de a sociedade moderna ser marcada pela ocorrência de ambas as formas de aceleração exige, assim, um esclarecimento adicional que encontrei na vinculação específica entre crescimento e aceleração: somente quando os índices quantitativos de aumento (da produção de bens e serviços, do número de comunicações efetuadas, de distâncias percorridas, de tarefas realizadas etc.) ultrapassam os índices de aceleração dos processos correspondentes é possível haver um escasseamento de recursos temporais concomitante à aceleração técnica.”

sendo ele “portador e gerador de sentidos”, sendo diretamente “vinculado à história universal da cultura” e passível de medição através dos “avanços culturais das épocas”. Em outras palavras, tem-se que as alterações aceleratórias da sociedade intensificam o “acontecimento do ser”. (BAKHTIN, 2017)

Na “sociedade da aceleração” existe uma dinâmica viciosa em que a aceleração técnica promove a aceleração da mudança social, que por sua vez impulsiona o ritmo de vida, que por sua vez demanda novas técnicas de aceleração, que por sua vez eleva a frequência das mudanças sociais e aligeira o ritmo da vida e assim *ad infinitum*, conforme ilustrado no quadro a seguir:<sup>130</sup>

Quadro 3 – Círculo Aceleratório



Fonte: (ROSA, 2019, p. 312)

Essas dimensões de aceleração acabam por modificar concepções cruciais para a edificação dos sentidos, seja por conta das alterações das noções de tempo e espaço, seja pelas alterações das noções do próprio ser e, conseqüentemente, das formas de interagir com o mundo e com os outros. Essas reconfigurações,

<sup>130</sup> Claro, a fim de não se tornar um generalista, deve-se compreender que existem diversos influxos à contramão da aceleração. Assim, a título de exercício mental, cumpre trazer à lume que mesmo havendo uma aceleração técnica nos transportes terrestres, por exemplo, nas cidades é possível perceber um movimento de desaceleração, uma vez que o tráfego saturado de veículos acaba por dar gênese à lentidão do engarrafamento. Outro exemplo possível seriam as pessoas que, seja por ideologia, religião, filosofia, etc., aderem a movimentos do tipo “*slow living*” (vida lenta), entre outros. Neste sentido, ROSA (2019, p. 54): “Um problema fundamental das investigações que se voltam ao diagnóstico do tempo reside no fato de que para cada tendência identificável pode-se encontrar contratendências, e para toda evidência, contraevidências. Essa dificuldade é um dos principais responsáveis pela insegurança existente com relação, por exemplo, à significância dos diagnósticos da globalização e da individualização.”

sobrevindas da “sociedade da aceleração” – e principalmente aquelas da dimensão da aceleração técnica, as quais, em muito, alicerçam a sociedade informacional –, revolucionam, conforme as próprias palavras de ROSA (2019, p. 189), “*as formas de interpretação do eu e do mundo*” e, com isso, influenciam profundamente “*a configuração da subjetividade*” da sociedade.

Para BAKHTIN (2017, p. 79), os sentidos nunca se estabilizam no tempo, havendo choques metafísicos tanto no espaço (fisicamente contextualizado) quanto no tempo, encapsulando, sempre, potenciais de modificação, renovação, reformulação, etc. Nesse sentido, dada a “contração do presente”, a concepção de sujeito se torna uma performance dinâmica, em que a configuração do eu não é mais adequada a períodos de “uma geração”, de outro modo, adequa-se a períodos “intrageneracionais”, dado o frenesi contemporâneo. A compulsão pelo aumento, nesse sentido, torna-se, implacavelmente, uma catalisadora da obsolescência das práticas sociais e dos elementos cognitivos das autorrelações subjetivas. (ROSA, 2019, p. XXII e p. 209)

Por conseguinte, ROSA (2019, p. XXIX-XXX) propicia conceber que as concepções fenomenológicas fundamentais da noção de sujeito, ainda muito subjacentes do dualismo cartesiano – e conseqüentemente das ideias kantianas, anteriormente exploradas –, despedaçam-se ante a morfologia social de hoje, uma vez que tais concepções partem de pressupostos categóricos em que “*sujeito e mundo seriam conceituados como “sempre já dados” e independentes um em relação ao outro*”, o que confirma as críticas de BAKHTIN (2020, p. 97) quanto à transcendências de “essência”, categorizadas.

Assim, tem-se que a partir da aceleração técnica, a qual se desdobra em direção à aceleração da mudança social e à aceleração do ritmo de vida, é possível verificar impactos nas relações dos sujeitos consigo (autorrelações subjetivas), assim como com os outros e também com as coisas (relações intersubjetivas), o que se assemelha fortemente com a teoria bakhtiniana, principalmente no tocante à interatividade dos sujeitos para fins de fenomenologia da produção de sentido.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Nesse sentido, ROSA (2019, p. 293): “*Nossa noção de quem somos é, em verdade, uma função de nossa relação com o espaço, o tempo, o próximo e os objetos de nosso meio, bem como de nossas ações e vivências – e vice-versa: em nossas ações e relações se reflete nossa identidade; trata-se, assim, de uma relação de interdependência.*”

É interessante pinçar que tanto BAKHTIN (2019, p. 65-66; 2020, p. 142) quanto ROSA (2019, p. 503) trabalham o analogismo de que o mundo e os sujeitos se interinfluenciam e se desenvolvem como em um **romance de formação**, em que nenhuma parte se apresenta como completamente dada, de tal modo que há um contínuo porvir, descobrir, reconhecer, nas relações intersubjetivas.<sup>132</sup>

Pensar a filosofia de Mikhail Bakhtin, recontextualizada através de Hartmut Rosa, propicia conceber que a atual fenomenologia do sujeito realmente é polifônica e dinamizada pela “aceleração social”. É na dinamização do **eu** em profunda dialogia com o mundo que o sujeito surge “*de situação para situação e de contexto para contexto*”, portanto “*a aceleração se dá não apenas naquilo que os indivíduos fazem e vivenciam, mas também no que eles são.*” (ROSA, 2019, p. 297)

