



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA EICOS

# **O que faz o Autor? Incursão Sociotécnica sobre a Autoria**

**RENATA LEITE LIMA DIAZ**

**Dissertação de Mestrado em Psicossociologia de  
Comunidades e Ecologia Social**

2010

# **O que faz o Autor?**

## **Incursão Sociotécnica sobre a Autoria**

Por Renata Leite Lima Diaz

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa EICOS de Pós-Graduação em Psicossociologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Psicossociologia.

Orientadora: Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro

Rio de Janeiro  
Dezembro/2010

D542

Diaz, Renata Leite Lima.

O que faz o autor? : incursão sociotécnica sobre autoria /  
Renata Leite Lima Diaz. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.  
88f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS, 2010.

Orientadora: Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro.

1. Autoria. 2. Propriedade intelectual. 3. Direitos autorais. 4. Software – Legislação - Brasil. 5. Tecnologia da informação. I. Pedro, Rosa Maria Leite Ribeiro. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia.

CDD: 346.810482

## FOLHA DE APROVAÇÃO

### O QUE FAZ O AUTOR? INCURSÃO SOCIOTÉCNICA SOBRE A AUTORIA

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa EICOS de Pós-Graduação em Psicossociologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Psicossociologia.

ALUNA: RENATA LEITE LIMA DIAZ

Aprovada em

---

Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro, Dr. [Orientador] (EICOS/IP/UFRJ)

---

Ana Maria Zsapiro, Dr. (EICOS/IP/UFRJ)

---

Ivan da Costa Marques, Dr. (COPPE/UFRJ)

---

Júlio César de Almeida Nobre, Dr. (UNIFOA)

## **DEDICATÓRIA**

Ivan, Agda, Paulinho e Filipe [fundação]

[os psis]

Mariama, Maria, Fabiano, André, Ana Luisa, Mariana, Ada, Marina, Tom.

Ivan da Costa Marques, Henrique Cuckierman, Arthur Arruda e Ana Szapiro  
[pensamentos prisma]

Rosa Pedro [maestra]

Ana Luz [inauguração]

Lucas [ir]

## RESUMO

DIAZ, Renata Leite Lima. **O que faz o autor? Incursão Sociotécnica sobre a Autoria.** Dissertação (Mestrado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – UFRJ / IP / Programa de Pós-graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, 2010.

A partir da presença massiva das tecnologias digitais no dia a dia dos indivíduos, muito tem se discutido sobre a relação entre essas tecnologias e novas formas de produzir, registrar e distribuir bens intelectuais. Ressalta-se como questão neste trabalho a capacidade destes dispositivos de produzirem certa desestabilização da figura do autor. Na tentativa de acompanhar as transformações deste campo sem pressupor aspectos de autonomia tanto da técnica quanto da sociedade, a presente pesquisa busca evidenciar a autoria como algo aglutinador de coletivos humanos e não-humanos em suas mais diversas ordens, o que remete às idéias provenientes das *redes sociotécnicas* para o estudo desta mistura heterogênea de sociedade, natureza e técnica. Ao tomar como eixo as proposições de teóricos que se debruçam sobre o tema da produção de coletivos híbridos, investiga-se até que ponto os princípios destacados por estes articulam-se ao tema da autoria, e como tal análise poderia contribuir na compreensão das novas formas de propriedade intelectual que emergem na contemporaneidade. Ao perguntar “o que faz o autor?” busca-se considerar que a ação coletiva de humanos e não-humanos engendra um tipo de autor-rede que *faz*, produz, transforma e também é *feito*, produzido, *performatado*. Como estratégia de pesquisa, elegeu-se o *software* ou programa de computador como materialidade empírica privilegiada, haja vista as controvérsias a respeito de sua natureza e regime de propriedade intelectual. Ao final, ficou evidente que diversas autorias são produzidas como efeito da rede específica que se tece através

das tecnologias. Verificou-se ainda que um tipo de propriedade intelectual denominada comum vem emergindo a partir das novas formas de produção e compartilhamento de obras.

**Palavras-chave:** Redes Sociotécnicas; Autoria; Propriedade Intelectual; Software.

## ABSTRACT

DIAZ, Renata Leite Lima. **what does an author? Inquiry into Sociotechnical about the authorship**. Dissertation (Master's degree in Psicossociology of Communities and Social Ecology) – UFRJ /IP/ Master's Program in Psicossociology of Communities and Social Ecology, 2010.

Considering the overwhelming presence of digital technologies in individual's daily life, much has been discussed about the relations between such technologies and new ways of producing, registering, and making intellectual goods available. This work focuses on the capacity of those devices to produce instability in author's characterization. Attempting to follow the changes in this field without presuming autonomy neither in technique nor in society, this research intends to present authorship as a gatherer of human and non-human collectives in their entire diversity, what inducts to the ideas originated in *sociotechnical networks* to the study of this heterogeneous bundle of society, nature and technique. Taking as a guideline the contribution of theorists who study the production of hybrid collectives, we try to investigate how close the principles settled by them come and relate to the theme of authorship, and also how such an analysis might be helpful in understanding the new shapes assumed by intellectual property in current days. When asking “what does an author?”, it is considered that human and non-human collective action crafts a kind of author-network that makes, products, changes and is also made, produced, enacted. As a research strategy, the software has been chosen as a privileged empirical materiality, due to the controversies around its nature and intellectual property regime. In the end, it has become clear that different kinds of authorship are crafted as an effect of the specific network woven along with technologies. It has also been verified that a so called regular type of

intellectual property is emerging from the new forms of production and sharing of works.

Keywords: Sociotechnical Networks; Authorship; Intellectual Property; Software.

O Guardador de Rebanhos (1911 – 1912)

**Alberto Caeiro**

**XLVIII**

Da mais alta janela da minha casa  
Com um lenço branco digo adeus  
Aos meus versos que partem para a humanidade.

E não estou alegre nem triste.  
Esse é o destino dos versos.  
Escrevi-os e devo mostrá-los a todos  
Porque não posso fazer o contrário  
Como a flor não pode esconder a cor,  
Nem o rio esconder que corre,  
Nem a árvore esconder que dá fruto.

Ei-los que vão já longe como que na diligência  
E eu sem querer sinto pena  
Como uma dor no corpo.

Quem sabe quem os lerá?  
Quem sabe a que mãos irão?

Flor, colheu-me o meu destino para os olhos.  
Árvores, arrancaram-me os frutos para as bocas.  
Rio, o destino da minha água era não ficar em mim.  
Submeto-me e sinto-me quase alegre,  
Quase alegre como quem se cansa de estar triste.

Ide, ide de mim!  
Passa a árvore e fica dispersa pela Natureza.  
Murcha a flor e o seu pó dura sempre.  
Corre o rio e entra no mar e a sua água é sempre a que foi sua.

Passo e fico, como o Universo.

## SUMÁRIO

Preâmbulo .....	02
Introdução .....	03
<b>1. Maquinações .....</b>	<b>05</b>
1.2 Os Dois Lawrence .....	06
<b>2. Uma Breve e Possível Genealogia do Autor .....</b>	<b>09</b>
2.1 Aurora da autoria .....	09
2.2 Artesãos e artistas .....	11
2.3 Autoria proprietária .....	18
2.4 Direito Autoral no Brasil .....	20
<b>3. A Teoria Ator-Rede .....</b>	<b>23</b>
3.1 Alimentando-se de incertezas .....	30
3.2 Construindo cadernos de notas .....	38
<b>4. O Autor como Dispositivo Sociotécnico .....</b>	<b>39</b>
4.1 Heterogeneidades: Função-autor e Teoria Ator-Rede .....	39
4.2 Apontamentos sobre a Lei de Direito Autoral .....	44
4.3 Escritório Central de Arrecadação e Distribuição(ECAD). .....	46
4.4 Creative Commons .....	50
4.5 Traduzindo e Transladando .....	52
4.6 Arquivo Audiovisual .....	55
<b>5. Hibridismos Contemporâneos 61</b>	
5.1 O Software .....	59
5.2 Entre a Patente Industrial e o Direito Autoral .....	61
5.3 Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI) .....	64
5.4 Software Livre .....	69
5.5 Desenvolvimento e Comunidades .....	70
5.6 Licenças .....	75
5.7 Software Público .....	76
<b>6. Considerações Finais .....</b>	<b>83</b>
<b>7. Referências Bibliográficas .....</b>	<b>85</b>

## PREÂMBULO

A trajetória da presente pesquisa começa em meados de 2004 quando tive a oportunidade de trabalhar em um projeto do Ministério da Cultura brasileiro denominado Projeto Pontos de Cultura. Através de escolha por licitação pública o governo selecionava em todo o Brasil - principalmente em áreas de baixo índice de desenvolvimento humano – grupos que desenvolviam atividades culturais dos mais variados tipos. Uma vez escolhidos os projetos recebiam recursos da ordem de dois mil dólares por mês durante dois anos, além de um kit multimídia composto de dois servidores (um multimídia para a edição de áudio e vídeo e o outro de acesso a Internet), antena banda larga, câmeras de vídeo e fotográficas, microfones e outros apetrechos de um pequeno estúdio multimídia.

Ao mesmo tempo em que o Ministério da Cultura implementava com tecnologias digitais cada Ponto, ele também incentivava a disponibilização das obras produzidas ali - imagens, músicas e textos – segundo uma lógica diferente daquela do *copyright*. A escolha de modelos alternativos de registro significava uma tentativa de traduzir mudanças ocorridas no campo da propriedade intelectual, além de coadunar com os anseios de uma “democratização da cultura”.

Assim, passei a ter contato com um universo inteiramente novo e sedutor: o campo relativamente novo dos licenciamentos de conteúdo aberto. A partir de então nasceram muitas idéias e questões a respeito de antigas noções que até ali não causavam tantos desconfortos. Autor e obra, original e cópia, por exemplo, são conceitos que deixaram de ter contornos bem marcados após o trabalho com os Pontos de Cultura.

Certamente a surpresa e o espanto com que nos deparamos ao conhecer novas práticas e idéias, fazem o pensamento colocar em marcha sua sublime capacidade de questionar a si mesmo e o mundo. E sem dúvida a vontade de realizar esta pesquisa de mestrado nasce do encontro entre o desconforto de antigas formas e o entusiasmo por novas criações.

## INTRODUÇÃO

O tema da autoria tem estado bastante em voga na contemporaneidade. A partir da presença massiva das tecnologias digitais no dia a dia dos indivíduos, muito tem se discutido sobre a relação entre essas tecnologias e as novas formas de produzir, registrar e distribuir bens intelectuais. Podemos dizer que grande parte das discussões a respeito dessa relação pressupõe aspectos de autonomia tanto da técnica quanto da sociedade, o que acaba produzindo análises pautadas em termos dos riscos, impactos e avanços das tecnologias. Por um lado, acendemos a luz vermelha para pensar os riscos da internet e dos *cibercrimes*, por exemplo, e por outro, olhamos com profundo interesse os avanços que estas tecnologias trazem em termos de interatividade, democratização simbólica, acesso ao conhecimento, etc.

O presente trabalho pretende realçar o quanto tecnologia, sociedade e natureza encontram-se hoje hibridados; o quanto falar hoje de tecnologia é falar de sociedade; e o quanto então não há sociedade hoje fora da tecnologia. Portanto, se desejamos compreender o que pode ser o autor na contemporaneidade, é preciso encontrar uma abordagem que celebre a heterogeneidade, ou seja, os agenciamentos e articulações incessantes entre atores humanos e não-humanos.

A noção de **Rede Sociotécnica** apresenta-se então como alternativa fértil aos nossos esforços de realizar uma pesquisa capaz de conjugar elementos distintos, sem assentá-los em categorias dicotômicas e reducionistas. Explorando a rede complexa estabelecida entre sujeitos e dispositivos tecnológicos em suas várias conexões, busca-se evidenciar justamente as controvérsias que circulam em torno de certos atores que passam a compartilhar conosco sua existência.

Sendo assim, se até bem pouco tempo permanecia intocada a idéia de que alguém criava algo originalmente, pois o autor podia ser referido e dele certamente emanava a criação, os novos dispositivos tecnológicos apontam certa instabilização ou “desconstrução” desta figura. Podemos dizer que as fronteiras demarcadoras do lugar do autor tornaram-se menos nítidas a partir da presença de um ator bastante controverso: a tecnologia. Portanto, ao pensar o autor como rede, deseja-se realçar que sua configuração, mesmo quando encontra estabilidade, é momentânea, pois há um fluxo de tensões que se renova continuamente.

Para realizar o trabalho investigativo de uma realidade que se reconfigura continuamente, seguimos as pistas da **Teoria ator-rede** que se apresenta, sobretudo, como um método. A idéia principal é abandonar qualquer ferramenta metodológica que esteja pautada em uma concepção de social como um tipo de adjetivo que se possa acrescentar a um fenômeno. Segundo esta Teoria, a investigação parte, principalmente, de incertezas, ou seja, é preciso permitir que os atores desdobrem a realidade ao máximo, antes de obturá-los em alguma categoria. Latour (2008) argumenta que há uma grande diferença entre o *desdobramento da realidade* e a unificação prematura em *questões de fato* (ibid, p.168). Portanto, se a intenção é entender o autor contemporâneo, é necessário deixá-lo realizar seu trabalho de composição.

Tendo em vista que acompanhar o trabalho de composição dos atores é segui-los na rede salientando, sobretudo, as controvérsias que produzem, encontramos nos programas de computador ou *softwares* a materialidade empírica privilegiada de nossa pesquisa. Embora já bastante disseminados em nosso cotidiano, os softwares ainda produzem discordâncias a respeito de aspectos já estabilizados em outras formas de produção, como por exemplo, o regime de propriedade intelectual que deve regê-los (direito autoral ou patente industrial), as formas de distribuição (código aberto ou fechado) e a “natureza” desta criação (obra ou produto industrial), evidenciando que ainda são controversos e não se fecharam como caixas-pretas. Consideramos que tudo isso coloca a questão da autoria sob um viés bastante interessante, pois nos permite explorar as agências híbridas e performáticas que compõem o autor. Assim, ao lançar a pergunta “*o que faz o autor?*” buscamos trazer à baila justamente a ideia da indeterminação dessas agências e dos efeitos que produzem, ou seja, considerando que a ação é distribuída entre humanos e não-humanos entendemos que simultaneamente o autor *faz* e também é *feito*, ele *faz fazer* e também é *performedo*. Portanto, como estratégia de pesquisa, realizamos um estudo de caso **da rede de um software**, e neste sentido, fortalecemos e incrementamos os estudos acerca das redes sociotécnicas, mas, sobretudo, investigamos que autorias se produzem como efeito da Rede específica que se tece através das tecnologias.

Vale ressaltar ainda que o trabalho que realizamos adquire relevância na medida em que, buscando reunir elementos de naturezas distintas e muitas vezes díspares, lança um olhar sobre a autoria focado, principalmente, na ação, ou seja, no

movimento de associação desses elementos. Sendo assim, procuramos cuidadosamente não produzir assimetrias entre objetos e sujeitos, natureza e sociedade, a fim de contemplar, acima de tudo, as *conexões*.

## 1. MAQUINAÇÕES

A presença massiva das tecnologias digitais no cotidiano dos indivíduos tem impulsionado diversas pesquisas interessadas na relação entre tecnologia e sociedade. Certamente pela capacidade destes dispositivos de produzirem novas formas de socialização e de subjetivação, fazendo com que arranjos anteriormente estáveis se desestabilizem e ganhem configurações antes nunca imaginadas. Podemos dizer que talvez este seja o caso da autoria e de todos os processos que ela engendra.

A presente pesquisa adquire relevância na medida em que evidencia a autoria como algo aglutinador de coletivos humanos e não-humanos em suas mais diversas ordens, o que nos leva às idéias provenientes das *redes sociotécnicas* para o estudo desta mistura heterogênea de sociedade, natureza e técnica. Ao tomar como eixo as proposições de teóricos que se debruçam sobre o tema da produção de coletivos híbridos, procuramos investigar até que ponto os princípios destacados por estes articulam-se ao tema da autoria e como tal análise poderia contribuir na compreensão das novas formas de propriedade intelectual que emergem na contemporaneidade.

Na medida em que as tecnologias digitais de informação e conhecimento vão se espalhando e transformando a dinâmica de produção e circulação de bens imateriais, surgem discursos apoiados em pólos muitas vezes paradoxais. As mesmas tecnologias que aparecem como aliadas do progresso e do avanço da humanidade, também parecem facilitar a destruição dos valores e liberdades da civilização. Segundo Phillip (2008) este paradoxo está implicitamente apoiado num determinismo tecnológico muito difundido que prevê que a tecnologia possui valores positivos ou negativos inerentes. Por exemplo, os valores “negativos” dos jogos de vídeo produziram “naturalmente” crianças violentas, ao passo que o valor “positivo” da Internet nas mãos de malvados primitivos se converteria paradoxalmente na forma de destruição da modernidade (ibid, p.69).

A querela jurídica ocorrida em 1984 entre a empresa *Sony* e a *Universal Studios*<sup>1</sup> onde esta última tentava impedir que a *Sony* vendesse seu videocassete alegando que sua comercialização e uso tinham o propósito de violar os direitos de autor, é um bom exemplo de como a idéia do determinismo tecnológico se faz presente. O poder sem precedentes de copiar que o videocassete colocou nas mãos dos consumidores parecia ameaçar a propriedade intelectual pertencente aos estúdios de Hollywood. A despeito de seu argumento de que o uso ilegal da tecnologia definia o seu propósito, a Corte Suprema não esteve de acordo, reconhecendo que o dispositivo servia para diversos usos, nem todos ilegais. Não é difícil imaginar que o que estava em jogo, entre outras coisas, era a relação entre tecnologia e produtividade capitalista, e os juristas não celebrariam o bloqueio das “rodas do comércio”.

Outro caso interessante e mais recente de celeuma jurídica envolvendo o uso das tecnologias é o da MGM contra *Grokster*<sup>2</sup> ocorrido em 2005, em que os estúdios MGM acusam as redes *peer-to-peer* (P2P)<sup>3</sup> de serem inerentemente destrutivas dos princípios da propriedade e dos direitos de autor. Este caso aguarda decisão da Corte Suprema americana e tem sido acompanhado ansiosamente por diversas pessoas devido à possibilidade de abrir caminho para uma judicialização de práticas comuns de compartilhamento de arquivos via Internet. Este controvertido conflito foi levado à Corte dos Estados Unidos poucos anos após o caso *Napster*<sup>4</sup> que, assim como a *Grokster*, são companhias de *software peer-to-peer*

## 1.2 Os Dois Lawrence

Os exemplos acima ilustram bem a presença de um tipo de concepção um tanto maniqueísta da tecnologia e da propriedade intelectual. Podemos dizer que a

---

<sup>1</sup> Detalhes do caso em <http://www.eff.org/legal/cases/betamax/#documents>.

<sup>2</sup> Para mais detalhes ver <http://www.copyright.gov/docs/mgm/index.html>

<sup>3</sup> Significa **entre pares**, ou seja, é uma arquitetura de sistemas distribuídos caracterizada pela descentralização das funções na rede, onde cada nodo realiza tanto funções de servidor quanto de cliente; ou ainda, sistemas que promovem conexão entre usuários.

<sup>4</sup> Programa de compartilhamento de arquivos em rede p2p que protagonizou o primeiro grande episódio na luta jurídica entre a indústria fonográfica e as redes de compartilhamento de música na internet. Compartilhando, principalmente, arquivos de música no formato mp3, o Napster permitia que os usuários fizessem o *download* de um determinado arquivo diretamente do computador de um ou mais usuários de maneira descentralizada, uma vez que cada computador conectado à sua rede desempenhava tanto as funções de servidor quanto as de cliente.

maioria das críticas feitas a esta concepção não avançam muito em termos práticos, pois acabam incitando um outro tipo de pensamento não menos determinista. Embora nos alertem que a tecnologia não possui uma natureza inerente ou aspectos de autonomia capazes de nos fazer bem ou mal, muitos autores acabam tomando-a como uma “ferramenta” tão boa e positiva quanto os atores e as redes dentro das quais opera. Ou seja, há uma espécie de celebração eufórica da democratização do conhecimento através das novas fronteiras tecnológicas. Tal argumento parece estar calcado na idéia de que a utilização transparente e o livre mercado da tecnologia, assim como as trocas sociais progressivas e democráticas, estariam inevitavelmente unidos.

Muitos ativistas do século XXI vociferam contra a privatização corporativa das idéias e do conhecimento, defendendo a comunidade eletrônica, a cultura livre, o *software* livre, os conteúdos abertos, e buscam cristalizar um consenso futuro sobre a base da lei de exclusão da “má” cópia. Para tanto, criam uma distinção entre compartilhar ilegalmente e fazê-lo legal e criativamente. Um dos mais conhecidos representantes deste grupo é o advogado, professor universitário e ativista *Lawrence Lessig* (2004) que em seu livro “*Free Culture*” denuncia a tentativa de privatização do *cyberespaço* pelos grandes monopólios da indústria criativa e, como antídoto, propõe uma espécie de *copyright* livre – o *Creative Commons*<sup>5</sup>.

O argumento de *Lessig* é que as novas e múltiplas formas artísticas e culturais criadas através da “cultura remix” são exemplos de usos transformadores, ou seja, usos que modificam o conteúdo dos materiais por fora do original e conseqüentemente transformam os mercados nos quais competem (ibid, p.20). Portanto, esta seria a “boa pirataria”. Porém segundo *Lessig*, tipos de negócio que não fazem mais do que tomar os conteúdos de outras pessoas protegidos por *copyright*, copiá-los e vendê-los, seria pura e simplesmente “má pirataria” (ibid, p.77). Pode-se dizer então que o proeminente líder do movimento “cultura livre” distingue, dentro de sua própria política, a proteção da genuína criatividade (boa) e a defesa da simples pirataria (má).