Nesta toada, Hartmut Rosa alerta que os presentes diagnósticos sociais apontam uma situação em que “*a economia, a ciência, a técnica, bem como os desenvolvimentos desencadeados por elas, teriam se tornado rápidos demais para um controle político e jurídico das transformações sociais*”. Portanto, em consonância ao todo visto até aqui, concorda-se com a opinião de que “*economia, ciência e técnica,*

---

<sup>132</sup> Além disso, cumpre referir que Hartmut Rosa, apesar de em nenhum momento citar Mikhail Bakhtin, busca auxílio metafórico através do conceito de ressonância, que, assim como a polifonia, advém da Física e é muito utilizado na Música. Em publicação posterior, “*Resonance: a sociology of our relationship to the World*” (ROSA, 2019b, p. 242): “*Resonance is a kind of relationship to the world, formed through affect and emotion, intrinsic interest, and perceived self-efficacy, in which subject and world are mutually affected and transformed. Resonance is not an echo, but a responsive relationship, requiring that both sides speak with their own voice. This is only possible where strong evaluations are affected. Resonance implies an aspect of constitutive inaccessibility. Resonant relationships require that both subject and world be sufficiently “closed” or self-consistent so as to each speak in their own voice, while also remaining open enough to be affected or reached by each other. Resonance is not an emotional state, but a mode of relation that is neutral with respect to emotional content. This is why we can love sad stories.*” Tradução: “‘Ressonância: uma sociologia do nosso relacionamento com o mundo’ (ROSA, 2019b, p. 242): A ressonância é um tipo de relação com o mundo, formada por afeto e emoção, interesse intrínseco e perceptível autoeficácia, na qual sujeito e mundo são mutuamente afetados e transformados. A ressonância não é um eco, mas uma relação responsiva, exigindo que ambos os lados falem com as suas próprias vozes. Isso só é possível onde fortes avaliações estão afetadas. A ressonância implica um aspecto de inacessibilidade constitutiva. Relacionamentos ressonantes exigem que tanto o sujeito quanto o mundo sejam suficientemente “fechados” ou auto consistentes para que cada um fale com a sua própria voz, ao mesmo tempo em que permaneçam abertos o suficiente para serem afetados ou alcançados um pelo outro. A ressonância não é um estado emocional, mas um modo de relação neutro em relação ao conteúdo emocional. É por isso que podemos amar histórias tristes.” Na visão de Hartmut Rosa, “*apenas a partir da forma e da qualidade da relação estabelecida, e do processo através do qual se constitui o ser da relação, é que surge aquilo que se manifesta como sujeito*”. (ROSA, 2019, p. XXX) Assim, a ressonância informada por ROSA (2019, p. XL), diagnosticada em meio à aceleração social, assemelha-se à dialogia de profundidade bakhtiniana, uma vez que aquela diz respeito a uma relação mútua de sujeitos e contextos, de tal modo que a própria responsividade produz, assim como na polifonia, efeitos transformativos.

*de um lado, e direito e política do outro teriam "saído do compasso", ou seja, estariam dessincronizados". (ROSA, 2019, p. 38)*

Dissincronia essa que, por derradeiro, resta clara ao confrontar o questionamento **"O que é um Autor hoje?"** Ao se tentar separar sujeito de processo e "transcender" objeto (obra), a ciência jurídica tem errado, e muito. Como BAKHTIN (2011, p. 173) prenuncia, antes dos diagnósticos informacionais e aceleratórios da sociedade: *"definiremos Autor como participante do acontecimento artístico"*. O fazer autoral contemporâneo tem cada vez mais sido propiciado de modo polifônico, em alto grau de interatividade, tanto do sujeito consigo, no reconhecimento das próprias individualidades e das dos outros, quanto com o mundo e com o meio, estando o Autor sito à um grande diálogo entre sujeitos, fazeres, objetos, história, mercado, política, direito, sociedade, etc.

Assim, tendo-se reiteradamente investigado o estado da arte quanto as concepções de Autor e, de mesma forma, reiteradamente recontextualizado tais concepções com o desenvolvimento histórico-sociológico, compreende-se que o viés polifônico tem condão de responder à pergunta "O que é um Autor?" sem evadir-se para a obra. Desse modo, vislumbra-se que, caso se adote o viés polifônico para uma construção jurídico-política da noção de sujeito autoral, desvencilhar-se-á de uma histórica construção autoral coisificante, ou seja, cujo centro gravitacional resta forçosamente tensionado à obra e não ao sujeito que deveria, em tese, ser tutelado pelo Direito "de Autor".

## 5 CONCLUSÕES

“Quanto mais pleno for o acesso do artista a todas essas variações, tanto mais rico e flexível será o domínio que ele manterá sobre a linguagem de um dado gênero (pois a linguagem de um gênero é concreta e histórica).” (BAKHTIN, 2018, p. 162)

A partir da revisão bibliográfica realizada, a conclusão primordial que se chega, portanto, é que Autor é um conceito em formação, propenso à interpretação por intermédio do dinâmico contexto polifônico, teorizado por Mikhail Bakhtin. Pensar em um viés de “Autor Polifônico” permite compreender que o sujeito Autor mantém uma contínua relação intersubjetiva com o meio e com os outros, consubstanciando e sendo consubstanciado.

A partir das lentes da teoria polifônica, torna-se possível conceber o Autor como sendo sujeito partícipe de um amplo e interativo processo criativo, nunca estanque, e, dado os contornos proporcionados pela sociedade hodierna, em alta velocidade e interatividade com o meio e os outros. Assim, interpretar a fenomenologia polifônica do sujeito Autor tem como resultado prático a chance de realinhamento do discurso autoralista a sua própria finalidade, qual seja, proteger o Autor (e não a obra), impulsionando-lhe, de fato, o exercício da criatividade (e não cerceando-a).

Nesse sentido, buscou-se realizar uma longa empreitada, partindo-se de conceitos basilares e problemáticas pertinentes à ciência autoralista, o que levou ao reiterado diagnóstico do uso da lei autoral para cerco de obras e novas possibilidades criativas. Nesse sentido, empreendeu-se levantamentos histórico-sociológicos, perpassando diversas nuances e períodos que confirmassem a sistemática construção de um direito autoral centrado na obra.

Depreendeu-se que as “dinâmicas autorais” passam por transformações conformativas e adaptativas ao longo do tempo, tanto sob o viés do desenvolvimento técnico e filosófico, como dos âmbitos político, social, econômico e jurídico, o que vai além das frequentes análises lineares de “evolução tecnológica”. Tal incursão demonstrou-se profícua pois serviu de cartografia para confirmar os pressupostos da pesquisa que nortearam as inquietações iniciais, de que o paradigma hegemônico do Direito “de Autor”, na prática, é “obreiro”, tendente ao cerceamento da criatividade – apesar dos contrafluxos presentes em todos os períodos analisados.

Quando da análise da Modernidade, compreendeu-se que a “revolução copernicana” de Kant propiciou uma grande transformação na ideia de sujeito e, conseqüentemente, nas concepções de sujeito Autor. A metafísica kantiana, cuja fenomenologia da produção dos sentidos centrou-se no eu, teve o condão de esmaecer o empirismo condicionado a verdades absolutas, possibilitando sua visão como sujeito criador de sentido próprios.

Tal revolução filosófica consolidou a visão romântica de Autor como “gênio-criador”, cuja inspiração brota de seu âmago, seu interior, e transcende, exteriorizando-se rumo a algo “superior” (no caso, uma obra). Nesse sentido, constatou-se que a maturação filosófica do sujeito Autor rumou a uma valorização, em maior grau, de sua própria “confissão” autoral, sua criação, reforçando os diagnósticos iniciais colhidos que serviram de pressupostos de pesquisa.

Havendo diversos apontamentos, da literatura autoralista consultada, de que a noção de gênio-criador ainda hoje influencia as concepções de Autor, buscou-se no estado da arte jurídica uma resposta minimamente plausível em relação ao seu conceito. Nesse sentido, foi possível deparar-se com a insurgência de verdadeiros labirintos filosóficos, como a dupla afirmação “Autor é criador de obra” e “obra é criação do Autor”, o que, impreterivelmente, levou à injusta questão “o que é arte?”.

Nesse interregno, buscando-se rumos renovados para um conceito de Autor, compreendeu-se que a ciência jurídica, na prática, abandonou a questão, relegando-a para a “obra”, mesmo sem, tampouco, defini-la. Tal constatação reforçou, da mesma forma os diagnósticos prévios de que a lei autoral é usada para além de suas finalidades, além de encapsular potencialidades anticriativas, em que pese reiteradamente justifique-se através da “defesa da criatividade”.

Nesse interregno, procurou-se, ao menos, investigar uma possível conceituação de obra, na esperança de se encontrar uma saída mais satisfatória para o evidenciado labirinto – ou, ainda, dar o “braço científico” a torcer. Contudo, foi possível constatar que a discussão acerca de um possível conceito de obra, segundo a própria literatura especializada no tema, é aparentemente ainda mais complexa do que uma possível fenomenologia do sujeito.

As obras hodiernas, pelo que se pôde constatar, são consubstanciadas por significâncias tanto intrínsecas como extrínsecas, visíveis ou invisíveis, “feias” ou

“belas”, podendo momentaneamente existir e não existir ao mesmo tempo. Nesse sentido, a filosofia da arte demonstrou-se taxativa: a obra pode ser qualquer coisa.

Não dadas por suficiente as incursões investigativas até então realizadas, buscou-se enfrentar duas das mais frequentes referências da literatura investigativa autoral quanto ao estudo do sujeito Autor, começando por Roland Barthes e o texto “*A morte do Autor*”, seguido de Michel Foucault e a conferência “*O que é um Autor?*” – essa última, ainda, revisitada através de Roger Chartier e sua “revisão genealógica”.

Nesse sentido, compreendeu-se que “*A morte do Autor*” surgiu da crítica ao biografismo como método de análise das significâncias das obras, em que Barthes advoga em favor de um total apagamento do sujeito Autor em face do fazer autoral, do ato criativo. Desse modo, constatou-se que o apelo fúnebre se tratou, de certa forma, de um manifesto contestatório à autoridade da autoria em relação ao significado único ou último de uma obra.

Barthes entendia que a consubstanciação da escritura (seu objeto de análise) representava “*a destruição de toda voz autoral*”, o que, posteriormente, veio a colidir com as ideias bakhtinianas de equipolência das vozes sociais. De todo modo, “*A morte do Autor*” teve importância para fins de consolidação de entendimento da proficuidade de sentidos possíveis em uma obra, precipuamente aqueles advindos do apreciador dela, e não tão somente da monologia do “gênio-criador”. Pode-se pensar que Barthes propôs uma forma de transcendência rumo ao infinito, ao além, visto sua fúnebre metáfora e sua concepção de radical apagamento. Nesse interregno, constatou-se que Barthes vislumbrava que os sentidos possibilitados por uma obra são gerados **pela** linguagem, e não **na e através** dela, como Bakhtin.

O radicalismo em “*A morte do Autor*”, quando visto através da ótica bakhtiniana – e por mais que se diga que Barthes via o fazer autoral como “*um tecido de citações oriundas dos mil focos da cultura*” – não se sustenta ante a polifonia, uma vez que o “processo de retirada” ou o fenômeno de “apagamento do Autor” são simulacros, artificializados, mecânicos, em que a personalidade pretende fingir uma impessoalidade – assim como a presente escrita dita acadêmica. A existência, como vista por Bakhtin, mesmo que da mais ínfima ou mezinha voz, tem o condão de afeta o contexto, sendo a total indiferença simplesmente impossível.

Por conseguinte, em sede da análise de Foucault, comprovou-se que esse partiu de pressupostos análogos a Barthes, também desenvolvendo a ideia de

apagamento do Autor, contudo, de forma não tão radical, uma vez que, em observando os vazios deixados pelo “retirar-se”, preencheu-os com funções ditas conseqüentes da atribuição da autoria, erigindo, assim, o conceito de função-Autor.

A função-Autor, segundo Foucault, é responsável pela circulação e funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade, possuindo quatro características principais: ligar a concepção de Autor a um sistema jurídico institucionalizado; não se exercer uniformemente da mesma maneira sobre todos os discursos e todas as épocas, nem se define de forma espontânea, tratando-se de uma construção – ou seja, alinha-se à ideia de conceito em formação; e não necessariamente se remete a um sujeito real, podendo dar origem a vários “egos” de um só sujeito – o que também é reiterado por Chartier, quando este cita Borges (e também evidencia-se da análise da heteronímia).