---

<sup>5</sup> Criado em 2001 na Universidade de *Stanford* na Califórnia, o projeto *Creative Commons* possibilita através da Internet o licenciamento de textos, imagens e músicas. Qualquer indivíduo que crie algum tipo de obra intelectual passível de ser resguardada por direitos autorais pode entrar num *site*, escolher como gostaria de disponibilizar sua obra ao público e publicá-la sob a proteção das licenças *Creative Commons*. Uma das inovações seria, por exemplo, o autor poder optar por licenciar seu trabalho sob uma licença específica que atenda melhor o seu interesse. Vale ressaltar que em 2004 o Projeto Pontos de Cultura do Ministério da Cultura brasileiro entra em vigor e o *Creative Commons* é designado como o modelo oficial de registro das obras produzidas dentro dos Pontos de Cultura. Detalhes em [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org).

Sendo assim, o problema da pirataria asiática, por exemplo, residiria na forma de copiar destes povos, já que reconhecem o *copyright* estrangeiro em suas leis, e ainda assim são transgressores da própria lei sob a qual decidiram viver:

“Nenhum país pode ser parte da economia mundial e decidir não proteger internacionalmente o copyright [...] Se um país vai ser tratado como soberano [...] então suas leis são suas leis, independentemente de sua origem” (LESSIG, 2004 p.78).

Um outro *Lawrence*, também advogado, de sobrenome *Liang* e nacionalidade indiana, argumenta que seu interesse está na “modernidade roubada” da Índia e nas economias piratas. Ele diz que através da pirataria muitos indivíduos adquirem a possibilidade de cortar, mesclar e copiar as suas próprias versões híbridas / ilegais da modernidade, e sem a permissão dos autores (LIANG, 2005). Sem dúvida o jurista indiano assinala um ponto que para muitos ocidentais de países desenvolvidos não é nada fácil admitir. Isto porque a contrafação em massa de conteúdos é a forma que, embora ilegal, permite aos muitos cidadãos de países com graves desigualdades econômicas e sociais acederem à informação, conhecimento, entretenimento e cultura. Em oposição aos burocratas e empresários indianos que reivindicam ansiosamente pela aplicação mais dura dos direitos de propriedade intelectual das multinacionais, Liang celebra as possibilidades de copiar e compartilhar, aplaudindo as “brechas ou legalidades permeáveis das modernidades roubadas pós-coloniais” (ibid, p.02).

Sendo assim, quando pensamos a respeito do tema da autoria e dos direitos de propriedade intelectual na contemporaneidade, somos levados para um campo de elementos distintos e muitas vezes controversamente relacionados. Podemos afirmar que relações estabelecidas a partir das tecnologias digitais, bem como em qualquer rede de relações, ao mesmo tempo em que evidenciam o exercício do poder, deixam claro que este processo também envolve apropriações distintas, articuladas pelos diferentes atores. Portanto, um ponto importante do presente trabalho é discutir em que medida a dinâmica da rede que se articula a partir das tecnologias digitais de informação evidencia elementos de regulação, controle e constrangimento daquilo que hoje, *faz o autor*.

## 2. UMA BREVE E POSSÍVEL GENEALOGIA DO AUTOR

### 2.1 Aurora da autoria

O autor nem sempre existiu. As diferentes tradições pré-Iluministas não consideravam que as ideias fossem invenções originais que pudessem ser detidas, e muito menos que fossem propriedade de alguém. Nos períodos antigo e medieval os cânticos, poemas e histórias se fixavam através da oralidade, o que não permitia a ideia do autor como alguém responsável por uma obra fechada com início, meio e fim. Pierre Lévy<sup>6</sup> (1993) destaca que as sociedades exclusivamente orais apresentavam uma referência espaço-temporal completamente diferente daquela compartilhada entre indivíduos com prática da escrita. A comunicação oral mostrava um caráter extremamente circunstancial que pressupunha a simultaneidade e o imediatismo no quadro interacional. Quem narrava possuía a liberdade de traduzir, modificar e reformar aquilo que enunciava. O desenvolvimento da escrita inaugura a possibilidade de registro dos signos e permite a durabilidade e estabilidade dos enunciados (ibid, p.56). Em suma, tratava-se de um outro grau de fixação das formas simbólicas que estendia imensamente o quadro de ação dos indivíduos e instaurava a possibilidade da referência fixa, do arquivamento e da documentação.

O historiador Roger Chartier (1991) argumenta que com o ingresso das sociedades ocidentais na cultura escrita - especialmente através do livro - surgem novas práticas sociais que modificam radicalmente a referência espaço-temporal, bem como as relações do homem com o sagrado, a política e a subjetividade. O autor aponta que a privatização da prática de leitura permitiu o surgimento de um espaço de intimidade onde tudo o que a ele se refere diz respeito, apenas, ao *indivíduo*. Na esfera do lar doméstico, por exemplo, a biblioteca pessoal foi o primeiro espaço a se tornar o local por excelência do retiro e da introspecção, já que era entendido como o lugar da casa onde é possível um afastamento tanto da vida civil quanto da própria família (ibid, p.39). Isto teria demarcado um tipo de fronteira inteiramente novo para o homem: De um lado a vida pública e do outro a vida privada. (CHARTIER, 1991 p.113). Portanto, a partir da relação direta com o livro e da prática de leitura silenciosa, um contorno vai

---

<sup>6</sup> O autor desenvolve a ideia dos três tempos do espírito - oralidade primária, escrita e informática – para pensar as transformações tecnológicas e suas ressonâncias na inteligência humana.

sendo desenhado entre as esferas da vida pública, coletiva, comunitária, política e a vida privada, íntima e individual.

Segundo Foucault (2001), a imagem do autor como fonte de originalidade ou gênio conduzido por uma compulsão secreta de criar, é uma invenção *moderna*. “A modernidade constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia, e na das ciências,” escreve Foucault (ibid, pág. 33). Portanto, a idéia do gênio criador baseada na noção de originalidade é ficção moderna, que atribui responsabilidade àquele que escreve e possibilita o nascimento da figura autoral.

Foucault (1992) apresenta o problema da autoria entrelaçando o ato de escrever com a trama discursiva, onde o *nome do autor* aparece como uma unidade sólida demarcadora de territórios e como mecanismo de ordenação dos discursos (ibid, p.15). Assim, mesmo que o escritor marque a posição do sujeito no ato da escrita, é o autor como nome o que será imortalizado e conseqüentemente adquirirá propriedades particulares no jogo dos discursos.

O nascimento do autor, segundo Foucault, é correlato ao surgimento da *literatura*. Segundo ele as obras manifestas antes do século XVIII, as chamadas *obras de linguagem*, não produziam efeitos tais como autoria ou nome do autor, por exemplo. Podemos dizer que a principal característica das obras de linguagem é que nelas não há “enfrentamento da morte, pois o eterno - a eterna repetição do mesmo - aplaca a vivência escrita, tornando-a praticamente a-histórica (sem história), pois, ao repetir, incansavelmente, o que “é”, a escrita parece um relato, uma descrição de algo já dado”, escreve Almeida (2006, p.64) ao comentar Foucault. Assim, na escrita literária, diferentemente das obras de linguagem, há um enfrentamento da morte, pois não há nada fora, nada anterior ao ato mesmo de escrever que teria a função de guiá-lo (ibid, p.67). A escrita, portanto, é abandonada ao vazio, e transgredir o limite da finitude torna-se a razão de ser da literatura.

Sendo assim, se há uma escrita que transgride e subverte convenções literárias, morais e sociais, quais seriam as formas de se relacionar com ela? Se há transgressão, quem transgride? “Se há transgressão, cria-se um agente transgressivo para ser exemplarmente punido” (FOUCAULT, 1992). É justamente da necessidade de punir a

transgressão contida na escrita – compreendida como ato – que surge na história a *função-autor* (ibid, p.22). Para uma *apropriação penal dos discursos* transgressivos torna-se imprescindível uma forma de captação destes discursos. Quem sabe um enlace dado por um nome – o *nome do autor*.

No escrever, o escritor morre para que seu nome – o *nome do autor* – seja imortalizado: reflexos da luta contra a morte. Uma espécie de processo que vai da carne à referência (ALMEIDA, 2006 p.68).

## 2.2 Artesãos e artistas

Com o objetivo de enriquecer esta breve e possível genealogia, propomos uma pequena incursão pelo universo da música através dos escritos de Norbert Elias sobre Mozart. Buscando entrelaçar sociologia e psicologia<sup>7</sup>, em *Mozart – Sociologia de um Gênio* (1995), Elias percorre a vida do músico - sua situação de artista burguês na sociedade de corte, as tentativas de se tornar autônomo, as cartas que escrevia ao pai na juventude – e constrói um relato interessantíssimo sobre as relações da chamada *sociedade de corte* e os indivíduos produtores de arte.

Elias sugere que o conceito de autor é correlato à transição da *arte de artesão* para a *arte de artista* (p. 136) e que a vida de Mozart é marcada pelos conflitos desta transição.

Mozart era um representante musical do rococó ou do século XIX burguês? Sua obra foi a última manifestação de uma música pré-romântica “objetiva”, ou ela já mostra sinais do “subjetivismo” que despontava? (...) Cada figura conhecida pela magnitude de sua realização é definida, então, como o ponto alto de uma época ou outra. No entanto, após um exame mais acurado, não é raro que as realizações notáveis ocorram mais frequentemente em épocas que poderiam, no máximo, ser chamadas de fases de transição, caso usemos o conceito estático de “épocas”. Em outras palavras, tais realizações surgem da dinâmica do conflito entre os padrões de classes

---

<sup>7</sup> Em nota de rodapé, Norbert Elias faz a seguinte citação sobre questões epistemológicas: *A sociologia normalmente é tida como uma disciplina destrutiva e redutora. Não partilho desta visão. Para mim, a sociologia é uma ciência que deveria nos ajudar a entender, e explicar, o que é incompreensível em nossa vida social. É por isso que escolhi o subtítulo aparentemente paradoxal “A sociologia de um gênio”. Não é meu propósito destruir o gênio ou reduzi-lo a outra coisa qualquer, mas tornar sua situação humana mais fácil de entender, e talvez ajudar, de maneira modesta, a responder à pergunta do que se deveria ter feito para evitar que acontecesse um destino como o de Mozart. Ao apresentar sua tragédia como tento fazer – e é apenas um exemplo de um problema mais geral – pode ser que as pessoas se tornem mais conscientes da necessidade de se comportar com maior respeito em relação aos inovadores* (ELIAS, 1995 p. 7).

mais antigas, em decadência, e os de outras, mais novas, em ascensão (ibid, p.15).

A arte de artesão seria caracterizada pela produção para um patrono pessoalmente conhecido, com *status* social muito superior ao do produtor que subordina sua imaginação ao padrão de gosto deste patrono. A arte era não-especializada e seus produtos possuíam forte caráter social, simbolizado pelo que Norbert Elias chama de “estilo” (ibid, p. 135). Diferentemente, a arte de artista é característica de um período de criação para um mercado de compradores anônimos, mediados por negociantes de arte, editores de música, empresários, etc. Aqui, o artista era um ser indomado e espontâneo (como a própria natureza), conduzido por uma espécie de “intuição” indiferente a normas e convenções sociais. A arte não era nem pública, nem social, não sendo também semelhante ao trabalho dos operários que produziam mercadorias, ela era auto-reflexiva e providenciava a janela para uma subjetividade transcendente (ibid, p.135).

Sendo assim, a vida de Mozart contribui na construção de nossa genealogia do autor, na medida em que ilustra a situação do artista num período em que, por um lado, a ideia do *gênio* ainda não produzia efeitos capazes sustenta-lo como indivíduo autônomo, e por outro, era cada vez mais descabido, especialmente para um músico como Mozart, subordinar a criação ao padrão de gosto de um patrono.

É interessante notar que mesmo subordinado e dependente dos aristocratas da corte, Mozart tinha clara noção de seu talento musical, o que o levava a se sentir igual ou mesmo superior aos nobres.

Embora a situação social comum de um músico no tempo de Mozart fosse a de serviçal da corte, onde recebia ordens de um indivíduo todo-poderoso situado muito acima na hierarquia, havia, mesmo assim, exceções no interior de tal sociedade. Certos músicos agradavam tanto ao público da corte por seu talento especial como virtuose ou como compositor, que sua fama se espraiava para além da corte local onde estavam empregados, chegando aos mais altos níveis da sociedade. Em tais casos, o músico burguês era tratado quase como igual pelos nobres da corte. Era chamado para tocar nas cortes dos poderosos, como aconteceu com Mozart; imperadores e reis exprimiam abertamente prazer com sua arte e admiração por suas realizações. Tinha permissão para jantar à mesma mesa – normalmente em troca de uma execução de piano; muitas vezes se

hospedava em seus palácios quando viajava e assim conhecia intimamente seu estilo de vida e gosto (ELIAS, 1995, p.21).

Nota-se que o músico *habitué* dos círculos da aristocracia da corte de Salzburgo, cujo gosto musical adotou e comportamentos seguiu, era também um membro do círculo dos empregados de nível médio, “o mundo de escada a baixo”, como escreve Elias, o empregado do palácio cujo *status* era equivalente ao de pasteleiro ou cozinheiro (ibid, p.18). Mozart decide então romper com seu patrono e confiar seu futuro às boas graças da alta sociedade vienense, sem qualquer emprego estável, algo incomum para um músico do seu nível naquele tempo. Pois o padrão de produção musical de um artista da corte que trabalhasse para um empregador determinado, seguindo suas instruções e atendendo a suas necessidades, diferia extremamente, em função da composição social específica em que a música tinha função e do novo padrão que gradualmente se formou ao se tornar regra a produção musical feita por artistas relativamente livres e que competiam por um público essencialmente anônimo.

Sendo assim, segundo Elias, a especial qualidade da música de Mozart sem dúvida decorre da singularidade de seu talento. Porém, a maneira pela qual este talento se expressou em suas obras está associada, de forma muito íntima, ao fato de que ele, músico de corte, procurasse alcançar o status de “autônomo” cedo demais, por assim dizer, numa época em que o desenvolvimento social já permitia tal passo mas ainda não estava, institucionalmente, preparado para o mesmo (ibid, p. 45).

O decisivo é que, em seus objetivos e anseios pessoais, em sua concepção do que fazia ou não sentido, ele antecipou as atitudes e sentimentos de um tipo posterior de artista. Institucionalmente, a situação que prevalecia à sua época ainda era do artista assalariado, oficial. Mas a estrutura de sua personalidade era a de alguém que desejava, acima de tudo, seguir sua própria imaginação. Em outras palavras, Mozart representava o artista livre que confia acima de tudo em sua inspiração individual, numa época em que a execução e a composição da música mais valorizada pela sociedade repousavam, a bem dizer, exclusivamente nas mãos dos músicos artesãos com postos permanentes, seja nas cortes ou nas igrejas das cidades (ELIAS, 1995 p.26).

Sennet (2009), em *O Artífice*, traz um interessante e aprofundado estudo sobre a perícia artesanal - desde as guildas dos ourives medievais, passando pelos ateliês de

fabricantes de instrumentos musicais como Antonio Stradivari e chegando aos modernos laboratórios de hoje em dia – que a seu ver seria “subestimada quando equiparada exclusivamente à habilidade manual” (ibid, p.30).

Segundo Sennet, uma das primeiras celebrações do artífice pode ser encontrada num hino homérico ao deus dos artífices, Hefesto, que nasce junto com a lenda de Pandora, surgida aproximadamente na mesma época. “Pandora preside a destruição, Hefesto lança seus poderes sobre o artífice, como propiciador da paz e produtor de civilização” (ibid, p.31).

A palavra empregada no hino para designar o artífice é *demioergos*, ou seja, uma combinação de público (*demios*) com produtivo (*ergon*), o que demonstra a indissociabilidade entre artesanato e comunidade para os primeiros gregos.

Entre os *demioergoi* estavam – além de trabalhadores manuais especializados, como os oleiros – médicos e magistrados de escalão inferior, e mesmo cantores profissionais e arautos, que eram, na antiguidade, os difusores de notícia. Essa camada de cidadãos comuns vivia entre os aristocratas abastados, relativamente poucos, e a massa de escravos que fazia a maior parte do trabalho – muitos dos quais tinham grandes capacitações técnicas, mas sem que seus talentos se traduzissem em direitos ou reconhecimento político. Nessa sociedade arcaica é que o hino homenageava como civilizadores aqueles que associavam **a cabeça às mãos** [grifo nosso] (SENNET, 2009 p.32).

Sennet argumenta que embora respeitasse o artesanato, a doutrina cristã medieval também temia a Pandora humana, medo que nos remontaria às origens da fé. A Roma pagã – na sua convicção de que o trabalho das mãos pode revelar muito sobre a alma – representava uma monumental insensatez. O princípio do retiro cristão baseou-se então na convicção de que, quanto mais uma pessoa se afasta da obsessão com as coisas materiais, mais se próxima da descoberta de uma vida interior fora do tempo e que não foi feita pela vontade humana. “Em termos doutrinários, o artífice representa a manifestação de Cristo na humanidade, mas não o seu ser” (ibid, p.70).

Portanto, se o primitivo artífice cristão encontrou sua casa espiritual na Terra em mosteiros - onde além de orar os monges cultivavam jardins, praticavam carpintaria e produziam remédios fototerápicos – com o desenvolvimento das cidades nos séculos

XII e XIII, a oficina tornou-se um espaço diferente, tanto do ponto de vista do sagrado quanto do profano (ibid, p.70).

As guildas eram corporações que tentavam traduzir em termos profanos o princípio *rex qui nunquam moritur*: o rei nunca morre. Estas “instituições” ancoravam-se em diplomas jurídicos e mais ainda na transmissão de geração em geração dos conhecimentos concretos e práticos destinados a fazê-las sustentáveis. “O *capital de conhecimento* era considerado a fonte do poder econômico da guilda” (ibid, p.71). “A guilda urbana era uma federação de oficinas autônomas, cujos proprietários (os mestres) geralmente tomavam as decisões e fixavam as exigências de promoção de funções inferiores (jornaleiros, ajudantes temporários ou aprendizes)” (LOPEZ, 1971 *apud*, SENNETE, 2009).

Sendo assim, a história da habilidade artesanal é em grande medida uma história das tentativas das oficinas de enfrentar ou evitar questões de autoridade e autonomia (ibid, p.68-69). E a ourivesaria medieval, neste sentido, serve de exemplo para Sennet.

Moedas adulteradas, danificadas e falsificadas infestavam a economia medieval. O papel do ourives consistia em dizer a verdade sobre as substâncias mascaradas, além de extrair ouro de metais brutos. E a honra da guilda servia para reforçar a honestidade.

Na prova, a *mão na massa* [grifo do autor] não era simples metáfora para o ourives. O mais importante dos seus testes dependia de sua sensibilidade tátil. O ourives rolava e pressionava o metal, tentando estabelecer sua natureza pela consistência (...) Na prova, o ourives literalmente toca a teoria com as mãos (ibid, p.75).

O aprendiz de ourives ficava retido na oficina aprendendo a fundir, limpar e pesar metais preciosos, o que exigia participação ativa do mestre na instrução. Uma vez apresentado seu *chef d'oeuvre*, como diz Sennet, o aprendiz podia transferir-se de cidade em cidade como jornaleiro, de acordo com as oportunidades que surgissem. O jornaleiro ourives itinerante apresentava seu trabalho “elevado” ao organismo corporativo dos mestres artífices em cidades estrangeiras. Através de seus talentos

gerenciais e de seu comportamento moral, tinha de convencer esses estrangeiros de que podia tornar-se um deles (obid, p.73).

No entanto, o trabalho migrante e o fluxo do comércio internacional geravam na era medieval alguns dos mesmo medos que experimentamos hoje. As guildas urbanas se preocupavam imensamente com um mercado inundado de produtos que não tivessem sido feitos por elas. As guildas itinerantes, como a dos ourives, tentavam obter contratos que mantivessem as mesmas condições de trabalho, onde quer que atuasse o ourives.

Dentre as diversas razões do declínio da oficina medieval, Sennet destaca que nenhuma é tão importante quanto sua base de autoridade, o conhecimento que ela transmitia pela imitação, o ritual e a substituição (p.79). Algo completamente diferente do estúdio renascentista que existia em virtude do talento único dos mestres; o objetivo não era produzir pinturas, mas criar as *suas* pinturas. Portanto, a busca da originalidade conferia especial importância às relações pessoais no estúdio. Ao contrário dos provadores da ourivesaria, os assistentes do artista tinham de permanecer na presença física dos mestres; “não dá propriamente para anotar indicações de originalidade num livrinho de regras que se possa levar no bolso” escreve Sennet (p.84).

A *arte* carrega uma responsabilidade bem pesada nessa versão da mudança cultural. Para começo de conversa, representa a concessão de um novo e amplo privilégio à subjetividade na sociedade moderna, com o artífice voltado para sua comunidade e o artista voltado para si mesmo (ibid, p.80).

Assim, a arte parecia colocar o artista em posição mais autônoma na sociedade que o artífice, já que pretendia dotar sua obra de originalidade, que é uma característica dos indivíduos sozinhos, isolados. Porém, poucos artistas do Renascimento realmente trabalharam no isolamento. A oficina de artesanato prosseguiu na forma de estúdio do artista, cheio de assistentes e aprendizes, mas com a peculiaridade de um mestre que atribuía novo valor à originalidade do trabalho ali efetuado. A originalidade não era um valor celebrado pelos rituais da guilda medieval<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Nota-se que o contraste ainda hoje informa nossa visão: a palavra arte parece designar obras únicas ou pelo menos singulares, ao passo que artesanato remete a práticas mais anônimas, coletivas e contínuas.

Um famoso saleiro de ouro feito pelo ourives renascentista Benvenuto Celline em 1543, para Francisco I da França, ilustra muito bem o argumento de Sennet. Ele escreve:

Nem mesmo esse arrogante monarca poderia servir-se de sal distraidamente com semelhante obra-prima. O bojo que contém o sal está imerso num emaranhado de fios de ouro. No alto, duas figuras douradas, masculina e feminina, representam o Mar e a Terra (encontrando-se o sal em ambos), enquanto na base de ébano figuras em baixo relevo representam a Noite, o Dia, o Crepúsculo e a Aurora, além dos ventos. Este glorioso objeto destinava-se a causar estupor, e foi o que conseguiu (...) O simples fato de um recipiente para sal se transformar num objeto sofisticado transcendendo qualquer finalidade chamou a atenção para ele e seu criador (ibid, p.82).

O “segredo” da originalidade estaria no fato de a prática bidimensional do desenho ter sido transposta para as três dimensões do ouro, tendo Celline levado essa transposição a um extremo que seus contemporâneos não julgavam possível. Porém, a originalidade tinha um preço e nem sempre proporcionava autonomia. Assim como Mozart, Celline entrou na vida da corte, com todas as intrigas do patronato, sem garantias corporativas do valor do seu trabalho. Como ilustração Sennet conta que, ao enviar a Filipe II da Espanha um Cristo nu esculpido em mármore, o rei maldosamente pespegou uma folha de figueira em ouro, levando Celline a protestar, afirmando que o caráter único de sua obra fora conspurcado, ao que Filipe II retrucou: “Ela é minha!” (p.86).

Diríamos hoje que era uma questão de integridade – a integridade da coisa em si mesma -, mas também é uma questão da posição social daquele que a fez. Como frisa insistentemente em sua autobiografia, Celline não estava sujeito às regras de avaliação de um cortesão, mediante um título formal ou uma função na corte. Mas aquele que se destaca ainda precisa *demonstrar* [grifo do autor] seu valor. O ourives medieval fornecia provas de seu valor através de rituais comunitários, e provas do valor de seu trabalho na lentidão e no cuidado do processo. Esses referenciais são irrelevantes na avaliação da originalidade. Ponha-se você mesmo na posição de Filipe II: como avaliaria um objeto tão incomum e original? Diante da reação de Celline – “Eu sou um artista! Não toque no que eu fiz!” -, você, em sua real majestade poderia pensar: “Como é que ele ousa?” (ibid, p.86).

Vemos assim que o valor do trabalho residia em sua *originalidade*, o que segundo Sennet estabelecia um limite concreto para a viabilidade da vida da oficina a longo prazo. Recorrendo à linguagem atual, a transferência do conhecimento tornou-se difícil, pois a originalidade do mestre dificultava a transferência.

Na fabricação de instrumentos musicais, os segredos de mestres como Antonio Stradivari ou Guarneri del Gesù efetivamente morreram com eles. Muito dinheiro e incontáveis experiências não foram capazes até hoje de reviver os segredos desses mestres. “Algo no modo de funcionamento dessas oficinas devia impedir a transferência do conhecimento”, escreve Sennet (p.89). Embora quando começou a fazer violinos Antonio Stradivari fizesse parte de uma tradição em que padrões de entalhe do tampo harmônico, do fundo e das cravelhas dos instrumentos de corda fossem transmitidos pelo contato direto com o instrumento – o jovem *luthier* tinha nas mãos, copiava ou consertava um original ou protótipo – e verbalmente de geração em geração, a oficina de Stradivari girava em torno do talento de um indivíduo (p.91).

Numa oficina dominada pela individualidade e a peculiaridade do mestre, também é provável que domine o conhecimento tácito. Após sua morte, os passos, soluções e percepções por ele somados à totalidade do trabalho não podem ser recuperados; não há como pedir-lhe que torne explícito o tácito (ibid, p.93).

E assim, buscando estabelecer um possível contraste sociológico entre o artesanato e a arte, Sennet destaca três aspectos: os *agentes*, o *tempo* e a *autonomia*. Ou seja, na arte há um agente central ou dominante, já no artesanato um agente coletivo; na arte o tempo é súbito, e no artesanato, lento; o artista solitário e original foi menos autônomo e mais vulnerável que o corpo de artífices. Vale dizer ainda que o livro de Sennet traz muitos elementos interessantes sobre “o fazer”, seja ele arte, artesanato ou programas de computador.

### **2.3 Autoria proprietária**

*Com as novas formas de acumulação de capital, de relações de produção e de estatuto jurídico da propriedade, todas as práticas populares que se classificavam seja silenciosamente, de forma cotidiana, tolerada, seja numa forma violenta, na ilegalidade dos direitos, são desviadas à força para a ilegalidade dos bens.* (FOUCAULT, 1977).

Gandelman (2001) no livro *De Gutenberg à Internet* observa que, com Gutenberg, criador da impressão com os tipos móveis (século XV), “fixou-se definitivamente a forma escrita, e as ideias e suas diversas expressões puderam finalmente, e aceleradamente, atingir divulgação em escala industrial” ( *ibid*, p.30). O autor argumenta que assim surge “realmente o problema da proteção jurídica do direito autoral”, especialmente no que se refere à remuneração dos autores e de seu direito de reproduzir e utilizar as obras. Com isso surgia também certo tipo de censura, já que os privilégios concedidos por alguns governantes (e por prazos determinados) estavam sujeitos a ser revogados, de acordo com os interesses dos próprios concedentes. E vale ressaltar que os privilégios, quase sempre, eram concedidos aos editores e não aos autores<sup>9</sup>.

Em uma sistematização bem urdida, Geller (2000) distingue três fases do desenvolvimento dos direitos autorais:

A primeira ele denomina como o “*pré-copyright*”. Culturas predominantemente orais não acolheriam as noções de direitos autorais modernas. E mesmo a cultura escrita teria que esperar: seria necessário atingir determinadas condições de mercado cultural e determinado desenvolvimento das tecnologias de reprodução, para que os usos comerciais não autorizados se tornassem financeiramente viáveis. É a partir desse ponto que os autores privados se organizam para pedir a ação do Estado, no sentido de proteger suas obras e impedir a “pirataria”. A ação do Estado, porém, ainda é centralizada, baseada em regras ad hoc, e a fiscalização do cumprimento dessas regras fica na mão das guildas.

Passamos então à fase que Geller chama de “*copyright clássico*”; marcos desse período são o Estatuto de Ana e a legislação da Revolução Francesa sobre direitos

---

<sup>9</sup> Segundo Gandelman um dos primeiros desses privilégios foi concedido pelo Senado de Veneza ao editor Aldo Manucino (criador dos caracteres itálicos) para a publicação das obras de Aristóteles, em 1495. *Alguns juristas admitem que tais privilégios partiam do pressuposto, em boa fé, de que esses editores já haviam obtido autorização dos autores para a publicação da obra, restando apenas a do governante, tal como dispunha o Código de Direito Territorial Prussiano, ainda em 1794. Nada obstante, disse, também, que “a inclusão de um escrito impresso em uma compilação de textos requer o consentimento, não apenas do editor, mas também do autor”, nada disse sobre o direito exclusivo do autor para reproduzir sua obra, nem sobre os recursos que teria para proteger-se contra a reprodução ilícita* (GANDELMAN, 2001, p.31).

autorais<sup>10</sup>. Saem os regimes mercantilistas, e entra o pensamento do *laissez-faire*, renunciando o liberalismo. Os mercados para os produtos culturais são cada vez maiores e mais conectados; as guildas e os privilégios reais começam a ser insuficientes para proteger as obras no trânsito entre diferentes mercados locais. Em substituição às leis complexas que censuravam algumas obras e permitiam monopólios a outras, foram aprovadas legislações simples que reconheceram direitos dos autores em relação às obras; essa mudança acompanhava a tendência geral de reconhecimento dos direitos privados do cidadão. Em substituição à fiscalização pelas guildas, foi atribuída aos autores a responsabilidade de fiscalizar (e o direito de acionar legalmente, em tribunais civis) os usos não autorizados.

A terceira fase do desenvolvimento dos direitos autorais identificada pelo autor, e na qual nos encontramos, é a do “*copyright global*”. O século XVIII testemunhou a industrialização; do fim desse século ao seguinte, as tecnologias de comunicação avançaram espantosamente com impressas mais modernas, fotografia, cinema, gravações sonoras, rádio e televisão. Essas circunstâncias facilitaram a produção, reprodução e distribuição dos produtos culturais e o surgimento de uma indústria cultural funcionando em escala continental ou global. Assim, os direitos autorais no século XX passaram a ser encarados como “um meio de garantir e proteger fluxos de lucro”, escreve Geller. Direitos já existentes foram aplicados a novas mídias e com isso, surgiram mais definições em relação às obras derivadas, bem como a dicotomia idéia / expressão.

Além dessa expansão qualitativa, houve outra geográfica: para regular as trocas entre diferentes mercados, buscou-se integrar a proteção oferecida em vários países e continentes. Diante da dificuldade em harmonizar as diferentes legislações, optou-se progressivamente pela implantação de direitos mínimos (por meio da Convenção de Berna, por exemplo), protegidos na maioria dos países do globo.

---

<sup>10</sup> Em 1709 a Inglaterra reconhece formalmente o *copyright* através do *Copyright Act*, ou seja, um documento assinado pela Rainha Ana onde era concedida a proteção (por 21 anos e após registro formal) para obras impressas de determinada obra. Antes, contudo, o *Licensing Act*, de 1662, já proibía a impressão de qualquer livro que não estivesse licenciado ou registrado devidamente. Com a Revolução Francesa de 1789 e sua exacerbação dos direitos individuais, adiciona-se ao conceito inglês a primazia do autor sobre a obra, enfocando aspectos morais relacionados aos direitos inalienáveis e irrenunciáveis de ineditismo, paternidade e integridade da obra.

## 2.4 Direito autoral no Brasil

No Brasil, a primeira disposição legal que contém uma manifestação a respeito encontra-se na lei de 11 de agosto de 1827, que instituiu os cursos jurídicos no Brasil. Os mestres nomeados deveriam encaminhar às Assembléias Gerais os compêndios das matérias que lecionavam, a fim de receberem ou não aprovação, com a qual gozariam, também, do privilégio de sua publicação por dez anos. Tratava-se, no entanto, de um direito aplicável apenas dentro das faculdades de Olinda e São Paulo, não alcançando os demais autores brasileiros (MANSO, 1980 *apud* GANDELMAN, 2001).

Foi apenas em 1891, com a primeira Constituição Republicana, que o Brasil editou normas positivas de direito autoral, como garantia constitucional, conforme artigo da Constituição Federal, nos seguintes termos: “Aos autores de obras literárias e artísticas é garantido o direito exclusivo de reproduzi-las pela imprensa ou por qualquer outro processo mecânico. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar” (ibid, p.34).

No entanto, a respeito desta lei Cabral (2003) comenta que ela só foi publicada cinco anos depois, em 1896, e se mostrou um tanto retrógrada em relação ao direito autoral europeu, principalmente porque exigia o registro da obra como condição de sua protegibilidade e conferia sua proteção apenas por 50 anos contados da primeira publicação.

Em 1916, o Código Civil Brasileiro dedica um capítulo à propriedade literária, científica e artística, “garantindo os direitos de autor, cujo registro passa a ser facultativo e não mais constitutivo” (BRITTES & PEREIRA, 2007). Mas é somente em 1973 que o Brasil passa a ter uma regulamentação específica sobre o assunto, com a lei 5.988 que foi atualizada em 1998 pela lei 9.610/98, ainda em vigor. Diferentemente do Código Civil, que reserva apenas um capítulo ao assunto, a regulamentação de 1973 traz um texto legislativo com nove títulos que, de maneira geral, abordam os seguintes aspectos: o que é considerado publicação, transmissão, retransmissão, reprodução, contrafação, obra, fonograma, videofonograma, editor e produtor; o registro das obras intelectuais; os direitos morais e patrimoniais do autor; a utilização das obras; os direitos conexos; o Conselho Nacional de Direitos Autorais; as sanções à violação da lei e duas disposições finais e transitórias.

Em 02 de julho de 2003, foram promovidas, por meio da publicação da Lei 10.695, alterações no Código de Processo Penal Brasileiro, no que se refere aos crimes de violação de direitos autorais. Parece que a intenção do legislador foi a de tornar os instrumentos normativos mais eficazes, ou seja, proporcionar na prática, o combate às condutas de violação comercial da propriedade intelectual, notadamente em função das novas tecnologias que possibilitaram a reprodução de CDs e DVDs (QUEIROZ, 2007).

Em relação às alterações efetuadas neste dispositivo, vale ressaltar que, com a nova redação, se dispôs sobre os crimes de violação aos direitos autorais, o oferecimento da obra ao público – com intuito de lucro e sem a devida autorização do titular dos direitos patrimoniais sobre esta – através de cabo, fibra ótica, satélites, ondas ou qualquer outro sistema que permita a escolha da obra e seu posterior recebimento (ibid, pág. 08). Certamente o que se visou alcançar, precipuamente, foi a violação de direitos autorais praticada com o auxílio instrumental de novas tecnologias.

Podemos dizer que, durante o século XX, o direito de propriedade intelectual ampliou os direitos dos proprietários de várias formas: através do aumento da duração do *copyright* para 70 anos após a morte, mediante a padronização de regimes internacionais de propriedade intelectual, privilegiando empresas de países economicamente dominantes, e por intermédio da redefinição dos meios de proteção e tipos de propriedade intelectual que poderiam beneficiar de proteção. Se até meados do século XIX, o *copyright* implicava apenas a proteção contra a cópia literal, ao final do século XIX isto foi redefinido de forma que a propriedade protegida pelo *copyright* consistisse não apenas na forma, mas também no conteúdo - o que significava que as traduções passavam também a ser abrangidas pelo *copyright*. Atualmente, toda e qualquer adaptação próxima do original, como o enredo de uma novela ou peça de teatro, a utilização de personagens de um filme ou livro para criar uma seqüência, são passíveis de *copyright*. Os tipos de propriedade protegidos pelo *copyright* também aumentaram exponencialmente. Portanto, se inicialmente como pudemos acompanhar, o *copyright* era uma regulamentação para a reprodução de material impresso, observamos que com cada nova tecnologia de reprodução (palavras, sons, fotografias, imagens em movimento, informação digital), a legislação foi sendo alterada. Começando por proteger apenas textos, no início do século XX o *copyright* já abrangia todos os tipos de obras.

O direito autoral, portanto, passa a estruturar a proteção jurídica da matéria-prima da comunicação entre os seres humanos. E essa formatação legal, de origens inglesa e francesa, em grande parte perdura até os dias atuais, abrangendo sucessivamente a proteção dos textos em geral, da música, da TV, das obras audiovisuais, e como agora, as publicações digitalizadas (portais e *sites*, por exemplo).

Assim, buscamos abordar a construção do direito autoral como um processo vivo, incessante e heterogêneo, onde elementos distintos estão justapostos e produzem efeitos muitas vezes surpreendentes. A heterogeneidade desta construção é justamente o que sugere um método de pesquisa que celebre as múltiplas facetas que ela pode adquirir. Portanto, é com este objetivo que a seguir apresentaremos nosso método de pesquisa: a **Teoria Ator-Rede**.

### 3. A TEORIA ATOR-REDE

Segundo Latour (2001), questões epistemológicas, psicológicas, políticas e morais “levaram a política da razão modernista a um universo filosófico cercado por paradigmas dualistas e dicotômicos” (ibid, p. 27). De um lado o indivíduo, do outro a sociedade; o mundo objetivo x a subjetividade; a natureza x o social. A proposta da Teoria ator-rede é de um olhar alternativo, capaz de considerar o “objeto” como um “composto de elementos heterogêneos e díspares, com conexões que ultrapassam as barreiras epistemológicas de produção conceitual” (ibid, p.45). Segundo esta teoria, somos - nós mesmos - híbridos e simultaneamente compomos um *coletivo* de humanos e não-humanos (LATOUR, 1994).

Latour (2008) propõe a idéia do *coletivo heterogêneo* para pensar a ciência, a natureza, a sociedade ou qualquer elemento que possa porventura ser tomado como dotado de uma natureza própria. Quando se fala em coletivo ou rede é, sobretudo, no sentido da ação, do movimento de interessar e associar atores humanos e não-humanos na construção da realidade. Assim, não teríamos mais a natureza de um lado e ciência do outro, muito menos humanidade separada da política. Para Latour (1994) temos sim os *híbridos* de natureza-humanidade, ciência-política, “como os partidos verdes e os concílios sobre clima” (FERREIRA, 2006). Estamos no império do centro, no reino dos

híbridos, *fe(i)tiches*<sup>11</sup>, entidades reais ao mesmo tempo que construídas. E assim, Latour debruça-se sobre estas redes ou coletivos híbridos, com o objetivo de problematizá-los, de tomá-los não como dado, mas como algo a ser explicado.

O conceito de rede ganha relevância, portanto, porque, longe de ser indeterminada, uma rede é o lugar onde a determinação é construída, negociada ou ensaiada. Quando se fala em rede, fala-se justamente desta trama de atores que tecem suas relações traçando um amplo emaranhado de elementos distintos. Em outras palavras redes são *coletivos sociotécnicos*, “agenciamentos de natureza, sociedade e técnica” (PEDRO, 2003, p. 33), configurados em relações fluidas e cambiáveis que precisam ser refeitas incessantemente para adquirirem existência. E tomar o autor como rede ou como um composto híbrido, por exemplo, faz com que ele se torne multidimensional, e por isso necessite de um tratamento que corresponda a tal complexidade. É preciso, então, lançar luz sobre a heterogeneidade da autoria, abrindo-a de forma a dar visibilidade ao seu caráter reticular, evidenciar que os atores ou nós que a compõem são múltiplos e demasiadamente complexos.

Sobre a utilização deste referencial teórico Latour (2008) destaca que ele é, antes de tudo, um argumento negativo já que não diz nada positivo sobre nenhum estado de coisas. O melhor que pode oferecer a TAR é dizer algo como:

“[...] quando seus informantes mesclarem organização, *hardware*, psicologia e política numa frase, não a divida em distintos recipientes; trate de seguir os vínculos que estes elementos estabelecem [...] A TAR não pode dizer-lhe positivamente o que é o vínculo [...] É uma teoria forte creio, mas sobre *como* estudar as coisas, ou melhor, de como *não* estudá-las. Ou também de como dar aos atores margem para que possam se expressar” (LATOURE, 2008 p.206).

Pode-se dizer deste referencial que ele constitui uma espécie de “teoria minimalista” que tem como mote “seguir os atores na rede”. Assim, muito mais que um referencial, a TAR é um método e, sobretudo, um método descritivo que deve ser seguido durante todo o processo da pesquisa. Como diz Castro (2007) “não basta identificar uma rede e seus atores, é preciso vê-los, entendê-los e descrevê-los segundo a TAR”.

---

<sup>11</sup> Esta palavra é uma tradução para o jogo de palavras em francês *faitiches*, algo que é fato e feito ao mesmo tempo; real ao mesmo tempo que produzido por nós. Um modo de existência que incluiria os objetos científicos e os sujeitos – livres e produzidos ao mesmo tempo – irmanando-os aos fetiches produzidos pelos primitivos (FERREIRA, 2006, p.05).

Segundo Pedro (2005), é interessante notarmos não apenas os atores da rede, mas, sobretudo, seus efeitos. Dizemos que há um autor sendo produzido como efeito dessas relações em rede, ou talvez, vários autores sendo produzidos, semelhantes em alguns pontos, distintos em outros. Se retomarmos a questão da pirataria discutida anteriormente sob o ponto de vista dos dois *Lawrence*, não é difícil compreender isto. Embora possa parecer que estejam tratando do mesmo assunto, a autoria de *Lessig* é bastante distinta da autoria de *Liang*. Isto se torna possível não apenas porque os dois possuem “pontos de vista” diferentes, mas especialmente porque na tentativa de construção de algo comum (nesse caso, o autor) atores de naturezas díspares – leis, advogados, artistas, mercados, governos, internet, códigos binários, empresas, camelôs, etc – trabalham incessantemente na tradução de suas linguagens. Porém, muitas vezes este processo de tradução ou negociação não é capaz de justapor os tantos atores fazendo-os funcionar segundo o mesmo interesse, o que acaba produzindo efeitos diferentes, como é o caso da autoria segundo um advogado norte americano e um advogado indiano.

Portanto, a rede é o resultado estabilizado, em maior ou menor grau, de processos de *tradução*, de um trabalho prévio de equivalência de recursos heterogêneos que se tornaram comensuráveis e possibilitaram um funcionamento em conjunto (LATOURET, 2000). Tradução, portanto, é um conceito chave do arcabouço teórico do presente trabalho, pois enfatiza a continuidade dos deslocamentos e transformações que ocorrem no decorrer da história. Ou seja, traduzir é também expressar na sua linguagem o que os outros dizem e querem; como agem e como se associam mutuamente (CALLON, 2006). Uma tradução bem sucedida depende da capacidade dos atores em arregimentar aliados, ou seja, definir papéis e convencer os outros a desempenhá-los.

Os atores (individuais e coletivos, humanos e não-humanos) “trabalham constantemente traduzindo suas linguagens, seus problemas, suas identidades ou seus interesses para os dos outros” (ibid p. 05). Assim, a tradução pode oferecer uma descrição *simétrica* e *tolerante* de um processo complexo que constantemente conjuga uma variedade de entidades heterogêneas. Neste incessante processo, é importante enfatizar que as mediações – operadas tanto pela ação dos humanos quanto dos não-humanos – não devem ser confundidas com intermediários que transportam ou deturpam a potência da natureza e da sociedade, mas consideradas como aquilo mesmo

que produz, e conseqüentemente, “redefine o que a natureza é capaz e o que podem ser o homem e a sociedade” (PEDRO, 2003).

Através deste processo de tradução, a identidade dos atores e seus respectivos tamanhos tornam-se difíceis de discernir, provocando permanentes controvérsias (CALLON, 1986). Assim, qualquer definição prévia sobre a natureza dos grupos e de suas ações, torna-se ineficaz, pois, como já dito anteriormente, a intenção é chegar nestes lugares e não tomá-los como dados ou como pontos de partida da análise. Portanto, para olhar as práticas cotidianas que modificam em maior ou menor grau os estados de estabilidade do mundo e sair de esquemas binários e anti-nomias, busca-se enfatizar o justamente interdeslocamento dos atores humanos e não-humanos.