Nesse sentido, por mais que Foucault propicie a compreensão de que exista um bloqueio transcendental no fenômeno de apagamento do Autor por ele reiterado, sua análise recai a uma subjetividade individualizada, em que o ato criativo se dá em uma pluralidade de “eus”, o que não compactua o Autor Polifônico, uma vez que neste viés o ato criativo se dá em uma relação intersubjetiva, contextualizada e em alta interatividade entre o eu, o(s) outro(s) e os objetos do mundo – além de que se fenomenologiza descentralizadamente do eu, do “gênio”, do “ego”.

De outra banda, Chartier possibilita a compreensão de que Foucault enxerga o Autor como um ser dissociado da obra (“*figura exterior e antecessora a si*”), ou seja, enxerga que tão somente a partir da obra que se cria a ideia de Autor. Esse viés também se opõe à visão polifonista de Autor, uma vez que esse se dá em relação simbiótica, contextualizada, em um universo de profunda interatividade do sujeito consigo, com os outros e com o mundo, o que inclui tanto a sua como outras obras. Como dito anteriormente, não é a obra que fala, é o Autor quem fala, portanto não há precedência, mas sim, concomitância fenomenológica expressada na e através da linguagem.

Ao fim da análise de Chartier, verificou-se que a concepção de sujeito Autor hoje demonstra-se ser um problema filosófico de inadequação ao que tange às categorias jurídicas a ele ainda empregadas, mesmo após séculos. Nesse viés, recrudescer a necessidade de se empreender um novo estudo histórico-sociológico,

porém, desta feita, de recontextualização das concepções de sujeito Autor vigentes em meio à realidade advinda da sociedade informacional.

Nesse sentido, a partir dos estudos acerca da sociedade informacional, obteve-se uma satisfatória possibilidade de aderência da teoria polifônica à interpretação do Autor hodierno, uma vez que se pode compreender, com larga segurança, que o paradigma informacional catapultou as relações sociais para um nível nunca antes visto de interatividade.

Assim, principalmente dos estudos de Castells e Lévy, pode-se compreender que, na sociedade informacional, a intersubjetividade passa de uma relação de “mão única” para um contexto propenso à troca permanente e complexa, sendo um palco perfeito para relações dialógicas. Lévy, nesse sentido, trouxe ainda mais esteio filosófico para a aplicação das teorias bakhtinianas à sociedade informacional, uma vez por conceber uma escala de interatividade em que o ápice intersubjetivo se trata de um “*diálogo entre vários participantes*”.

Complementarmente, sobre o desenrolar da sociedade informacional, as análises de Carboni e Lessig puderam levar à inteligibilidade da transfiguração que a naturalização da interatividade produz nas formas, meios e até nos motivos que desencadeiam o fazer autoral. As novas formas de autoria, desenvolvidas com e a partir das tecnologias da informação e da comunicação (TICs), por exemplo, promovem situações paradigmáticas que colocam em xeque as estruturas legais vigentes, seja por conta da colaboração, do compartilhamento ou pelo uso de máquinas dotadas de inteligência artificial, as quais vão em sentido contrário à lógica monopolista de cercamento e máxima propriedade autoralista – e vão em mesmo sentido da fenomenologia polifônica.

Tais abordagens permitiram compreender que o fazer autoral está cada vez mais ligado à um “processo-resultado” do que a uma “ação-consequência”, panorama em que as nuances de interatividade diagnosticadas da realidade informacional levam para a predileção de uma interpretação filosófica de sujeito Autor não contida a uma individualidade solipsista como a metafísica “gênio-criadora” de uma só pessoa ou empresa, mas sim que abarque um adensamento social intersubjetivo (uma dialogia de profundidade).

Realizou-se ainda uma contextualização biográfica de Mikhail Bakhtin, primordialmente pois esse autor não poderia discordar mais de Barthes quanto ao

total apagamento da voz do Autor. Não obstante, a simples raridade da surgência de Bakhtin no âmbito acadêmico do Direito já demandaria um mínimo reconhecimento das condições, particularidades e nuances político-sociais que sua produção intelectual foi desenvolvida – uma vez que o contexto é peça-chave para a produção polifônica de sentido.

Passados alguns pontos basilares da filosofia bakhtiniana, empreendeu-se em compreender o aspecto dialógico da linguagem, o qual caracteriza-se pela produção do(s) sentido(s) através da presença constitutiva de mútua(s) intersubjetividade(s) – em outras palavras, uma interação recíproca e (re)formadora de subjetividades. Nesse sentido, compreendeu-se que a possibilidade dialógica da linguagem está íntima e proporcionalmente conectada à interatividade da sociedade hodierna, o que propicia a surgência do Autor Polifônico.

Nesse sentido, compreendeu-se que a dialogia não pode ser autônoma, solitária, pois é composta da contextualização do eu e do outro em uma aproximação ética e estética. É assim que se propõe a constituição do sujeito, na e através da linguagem, inexistido significados finais ou, no contexto do Direito de Autor Polifônico, uma obra que faça sentido descontextualizada de obras outras e Autores outros, sendo tudo composto por modulações, aproveitamentos, perversões, utilizações, transgressões, etc.

Por conseguinte, quanto a teoria polifônica, compreendeu-se que pensar contextualmente o fenômeno da produção de sentidos, a partir do tensionamento e entrecchoque de diferentes vozes sociais e suas individualidades em inevitável diferenciação, possibilita a superação da ideia romantizada de Autor, bem como da prevalência da coisa sobre a pessoa (da obra sobre o Autor).

Nesse ínterim, pelos estudos realizados, considera-se mais do que nunca diagnosticado que é a interatividade social que se compõe os excedentes de visão que, por sua vez, expandem os horizontes cognoscentes da sociedade – o que pode ser “medido” polifonicamente através do tensionamento equipolente das vozes sociais. Por conseguinte, compreendeu-se que a simples (re)contextualização dessas vozes pode gerar radicais transfigurações na abstração de significâncias possíveis (a exemplo de Copérnico, Kant, Marcel Duchamp), tanto subjetivamente quanto intersubjetivamente, em diferentes arranjos (ou desarranjos) da filosofia, da ciência e da arte.