Se as traduções tornam evidente o jogo de forças presente em uma rede, é necessário que não só os vencedores – aqueles que arregimentam mais aliados – sejam considerados em estudos deste tipo. Todos os eventos, enunciados e atores devem ter um tratamento igual no estudo da produção de um fenômeno (CASTRO, 2007). Humanos e não-humanos devem ser considerados em pé de igualdade, vencidos e vencedores devem ser encarados com igual relevância nas controvérsias que circulam na rede.

Segundo a Teoria Ator-Rede não haveria clivagens e assimetrias a priori entre homem e natureza, erro e verdade, primitivos e civilizados, sociedade e tecnologia, autor e obra, ou seja, não há aqui a noção de ruptura e muito menos o conceito ampliado de revolução. Para essa abordagem o que existe é um *princípio de simetria* que ajuda superar os impasses produzidos pela purificação<sup>12</sup> destes elementos (LATOUR, 1994).

Desta forma, como é possível transformar um conjunto de elementos dispersos em um justaposto de aliados funcionando com unicidade? Diante de tamanha heterogeneidade, como adquirir estabilidade a ponto de podermos pontuar, nomear, classificar, caracterizar e utilizar os fatos e os artefatos? Como é possível apontar e

---

<sup>12</sup> A modernidade, suposta fonte da noção de ruptura, é aqui alvo de um possível debate, já que a existência ou não de um corte determinaria a forma de resposta à questão sobre se “nós [somos ou] jamais fomos modernos”, título do livro de Latour, de 1994. Para este autor a resposta é negativa: a constituição moderna, insinuada desde o século XVII e ancorada no imperativo de *purificação* entre os domínios natural e humano (em que estes revezariam nas posições de imanente e transcendente) fracassa através de seu efeito colateral mais indesejável: a *proliferação de híbridos* [ou *fe(i)tiches*]: “Quanto menos os modernos se pensam misturados, mais se misturam. Quanto mais a ciência é absolutamente pura, mais se encontra intimamente ligada à construção da sociedade” (LATOUR, p.47).

dizer: “Eis o autor”? Seguindo as pistas de Latour (2000) encontramos a seguinte resposta: “atando as forças reunidas uma à outra, ou seja, **construindo uma máquina**”. E aqui entendemos máquina como maquinação, estratégia, um tipo de esperteza em que as forças usadas mantêm-se mutuamente sob controle, de tal modo que nenhuma delas possa escapar do grupo (ibid, p. 212). Portanto, quando olhamos para as materialidades – uma lei de direitos autorais, por exemplo – estamos diante de uma máquina ou dispositivo capaz de nos fazer ver e falar algo porque é capaz de convocar, congrega, atar e unir os tantos atores (humanos e não-humanos) e com eles suas respectivas forças.

Sobre o processo de estabilização da realidade a partir da ciência, Latour (2000) explica que não devemos procurar seu motor nem no sujeito, nem na observação empírica, mas nas pequenas *técnicas de inscrição* presentes nos laboratórios juntamente com os interesses e alianças suscitadas por cada pesquisa. Ele destaca que quando duvidamos de um texto científico não saímos do mundo da literatura para entrar no da natureza como ela é. Pois sair de um artigo e ir para um laboratório é sair de um arsenal de recursos retóricos e ir para um conjunto de novos recursos planejados com o objetivo de oferecer à literatura o seu mais poderoso instrumento: a exposição visual (ibid, p.112). Assim, um dispositivo de inscrição é qualquer estrutura (sejam quais forem seu tamanho, sua natureza e seu custo) que possibilite uma exposição visual de qualquer tipo num argumento considerado científico.

Vale ressaltar que neste ponto a Teoria ator-rede (TAR) se aproxima imensamente de um outro pensador interessado nas ditas *técnicas de inscrição*. Foucault (2004), em *Vigiar e Punir* destaca a técnica do *panóptico*, que proporciona “aos sábios e vigias a coerência ótica, sem a qual o poder exercido em grande escala seria impossível” (ibid, p.91). E em *O Nascimento da Clínica* (1980) ele assim se pronuncia:

“Em medicina, não é o espírito que vai mudar, que vai se tornar mais cético, mais científico, mais experimental, é o olhar...Porque ele se aplica, no interior do hospital, a um novo regime de inscrição de traços” (FOUCAULT, 1980 p.15).

Desta forma, é possível considerar as leis de direito autoral, as querelas judiciais envolvendo pirataria, as notas musicais, os *pixels* de uma câmera de vídeo ou fotografia, os modelos de registro de obras intelectuais, as estatísticas econômicas da propriedade intelectual, os acordos internacionais e etc, o que inscreve o autor num regime de

visibilidade. Portanto, o que estaria por trás de um autor? Inscrições. Como são obtidas estas inscrições? Pela montagem de instrumentos. E esse outro mundo que fica logo abaixo do autor é invisível enquanto não há controvérsias. Apresentam-nos um *copyright* de obra intelectual como se pudéssemos ver o autor diretamente. As negociações, acordos e medidas que o tornam visível são invisíveis tanto quanto as ferozes controvérsias que o modelo *copyright* travou e trava para produzir uma imagem do autor.

Assim, buscar uma espécie simétrica de tratamento equivale a uma proposta de tornar visível as assimetrias e as disputas de poder. Considerar a distribuição em rede não quer dizer que o poder desapareceu ou está homogeneamente distribuído. “Na rede também trafega poder”, afirma Law (1987). O direito autoral, por exemplo, constitui uma forma que se configura a partir de dinâmicas de ação e interação entre os diferentes atores envolvidos. Em maior ou menor grau circulam advogados, artistas, ministros da cultura, valores, leis, dispositivos tecnológicos, expressões mistas de culturas, etc. Segundo Castro (2007) a circulação de um enunciado na rede e seu poder de arregimentar aliados, caracterizam o movimento de transformação do “feito” em “fato”, na medida em que fortalecem um “centro”, um nó.

Afirmamos até aqui que fatos e máquinas estão mudando constantemente porque muitos atores os transportam de mão em mão, diversas entidades atuam na conformação destes fatos - e são também por eles conformadas - e complexas negociações são feitas para definir que associação é mais forte ou mais fraca. Sendo assim, alguns atores ocupam posições privilegiadas em comparação a outros na medida do potencial de suas conexões, fazendo com que alguns possam emergir como *porta-vozes* na medida em que falam em nome daqueles que não podem fazê-lo. Latour (2000) lembra que é importante não limitar essa noção e não impor de antemão distinções nítidas entre “coisas” e “pessoas”.

“[...] na prática, não há muita diferença entre pessoas e coisas: ambas precisam de alguém para falar em seu lugar. Do ponto de vista do porta-voz, portanto, não há por que fazer distinção entre representar pessoas e representar coisas. Em cada caso, o porta-voz literalmente fala em lugar de quem ou do que não pode ou não sabe falar” (LATOURE, 2000 p.120).

Nota-se, desta forma, que o processo de estabilização e obduração da noção de

autor comporta uma gama de porta-vozes potencializadores de novas conexões. Ou seja, o autor da chamada “cultura livre” ou da “boa” pirataria fala através dos seus porta-vozes *Lawrence Lessig*, licenças *creative commons*, ministério da cultura brasileiro, empresas de *software peer-to-peer*, dados de mercados econômicos, etc. De outro modo, o autor da “má” cópia ou da denominada “pirataria asiática” pode falar a partir do advogado indiano *Lawrence Liang*, das estatísticas relacionadas à pirataria, das celeumas judiciais, da enorme quantidade de camelôs de qualquer centro urbano do Brasil e do mundo, dentre outros. Enfim, a ação dos porta-vozes consiste, acima de tudo, em traduzir os discursos e ações dos grupos que de certa forma representam.

Assim, a dinâmica do poder em rede segue um modelo muito mais fluido que na concepção estrutural de hierarquias arraigadas e inquestionáveis (CASTRO, 2007). Há sim o exercício de poder, porém de uma forma não vertical. Talvez seja mais cauteloso não utilizar qualquer espécie de metáfora topológica para falar de hierarquia em rede. Mas insistindo nesta tarefa, chegamos a um modelo de malhas tridimensionais com níveis cambiáveis como uma rede “cujo movimento remeteria à instabilidade marítima” (ibid, p.13).

Tendo em vista que as traduções são em si mesmas o próprio movimento da rede – que também faz circular o poder – a heterogeneidade torna-se ainda mais evidente. É aqui que o conceito de *controvérsia* ganha importância na Teoria ator-rede. São especialmente as controvérsias técnicas e científicas que interessam aos pesquisadores desta abordagem, já que elas abrem a possibilidade de uma interessante compreensão da dinâmica social. Como diz Latour (2008) “os nossos antecessores não tinham previsto que o desenvolvimento das ciências pudesse torná-las co-extensivas às interações sociais” (p. 15).

As muitas performances<sup>13</sup> de um fenômeno ou artefato técnico revelam sua complexidade – envolvendo não apenas questões técnicas, mas políticas, sociais, econômicas, estéticas, etc – principalmente quando a controvérsia de assenta e são estabelecidos, ainda que provisoriamente, os vencedores e os vencidos. No caso mesmo

---

<sup>13</sup> Este termo é utilizado por Annemarie Mol para sugerir uma realidade que é feita e performada (*enacted*), e não tanto observada. Ou seja, “em lugar de ser vista por uma diversidade de olhos, mantendo-se intocada no centro, a realidade é manipulada por meio de vários instrumentos, no curso de uma série de diferentes práticas”. Para maior aprofundamento ver : MOL, A. “*Ontological Politics. A Word and some questions*”. In LAW, J e HASSARD, J (org.) (1999) *Actor Network Theory and After*, Blackwell/The Sociological.

da autoria, estão envolvidos um sem número de atores, grupos e ações – a maioria distanciados do universo acadêmico – e assim poderíamos questionar a adequação da expressão “controvérsia técnica e científica” na abordagem do tema. Entretanto, isso não se torna possível na medida em que as controvérsias não estão confinadas ao campo científico e a ciência não se encontra separada da sociedade (VELHO e VELHO, 2002 *apud* CASTRO, 2007 p.14).

Examinando no livro “Ciência em Ação” a “anatomia da literatura técnica”, Latour (2000) procura mostrar os componentes heterogêneos que constituem a ciência e como uma controvérsia se torna feroz. Ele argumenta que a literatura torna-se mais técnica ao arregimentar cada vez mais recursos. E embora possa contrariar o senso comum, quanto mais técnica e especializada for uma ciência, mais “social” ela se tornará, pois aumentará o número de associações necessárias para robustecer a afirmação que será tomada como fato (*ibid*, p.103). Sendo assim, os estudos de análise de controvérsias têm como objetivo mapear o jogo de forças presente nas discussões tecnocientíficas, através da descrição, da busca de fatos e palavras que evidenciem as relações estabelecidas.

De acordo com Pedro (2005), a análise de controvérsias comporta três etapas. A primeira delas diz respeito à polissemia inerente ao tema, ou seja, às diferentes versões, de diferentes atores com relação à questão estudada. Durante esta etapa, busca-se identificar possíveis “porta-vozes” para os atores envolvidos na controvérsia e seus respectivos discursos. A segunda etapa da análise de controvérsias tenta dar conta de como o impasse produzido no embate das diferentes versões foi resolvido, se é que o foi (pode ter sido abandonado), de forma a evidenciar qual foi a voz ou as vozes vencedoras. A partir desta informação, pode-se desenvolver a terceira etapa que diz respeito aos tipos de relações estabelecidas entre os atores envolvidos e, simultaneamente, as relações destes com o fechamento da controvérsia.

Desta maneira, ao mesmo tempo que o fechamento da controvérsia diz respeito à constituição do autor como um “fato” ou um “ator” visto como homogêneo, não é possível ignorar as dificuldades que encontramos hoje de delimitar e caracterizar aquilo que seria o autor. A presente pesquisa lança mão, portanto, das proposições de Latour no intuito de mapear a organização material e imaterial que compõe a noção de autor. Ao se pensar as relações componentes da rede, diversas figuras devem ser evocadas e

chamadas à fala, para que seja possível compreender como e quais os efeitos estão sendo produzidos.

### 3.1 Alimentando-se de Incertezas

A noção de rede refere-se às articulações entre actantes que estão longe de serem fixas, estando em constante processo de negociação; e a estabilidade desta rede está ligada ao número de atores mobilizados (ou “aliados”), e à força das associações entre eles (LATOUR, 2000). Sendo assim, que tipo de metodologia poderia dar conta de algo tão dinâmico e heterogêneo? Como pesquisar a autoria tendo em vista a realidade como rede?

Podemos começar dizendo que a Teoria ator-rede é antes de tudo um método. Um tipo de método que não se “aplica” a algo porque não diz nada positivo sobre nenhum estado de coisas; um argumento *negativo*; uma teoria sobre *como* não estudar as coisas; ou ainda, como oferecer aos atores espaço para que possam se expressar (LATOUR, 2008). Sendo assim, a abordagem metodológica do presente trabalho não parte absolutamente de uma dimensão social que venha a nos estruturar, mas de *redes*, *fluxos* e pequenos caminhos que se abrem na *prática* dos atores. Nossas ferramentas são leves e minimalistas.

Em geral, a sociologia clássica<sup>14</sup> utiliza o termo “social” para designar aquilo que já está agrupado, funcionando como um todo, e perde de vista a natureza exata do que foi coletado, reagrupado e “empacotado”. Quando dizemos que algo “é social” ou “possui uma dimensão social”, na verdade mobilizamos tantos *traços*, materialidades, atores que por assim dizer, prosseguem, mesmo se os elementos deste agrupamento provêm um pouco de todos os lugares. O social não é um tipo de ingrediente como o metálico, econômico, biológico, lingüístico, religioso, psicológico, etc. *O social é o que mantém junto*. Assim, na abordagem do ator-rede não há nada de específico na ordem social; nenhum domínio distinto da realidade ao qual se possa colar a etiqueta “social”

---

<sup>14</sup> Latour faz uma diferença entre a *Sociologia do social* e a *Sociologia das associações*. A primeira representada especialmente por *Durkheim*, caracteriza o social como um tipo de ingrediente que compõe as relações. Já a Sociologia das associações que teria como representante *Gabriel Tarde*, coloca a ênfase na observação das práticas ou na elaboração de uma *praxiologia*.

ou “sociedade”. O social aqui não é a cola capaz de fazer tudo aderir, e sim o que é colado em conjunto com diversos outros tipos de entidades (ibid, p.18).

A sociologia de Gabriel Tarde é fonte de inspiração para a abordagem do social na Teoria Ator-rede, pois coloca em evidência justamente a questão de se tomar o social como unidade autônoma e definida por alguma representação ou *consciência coletiva* (TARDE, 1976, p.26). “O problema das outras sociologias é basicamente partirem de abstrações gerais do social”, escreve Tarde (ibid, p. 23). Portanto, se a sociologia pretensamente deseja construir uma lógica geral das sociedades, trata-se de uma lógica aberta, que não impõe qualquer estabilidade necessária, moral, técnica ou natural para descrever algo instável, longe do equilíbrio, em constante agitação, como é o *social* para Gabriel Tarde.

Sendo assim, se desejamos compreender os processos sociais do ponto de vista da *Sociologia das associações*, podemos até conservar as principais intuições das ciências sociais tradicionais, desde que tenhamos em mente cinco fontes incerteza: (1) sobre a identidade dos atores ou a natureza dos grupos; (2) a natureza das ações; (3) a natureza dos objetos; (4) sobre os fatos estabelecidos e (5) incerteza quanto à própria pesquisa ou tipo de estudo conduzido sob o rótulo de uma *ciência do social*.

“Pertencer a um grupo é se encontrar mobilizado por vínculos incertos, frágeis, controversos e constantemente flutuantes” (LATOUR, 2008). Falar de uma incerteza quanto à **identidade dos atores ou natureza dos grupos**, é abolir a idéia de pesquisar os agregados sociais a partir de categorias bem demarcadas e circunscritas como os “indivíduos”, as “organizações”, as “classes”, os “papéis”, os “campos discursivos”, “os genes” e etc. Assim, na presente metodologia não há nenhum componente pré-estabelecido capaz de realizar o papel de ponto de partida irrefutável, mesmo por uma questão de clareza, por racionalidade ou obrigação de método. Portanto, não faz sentido, segundo a Teoria ator-rede, fazermos de antemão categorizações de grupo - os autores, os artistas, os produtores, os piratas - pois o que importa de acordo com esta abordagem, são as *formações de grupos*, os *reagrupamentos contínuos*. Ou seja, tendo em vista a constante demarcação de fronteiras característica do mundo social, fica difícil começar a viagem determinando desde a partida qual o tipo de grupo e que nível de análise deve reter nossa atenção.

Mas como começar então nosso trabalho de pesquisa? De onde podemos partir? A resposta vem dos processos contraditórios de formação ou dismantelamento dos grupos e dos traços que deixam atrás deles inumeráveis *controvérsias* sobre filiação e pertencimento (ibid, p.49). Quando grupos se formam ou são redistribuídos, seus porta-vozes procuram freneticamente maneiras de marcar, delimitar e fixar fronteiras para que se tornem um pouco mais estáveis e duráveis. E isso produz muitos embates ou controvérsias, que por sua vez produzem diversos tipos de materialidades que o pesquisador pode acompanhar: reportagens, livros, artigos, leis, instrumentos, discursos, documentos, etc.

Estudar o tema da autoria a partir da incerteza quanto à própria identidade dos atores ou natureza dos grupos, é evitar estabilizar algo antes dos próprios atores que estamos estudando. Se desejamos entender o autor contemporâneo é necessário deixá-lo realizar seu trabalho de composição. O que resta a nós, portanto, é tomá-lo não como objeto de uma definição *ostensiva*, mas *performativa*, ou seja, pela sua ação ou por aquilo que ele faz fazer. E vale notar que o benefício de uma definição deste tipo é que ela chama a atenção tanto para os meios necessários à incessante manutenção dos grupos, como para as contribuições oferecidas pelos recursos do próprio pesquisador na medida em que ele também produz agência ou faz fazer.

“A ação não é transparente, nada se faz sob o pleno controle da consciência [...] ela (a ação) é sempre contraída, distribuída, influenciada, dominada, traída, traduzida [...] é *deslocalizada*” (LATOURE, 2008 p.70). Podemos dizer que a ação cruza, amarra e fundiona fontes inesperadas que o pesquisador precisa lentamente desembaraçar. A incerteza quanto à **natureza das ações** faz sentido na medida em que um ator não apenas age, mas o fazem agir ou é aquele que muitos outros fazem agir. Latour diz que é justamente esta incerteza o que traz a necessidade da expressão “ator-rede”. Portanto, a ação segue sendo uma surpresa, uma *mediação*, um evento, e é por isso que não devemos pensar em termos de uma “determinação da ação pela sociedade”, por “capacidades calculistas dos indivíduos” ou pelo “poder do inconsciente”. E sim pela constante subdeterminação da ação, pelas incertezas e as controvérsias sobre *quem e o que* atua quando “nós” atuamos.

Sendo assim, as controvérsias sobre o que nos faz agir precisam ser desdobradas até o fim, seja qual for a dificuldade; é preciso “seguir os atores na rede”. E

utilizar o termo “ator” implica não simplificarmos rápido demais aquele que passa à ação, já que um ator em cena nunca está sozinho para agir. Portanto, cada entrevista ou conversa, cada narrativa, cada curso de ação, por mais triviais que sejam, fornecerão ao observador um leque estupendo de entidades que dão conta do porque e do como de uma ação dada.

Vimos até aqui que a ação não apenas é controlada por “estranhos”, como também é deslocada e delegada a distintos tipos de atores capazes de transportá-la através de outros modos de ação, outros tipos de forças completamente distintas. Sendo assim, quando um ator age outras forças passam à ação, outras agências se apoderam desta ação. Se considerarmos que a ação está limitada *a priori* ao que os humanos “com intenção” e “com significado” fazem, é difícil ver como um computador, a internet, a fibra ótica ou o código binário puderam atuar.

Assim, mantendo nossa decisão de partir das controvérsias sobre atores e agências ou ações, afirmamos que “qualquer coisa” que modifique com sua incidência um estado de coisas, é um ator. Portanto, partir de uma incerteza quanto à **natureza dos objetos** é tomar uma postura simétrica de não impor inicialmente uma diferença ou assimetria entre a ação humana “intencional” e o mundo material de “relações causais”<sup>15</sup>. Isso porque as relações estabelecidas em um coletivo de humanos e não-humanos se realizam através de incessantes e heterogêneos *mediadores*, e não face a face. Sendo assim, o motor da ação depende da mediação dos atores mobilizados, e vale lembrar que estes atores são tão díspares quanto podem ser um programa de computador e a preocupação de um músico com a cópia pirata de sua obra.

---

<sup>15</sup> Vale ressaltar que não ignoramos a existência de poder, assimetrias e desigualdades sociais. Consideramos os objetos não só como autênticos atores, senão também como o que explicaria os poderes dominantes da sociedade, as imensas assimetrias e o esmagador exercício do poder. Assim, quando a sociologia fala do “poder da sociedade” ela se refere a um tipo de síntese de todas as entidades já colocadas em movimento para fazer com que as assimetrias sejam ainda mais duradouras. Ou seja, os objetos, pela natureza de suas conexões com os humanos, podem ser considerados tanto *mediadores* quanto *intermediários* da ação. Um intermediário é o que transporta significado ou força sem transformação – definir seus dados de entrada basta para definir seus dados de saída – já os mediadores, em contrapartida, distorcem, transformam, traduzem e modificam o significado dos elementos que supostamente devem transportar – seus dados de entrada não pré-dizem bem os de saída. Numa abordagem sociológica clássica consideram-se poucos mediadores e muitos intermediários – daí o “poder da sociedade” - porém segundo a Teoria ator-rede, haveria uma quantidade interminável de mediadores que raramente se transformam em intermediários fiéis.

Portanto, a dinâmica dos objetos diz respeito a um processo de deslocamento de agência para outros materiais ou atores, e é justamente neste sentido que esses objetos ou dispositivos técnicos são considerados mediadores, pois estão articulados na redefinição dos laços sociais e de nossas ações (MORAES, 1997). Mas como é possível ao pesquisador rastrear as atividades dos objetos?

Latour (2008) explica que é preciso antes de mais nada aceitar “o social como um fluido visível somente quando se estão criando novas associações” (ibid, p117). Mais uma vez a tarefa do praticante da Teoria ator-rede é seguir os rastros empíricos ou materialidades produzidas a cada nova associação e incorporá-las ao relato da pesquisa.

“Para que se dê conta deles, os objetos precisam ser incorporados aos relatos. Se não se produz nenhum rastro, não oferecem informação alguma ao observador e não terão efeito visível sobre outros agentes. Permanecem em silêncio e já não são atores: não é possível dar conta deles. Embora a situação seja a mesma para grupos e agências – sem prova não há relato nem informação – é claramente mais difícil para os objetos, já que produzir seus efeitos enquanto permanecem em silêncio é o que fazem tão bem [...] Uma vez construído, o muro de tijolos não diz uma palavra, enquanto o grupo de pedreiros pode seguir falando e podem proliferar os *graffitis* em sua superfície” (LATOUR, 2008 p. 117).

Retomando nosso caminho até aqui, vimos que é preciso considerar não grupos, mas reagrupamentos contínuos; não atores, mas formas de existência que fazem agir e as quais compreendemos mal a origem e a força; não interações face a face, mas longas correntes de mediações através de objetos de toda a natureza e cuja presença passa do visível ao invisível. Assim, nutrimo-nos de incertezas ao invés de decidir de antemão que aspecto deve ter a “móvel que equipa o mundo” (LATOUR, 2008 p.168). Estas seriam então as três primeiras fontes de incerteza que nos apoiamos para seguir o “fluido social” através de suas formas sempre variáveis e provisionais. Portanto, assim como viemos tentando fazer com o conceito de “social” ou “sociedade”, é chegada a hora de tentar retirar o veneno da “natureza”.

Sobre a sociedade, aprendemos a diferenciar *associações* – que conservamos – de uma *substância* feita de matéria social, que rechaçamos. A incerteza sobre **os fatos estabelecidos** diz respeito agora a uma diferença entre o *desdobramento da realidade* e a unificação prematura em *questões de fato* (ibid, p.168). Em uma *sociologia das*

*associações* os não-humanos adquirem relevância na medida em que não sejam tomados como questões de fato, mas de *interesse*.

É bastante comum a idéia de que as ciências são desinteressadas e que isso faz com que os cientistas possam sempre chegar a um acordo. “Eles submetem seus interesses ao que a natureza tem para lhes dizer, e reciprocamente, a natureza pode pô-los em acordo porque seus interesses não os cegam” (STENGERS, 1990). E assim, a ciência segue produzindo questões de fato *objetivas e naturais*.

Porém, Latour (2000) nos ensina a abordar a ciência sob uma ótica bem mais interessante, ou seja, através de suas práticas laboratoriais, sem nenhuma diferença essencial ou assimétrica em relação a qualquer outro fenômeno social enquadrável como “senso comum”. Não buscamos compreender as “forças sociais” que moldam o “contexto social” da ciência, já que os próprios objetos que ela produz contribuem para deslocar qualquer contexto devido à introdução de elementos novos que os laboratórios associam de maneira tão imprevisível.

O pesquisador em ciências sociais precisa ser capaz de seguir os *interesses, alistamentos e desdobramentos da realidade* antes de aceitar algo como um fato. E seguir de perto os fatos científicos é acompanhar sua fabricação e perceber que existem muitas formas e etapas distintas de sua realização. Sendo assim, não há restrições ao uso de qualquer espécie de fonte na presente pesquisa. Usamos referências dos mais variados tipos, extrapolando, muitas vezes, os limites dos rótulos disciplinares, daquilo que é considerado científico, para a esfera das artes, dos saberes populares, etc.

Vale ressaltar que o que afirmamos não tem nada a ver com a idéia de uma “flexibilidade interpretativa” proporcionada por “múltiplos pontos de vista” sobre a “mesma” coisa. Podemos dizer, que é a *coisa mesma* que permite desdobrar-se como múltipla, e por isso mesmo exige uma abordagem que celebre a *diferença*.

Portanto, a postura da Teoria ator-rede em relação à ciência é acompanhar os interesses, a fabricação dos ditos fatos científicos e a gama de novas entidades que eles produzem e passam a coabitar o coletivo. E é justamente neste sentido que se propõe uma nova política e uma nova epistemologia, ou melhor, uma nova *política epistemológica*, baseada na construção de um mundo sem fundamento, pleno de

mediadores, *fe(i)tiches* ou híbridos em rede, em operação de tradução e conjunção horizontal. Já que o mundo unificado é algo do futuro e não do passado (LATOUR, 1984 *apud* FERREIRA, 2007), é neste íterim que o pesquisador tem a oportunidade de acompanhar as arenas, os debates e as controvérsias em que diversos candidatos reivindicam habitar o mesmo mundo partilhado por humanos e não-humanos.

Deste modo, chegamos enfim à última fonte de incerteza que alimenta nossa metodologia: a **própria pesquisa** ou investigação produzida sob o rótulo de uma *ciência do social*.

O que fazemos quando rastreamos relações? De fato, não escrevemos, *relatos*? Não produzimos textos? Segundo Latour (2008) num tipo de trabalho que é, sobretudo, o de delinear associações entre diversos mediadores, é preciso ter em mente a própria pesquisa como um mediador, e portanto verificar se ela contribui para um reagrupamento do social ou para sua dispersão e desconstrução. “A destruição, a dispersão e a desconstrução não são objetivos a atingir, mas antes aquilo que é preciso superar” (ibid, p.15).

Recorrendo a metáfora cartográfica, poder-se-ia dizer que a Teoria ator-rede se esforça para tornar o mundo social tão *plano* quanto possível, de modo a assegurar que o estabelecimento de qualquer novo laço seja claramente visível. É assim que o próprio texto ou relato<sup>16</sup> torna-se o laboratório do *sociólogo das associações*. Pois uma boa sociologia tem que estar bem escrita, do contrário o social não aparece através dela, adverte Latour (ibid, p.183). Se pretendemos renovar o que significa ser uma ciência e o que significa ser social, também é preciso renovar o que vem a ser um relato *objetivo*. Diferentemente do que comumente se imagina, objetividade aqui não se refere ao sentido tradicional das *questões de fato* – com suas pretensões frias e desinteressadas de objetivação – e sim aos lugares de construção das *questões de interesse*, quentes, controvertidos e interessados.

“Nossos textos, assim como de nossos colegas cientistas, transitam paralelamente entre a artificialidade e a precisão: tanto mais precisos *porque* são artificiais. Mas nossos textos, como os de nossos colegas cientistas, correm o risco de ser *simplesmente* artificiais, quer dizer,

---

<sup>16</sup> Utiliza-se “relato” como termo genérico. Pode ser uma artigo, um arquivo, um *site* na internet, uma apresentação de *Power Point*, uma representação, um exame oral, um filme documental, uma instalação artística.

estar cheio de artefatos. A diferença não é entre os que sabem a ciência certa e os que escrevem textos, entre mentes “científicas” e “literárias”, entre “*esprit de géométri*” e “*esprit de finesse*”, senão entre os que escrevem *maus* textos e os que escrevem *bons* textos”. (LATOUR, 2008 p. 181).

Assim, considerar a pesquisa em ciência social como um relato, não significa de maneira alguma diminuir sua pretensão de realidade, mas antes, aumentar os cuidados e as capacidades que precisam ter os investigadores. Num *mau texto* apenas uns poucos atores serão designados como as causas de todos os demais. Já um *bom texto*, nesta definição de ciência social, é uma prova de quantos atores o escritor consegue tratar como mediadores e até onde ele é capaz de alcançar o social. Portanto, rede é uma expressão que serve para verificar exatamente isto, ou seja, quanta energia, movimento e especificidade nossos próprios relatos são capazes de capturar. Um texto produz rede quando permite ao escritor seguir um conjunto de relações definidas assim como outras tantas traduções.

### **3.2 Construindo Cadernos de Notas**

A melhor maneira de prosseguir em nosso argumento metodológico, alimentando-se da quinta fonte de incerteza, é definitivamente registrar todos os movimentos que realizamos, inclusive os que se referem à própria produção de explicações. A partir de agora *tudo deve ser considerado*: a primeira chamada telefônica ou *email* a um suposto entrevistado, as primeiras conversas com o orientador, as primeiras correções feita por ele, o primeiro lançamento em um motor de busca. Portanto, para elaborar relatos textuais e explicações são imprescindíveis alguns tipos de cadernos de notas ou de campo.

Latour (2008) explica que o primeiro caderno deve ser uma espécie de diário de bordo da própria investigação ou documentação da transformação que se sofre ao viajar. Conversas, reações de terceiros a pesquisa, surpresas e estranhamentos do campo, tudo isso são detalhes importantes que não devem ser perdidos.

O segundo tipo de caderno serve para reunir informação de tal modo que seja possível colocar simultaneamente os elementos em ordem cronológica e ordená-los em categorias que, mais tarde serão convertidas em arquivos e subarquivos mais e mais refinados (ibid, p.194). E qualquer que seja a solução – *software* ou bloco de notas – o

importante é passar de um marco referencial ao seguinte preservando o conjunto de dados e ao mesmo tempo reorganizando-o de tantas maneiras diferentes como seja possível. “É a única maneira de tornar-se tão moldável e expressivo como o assunto a abordar” (ibid, p.195).

Deve-se ter ainda um terceiro caderno sempre à mão para experimentos de escrita *ad libitum*. Ou seja, não é possível obtermos a adequação única que nos esforçamos para conseguir ao desdobrar imbróglis complexos, sem esboços e rascunhos contínuos. Portanto, é sempre uma boa prática reservar um espaço separado para as numerosas idéias que podem vir à mente, mesmo que cheguemos a usá-las só anos mais tarde.

O quarto e último tipo de caderno serve para registrar os efeitos do relato escrito nos atores cujo mundo tem sido desdobrado ou unificado. Este segundo experimento, somado ao trabalho de campo mesmo, é essencial para verificar se um relato cumpre sua função de unir o social. Sendo assim, o estudo até pode estar terminado, mas o experimento continua na medida em que o novo relato agrega sua ação performativa a todas as demais e isso também produz dados.

Portanto, se o social é o que circula e é visível somente quando brilha através de concatenações de mediadores, então isto é o que precisa ser replicado, cultivado, suscitado e expresso por nossos relatos textuais. A tarefa consiste em *estender* ou *desdobrar* atores *como* redes de mediações. É prática, do princípio ao fim.

## **4. O AUTOR COMO DISPOSITIVO SOCIOTÉCNICO**

### **4.1 Heterogeneidades: Função-autor e Teoria Ator-rede**

Assim como fazem alguns autores da Teoria ator-rede, lançaremos mão dos jornais e revistas para ilustrar a complexidade e a pregnância do tema da autoria na vida contemporânea.

## **DOWNLOAD ILEGAL AINDA É MAIORIA**

### **Para cada música paga, 20 são baixadas sem licença, diz relatório**

O relatório Digital Musica Report, divulgado semana passada pela confederação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI), traz dados interessantes sobre o mercado de música digital. Segundo o estudo, as vendas de música digital cresceram 40% em 2007, movimentando cerca de US\$ 2,9 bilhões no mundo. Em 2006, o faturamento havia sido de US\$ 2,1 bilhões.

A música digital passa a representar 15% das receitas totais da indústria fonográfica mundial. Em 2006, esse segmento era de 11% nas vendas de música e em 2003 era praticamente inexistente. EUA, Japão e Reino Unido lideram o ranking de vendas de músicas digitais no mundo.

Apesar dos números animados, o relatório traz um dado alarmante: estima-se que para cada download feito a partir de lojas online autorizadas, 20 são feitos de forma ilegal, infringindo a lei de direitos autorais.

**Fonte: Caderno de Informática do Jornal O Globo, 28/01/2008**

### **Quadro 1: “Download ilegal ainda é maioria” (reportagem)**

## **REGISTRO DE OBRAS: RECORDE**

Eis uma boa notícia: com uma ajudinha da tecnologia, nos últimos 12 anos praticamente quadruplicaram os registros de obras literárias na Biblioteca Nacional, em relação aos quase cem anos anteriores. De 1898 a 1995, foram 85 mil obras registradas. Agora, o total chegou a 415 mil títulos, a maioria, inéditos. Em 2007, forma 26 mil registros.

**Fonte: Jornal O Globo, 28/01/2008**

### **Quadro 2: “Registro de obras: recorde” (nota)**

Podemos dizer com Callon (1997) que, à medida que os recursos técnicos e científicos vão, cada vez mais, ocupando um lugar inseparável no dia-a-dia das pessoas, uma reelaboração da sociabilidade passa a ser perceptível, originando novas formas de interação, de cooperação e de conflitos. Obviamente, o tema da autoria e os processos que ele aglutina não passariam incólumes ao espraiamento das tecnologias na vida cotidiana. Nota-se que ao mesmo tempo em que a tecnologia parece ameaçar a figura do autor - porque o “download é ilegal” - ela também o resguarda e promove. A tal “ajudinha” da tecnologia faz com que o autor seja também, incessantemente inscrito e materializado em registros da Biblioteca Nacional.

Sendo assim, torna-se cada vez mais difícil uma compreensão do que é o autor

pautada em pólos estanques - tecnologia x indivíduo, falso x verdadeiro, original x cópia. Avançamos pouco se insistirmos em procurar o autor em alguma suposta natureza – ou *ser da linguagem* – e não nos inúmeros dispositivos sociotécnicos espalhados no coletivo. E com isso não estamos afirmando que o autor morreu ou está preso num jogo discursivo, dizemos sim que ele está vivo e sendo construído recursivamente, a todo instante através dos objetos técnicos, das estatísticas, dos números, dos jornais, etc.

Os problemas relacionados à autoria em tempos de novas tecnologias de circulação de obras intelectuais têm ressonância na recusa do autor formulada por Foucault<sup>17</sup> (1992). Segundo ele, o autor não passa do lugar em que se opera um dispositivo político, colocando sob desconfiança o mito da originalidade e da invenção, critério último da presença do autor. Ainda que constatada em épocas muito diferentes da que está em foco na presente pesquisa, admitir que a *função-autor* é produto, e não causa, de um certo modo de fazer circular uma massa de coisas ditas, possui ressonâncias com a Teoria ator-rede que permite considerar o autor como um *efeito de rede*.

Ao colocar a questão “*O que é um autor*”? Foucault visava denunciar como a proclamação da morte do autor<sup>18</sup> estava presa à crença em sua existência, ou seja, para dizer que ele está morto é necessário crer que ele existe. Portanto, é preciso retirar do pensamento o que impede verificar o desaparecimento do autor, ou seja, as noções de obra e de escrita. A primeira porque estaria calcada na ilusão da precedência do produtor sobre o produto, e a segunda porque fica subordinada às marcas empíricas daquele que escreveu (ibid, p.23).

Sendo assim, a saída teórica de Foucault é propor uma distinção entre as categorias semânticas de nome próprio e *nome de autor*. E a partir daí afirmar que os

---

<sup>17</sup> Centrado no discurso, desde aqueles particulares de certas áreas do saber até o discurso sobre o discurso (sua arqueologia), Foucault possui um denso trabalho sobre a autoria. Um aspecto interessante de suas análises diz respeito ao entrelaçamento fundamental entre a autoria e a literatura. Para maior aprofundamento ver ALMEIDA, L. *Para uma genealogia da noção de autoria em literatura*. In: FURLANETTO e SOUZA (Org). *Foucault e a autoria*. Florianópolis: Insular, 2006

<sup>18</sup> Depois que Roland Barthes em 1968 anunciou a morte do autor, isto se tornou objeto de intensos debates nos principais círculos críticos e literários da época. Para saber mais ver CRISTOFOLETTI, R. *Assinatura e impressão digitais: pela autoria no jornalismo*. In: FURLANETTO e SOUZA (Org). *Foucault e a autoria*. Florianópolis: Insular, 2006

procedimentos de verificação são muito diferentes em um caso e em outro. Não se trata de se deter no espaço vago em que textos perdem a conexão com o indivíduo que os escreveu, mas de distinguir o uso do nome de autor, do uso do nome próprio. Ou seja, o nome próprio é consensualmente usado como uma característica estável ou durável: ele sempre designa o mesmo indivíduo. Já o nome de autor é uma *função* ou *dispositivo* em operação na produção e circulação dos discursos. Em resumo, a especificidade do nome de autor em relação ao nome próprio é não estabelecer um vínculo referencial estável com aquilo que nomeia.

Chegaríamos finalmente à ideia de que o nome do autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho (FOUCAULT, 1992, p.45).

Assim, Foucault (1992) acrescenta que alguns textos são providos da função-autor, outros não. As diferenças possíveis em relação ao nome do autor ocorreriam por assegurarem uma função classificativa, ou seja, “um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos, caracterizando um modo de ser do discurso”. Desse modo, a noção de autor, delimitada à função-autor, é correlata à obra, pois um autor implica uma obra que possa ser consistentemente associada a ele. E assim Foucault marca a diferença entre autor e escritor. Este é quem escreve, aquele está revestido de traços históricos variáveis, relacionados em grande parte com o modo pelo qual são vistos e considerados os diversos discursos em diferentes épocas. Assim, Foucault define os *fundadores de discursividade*, ou seja, aqueles que deram possibilidade e regras de formação para outros textos; os posicionadores de *transdiscursividade*<sup>19</sup>; os que marcaram época; um autor “fundamental” ou pontual, a construir relações distintas de um outro menos *instaurador de discurso*.

De certa forma, podemos dizer que para Foucault interessa saber o que a figura do autor *faz fazer*, que funções desempenha, como é exercida essa função, em que condições, em que domínio, o que ela engendra e torna possível. O que nada tem haver com a ideia de uma fronteira estável e natural que permite conceber a existência de alguma coisa “pura” completamente definida e não problemática. Em suma, não se trata

---

<sup>19</sup> Freud, Marx, Aristóteles, Platão, Piaget seriam exemplos de instauradores de discursividade por abrirem uma rede indefinida de discursos.

de reduzir o autor a uma função, mas de analisar a função no interior da qual qualquer coisa, como um autor, pode existir.

Aproximando as ideias foucaultianas da Teoria Ator-rede, podemos traduzir a célebre pergunta de Foucault “*o que é o autor?*” para “*o que faz o autor?*” O sentido que pretendemos dar é, sobretudo, o da ação, dos agenciamentos múltiplos, daquilo que o autor faz fazer e que simultaneamente o performa. Tendo em vista que para adquirir existência o autor precisa fazer funcionar engrenagens dispares, conflituosas, erráticas, indeterminadas e imprevisíveis, fica difícil acreditar que ele possa estar solitário em alguma natureza inviolável.

Nos estudos sobre o autor, podemos dizer que de certa forma Foucault resguarda a linguagem – ou *o ser linguagem* - como lugar privilegiado, predominante, ponto de passagem obrigatória do autor. E se Foucault priorizou a linguagem, aqui pretendemos destacar que linguagem, enunciados, discursos, assim como objetos, pessoas e leis, estão constantemente se relacionando, trocando propriedades, recursos e produzindo efeitos tais como “original” e “cópia”, “verdadeiro” e “falso”, “copyright” e “copyleft”, “comércio eletrônico” e “pirataria”, “autor” e “plagiário”.

Quando dizemos que o original é “verdadeiro” e a cópia é “falsa”, por exemplo, estamos simultaneamente dando forma ao mundo e robustecendo certas redes. Vejamos, quando Lawrence Liang, o advogado indiano, celebra as possibilidades de copiar e compartilhar através daquilo que chama de “*legalidades permeáveis das modernidades pós-coloniais*”, ele assenta a função autoral não na criação de conteúdos localizáveis, originais e verdadeiros, mas na criação de significados compartilhados e dispersos através das atividades da comunidade eletrônica. Em outras palavras, uma imaginação compartilhada que apenas pode surgir através das atividades de produzir, fazer circular e consumir obras digitais daqueles que se apropria. Portanto, a possibilidade de ser sujeito nesta esfera não possui os requerimentos da autoria única, e o autor como figura dotada de *originalidade* acaba retrocedendo para que a função de *apropriação* passe ao primeiro plano.

Neste sentido, porém, o outro Lawrence parece justamente restabelecer o autor em seu papel criativo, original, restaurando uma certa natureza inviolável e plena de direitos. Já o indiano reconhece e afirma exatamente o momento romântico e pouco

plausível apontado por Foucault, quando este reclama uma forma de cultura em que a escrita criativa (ficção) “não esteja limitada pela figura do autor”.

Seria puro romantismo imaginar uma cultura onde o fictício opere em um estado absolutamente livre em que a ficção esteja à disposição de todos e se desenvolva sem passar através de nenhuma figura necessária ou constrictiva (FOUCAULT, 1992 p. 15).

Sendo assim, perguntar “*o que faz o autor?*” significa destacar as agências híbridas e performáticas que o compõem. Um autor que consideramos sem formas definidas que estejam lá já previamente dadas para serem simplesmente descobertas; um autor que é coletivo, mas, não social, se a este adjetivo for atribuído o sentido de pertencer a um mundo exclusivo de relações de “humanos entre si”; um autor que é narrado, porém não constituído apenas pelo discurso. Portanto, a prioridade recai sobre a indeterminação e a incerteza, visto que relações heterogêneas, entre elementos também heterogêneos, se estabilizam temporária e precariamente.

O fictício operando em estado absolutamente livre certamente é uma utopia, mas gostaríamos de chamar a atenção para o caráter fictício também do autor, ou melhor dizendo, seu caráter de *fe(i)tiche*. Ou seja, algo que é fato e feito ao mesmo tempo, é real e construído por nós. Sendo assim, não vemos separação entre escrita criativa (ficção) e autor, não temos de um lado a linguagem e do outro os humanos, pretendemos nos localizar no centro, ou no *reino dos híbridos*. Pois nosso objetivo é problematizar o autor, tomá-lo não como dado, mas como algo a ser explicado.