Como afirmado ao longo da pesquisa, a teoria polifônica não é uma teoria de conto de fadas, ela inaugura-se em meio ao “caos ondulatório” do mundo, tornando-se ordenável somente através de uma leitura ética (empática e responsável) e valorativa (axiológica) do contexto fenomenológico em tensionamento. Tal postura possibilita pensar a formação dos sentidos sem o favorecimento de um lugar social em detrimento de outro, ao mesmo tempo em que reconhece essa tensão no devir.

Bakhtin, a partir da teoria polifônica, dá uma resposta tanto ao idealismo e ao solipsismo românticos como ao estruturalismo, que tende a transformar o sujeito em conceito hermético, apagando sua própria voz e suas qualidades dialógicas de interativa e recíproca intersubjetividade. Portanto, na tentativa cartográfica de contextualizar as convergências e divergências do discurso social, das várias consciências pululantes, revelam-se as posições sociais do grande diálogo entre sujeitos, fazeres, práticas, objetos, história, mercado, política, direito, etc., o que se demonstra profícuo para uma densa análise jurídico-social.

Cumprir reiterar que Bakhtin obstina-se pela luta contra a inserção da coisificação do sujeito nos mecanismos e fundamentos do pensamento, promovendo forte influxo ao esvaziamento da discursividade política e ideológica que banaliza as ciências sociais como um todo. Nesse sentido, compreender a ciência jurídica como uma metafísica em (re)formação, possibilita a coexistência, a interatividade, a própria “real democracia”.

Por isso diz-se que a transcendência filosófica propiciada pela teoria polifônica é uma transcendência de tipo original, pois contextualiza-se sociologicamente, sem prevalência de orientações, como na transcendência “verticalizada”, que brota de um ponto de essência específica e ruma a uma consciência superior também específica, endeusada, espiritualizada, purificada, romantizada, categorizada, etc. – transcendência filosófica que, segundo pôde-se constatar da literatura consultada, reverberante dentre as ciências sociais, desde Immanuel Kant, distorcendo as possíveis percepções acerca do sujeito Autor até hoje.

Por derradeiro, **a fim de responder à pergunta “O que é um Autor hoje?”**, propôs-se o conceito de Autor Polifônico, construto que se demonstra apto para um entendimento de sujeito Autor hodierno, sito à sociedade informacional, a qual é caracterizada essencialmente pela alta interatividade e profusão de ideias.

Neste interregno, constatou-se que o pensamento polifônico aplicado ao contexto autoralista tem condão de abrir espaços para reavaliação dos prazos protetivos, domínio público, limitações de direitos autorais, bem como o estado de “coisificação” da ciência autoralista – o evidenciado paradigma hegemônico, o qual desloca o centro de gravidade (foco) da disciplina dita “de Autor” para a obra, tornando-o muito mais “obreiro” do que autoral propriamente dito.

Ainda, em aproveitamento contínuo das obstinações constantes das diversas ramificações exploradas na presente pesquisa, realizou-se um “teste de aderência” da teoria polifônica a partir das recentes análises de Hartmut Rosa, sociólogo que investiga as mudanças ocasionadas pela aceleração da sociedade, o que em muito demonstrou-se profícuo e fortalecedor para o construto de Autor Polifônico.

Nesse sentido, dadas todas as referências à Física, constantes na presente pesquisa, pensa-se que, se fosse possível observar as relações intersubjetivas da sociedade, tal qual se pode observar uma partícula sob o enfoque da física quântica, tem-se que os diagnósticos aceleratórios obtidos, através e a partir da sociedade informacional, são “condições ideais de pressão e temperatura” para a consolidação da transcendência proposta por Mikhail Bakhtin.

Assim, nessa oportunidade, utilizou-se da teoria polifônica para realizar um verdadeiro teste de medição do sujeito Autor, do qual, acredita-se, pinçou-se satisfatório resultado para os fins primordialmente delineados.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 1947. Disponível em: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil\\_dialetica\\_esclarec.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf)>. Acesso em: 5 fev. 2022.

ALEMANHA. Lei de Direitos Autorais e Direitos Conexos (Lei de Direitos Autorais). Os autores de obras de literatura, ciência e arte gozam de proteção para suas obras de acordo com esta lei. **Diário Oficial da União**, Berlim, 09 de setembro de 1965. Disponível em: <<https://www.gesetze-im-internet.de/urhg/BJNR012730965.html>>. Acesso em: 26.02.2022.

AMORIN, Marília. Apresentação. In. SOBRAL, Adail. **A Filosofia Primeira de Bakhtin**: roteiro de leitura comentado. Campinas: Mercado de Letras, 2019.

ARENDT, Hannah. **A crise da cultura**. 1961. Disponível em: <<https://2014.revistaintercombr.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1318/2129.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

ARQUITETURA da Destruição. Peter Cohen. Suécia: Peter Cohen, 1989. Documentário (114min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7Z8aQN-L8pl>>. Acesso em: 29 jul. 2022.

ASCENSÃO, José Oliveira. **Direito de Autor e Direitos Conexos**. Lisboa: Coimbra Editora, 1992.

ASCENSÃO, José Oliveira. **Direito Autoral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Renovar, 2007.

AXT, Dieter. **O Juiz e o Regente**. 1 ed. São Paulo: Tirant lo Blanch, 2019.

AZEVEDO, Amanda M. Rede de campos e concentração da URSS. **Educa mais Brasil**, 2020. Disponível em: <<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/gulag>>. Acesso em: 28.02.2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I**: a estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Os Gêneros do Discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre Literatura, Cultura e Ciências Humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance II**: as formas do tempo e do cronotempo. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018b.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance III**: o romance como gênero literário. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma Filosofia do Ato Responsável**. Tradução de Valdermir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.

BARBUDA, Ciro De Lopes E. **Princípios do Direito Autoral**: (atualizado conforme a Lei n. 12.853 de 14 agosto de 2013). Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015.

BARLOW, John Perry. **The next economy of ideas**. 2000. Disponível em: <<https://www.wired.com/2000/10/download/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Tradução de: *Le bruissement de la langue*.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sofre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida Líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida Para Consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BBC BRASIL. Artista recebe R\$ 450 mil de museu e entrega quadro em branco. **BBC NEWS**. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-58759499>. Acesso em: 26 dez. 2021.