#### **4.2 Apontamentos sobre a Lei de Direito Autoral**

Na capa da Revista O Globo de domingo dia 14 de junho de 2009, aparece a seguinte imagem: Um disco de vinil da gravadora Continental de 1961 com as músicas *Canção de aniversário*, de José M. de Abreu e Alberto Ribeiro, e *Parabéns à você*, de M.J.Hill e Léa Magalhães. Abaixo do selo está o título da reportagem: **Tem dono:** *A inusitada história da versão brasileira de “Happy birthday to you”, a música mais popular do país, que até hoje levanta questões sobre direito autoral.*

**Muitos anos de vida: Família da autora de “Parabéns a você” alega que ela nunca recebeu pelos direitos de execução e tenta entender como a música ganhou um co-autor 36 anos depois de criada.**

A família de dona Bertha tem direito a 8,3% do valor pago por cada execução da música. Poderia ser o dobro desse percentual, mas surgiu um segundo autor de “Parabéns a você” mais de 30 anos depois de o primeiro verso ser feito, no início da década de 40. O produtor musical Jorge de Mello Gambier criou uma segunda estrofe em 1978, seguindo a mesma melodia: “A você muito amor/ E saúde também/ Muita sorte e amigos/ Parabéns, parabéns”.

O segundo trecho se tornou parte da versão original, e Gambier também passou a ter direito a receber 8,3%. No primeiro trimestre de 2009, esta participação representou 450 reais. Gambier recebeu sua parte. A família de Bertha, não. Segundo os herdeiros, a autora jamais recebeu o que teria direito pela execução pública da música. Os 83,4% restantes em direitos autorais recolhidos com a versão brasileira são divididos entre a Warner Chappell (41,67%), editora da Gravadora Warner Music que detém os direitos da música original e de suas versões em outras línguas, e os herdeiros das duas autoras americanas (41,67%).

Em 1893, as irmãs Mildred Jane e Patty Smith Hill, ambas professoras, criaram a canção infantil “Good morning to all” para alegrar seus alunos do jardim de infância em uma escola em Kentuck, nos Estados Unidos. Alguns anos depois, elas decidiram alterar a letra da canção e surgiu “Happy birthday to you”. De acordo com uma estimativa do mercado fonográfico, a música original rende dois milhões de dólares anuais aos herdeiros das irmãs Mildred e Patty e à editora Warner Chappell. No Brasil, a melodia composta pelas americanas foi adaptada por intermédio da Gravadora Continental (posteriormente comprada pela Warner Music), que promoveu um concurso para escolher a versão nacional, em 1942.

**Fonte: Revista O Globo 14/06/2009**

### **Quadro 3: “Muitos anos de vida” (reportagem)**

Pindamonhangaba, interior de São Paulo, 1942. Dona Bertha, uma dona de casa de 40 anos, formada em farmácia e ávida ouvinte de rádio, escreve uma quadrinha despreziosa e elaborada em poucos minutos, diz a reportagem. A letra escolhida no concurso da Gravadora Continental para a versão de “Happy birthday to you” era de Léa Magalhães, codinome de dona Bertha. Como poderia surgir um co-autor 38 anos depois?

Vejamos, Jorge Gambier, de 59 anos, é paulistano e começou sua carreira no mercado fonográfico aos 17. Foi produtor de artistas famosos como Toquinho e Zezé de Camargo e Luciano. A participação em “parabéns a você” aconteceu no fim da década

de 70, quando procurou a Gravadora Continental, responsável na época pelos direitos da música, para solicitar a inclusão de mais uma estrofe. Gambier estava produzindo um disco infantil e queria gravar “Parabéns”, mas a música era muito curta, o que o levou a pedir autorização para completar a letra. Porém, isso não pressupunha se tornar co-autor da mesma, mas a gravadora solicitou um contrato que colocava Gambier como co-autor. Desde então, o produtor recebe direitos autorais, já a família de Bertha Celeste Homem de Mello diz que “ela nem pensava nisso, pois o que a deixava feliz era ser reconhecida pelas pessoas como a autora do *Parabéns*” (Jornal O Globo, 2009)

Aproveitamos a reportagem do Jornal O Globo para trazer um ator-rede de extrema importância no presente estudo: a Lei brasileira de Direitos Autorais 9.610/98. Tendo em vista sua capacidade de arregimentar e manter atados aliados tão heterogêneos como advogados, artistas, governos, tratados internacionais, empresas, rede mundial de computadores, por exemplo, faremos uma humilde incursão pelo universo desta rede de elos muitas vezes díspares.

Segundo Gandelman (2001), a legislação vigente que regula os direitos autorais no Brasil, possui alguns fundamentos básicos e genéricos também adotados pelas legislações internacionais e estariam da seguinte maneira relacionados: I) **Ideias** – Elas não são protegidas, mas sim suas formas de expressão, a exteriorização num suporte físico; II) **Valor intrínseco** – A qualidade intelectual da obra não constitui critério atributivo de titularidade, isto é, a proteção é dada independentemente de seus méritos literários, artísticos, científicos ou culturais; III) **Originalidade** – O que se protege não é a *novidade* contida na obra, mas a *originalidade* de sua forma de expressão; IV) **Territorialidade** – A proteção dos direitos autorais é territorial, independentemente da nacionalidade original dos titulares, estendendo-se através de tratados e convenções de reciprocidade internacional; V) **Prazos** – Os prazos de proteção diferem de acordo com a categoria da obra, por exemplo, livros, artes plásticas, obras cinematográficas ou audiovisuais, etc; VI) **Autorização** – Sem a prévia e expressa autorização do titular, qualquer utilização de sua obra é ilegal; VII) **Limitações** – São dispensáveis as prévias autorizações dos titulares de registro, em determinadas circunstâncias<sup>20</sup>; VIII)

---

<sup>20</sup> Limitações em benefício dos deficientes visuais para a reprodução, sem fins comerciais, em método Braille ou similar; e a reprodução de pequenos trechos de obras preexistentes ou da obra integral no caso das artes plásticas sempre que não constituam o objetivo principal da obra nova e desde que não cause injustificado prejuízo ao autor da obra reproduzida (Lei 9.610/98).

**Titularidade** – A simples menção de autoria, independentemente de registro, identifica sua titularidade; IX) **Independência** – As diversas formas de utilização da obra intelectual são independentes entre si (livro, adaptação audiovisual) e X) **Suporte físico** – A simples aquisição do suporte físico ou exemplar contendo uma obra intelectual protegida não transmite ao adquirente nenhum dos direitos autorais dela (p. 39).

De certa maneira, podemos dizer que encontramos em cada fundamento a tentativa de circunscrever ou performar um *autor proprietário*. Vale ressaltar que não dizemos com isso que outros autores não estão sendo produzidos concomitantemente e de forma incessante. Mas neste momento gostaríamos de chamar a atenção para alguns efeitos interessantes que a *autoria proprietária* é capaz de produzir.

### **4.3 Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD)**

O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) é uma sociedade civil, de natureza privada, instituída pela Lei Federal nº 5.988/73 e mantida pela atual Lei de Direitos Autorais brasileira – 9.610/98. Dona Bertha, nossa ilustre autora de *Parabéns a você*, não possui um cadastro regularizado junto ao Ecad. A família nunca recebeu repasses financeiros pela música.

Administrado por associações de música para realizar a arrecadação e a distribuição de direitos autorais decorrentes da execução pública de músicas nacionais e estrangeiras, o Ecad é ponto de passagem obrigatório e porta-voz privilegiado do autor proprietário na seara musical. A dinâmica de distribuição econômica da autoria é amplamente entrelaçada pelos elementos dessa rede e ser *dono* de uma música é *ter cadastro* no ECAD. De certa forma podemos dizer que isto desloca/traduz a música para a legalidade dos bens, o que acaba produzindo uma nova entidade: o *autor cadastro*.

Após se filiar ao ECAD o músico precisa cadastrar também as músicas de sua autoria ou interpretadas. É necessário ainda que o autor informe o percentual de participação que cabe a cada um dos autores na criação da música, pois este será o valor que norteará a distribuição dos direitos autorais de execução da respectiva obra. Ou seja, caso os direitos de autoria tenham sido cedidos, parcial ou integralmente, a uma editora de música, os direitos autorais de execução pública também passarão a pertencer-lhes,

proporcionalmente ao percentual cedido.

Em termos gerais, a engrenagem do ECAD funciona da seguinte maneira: (1) a distribuição de direitos autorais provenientes da execução nas rádios é regionalizada e feita por amostragem; (2) os valores arrecadados numa determinada região são distribuídos apenas aos titulares de música que tiverem suas obras executadas e captadas através de gravação ou envio de planilhas com a programação musical das rádios que pagam direito autoral ao ECAD; (3) a distribuição dos direitos autorais de execução pública é feita mensalmente, trimestralmente ou semestralmente, de acordo com o segmento no qual a música foi executada (show, TV, rádio, música ao vivo, sonorização ambiental, etc.), ou seja, se uma música for executada hoje, não significa que os direitos serão pagos imediatamente; (4) os percentuais de distribuição dos direitos dos titulares autorais (compositores e editores) e dos titulares conexos (produtores fonográficos, intérpretes e músicos acompanhantes) são diferentes; (5) os direitos autorais de execução pública referentes a shows são pagos mensalmente e somente aos autores das músicas interpretadas; (6) para que o Ecad distribua os direitos autorais provenientes de shows e eventos, é necessário que o organizador ou promotor envie o roteiro das músicas que serão executadas pelo artista, com a correta identificação dos títulos das músicas e seus respectivos autores.

Henrique Gandelman (2001) comenta que a expressão “Comunicação ao Público” é estabelecida na Lei com a função de impedir que obras teatrais, composições musicais com ou sem letra e fonogramas sejam utilizados em representações e execuções públicas sem a prévia e expressa autorização do autor ou titular do direito. Sem se atrever a dar uma definição para a expressão “público”, a lei adota o conceito de locais de frequência coletiva, enumerando no parágrafo 1º, uma extensa lista do que se considera como tal: teatros, cinemas, hotéis, feiras, meios de transportes, clubes, lojas, estádios, circos, hospitais e vários outros tipos de usuários, acrescentando ao final “ou onde quer que representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas”.

Porém, como manter unidos tantos atores diferentes? Como resistir a todos os esforços de modificação? Como controlar o incessante fluxo de *comunicação ao público*? O quê pode, nos dias de hoje, um escritório central único que arrecada e distribui direitos relativos às obras artísticas? São perguntas que não buscamos

responder com explicações sobre a influência das *forças sociais* sobre o *direito* ou o contrário, o *direito* explicando a *sociedade*. Como diz Latour (2008), “o direito tem coisas muito melhores para fazer e uma delas é circular pela paisagem associando entidades *de um modo legal*”.

**Com o cadastro da prefeitura em mãos, o Ecad aperta o cerco aos blocos**

Os organizadores de bloco de rua têm uma preocupação a mais este ano. O Ecad, responsável pela arrecadação e distribuição de direitos autorais de músicas, resolveu apertar o cerco. Funcionários do órgão estão entrando em contato com os organizadores da folia de rua para informar que, se não for feito o pagamento dos direitos autorais, o bloco estará sujeito a multa. A medida está fazendo muito bloco pequeno pensar na possibilidade de só tocar sambas próprios neste carnaval.

O cálculo dos direitos autorais é baseado na quantidade de pessoas: R\$ 4 por folião. Ou seja, para um bloco pequeno, com 500 pessoas, como o Último Gole, do Jardim Botânico, a taxa será de R\$ 2 mil – quase todo o orçamento do grupo. Maria Gurjão de Moraes, uma das organizadoras, diz que o valor pode inviabilizar o desfile.

- Não discuto a importância do direito autoral, só acho que o Ecad deveria fazer um acordo viável para os pequenos blocos – comenta Maria, que é filha de Vinicius de Moraes.

Presidente do Folia Carioca, associação que reúne 23 blocos de estrutura média, Ricardo Rabelo faz coro:

- O carnaval de rua não cobra ingresso, portanto, o critério de quantidade de público é esdrúxulo.

No ano passado, a arrecadação do Ecad no carnaval do Rio chegou a R\$ 1,7 milhão – o valor inclui, além dos blocos, carnavais em coretos e bailes populares. A meta este ano é superar R\$ 2 milhões. A medição vai ser feita com gravadores digitais em 20 blocos. O gerente de relacionamento de arrecadação do órgão, Márcio Massano, diz que a cobrança sempre existiu: o que mudou este ano foi a participação da prefeitura, que cadastrou todos os blocos.

Em 2009, 6.246 autores receberam pela execução pública de suas músicas no carnaval. João Roberto Kelly (“Maria Sapatão”, “Cabeleira do Zezé”) lidera o ranking.

**Fonte: Jornal O Globo, 31/01/2010**

**Quadro 4: “Compasso de estréia” (reportagem)**

Quando propomos estudar a autoria a partir de um olhar sociotécnico buscamos, sobretudo, prover de *objetos* algo que parecia desprovido deles, qual seja, a noção de autor. Entendemos que o autor é composto de elementos diferentes dos humanos e não podemos ser tão tímidos diante de objetos como um gravador digital e um cadastro da

prefeitura, por exemplo. Diante deles interessa-nos saber as associações que fazem e como têm renovado o repertório dos *vínculos sociais*. Assim, a partir da reportagem podemos notar que o cadastro da prefeitura, permite vínculos entre direito autoral, Ecad, pequenos blocos de carnaval, gravadores digitais, compositores de sambas, autoria proprietária, foliões e muito mais. Podemos dizer que cadastrar blocos de carnaval é transportar o Ecad de um lugar a outro, é traduzi-lo de outra maneira, é translação de interesses.

Ao abordar *os objetos* numa pesquisa sobre *o autor* estamos cuidando para que categorias – poder, conhecimento, lucro, capital, etc – não dividam um tecido que desejamos íntegro. Assim, quando nos livramos de termos tradicionais, a questão, como diz Latour (2000), “fica bem simples: como atuar a distância sobre eventos, lugares e pessoas? A resposta: trazendo para casa esses acontecimentos, lugares e pessoas” (ibid, p.362). Para fazer isso à distância, constroem-se meios que os tornem *móveis* para que possam ser trazidos; *estáveis* para que possam ser trazidos e levados sem distorção, decomposição ou deterioração; e finalmente, *cambiáveis* para seja lá qual for a matéria de que são feitos, possam ser acumulados, agregados ou embaralhados.

Sendo assim, se as condições acima forem atendidas, então uma pessoa que produz uma música, um texto, uma pintura, uma idéia, um software, inicialmente tão “artista” quanto qualquer outra pessoa, se transformará em um centro capaz de dominar à distância muitas outras pessoas. Para esclarecer nosso argumento, voltemos à reportagem: Podemos dizer que João Roberto Kelly, o autor de *Maria Sapatão e Cabeleira do Zézé* domina à distância foliões e blocos de carnaval cadastrados na prefeitura. Para tornar isso possível entram em cena os *móveis estáveis e combináveis*, ou seja, registros, cadastros, estatísticas, gravadores digitais; cada um deles traz autores distantes, múltiplos, desconhecidos para as dimensões de um número no computador do Ecad. Portanto, trata-se de uma sutileza que inclui no mesmo repertório de manobra recursos humanos e não-humanos, o que aumenta muito as margens de negociação e conseqüentemente expansão da autoria (ibid, p.206).

#### **4.4 Creative Commons**

*Cena 1:* Los Angeles 1995, um pai chamado *Eric Eldred*<sup>21</sup> resolve auxiliar suas filhas na tarefa da escola: ler *The Scarlet Letter* de *Nathaniel Hawthorne*. Porém, as meninas acham o texto desinteressante e o pai decide ajudar buscando referências na Internet onde encontrou o texto completo, mas com muitos erros de formatação e diagramação. *Eldred* então escaneou o texto, reformatou, revisou, adicionou notas, glossário e ainda uma resenha escrita em 1879. Como o texto de *Hawthorne* é melhor entendido no contexto de suas outras obras, *Eldred* escaneou também a obra completa, ilustrando-a com os novos recursos e publicou tudo em um endereço na Internet. Ao final do trabalho, seu site recebia mais de 3.000 visitas diárias e foi saudado pelos estudiosos em *Hawthorne* como uma ótima ferramenta. Empolgado com a repercussão do trabalho, *Eldred* planeja ampliar o seu projeto e lançar títulos de 1923 como "*Three Stories and 10 Poems*" de *Hemingway*. No entanto, em 1998 o congresso americano aprova o "*Sonny Bonno Copyright Term Extension Act*" estendendo o termo de proteção das obras de 50 para 70 anos - caso o direito seja propriedade de uma pessoa - e de 75 para 95 anos caso o direito seja de uma empresa. *Eldred* resolve trilhar o caminho da desobediência civil, mantendo o plano de publicar obras datadas de 1923 e 1924. Foi preso, teve seu site fechado, escreveu cartas, e se tornou um ativista. *Lawrence Lessig*, professor de Direito da Universidade de *Stanford*, ouve falar do caso, procura *Eldred*, entra nos tribunais e dá início ao caso em seu nome.

*Cena 2:* Califórnia 2001, *Lawrence Lessig* lança oficialmente o projeto *Creative Commons*<sup>22</sup>. Sua primeira proposta de licenças é publicada em 16 de dezembro de 2002. Em 2004, o modelo é premiado com o *Golden Nica Award* na categoria *Net Vision*. No mesmo ano, o projeto brasileiro dos Pontos de Cultura entra em vigor e o *Creative Commons* é designado como o modelo oficial de registro das obras produzidas por estes Pontos. Rio de Janeiro 2006, a *Microsoft Corporation* lança um dispositivo (*add-in*) que permite licenciar com licenças *Creative Commons* qualquer documento produzido em *Microsoft Office*. O primeiro documento licenciado com esta

---

<sup>21</sup> Maiores detalhes em [http://ecodigital.blogspot.com/2002\\_10\\_07\\_archive.html](http://ecodigital.blogspot.com/2002_10_07_archive.html), e também <http://eldred.cc/eldredvashcroft.html>

<sup>22</sup> Criado em 2001 na Universidade de *Stanford* na Califórnia, o projeto *Creative Commons* possibilita através da Internet o licenciamento de textos, imagens e músicas. Qualquer indivíduo que crie algum tipo de obra intelectual passível de ser resguardada por direitos autorais pode entrar num *site*, escolher como gostaria de disponibilizar sua obra ao público e publicá-la sob a proteção das licenças *Creative Commons*. Uma das inovações seria, por exemplo, o autor poder optar por licenciar seu trabalho sob uma licença específica que atenda melhor o seu interesse. Vale ressaltar que uma discussão mais aprofundada será tomada no decorrer do trabalho. Para maiores detalhes: <http://www.creativecommons.org.br/>.

tecnologia foi o discurso do então Ministro da Cultura do Brasil, proferido na *Cimeira Creative Commons 2006* realizada no Brasil. Maio de 2007, *John Wilbanks*, diretor-executivo do *Science Commons*, entidade vinculada ao *Creative Commons*, realiza palestra para alunos de graduação da Fundação Getúlio Vargas (FGV) no Rio de Janeiro.

As cenas acima introduzem um importante momento desta pesquisa. Além de trazer à baila a questão dos modelos alternativos de licenciamento, as cenas também apontam o projeto brasileiro *Pontos de Cultura*, lugar onde começa nossa trajetória. Em meados de 2004 tive a oportunidade de trabalhar no projeto do Ministério da Cultura como “implementadora” dos Pontos de Cultura do Rio de Janeiro e Espírito Santo.

Através de escolha por licitação pública o governo selecionava em todo o Brasil - principalmente em áreas de baixo índice de desenvolvimento humano – grupos que desenvolviam atividades culturais dos mais variados tipos. Uma vez escolhidos, os projetos recebiam recursos da ordem de dois mil dólares por mês durante dois anos, além de um kit multimídia composto de dois servidores (um multimídia para a edição de áudio e vídeo e o outro de acesso a Internet), antena banda larga, câmeras de vídeo e fotográficas, microfones e outros apetrechos de um pequeno estúdio multimídia.

Ao mesmo tempo em que o Ministério da Cultura implementava com tecnologias digitais cada Ponto, ele também incentivava a disponibilização das obras produzidas ali - imagens, músicas e textos – segundo uma lógica diferente daquela do *copyright*. A escolha de modelos alternativos de registro significava uma tentativa de traduzir mudanças ocorridas no campo da propriedade intelectual, além de coadunar com os anseios de uma “democratização da cultura”.

Assim, passamos a ter contato com um universo inteiramente novo e sedutor: o campo relativamente novo dos licenciamentos de conteúdo aberto. Certamente a surpresa e o espanto com que nos deparamos ao conhecer novas práticas e idéias, fazem o pensamento colocar em marcha sua sublime capacidade de questionar a si mesmo e o mundo. Foi a partir daí que começamos a problematizar uma noção que, até bem pouco tempo, parecia colocar poucos problemas: a noção de autoria. Percebemos que as questões em torno deste conceito ou possibilidade de plágio, por exemplo, deixavam

intocada a idéia de que alguém havia criado algo originalmente – o autor podia ser referido, e dele certamente emanava a criação da obra. Portanto, com a ajuda das cenas brevemente descritas anteriormente, buscaremos mostrar que os novos dispositivos tecnológicos seriam vetores privilegiados de instabilização ou de “desconstrução” desta figura.

Inicialmente gostaríamos de enfatizar que a autoria e seus procedimentos de construção aglutinam coletivos humanos e não-humanos em suas mais diversas ordens: um pai que deseja auxiliar as filhas numa tarefa escolar, políticos, advogados, dispositivos tecnológicos, códigos binários, a Internet, a *Microsoft Corporation*, a legislação, as universidades, etc. Uma lista de elementos heterogêneos e díspares trafegando nas malhas de determinadas redes e que em um determinado momento e lugar, adquirem estabilidade e configuração. Quando *Lawrence Lessig*, em 2001, lança para o mundo o “*Creative Commons*”, ele não está apenas apresentando um novo modelo de registro de obras intelectuais mas, sobretudo, o resultado solidificado de processos de tradução, de um trabalho prévio de equivalência de recursos heterogêneos que se tornaram comensuráveis e possibilitaram um funcionamento em conjunto (LATOUR, 2000). Portanto, interessa-nos aqui não apenas os atores desta rede, as *pontualizações* que a compõem, mas acima de tudo seus efeitos.

#### **4.5 Traduzindo e Transladando**

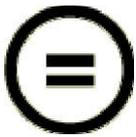
O *Creative Commons* é um dispositivo que possibilita, através da Internet, o licenciamento de textos, imagens e músicas. Qualquer indivíduo que crie algum tipo de obra intelectual passível de ser resguardada por direitos autorais pode entrar no *site* [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org), escolher como gostaria de disponibilizar sua obra ao público e publicá-la sob a proteção das licenças *Creative Commons*. O autor pode optar por licenciar seu trabalho sob uma licença específica que atenda seus interesses ou combinar várias delas num mesmo registro. As licenças são escritas em três níveis: computador (linguagem tecnológica), advogados (linguagem jurídica) e usuários (símbolos e termos em linguagem usual). Mostraremos a seguir alguns dos tipos de licenças desenvolvidas e quais os direitos nelas contidos.

Atribuição:



Pelos termos desta licença, o autor autoriza a livre cópia, distribuição e utilização da obra, demandando que ela seja sempre atribuída ao autor original e que isso conste em todos os meios de divulgação, quando adequado ao meio.

Não a obras derivativas:



Pelos termos desta licença, o autor autoriza a livre cópia, distribuição e utilização da obra. Entretanto, demanda que a ela seja sempre mantida intacta, sendo vedada sua utilização para a criação de obras derivativas.

Vedados Usos Comerciais:



Pelos termos desta licença, o autor autoriza a livre cópia, distribuição e utilização da obra, mas veda qualquer utilização, cópia e/ou distribuição que tenha fins comerciais. Isto significa que qualquer pessoa que tenha obtido acesso à obra não pode utilizá-la para fins comerciais, como, por exemplo, vendê-la ou utilizá-la com a finalidade de obter lucro.

Na *cena 2*, quando a *Microsoft Corporation* lança um dispositivo que “permite” licenciar com licenças *Creative Commons* documentos produzidos em *Microsoft Office*,

ocorre aquilo que Latour (2000) chama de operação de translação ou tradução. Ou seja, uma questão envolvendo o direito autoral é transformada em questão técnica, pois, diante de uma controvérsia – o direito autoral na Internet – as operações de convencimento acabam mobilizando uma mistura de agentes humanos e não-humanos (LATOURE, 2001). Traduzir portanto, é deslocar, e *Lawrence Lessig* procura deslocar os mais variados aliados para que passem sempre pelo seu modelo de registro. Assim, este passa a funcionar como um ponto de passagem obrigatória, dos atores e aliados desta rede, tanto os aliados humanos, como o pai *Eric Eldred*, o Ministro da Cultura do Brasil Gilberto Gil, os alunos de direito da FGV, os colegas advogados, desenvolvedores de *softwares*, pesquisadores da Universidade de *Stanford*, usuários de Internet; quanto os não-humanos, ou seja, dispositivos técnicos, programas, *softwares* capazes de produzir licenças compreensíveis em linguagem computacional, a rede mundial de computadores etc. Portanto, a noção de tradução ou translação enfatiza a continuidade dos deslocamentos e transformações que ocorrem no decorrer da história.

Sendo assim, é essencial notarmos que as habilidades necessárias – traduções/translações – para ir do pai *Eric Eldred* ao professor de direito da Universidade de *Stanford* são exatamente simétricas às habilidades para ir da construção de um código binário ao direito autoral, da produção de conteúdo digital às operadoras de acesso à internet. Portanto, a questão é: Como se valer de uma linguagem binária de números e de uma rede mundial de computadores? Como levá-los a relacionar-se com textos, músicas, imagens, artistas, direito de propriedade intelectual? “Simples”: Transladando interesses, interessando, negociando o tempo todo para que as alianças provisórias não se rompam. Portanto, a habilidade estaria na multiplicação dos artifícios que levam cada elemento a ser interessado no funcionamento dos outros. E Latour (2001) completa: “esses elementos podem ser livremente escolhidos entre atores humanos ou não-humanos” (p.56).

Podemos, neste ponto, pensar sobre o enunciado “autor” e todas as traduções materiais, libidinais, sociais, jurídicas, econômicas e subjetivas que ele constringe e permite. Na medida em que o *Creative Commons* se anuncia como um dispositivo capaz de atender a certa demanda atual por formas mais democráticas de compartilhamento do conhecimento, ele está estrategicamente alistando e interessando atores humanos e não humanos para que passem sempre pelo mesmo ponto ao trafegarem pela rede da

propriedade intelectual. Pois como afirma Pedro (2003), a lógica que estabelece poder na rede fundamenta-se, sobretudo, na quantidade de conexões estabelecidas e/ou seu alcance.

Assim, fatos e máquinas estão mudando constantemente porque muitas pessoas os transportam de mão em mão, diversas entidades atuam na conformação destes fatos – e são também por eles conformadas – e complexas negociações são feitas para definir que associação é mais forte ou mais fraca. Portanto, a questão da autoria ganha novos contornos. Quem é “o autor” dos fatos e artefatos? Afinal, descoberta, invenção, desenvolvimento, originalidade e inovação, termos bastante arraigados à idéia de autoria, foram completamente subvertidos pela idéia de que fatos e artefatos não seguem um caminho reto – da mente de um grande gênio direto para a sociedade, do laboratório para nossa vida cotidiana – e sim um caminho tortuoso, labiríntico, cheio de translações, traduções, interesses e negociações. Então, como podemos falar de autoria e propriedade intelectual?

#### **4.6 Arquivo Audiovisual**

Foucault (1997) argumenta que no plano do saber, os elementos surgem segundo um regime de luminosidade observável (o “visível”) e sob as formas de enunciados (o “dizível”). “Para que uma seqüência de elementos possa ser considerada e analisada como um enunciado, é preciso que ela preencha uma condição: deve ter existência material” (ibid, p.115). Neste ponto, é interessante assinalar a proximidade entre as concepções de Foucault e as de Latour (2000), sobretudo no que diz respeito à materialidade dos enunciados. Para ambos os autores, é justamente essa “espessura material” o que dá vida aos enunciados que, de outra forma, estariam condenados ao silêncio.

Retomando o tema da autoria, podemos pensar que se todos os autores fossem reunidos e falassem ao mesmo tempo, seria impossível compreender tamanha polifonia, e além disso, há vozes que se sobressaem, configurando-se como o que fala em nome dos coletivos. Segundo Latour (2000), “o *porta-voz* é alguém que fala em lugar do que não fala”. Assim, se as palavras escritas na lei não podem “falar por si”, elas podem através da voz do representante. Se “a cultura” pode nos oferecer belas inscrições visuais, ela também é capaz de produzir porta-vozes discursando em seu nome. Trazer à

baila os porta-vozes pode ser uma forma bastante profícua de acompanhar as controvérsias que circulam numa rede, pois, além de traduções, estes representantes podem realizar traições – o que de certa forma torna a realidade ainda mais interessante.

Sendo assim, traremos para o texto alguns representantes e seus enunciados, no intuito de enriquecer a discussão com falas obtidas durante algumas entrevistas. Inicialmente G (1), advogado e professor da Fundação Getúlio Vargas, falará em nome de um escritório de advocacia especializado em Direito de Informática e Direito Autoral; posteriormente M (2), coordenador de um Ponto de Cultura da cidade de Niterói, será o porta-voz de artistas do Ponto de Cultura; e finalmente K (3), advogado palestrante no Museu Nacional da UFRJ e funcionário da Receita Federal, assumirá a voz do governo brasileiro.

### **(1) “Direito de Proveta”**

A entrevista com G aconteceu no dia 10 de abril em seu escritório no Centro do Rio de Janeiro. De maneira geral – e correndo os riscos que generalizações podem produzir – a opinião do advogado a respeito do *Creative Commons* pode ser resumida na seguinte frase dita por ele: “Isso é direito de proveta! É dizer como o direito tem que ser (...)”. G. explica que o direito nos Estados Unidos é muito diferente daquele produzido na Europa, e afirma que o Brasil, tendo seguido o modelo europeu, precisa ser cuidadoso quanto à adoção de projetos provenientes de um modelo jurídico que não tem haver com o seu. E diz: “O Centro de Tecnologia e Sociedade da FGV que trouxe o *Creative Commons* para o Brasil, precisa estabelecer uma idéia para complementar o *copyright* e não para substituir o *copyright*”. Outro aspecto interessante da entrevista e que subjaz ao modelo do *Creative Commons*, é a suposta relação direta entre autor e público. “Eliminar da cadeia o intermediário, ou seja, editora, gravadora, produtora etc promoveria algum lucro para o autor? Como podemos realizar efetivamente um mercado pautado nesta relação direta? Qual o lucro para o autor? E todas estas pessoas que trabalham em produtoras, gravadoras e editoras? Perderão seus empregos? Qual a vantagem disso para a economia?”

### **(2) “Queremos Mais é Criar, Criar...”**

A entrevista com M, coordenador de um Ponto de Cultura na cidade de Niterói,

ocorreu em março de 2008. De início, ele afirma: “queremos mais é criar, criar... a idéia é sempre disponibilizar os curtas pra passar em todas as janelas possíveis, inclusive, dois deles estão disponibilizados para *download*, no site<sup>23</sup> de um festival de cinema no qual participamos”. Porém, ele diz que a única restrição feita é quanto a curtas atuais, que não podem ser exibidos em canais de tv, pois isso os eliminaria de alguns festivais de cinema. Tal “proteção” dura um ano.

“Recentemente, a gente exibiu três curtas na Rede Minas (canal aberto de Minas Gerais), exibição gratuita, com mais duas reprises. Recebemos alguns convites de mostras, de aquisição de acervo para projetos, etc e sempre doamos o filme. Claro, a gente só cobraria se fosse exibição comercial, mas esse tipo de convite nunca nos chegou.”

O coordenador diz ainda que os filmes são feitos a partir de idéias individuais e de discussão coletiva. Quando perguntei sobre registro de autoria das obras ele disse: “(...) Mas a autoria é sempre deles (os usuários do Ponto de Cultura). Eu e os outros coordenadores respondemos pelo filme (no que diz respeito a inscrever em festivais etc). Mas sempre eles que falam ao público. A não ser quando eles não querem, ou há impossibilidade financeira (exibição em outro Estado)”.

E assim, a entrevista precisa terminar ali, pois M. é chamado para ajudar a editar o último curta, cujo *software* de edição não é um *software livre*, mas o *Final Cut* da *Apple*. Explica ele: “Sabe, por mais interessante ideologicamente que a plataforma aberta seja, ela não é lá muito amigável e, até onde sei, não é muito boa pra edição de vídeo. Quero dizer, ainda não consegue substituir um editor de vídeo profissional”, finaliza.

### **(3) “Coisa do Gil e Ronaldo Lemos”**

K. é o advogado convidado a palestrar durante as comemorações da “Semana do Arqueólogo” no Museu Nacional da UFRJ. A palestra intitulada “Propriedade Intelectual na ciência. Dez perguntas que você deve saber”, convidava não apenas a específica comunidade científica do Museu, mas todo e qualquer interessado no tema. Sendo assim, participamos da palestra ocorrida no dia quatorze de maio e, ao final,

---

<sup>23</sup> [www.kinoos.com.br](http://www.kinoos.com.br)

pudemos perguntar-lhe sobre o que pensava do *Creative Commons*.

Vale ressaltar que K. se apresentava como advogado e arqueólogo – já que havia se formado nas duas carreiras – trabalhando no campo da propriedade intelectual com parceiros como a FIRJAM e a Receita Federal.

Durante cinquenta minutos o advogado buscou explicar os “principais pontos da lei de propriedade intelectual”, bem como as diferenças entre direito autoral e direito industrial, direitos morais e patrimoniais, descobertas e invenções. O discurso parecia fazer sentido na medida em que convocava o pesquisador, o professor e o intelectual a “reivindicar seus direitos enquanto autor e atentar às regras estabelecidas nas cláusulas dos contratos de trabalho”. Porém, segundo relato da maioria dos presentes, não há contratos e muito menos cláusulas que tangenciam a questão dos direitos patrimoniais de suas produções. A pergunta mais freqüente ao final da palestra foi: “Aquilo que eu produzo aqui dentro é de quem?” E o advogado, em todas às vezes, apelava para aquilo que, supostamente, estaria previsto em contrato...

E sobre o *Creative Commons* ele diz: “Isso aí é um projeto encabeçado pelo advogado Ronaldo Lemos e apoiado pelo Gil (...) Ainda não é ponto passível no Brasil, ainda não tem consistência (...) Vem do direito americano”.

## **5. HIBRIDISMOS CONTEMPORÂNEOS**

### **5.1 O Software**

“São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”. (Art. 7º da Lei de Direitos Autorais nº 9.610/ 1998)

Percebemos no decorrer deste trabalho como é difícil pensar qualquer realidade social, qualquer instituição presente na sociedade, prescindindo do uso da tecnologia ou ignorando o conhecimento científico. Para estudar o mundo em que vivemos é necessário defrontar-se com esse binômio complexo e que de tão íntimo chega a fundir-se num só; ciência e tecnologia podem ser designados pelo termo de *tecnociência* (LATOUR, 2000), já que suas relações e interconexões não permitem uma dissociação possível.

Para Latour, a causa da separação entre a ciência e a tecnologia resulta de se atribuir toda a responsabilidade à produção de fatos a um punhado de bem-aventurados, enquanto a ação de recrutamento fica invisível: “Quando aceitamos a noção de ciência e tecnologia, aceitamos um pacote feito por alguns cientistas para definir responsabilidades, excluir o trabalho do pessoal de fora e manter alguns líderes” (ibid, p. 286). Assim, o uso do termo tecnociência serve, principalmente, para descrever os elementos amarrados ao conteúdo científico, por mais sujos, insólitos, ou estranhos que possam parecer. Quanto mais *esotéricos*<sup>24</sup> os conteúdos da ciência e tecnologia, maior sua expansão externa.

Ao perguntar “quem está realmente fazendo pesquisa?”, a Teoria Ator-rede busca mostrar que não só os cientistas fazem a ciência, se dirigindo à distinção entre o *lado de dentro* e o *lado de fora* da ciência. Assim, as pessoas que estão realmente fazendo ciência não estão todas no laboratório, porém há pessoas no laboratório porque existem muitas outras no ato de fazer ciência fora dos laboratórios. Portanto, a tecnociência tem um lado de dentro porque tem um lado de fora.

[...] quem entra no laboratório não vê relações públicas, políticos, problemas éticos, luta de classes, advogados; vê ciência isolada da sociedade. Mas esse isolamento existe só porque outros cientistas estão sempre ocupados a recrutar investidores, a interessar e convencer outras pessoas. Os cientistas puros são como filhotes indefesos que ficam no ninho enquanto os adultos se ocupam construindo abrigo e trazem alimento (ibid, p. 258).

Portanto, se as redes não são construídas com material homogêneo, mas ao contrário, exigem uma urdidura de inúmeros elementos diferentes, fica sem sentido a questão de saber se elas são “científicas”, “técnicas”, “econômicas”, “políticas” ou “administrativas”. Para falar numa aplicação bem sucedida de uma ciência qualquer é preciso olhar se houve extensão progressiva de alguma rede; caso se fale de um

---

<sup>24</sup> No livro *Ciência em Ação* em um capítulo intitulado “Quando os dentro saem”, Latour utiliza os termos *esotérica* e *exotérica* para mostrar que a tecnociência possui um lado *de dentro* e um lado *de fora*. Ele escreve: “Quando os cientistas e engenheiros conseguem criar um vasto mundo lá dentro, significa que *outras pessoas* estão trabalhando mais ou menos em favor do mesmo objetivo; quando não tem sucesso, significa que estão seguindo *sozinhos* o seu caminho. Isso dá a impressão de paradoxo: quando os cientistas parecem ser totalmente independentes, estar rodeados apenas por colegas, pensando obsessivamente em sua ciência, significa que estão inteiramente dependentes, alinhados com o interesse de muito mais gente; inversamente, quando são realmente independentes, não conseguem os recursos para equipar um laboratório, ganhar a vida ou recrutar outro colega que poderia entender o que eles estão fazendo. Esse paradoxo é simplesmente consequência do mecanismo de retroalimentação [...]: quanto mais *esotérica* uma parte da tecnociência, mais *exotérico* precisa ser o recrutamento de pessoas” (LATOURE, 2000, p. 260).

malogro, é necessário descobrir que parte de que rede foi furada. Os resultados da construção, da aplicação e da manutenção das redes é a possibilidade de agir a distância, ou seja, fazer nos *centros* certas coisas que às vezes os possibilitam dominar espacial e cronologicamente a *periferia*.

Ir da “ciência” para a “tecnologia” não é ir de um mundo de papel para um mundo desarrumado, graxento e concreto. É ir de um trabalho em papel para outro trabalho em papel, de uma central de cálculo para outra que reúne e maneja mais cálculos de origens mais heterogêneas. Quanto mais modernas as máquinas, maior o número de formulários de que precisam para existir. A razão disso é simples: no processo de construção, elas vão sumindo de vista porque cada uma de suas peças oculta a outra à medida que todas se vão transformando em caixas-pretas cada vez mais pretas (LATOURE, 2000, p. 412).

Assim, o conhecimento tecnocientífico desenvolve-se pela progressiva construção de fatos científicos que são como *caixas pretas* (LATOURE, 2000), cuja verdade ou adequação é dada como certa para os que as utilizam como ponto de partida para outros estudos, mas, cuja natureza problemática pode sempre ser ressaltada quando examinadas em suas origens.

Portanto, ao mencionar o termo tecnociência a partir do ponto de vista da Teoria Ator-rede, buscamos enfatizar o *software* como algo que embora extremamente disseminado e utilizado no nosso cotidiano, ainda não se obdurou completamente como caixa preta, especialmente naquilo que se refere aos meios legais de registro e proteção da propriedade intelectual.

## **5.2 Entre a Patente Industrial e o Direito Autoral**

“Os computadores estão para a computação como os instrumentos estão para a música. Software é a partitura cuja interpretação amplia o alcance de nosso entendimento e eleva nosso espírito. Leonardo da Vinci chamou a música de *a criação dos contornos do indivisível*, e esta frase é até mais apropriada para descrever o software.” (ALAN KAY, 1984 apud GAMDELMAN, 2001).

Segundo Di Blasi (2001) *software* é um gênero de tecnologia composto por duas espécies: A primeira trata das expressões literais da idéia, ou seja, o programa-fonte em si ou objeto e o programa executável; A segunda espécie são os aspectos não literais do *software* ou “os aspectos funcionais, que são as características técnicas, operacionais, os métodos de controle e toda a parte tecnológica com aplicação prática ou não” (ibid, p. 107). Assim, esses dois aspectos terão proteções distintas para a propriedade intelectual. O aspecto literal, o algoritmo ou a seqüência de passos que foi desenvolvida e expressa na folha, no papel, em HD ou em um disquete – expressão literal - é passível de proteção através do Direito Autoral – *copyright* - por lei específica (Lei nº 9.609/98); Já os elementos não literais, ou seja, as características funcionais de aplicação, o aproveitamento industrial e comercial dessas concepções – aspectos não-literais - seriam passíveis de proteção por patente (ibid, p.109). Vale dizer que uma patente apenas pode ser concedida mediante apresentação e comprovação dos seguintes requisitos: Atividade inventiva, aplicação industrial, novidade e suficiência descritiva (ibid, p.123); já a proteção pelo Direito Autoral acontece imediatamente à criação da obra.

Esta dupla categorização do *software* – aspectos literais e não literais; proteção por patente e regime autoral – nos aponta primeiro a hibridação, a heterogeneidade, a complexidade de elementos agregados nessa tecnologia. E segundo, nos aponta a purificação de categorias e a tentativa de circunscrever certas ações a campos específicos e bem delimitados. É a partir daí que as controvérsias se proliferam e nossa aventura se torna ainda mais interessante.

Em julho de 2001 no IV Encontro de Propriedade Intelectual e Comercialização de Tecnologia realizado pela REPCIT (Rede de Propriedade Intelectual, Cooperação, Negociação e Comercialização de Tecnologia), o advogado Maurício Lopes de Oliveira (2001) argumentava numa mesa redonda sobre *proteção a*

*métodos de fazer negócio* que o Direito Autoral ou o *copyright* ofereceria uma proteção inadequada ao programa de computador.

“Sendo uma linguagem, não deveria ser protegida, não poderia ser equiparada a uma expressão lingüística. Quem conhece a história da proteção dos programas de computador enquanto direitos autorais, enquanto copyrights, sabe que **a justificativa foi muito mais política do que técnica** [grifo nosso]. As empresas desenvolviam softwares há muito e precisavam de uma proteção imediata. A coisa teve valor, foi para o mercado e a proteção imediata não custosa era a de Direito autoral e não a via patentária, na medida em que há um processo moroso e muito custoso. Então foi muito mais uma questão política e que direcionou a proteção para o Direito Autoral. Mas não me parece, ainda hoje, ser o caminho mais adequado” (ibid, p.116).

Porém, Marinilza Bruno de Carvalho, coordenadora do Programa de Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia da UERJ, discordava do advogado dizendo que, quando o Direito autoral está protegendo o *software*,

“ele está protegendo o algoritmo, a seqüência de passos que foi desenvolvida por aquele autor, é a idéia dele. Na realidade, se considerarmos a idéia e não o objetivo, a idéia passa a ser uma escrita de um livro. Quer dizer, é muito parecido realmente. Enquanto professora de desenvolvimento de software, você pode pedir a seus alunos que desenvolvam um software com o objetivo tal. Vamos calcular a folha de pagamento de uma empresa tal. Você dá todos os dados para que aquele programa seja desenvolvido. Certamente receberá inúmeros programas que atingem o mesmo objetivo, com algoritmos totalmente diferentes. Esses algoritmos têm a ver com performance, com qualidade, com rapidez, com idéias de busca que são criativas e que devem ser protegidas. Portanto, gostaria de esclarecer que a proteção do Direito Autoral para o desenvolvedor, para aquele que teve a idéia, que criou o caminho de como atingir aquele objetivo, é muito importante” (ibid, p.122).