BBC. *Glasses left on floor of gallery, people think it's art*. **BBC NEWS**. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/newsbeat-36391761>. Acesso em: 26 dez. 2021.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019. Tradução de: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit*.

BELTIN, Hans. **O Fim da História da Arte**: uma revisão dez anos depois. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Traduzido de: *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*.

BENSAÏD, Daniel. Guerra Social das Propriedades. In: MARX, Karl. **Os Despossuídos**: Debates sobre a lei referente ao furto de madeira. Tradução Nélío Schneider e Mariana Echalar. 1 ed. São Paulo: Boi Tempo, 2017. cap. 2, p. 30-48. Tradução de: *Debatten über das holzdiebstahls-gesetz*.

BEZERRA, Paulo. Breve glossário de alguns conceitos-chave. *In.* BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I: a estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. P. 243-249.

BEZERRA, Paulo. Bakhtin: remate final. *In.* BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre Literatura, Cultura e Ciências Humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017. P. 81-96.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. *In.* BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2018. P. 191-220.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. 6 ed. Revisada, atualizada e ampliada por Eduardo C. B. Bittar. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

BOYLE, James. **The Public Domain: enclosing the commons of the mind**. New Heaven: Caravan Books, 2008. Disponível em: <<https://thepublicdomain.org/thepublicdomain1.pdf>>. Acessado em 22.06.2022.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2018a.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2018b.

BRASIL. Decreto nº 75.699/75 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. **Diário Oficial da União**, Brasília, 09 de maio de 1975.

BRASIL. Lei nº 9.610/98 de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 20 de fevereiro de 1998.

BRASIL. Lei nº 9.279/96 de 14 de maio de 1996. Regula direitos e obrigações relativos à propriedade industrial. **Diário Oficial da União**, Brasília, 15 de maio de 1996.

BRÍGIDO, Edimar Inocêncio. Michel Foucault: uma análise do poder. **Revista de Direito Econômico e Socioambiental**, v.4, n.1, p.56–75, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/direitoeconomico/article/view/6098>>. Acesso em: 27.02.2022.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: ensaios. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

BRODY, Jane E. **Screen addiction is taking a toll on children**. 2015. Disponível em: <<https://well.blogs.nytimes.com/2015/07/06/screen-addiction-is-taking-a-toll-on-children/>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BURKE, Seán. **Autorship: from plato to the postmodern**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.

CAMPOS, Maria Inês Batista. Questões de literatura e de estética: rotas bakhtinianas. In. BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2018.

CAPUTO, Victor. Banda ganha US\$20 mil no Spotify com disco silencioso. **Exame**. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://exame.com/tecnologia/banda-ganha-us-20-mil-no-spotify-com-disco-silencioso/>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

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

CARBONI, Guilherme. **Direito Autoral e Autoria Colaborativa na Economia da Informação em Rede**. São Paulo: Quartier Latin, 2010.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 21 ed. Tradução de Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

CASTRO NEVES, José Roberto de. **Medida por medida**: o Direito em Shakespeare. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

CAVALIERE, Arlete. A Beleza Salvará o Mundo: Vladímir Sorókin e os dilemas da cena russa contemporânea – Posfácio. *In.* SORÓKIN, Vladímir. **Dostoiévski-Trip**. Tradução de Arlete Cavaliere. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2014. P. 75-99.

CHARTIER, Roger. **O Que é um Autor?** Revisão de uma genealogia. Tradução de Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EduFSCar, 2021. Tradução de: *Qu'est-ce qu'un auteur? Révision d'une généalogie*.

CHERMAN, Alexandre; MENDONÇA, Bruno R. **Por que as coisas caem?** Uma história da gravidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito Autoral no Brasil**. 3 ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

CURCINO, Luzmara. Apresentação: Roger Chartier leitor de Michel Foucault, o respeito a um legado e o enfrentamento de seus limites: reflexões sobre a autoria. *In.* CHARTIER, Roger. **O Que é um Autor?** Revisão de uma genealogia. Tradução de Luzmara Curcino; Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EduFSCar, 2021.

DANTO, Arthur. **O Abuso da Beleza:** a estética e o conceito de arte. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

DANTO, Arthur. **O Descredenciamento filosófico da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

DANTO, Arthur. **O que é a Arte**. Tradução e apresentação de Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

DERRIDA, Jacques. **A voz e o Fenômeno**. Tradução de Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito). Lisboa: Edições 70, 1996.

DESPRET, Vinciane. O que as ciências da Etologia e da Primatologia nos ensinam sobre as práticas científicas? Tradução de Louise A.N. Bonitz. Fractal: **Revista de Psicologia**, v.23, n.1, 2011. P. 59-72.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. **Os Irmãos Karamázov**. Tradução de Herculano Villas-Boas. 1 ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. **Crime e Castigo**. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre: L&PM, 2019.

DRUMMOND, Victor Gameiro. **Em Busca do “Juiz Plagiador”**: contribuições para a teoria da decisão baseada na hermenêutica jurídica sob o olhar do direito de autor. Florianópolis: Empório do Direito, 2017.

DRUMMOND, Victor Gameiro. **O Ator e o seu “Não Direito”**: o criador inominado no sistema de direito de autor. 1 ed. São Paulo: Tirant lo Blanch, 2020.

DUARTE, Lucas Silveira. **Formalidades no Direito de Autor**: da proibição internacional à sua reinserção na sociedade informacional. Trabalho de Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/231217>>. Acesso em: 05.jul. 2021.

ESPAÑA. Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril de 1996. *Por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia*. **Boletín Oficial del Estado**, Madrid, 22 de abril de 1996. Disponível em: <<https://www.boe.es/eli/es/rdlg/1996/04/12/1>>. Acesso em: 26.02.2022.

ESTADOS UNIDOS. Law nº 94-553, 90 Stat. 2541 – *Copyright Act* de 19 de outubro de 1976. **Federal Register**, Washington, 19 de outubro de 1976. Disponível em: <<https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf>>. Acesso em 26.02.2022.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2020.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur?: débat avec M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl. **Bulletin de la Société Française de Philosophie**, Paris, v. 63, p. 73-104, 22 fev 1969. Disponível em: <<http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

FOLHA DE SÃO PAULO. Óculos deixados no chão de museu nos EUA são confundidos com obra de arte. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1775290-oculos-deixados-no-chao-de-museu-nos-eua-sao-confundidos-com-obra-de-arte.shtml>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito Autoral**: da antiguidade à internet. São Paulo: Quartier Latin, 2009.

FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito Autoral e Copyright**: Fundamentos históricos e sociológicos. São Paulo: Quartier Latin, 2012.

FRANÇA. Lei nº 92.597/92 de 1 de julho de 1992. *Code de la Propriété Intellectuelle*. **Journal Officiel**, Paris, 01 de julho de 1992. Disponível em: <[https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte\\_lc/LEGITEXT000006069414/2022-02-26/](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006069414/2022-02-26/)>. Acesso em: 26.02.2022.

GOUVEIA, Luis Manuel Borges. **Sociedade da informação**: notas de contribuição para uma definição operacional. UFP, 2004. Disponível em: <[http://homepage.ufp.pt/lmbq/reserva/lbg\\_socinformacao04.pdf](http://homepage.ufp.pt/lmbq/reserva/lbg_socinformacao04.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2022.

GUADAMUZ, Andres. **Artificial intelligence and copyright**. 2015. Disponível em: <[https://www.wipo.int/wipo\\_magazine/en/2017/05/article\\_0003.html](https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2017/05/article_0003.html)>. Acesso em: 12 jan. 2022.

GUEST, Ian. **Harmonia**: método prático. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

GRILLO, Sheila; AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. Glossário. *In*. VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018. P. 353-369.

GUNTHER, John. **A Rússia por dentro**. Tradução de Lino Vallandro, Flávio Vellinho de Lacerda e Gilberto Miranda. Porto Alegre: Editora Globo, 1959. p. 314. Tradução de: *Inside Russia Today*.

HAMMES, Bruno Jorge. **O direito de propriedade intelectual**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

HAWKING, Stephen. **Breves respostas para grandes questões**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Tábua completa de mortalidade para o Brasil – 2019: breve análise da evolução da mortalidade no Brasil. Rio de Janeiro. 2020. Disponível em: <[https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com\\_mediaibge/arquivos/65c3023462edaabf0d7318c1a0f80ca4.pdf](https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/65c3023462edaabf0d7318c1a0f80ca4.pdf)>; Acesso em 10.07.2022.

INTERNET WORLD STATS. **Internet growth statistics**. Disponível em: <<https://www.internetworldstats.com/emarketing.htm>>. Acesso em: 02.01.2022.

KANG, Cecilia. **The Internet is slowly but surely killing TV**. 2015. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/news/the-switch/wp/2015/09/09/the-internet-is-slowly-but-surely-killing-tv/>>. Acesso em: 09.01.2022.

KATZ, Vincent. *A Genteel Iconoclast*. In. **Tate Etc**. Publicado em agosto de 2006. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-8-autumn-2006/genteel-iconoclasm>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

KELLY, Kevin. ***New rules for the new economy***. Inglaterra: Penguin Books, 1998. Disponível em: <<https://kk.org/mt-files/books-mt/KevinKelly-NewRules-withads.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

KROKOSZ, Marcelo. **Outras Palavras Sobre Autoria e Plágio**. São Paulo: Atlas, 2015.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LESSIG, Lawrence. ***Free culture: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity***. New York: The Penguin Books, 2003. Disponível em: <<http://www.free-culture.cc/freeculture.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2021.

LESSIG, Lawrence. ***Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy***. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2008. Disponível em: <<https://textbookequity.org/Textbooks/Remix.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2021.

LESSIG, Lawrence. *Congress' Latest Move to Extend Copyright Protection Is Misguided*. New York: **Wired**, 2018. Disponível em: <<https://www.wired.com/story/congress-latest-move-to-extend-copyright-protection-is-misguided/>>. Acesso em: 5 dez. 2021.

LOVELUCK, Benjamin. **Redes, liberdades, controle**: uma genealogia da internet. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2018.

MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

MAGALHÃES, Anderson Salvaterra; KOGAWA, João. **Pensadores da análise do discurso**: uma introdução. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

MELE, Christopher. *Is It Art? Eyeglasses on Museum Floor Began as Teenagers' Prank*. New York: **The New York Times**, 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/05/31/arts/sfmoma-glasses-prank.html>>. Acesso em: 26.02.2022.

MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor**: repersonalizando o direito autoral. 2 ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2021.

OLIVEIRA, Rachel Cecília de; PAZETTO, Debora. Apresentação "... não se segue que tudo é arte". In: DANTO, Arthur. **O que é a Arte**. Tradução e apresentação de Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

ORZEL, Chad. *Schrödinger's cat: A thought experiment in quantum mechanics*. Canal TEDEd, Youtube, 14 de outubro de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UjaAxUO6-Uw>>. Acesso em: 27.02.2022.

PORTUGAL. Decreto-Lei nº 63/85 de 14 de março de 1985. Aprova o Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos. **Diário da República**, Lisboa, 14 de março de 1985. Disponível em: <<https://dre.pt/dre/legislacao-consolidada/decreto-lei/1985-34475475>>. Acesso em: 26.02.2022.

RAMOS, Carolina Tinoco. Contributo mínimo em direito de autor: o mínimo grau criativo necessário para que uma obra seja protegida; contornos e tratamento jurídico no direito internacional e no direito brasileiro. In: BARBOSA, Denis Borges; MAIOR, Rodrigo Souto; RAMOS, Carolina Tinoco. **O contributo mínimo na propriedade intelectual: atividade inventiva, originalidade, distinguibilidade e margem mínima**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2010.

RAFFO, Julio. **Derecho Autoral: hacia un nuevo paradigma**. Buenos Aires: Marcial Pons, 2011.

REINO UNIDO. *Copyright, Designs and Patents Act 1988. An Act to restate the law of copyright, with amendments*. **Her Majesty's Stationery Office (HMSO)**, Londres, 15

de novembro de 1988. Disponível em: <<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents>>. Acesso em: 26.02.2022.

RIFKIN, Jeremy. **Sociedade com custo marginal zero**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2016.

RILKE, Rainer Maria. **A melodia das coisas**: contos, ensaios, cartas. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

ROSA, Hartmut. **Aceleração**: a transformação das estruturas temporais na Modernidade. Traduzido por Rafael H. Silveira. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

ROSA, Hartmut. **Resonance**: a sociology of our relationship to the World. Traduzido por James C. Wagner. Cambridge: Polity Press, 2019b.

ROSÁRIO, Luana; SOUZA, Valdicléa. Contribuição dialógica e polifônica ao discurso do Direito. **Revista da Faculdade de Direito da UERJ**, nº 36, publicada em dezembro de 2019. Rio de Janeiro: UERJ, 2019. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/rfduerj/article/viewFile/24952/32278>>. Acesso em: 27.02.2022.

RYAN, Hannah. **Conheça o robô Ai-Da, que escreve poesias e cria obras de arte**. 2015. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/conheca-o-robo-ai-da-que-escreve-poesias-e-cria-obras-de-arte/>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

SÁDABA, Igor. DOMÍNGUEZ, Mario, ROWAN, Jaron. MARTÍNEZ, Rubén. ZEMOS98. **La Tragedia del Copyright**: bien común, propiedad intelectual y crisis de la indústria cultural. Barcelona: Virus Editorial, 2013.

SAGAN, Carl. **Os Dragões do Éden**: especulações sobre a evolução da inteligência humana. Tradução Sérgio Augusto Teixeira e Maria Goretti Dantas de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1980. Tradução de: *The Dragons of Éden*.

SASS, Liz Beatriz. Da (não) justificativa do uso de direitos de propriedade intelectual para a apropriação da biodiversidade: a sustentabilidade como limite. 2016. 449 f.

**Tese (Doutorado em Direito)** – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Jurídicas. Orientador Marcos Wachowicz. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/168083/340437.pdf?sequenc e=1&isAllowed=y>>. Acesso em 21.06.2022.

SASS, Liz Beatriz; LINK, Sarah. A (des)construção do conceito de autoria na contemporaneidade: quem é o autor na perspectiva das novas formas de produção cultural? In. **Anais do XI Congresso de Direito de Autor e Interesse Público** (2017: Curitiba, PR) Coordenadores: Marcos Wachowicz, Marcia Carla Pereira Ribeiro, Sérgio Staut Jr. e José Augusto Fontoura Costa. Disponível em: <<https://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2018/04/xi-codaip-2017-gedai.pdf>>. Acesso em 23.02.2022.

SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nassif. A arte como linguagem: um olhar sobre as práticas na educação infantil. Leitura: Teoria & -Prática / **Revista da Associação de Leitura do Brasil**. Ano 30, n. 58. Campinas: Global, 2012. P. 77-85. Disponível em: <<https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/download/9/9>>. Acesso em: 15.02.2022.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2018.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

SOBRAL, Adail. **A filosofia primeira de Bakhtin**: roteiro de leitura comentado. Campinas: Mercado de Letras, 2019.

SORÓKIN, Vladímir. **Dostoiévski-trip**. Tradução de Arlete Cavaliere. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

SOUZA, Allan Rocha de. **A função social dos direitos autorais**: uma interpretação civil-constitucional dos limites da proteção jurídica: Brasil, 1988-2005. Campos dos Goytacazes: Faculdade de Direito de Campos, v. 4, 2006. (Coleção José do Patrocínio).

SOUZA, Solange Jobim e; ALBUQUERQUE, Elaine Deccache Porto e. A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana. In. **Bakhtiniana - Revista de Estudos do Discurso**. São Paulo, 2012. 14 p. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/bak/a/rxyrcnwMdPtWsbXTtLRLb4C/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2021.

TANENBAUM, Andrew S. **Redes de computadores**. Editora Campus, 2007. Disponível em: <[http://www.teraits.com/pitagoras/marcio/gpi/b\\_ATanenbaum\\_RedesDeComputadores\\_4aEd.pdf](http://www.teraits.com/pitagoras/marcio/gpi/b_ATanenbaum_RedesDeComputadores_4aEd.pdf)>. Acesso em: 16.01.2022.

TIROLE, Jean. **Economia do bem comum**. Tradução de André Telles. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. Traduzido de: *Économie du bien commun*.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. In. BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

VALENTE, Luiz Guilherme Veiga. **Direito, Arte e Indústria**: o problema da divisão da propriedade intelectual na economia criativa. São Paulo: Quartier Latin, 2021.

VIEIRA, Alexandre Pires. **Direito Autoral na Sociedade Digital**. 2 ed. São Paulo: Montecristo Editora, 2018.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.

WARAT, Luis Alberto. **A ciência jurídica e seus dois maridos**. Santa Cruz do Sul: FISCS, 1985.

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION. **Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works**. WIPO. Geneve, 2020. 5 p. Disponível em: <<https://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/en/documents/pdf/berne.pdf>>. Acesso em: 4 dez. 2021.

WOLF, Maryanne. **O Cérebro no Mundo Digital**: os desafios da leitura na nossa era. Tradução Rodolfo Ilari e Mayumi Ilari. São Paulo: Editora Contexto, 2019. Tradução de: Reader, come home: the reading brain in a digital world.

YALE LAW SCHOOL. **The Statute of Anne**; April 10, 1710: 8 Anne, c. 19 (1710). The Avalon Project, Documents in Law, History and Diplomacy. New Heaven, 2008. Disponível em: [https://avalon.law.yale.edu/18th\\_century/anne\\_1710.asp](https://avalon.law.yale.edu/18th_century/anne_1710.asp). Acesso em: 5 dez. 2021.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. O Estatuto da Rainha Ana: estudos em comemoração aos 300 anos da primeira lei de copyright. **Revista de Doutrina da 4ª Região**, Porto Alegre, n.º 39, 16 de dezembro de 2010. Disponível em: [https://revistadoutrina.trf4.jus.br/index.htm?https://revistadoutrina.trf4.jus.br/artigos/edicao039/leonardo\\_zanini.html](https://revistadoutrina.trf4.jus.br/index.htm?https://revistadoutrina.trf4.jus.br/artigos/edicao039/leonardo_zanini.html)>. Acesso em 23.02.2022.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. **Direito de autor**. São Paulo: Saraiva, 2015.