A Lei brasileira 9.609/1998 sobre a propriedade intelectual de programas de computador considera em seu Art. 1º que

programa de computador é a **expressão** de um conjunto organizado de instruções em linguagem natural ou codificada, contida em suporte físico de qualquer natureza, de emprego necessário em máquinas automáticas de tratamento da informação, dispositivos, instrumentos ou equipamentos periféricos, baseados em técnica digital ou análoga, para fazê-los funcionar de modo e para fins determinados (Lei 9.609/1998).

Vemos assim que ao considerar o software uma expressão lingüística contida em suporte físico, a Lei o coloca na seara das obras literárias que são regidas pelo Direito Autoral. Porém, existe um detalhe importante no Art. 3º que diz o seguinte:

Os programas de computador poderão, a critério do titular, ser registrados em órgão ou entidade a ser designado por ato do Poder Executivo, por iniciativa do Ministério responsável pela política de ciência e tecnologia.

O pedido de registro deve conter os dados referentes ao autor e titular do programa, se distinto do autor, sejam pessoas físicas ou jurídicas, a identificação e descrição funcional e os trechos do programa e outros dados que se considerar suficientes para identificá-lo e caracterizar sua originalidade. Assim, parece haver uma hibridação de formas de licenciamento. Ou seja, ao mesmo tempo em que a Lei assegura o software como *expressão de uma linguagem*, portanto, uma **obra artística** protegida pelo direito de autor, ela também o desloca, através do “registro em órgão ou entidade designado pelo Poder Executivo, por iniciativa do Ministério responsável pela política de Ciência e Tecnologia” (Lei, 9.609/1998), para um lugar bem diferente: o de **produto industrial**.

Porém, é interessante notar que a Lei do software brasileira também faça referência ao Direito Autoral, pois de certa forma ela coloca o programador como **artista** e não como **engenheiro**, fortalecendo assim a ideia de que no mundo digital é possível expressar-se com código. Ou ainda, que o software é um mediador das nossas relações e o programador assim como o artista produz sociedade através de suas criações, sejam elas códigos de computador ou textos literários.

### **5.3 Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI)**

Vimos então que os programas de computador podem, a critério do titular dos respectivos direitos, ser registrados em um órgão específico, cujo designo é atribuído ao Ministério de Ciência e Tecnologia. Pois é aqui que entra em cena o INPI - Instituto Nacional da Propriedade Industrial – e suas redes de produção de “autores-rede”.

Com um Registro do INPI, a validade dos direitos para quem desenvolve um Programa de Computador é de 50 (cinquenta) anos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à data de criação<sup>25</sup>. Na página eletrônica do INPI<sup>26</sup> é possível encontrar um “passo a passo” para quem deseja registrar um programa de computador. Inicialmente devem ser apresentados dois tipos de documentação, uma *formal* e outra *técnica*. A parte formal consiste na apresentação do *Formulário de Pedido de Registro* preenchido, *Guia de Recolhimento da União* paga e uma *procuração* (caso não seja o próprio a fazer o depósito); a parte técnica consiste na apresentação, em duas vias, da listagem integral ou parcial do *código fonte, especificações e fluxogramas*. Nota-se que o aspecto coletivo da construção do autor fica mais claro na medida em que vão se justapondo elementos distintos como formulário, guia de recolhimento, fluxograma, procuração, código fonte, técnicos do INPI, enfim, uma lista heterogênea de materiais e recursos que associados são capazes de produzir uma *autoria proprietária de software*.

Assim, depois de pesquisar brevemente a página eletrônica do INPI e entrar em contato com os primeiros elementos dessa rede, procuramos alguém que pudesse falar em nome dela, ou seja, um *representante*. Encontramos Roberto, um engenheiro bioquímico, professor universitário e ex-técnico do INPI.

Nossa conversa aconteceu em um breve intervalo de almoço na Universidade Federal Fluminense onde ele é professor. Ao ouvir sobre o tema do nosso trabalho, foi logo alertando que não era sua área e talvez não pudesse “ajudar muito”, porém, mesmo que a princípio softwares e moléculas químicas pareçam coisas distintas, com processos de registro também distintos, é o que os associa que nos interessa: o INPI.

O Instituto Nacional da Propriedade Industrial é uma autarquia federal criada em 1970 e vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Ele é responsável por registros de marcas, concessão de patentes, averbação de contratos de transferência de tecnologia, registros de desenho industrial, indicações geográficas e programas de computador. Segundo Roberto, “*mais do que um sistema de propriedade industrial cuja função é a proteção intelectual, o INPI tem como objetivo*

---

<sup>25</sup> A data de criação é aquela na qual o programa tornou-se capaz de executar a função para a qual foi projetado.

<sup>26</sup> [www.inpi.gov.br](http://www.inpi.gov.br).

*capacitar o país e o tornar competitivo na área tecnológica e conseqüentemente econômica”.*

Roberto conta que o processo de pedido de patente de um composto de moléculas possui cinco fases: (1) **pesquisa e desenvolvimento** – todo o período que antecede a apresentação do composto ao INPI; (2) **pré-testes** – três anos após a entrada do pedido de patente; (3) **fase clínica** - o composto passa a ser testado clinicamente durante sete anos; (4) **fase comercial** - passados dez anos de tramite no INPI, o composto de moléculas tem a possibilidade de ser explorado comercialmente por mais dez anos e de forma exclusiva pela empresa que o registrou. *“Embora possa parecer excessivo um determinado laboratório ter o direito exclusivo de comercializar uma fórmula, é importante ressaltar que o investimento necessário para se chegar a ela é alto, assim como o tempo de retorno do investimento é longo, dez anos no mínimo”.*

O trabalho de Roberto no INPI consistia em analisar pedidos de registro de patente, o que muitas vezes engendrava controvérsias ferozes, pois em um pedido de qualquer natureza, seja de um composto de moléculas ou programa de computador, o solicitante precisa contemplar as condições de **novidade, atividade inventiva, aplicação industrial, suficiência descritiva e precisão quanto ao escopo de proteção.**

*“Algumas vezes em meu trabalho precisei negar um pedido porque não havia nada de novo naquela composição de moléculas, nenhuma atividade inventiva. Ou seja, acrescentar um par de moléculas qualquer em um composto cujo efeito, por exemplo, baixar a febre, permanece inalterado e nenhum novo efeito é apresentado, não confere novidade e nem atividade inventiva. Já a questão da aplicação industrial está relacionada à viabilidade de produção e distribuição da invenção que precisa estar suficientemente descrita para ser reproduzida a qualquer tempo e lugar. E por fim, tem a questão da clareza e precisão daquilo que se deseja proteger, e um bom exemplo que posso dar é o caso do Viagra; existem duas patentes diferentes, uma que o escopo de proteção se relaciona ao Sistema Nervoso Central e outra relacionada ao coração. Primeiro, o laboratório Pfizer sintetizou e estudou o Citrato de Sildenafil para o uso em hipertensão e angina [doença cardiovascular isquêmica], mas a droga também podia induzir fortes ereções penianas, e a Pfizer decidiu comercializá-la como tratamento para a disfunção erétil. Porém, existem duas patentes: uma cujo escopo de proteção se relaciona à hipertensão e angina, e outra relacionado à disfunção erétil”.*

Em “A Esperança de Pandora”, Latour (2001) descreve uma pesquisa sobre o solo da Amazônia e relata a engenhosa construção da realidade praticada pelos cientistas. Ao descrever essa prática, Latour argumenta que não há lacuna entre *palavras e mundo* ou *linguagem e natureza*, e sim a *referência circulante* (ibid, p.39).

A referência não é algo acrescentado às palavras, mas um fenômeno circulante cuja deambulação não deve ser interrompida por nenhum salto caso queiramos que as palavras se refiram às coisas progressivamente inseridas nela (p.134).

Para que o Viagra exista, é preciso que o Citrato de Sildenafil se refira à “potência sexual” e moléculas, engenheiros químicos, laboratórios, leis de patente, mercado farmacêutico, etc, estejam justapostos, alinhados e funcionando na construção dessa referência. Segundo a Teoria Ator-Rede, o “fluxo sanguíneo da ciência” depende de inumeráveis referências circulantes indispensáveis para o surgimento do ator independente que constitui o resultado da obra dos cientistas. Portanto, referência aplica-se, sobretudo, à estabilidade de um movimento ao longo de inúmeras mediações e implementos diferentes, onde nada impede que no decorrer do percurso outras estabilidades sejam produzidas, visto as duas patentes do Citrato de Sildenafil.

Ao discorrer sobre os critérios do INPI para a concessão de patentes e o trabalho como técnico analista, Roberto menciona “*as tais questões políticas*”, o que obviamente nos interessa muito. Pedimos então, que nos falasse sobre elas:

“*Agora, veja só: o INPI analisa o pedido de patente seguindo rigorosas regras, tratados internacionais de propriedade intelectual, leis de patentes e etc; ao conceder a patente, supõe-se que tal invenção, no caso um composto químico, está protegido pela lei de propriedade intelectual, ou seja, não pode ser utilizado sem devida autorização; então, vem o José Serra, ministro da saúde na época em que eu estava no INPI, quebra várias patentes, faz o INPI produzir licenças compulsórias e coloca em lados opostos o INPI e a ANVISA, o Ministério da Indústria e Comércio e o Ministério da Saúde. Ter vindo para a academia tem muito haver com esse tipo de coisa, sabe. É difícil trabalhar com todo esse jogo político...*”

De certa maneira, a fala de Roberto coloca *ciência* e *política* em lados opostos: em um extremo, a ciência que diz respeito a leis impessoais e mediante experimentos e

cálculos acessa entidades não-humanas; no outro, a política irracional, imoral e desordenada. Podemos dizer que talvez para Roberto, no lugar da “razão científica” questões políticas não são bem vindas, ainda que o repertório de ações dos cientistas faça parte da construção das entidades às quais têm acesso e que, provavelmente, deverão ser socializadas no coletivo. Assim, ao mencionar que *é difícil trabalhar com todo esse jogo político*, vemos uma desconexão entre ciência e política, o que não faz jus ao que Latour (2001) acredita ser a prática das ciências: “socializar não-humanos para que integrem o coletivo humano” (p.339), o que não se faz sem muita negociação, articulação, delegação, translação ou *política*.

Uma natureza objetiva perante uma cultura, é coisa inteiramente diversa de uma articulação de humanos e não-humanos. Se os não-humanos tiverem de ser arrebanhados num coletivo, será o *mesmo* coletivo, no seio das *mesmas* instituições, dos humanos, cujo fado as ciências forçaram os não-humanos a partilhar (ibid, p.339). [...] Em lugar de dois poderes, um deles oculto e indiscutível (natureza), o outro discutível e desdenhado (política), *teremos duas diferentes tarefas no mesmo coletivo* [grifos do autor] (ibid, p.340).

#### “ [...] Patente para mim é uma crueldade com a criação humana”

*As patentes é o que nós chamamos de campo minado...eu crio uma patente deposito no INPI e ela está lá, você não tem acesso a ela, aí você cria algo que fere a minha patente, eu pego a minha patente e te processo e você nem sabia que estava ferindo a minha patente quando você criou. Patente para mim é uma crueldade com a criação humana, a forma como ela é feita pelo menos, a estrutura atual de patentes. Quando foi criada tinha uma outra ideia de estímulo ao autor mas a forma como foi se resignificando hoje para mim apenas serve para desestimular você a criar alguma coisa nova. [...] Isso hoje é muito visível com software nos Estados Unidos, por exemplo, que fazem campanhas para gerar **medo, incerteza e dúvida** [grifo nosso] falando que quem usar Linux pode ser processado por quebra de patente, mas isso ninguém pode provar. Dizem que tem uma patente escondida que a qualquer momento a Microsoft ou a Apple vai tirar do bolso e vai processar quem usa Linux. Como você prova que isso não existe? Você não prova que isso não existe. Se ela está lá depositada em sigilo você não tem como provar que realmente isso não vai acontecer. Então, o modelo de patente prejudica a criação.*

Em uma tarde quente de dezembro no Rio de Janeiro, Mário, um Analista de Tecnologia da Informação, conta que trabalha dentro de uma universidade pública no projeto de ensino à distância chamado *eUni* (Universidade eletrônica). A equipe é pequena, apenas ele e um aluno bolsista desenvolvendo um software que tem como base um outro software chamado Moodle.

[...] “e nós trabalhamos desenvolvendo este **software que é livre** e eu peguei tudo pelo meio. Quando eu entrei na equipe o processo já tinha começado, mas eu sei que a equipe no início escolheu usar o Moodle<sup>27</sup> - foi até uma indicação do Ministério da Educação – que é um software livre e está disponível, porém, o grupo entendeu que ele não atendia às necessidades da UniRio, então criamos esse projeto do *eUni* para pegar o Moodle, usá-lo como base do nosso projeto e a partir dele desenvolver nosso sistema, não ter que reinventar a roda, começar do zero”.

Durante aproximados quarenta minutos Mário teceu uma narrativa repleta de atores que até então não tínhamos tido contato. Percebemos que as questões relacionadas à autoria arregimentavam cada vez mais redes e com elas mais heterogeneidade, mais controvérsia e mais negociação. Para falar de autoria Mário alistava *comunidades de software livre, Portal do Software Público, blogueiros*, etc. A partir desta conversa buscamos seguir alguns atores e descrever suas ações, principalmente aquelas que poderiam estar relacionadas à autoria. Começaremos, portanto, explorando o campo do *software livre*.

#### 5.4 Software Livre

O modelo de software livre (SL) tem despertado o interesse e suscitado reflexões nos mais diversos âmbitos (governo, academia, empresas, etc), no Brasil e em muitos outros países. O surgimento de uma rede virtual de desenvolvedores e usuários, complexa, auto-organizada, com motivações diversas e a existência de novas formas de licenciamento de software sinalizam indícios que hoje nos parece **no mínimo instigante**. O modelo SL, ao engendrar uma maneira nova de desenvolver e licenciar

---

<sup>27</sup> O Moodle é um software para gestão de aprendizagem e de trabalho colaborativo, permitindo a criação de cursos online, páginas de disciplina, cursos de aprendizagem. Detalhes em [www.moodle.org.br](http://www.moodle.org.br)

software, produz efeitos em modelos tradicionais de apropriação e desenvolvimento tecnológico, o que nos leva a questões sobre a autoria e seu caráter sociotécnico.

De forma geral, entende-se por SL todo software que oferece ao usuário, através do seu esquema de licenciamento, as condições de uso, reprodução, alteração e redistribuição de seus códigos fonte. Portanto, não diz respeito à *gratuidade*, mas à *liberdade*. Liberdade definida basicamente por se poder modificar, reproduzir e utilizar livremente, desde que não se restrinja o uso e a capacidade de uso por outrem.

A idéia de que SL não é domínio público (porque o que está em domínio público pode ser transformado e apropriado e, assim, não valem os direitos de autor) é um diferencial importante que leva à criação de toda uma categoria de licenças. Resumidamente, seriam quatro as categorias de liberdade a serem preservadas (Augusto, 2003; Barahona et al, 2003):

- liberdade para executar o programa para qualquer fim, em qualquer ponto e a qualquer tempo;
- liberdade de estudar o funcionamento do programa e adaptá-lo às necessidades de quem o estuda;
- liberdade de redistribuição de cópias;
- liberdade para melhorar o programa e publicar as melhorias.

Sendo assim, o desenvolvimento de software realizado por grupos de desenvolvedores dentro de uma empresa, sob contratos que impedem a divulgação e o uso de informações relacionadas ao produto, produziria aquilo que denominamos *autoria proprietária*. Aqui as relações envolvem questões de sigilo industrial e propriedade intelectual (direito de autor) e o conhecimento relacionado à produção dos softwares é um ativo importante da organização dessas relações.

Já o SL permite modelos de desenvolvimento de software com colaboração em *rede* ou *comunidade de desenvolvedores* e a Internet é um ponto-chave desta história. Através dela é possível a criação simples e ágil de redes com participantes de todas as partes do mundo e, colateralmente, distribuir *know-how*, melhores práticas e

responsabilidades para todos os participantes destas redes, sejam eles desenvolvedores, tradutores ou simples usuários, que colaboram com sugestões de melhorias e relatando *bugs*. Como argumenta Mário ao apresentar a escolha do Moodle como base do projeto eUni: [...] *não ter que reinventar a roda, começar do zero*.

Estas redes, entretanto, podem ser mais ou menos “livres”. Podem ser sistemas complexos que se auto-organizam ou podem ser sistemas hierárquicos, com regras e níveis de acesso diversificado.

## 5.5 Desenvolvimento e Comunidades

[...] **“existem muitos tipos distintos de comunidade de software livre”**

Quando utilizamos o termo “comunidade” para designar um coletivo de pessoas que se relaciona com SL, estamos nos referindo às pessoas de todas as comunidades vinculadas de alguma maneira ao desenvolvimento, uso, difusão ou apoio do SL. Quem nos alerta de forma contundente para as nuances do termo *comunidade de software livre* é Mário, nosso Analista de Tecnologia da Informação:

[...] *uma comunidades de usuários é diferente de uma comunidade de desenvolvedores que é diferente de uma comunidade de ativistas. Uma lista de usuários Debian<sup>28</sup>, por exemplo, é uma lista onde se discute sobre instalação, troca de informação sobre o uso da ferramenta; se você for numa PSL [Projeto Software Livre] Brasil, PSL RJ [verá] discussão sobre eventos, leis, licenças, sobre projetos, articulações, sobre movimentação do processo; numa comunidade de desenvolvedores é a versão tal, a função tal, o que é importante desenvolver, o código tal, ou seja, são comunidades totalmente diferentes. Às vezes falamos comunidade de software livre, mas são coisas muito distintas [...]*

Tomando, por exemplo, a questão de se ter diversas atividades de desenvolvimento de programas e as formas de organização dessas atividades, podemos dizer com Raymond (2001) que haveria dois modelos possíveis: a *catedral* e o *bazar*. O

---

<sup>28</sup> Debian é uma organização exclusivamente de voluntários dedicada ao desenvolvimento de software livre e a promover os ideais da comunidade de Software Livre. O Debian Project começou em 1993, quando Ian Murdock lançou um convite aberto a criadores de software para contribuírem para uma distribuição de software completa e coerente baseada no kernel Linux. Detalhes em [www.debian.org](http://www.debian.org)

modelo organizacional da catedral é hierárquico, controlado no interior do projeto ou firma e o grupo de programadores que desenvolve o código também é fechado. No bazar a forma é não hierárquica, coletiva, cooperativa e conduzida pela comunidade de software livre. Assim, podemos dizer que o modelo catedral não diz respeito a licenciamento, mas a produção. Fala de informação centralizada, independente de ser livre ou não depois.

Sennet (2009) ao pensar o artífice moderno cita o modelo de Raymond e faz o seguinte comentário:

O Linux<sup>29</sup> arregimenta artífices num bazar eletrônico. O Kernel [núcleo] foi desenvolvido por Linus Torvalds<sup>30</sup>, agindo, no início da década de 1990, bem de acordo com a convicção de Raymond de que, *diante de tantos pares de olhos, qualquer bug é moleza* – jargão de engenheiro para dizer que, com a participação de tanta gente no bazar de codificação, os problemas de criação de códigos confiáveis e os erros de informática podem ser resolvidos com mais facilidade que no catedral, e muito mais facilmente que nos softwares comerciais garantidos por direitos autorais (p.35).

Entretanto, vale ressaltar que o modelo de Raymond não reflete uma visão comunidade *versus* empresa. Pois como nos alerta o Analista de Tecnologia, pode haver empresas trabalhando segundo o modelo bazar e comunidades funcionando como catedrais.

*[...] eu conheço empresas que trabalham segundo o modelo bazar e comunidades com modelo catedral. Mas é interessante você ver que comparando uma comunidade como a do Mono um software que roda Aspen, ou seja, uma linguagem que a Microsoft criou e inicialmente foi feita para rodar nos softwares dela e um grupo se juntou para fazer um software livre que roda isso. E a comunidade Mono tem um grupo de voluntários e um grupo que está na Novel uma empresa privada e eles trabalham em*

---

<sup>29</sup> O Linux é ao mesmo tempo um Kernel (ou núcleo) e o sistema operacional que roda sobre ele. Trata-se de um software livre. Detalhes em [www.linux.org](http://www.linux.org)

<sup>30</sup> Embora Linus Torvalds mantivesse o controle do projeto do sistema operacional, ele abriu o processo de forma que outros pudessem acompanhar seu trabalho e progresso e, principalmente, pudessem contribuir para a identificação e solução de problemas. Por este processo, o desenvolvimento do Linux tornou-se o resultado de um ambiente de aprendizagem coletiva, no qual a tarefa estratégica do líder é dar a palavra final sobre possíveis disputas, ao mesmo tempo em que estimula, facilita e mantém o fluxo de idéias, conhecimento, experiências, etc (Molina, 2003).

*conjunto, mas de uma forma totalmente diferentes, é interessante, pois é uma comunidade de desenvolvimento, mas tem duas comunidades totalmente distintas. É a comunidades dos voluntários e a comunidade daqueles que são pagos para aquilo.*

Ainda sobre os dois modelos de organização do processo de trabalho, Sennet considera o Linux um exemplo de comunidade bazar ou *comunidade de artesãos* à qual pode ser aplicada a antiga denominação grega de *demioergoi* (público e produtivo). Ele afirma que ela estaria “voltada para a busca da qualidade, a confecção de um bom trabalho, que vem a ser o principal fator de identidade de um artesão” (p.35). Porém, no mundo tradicional do oleiro ou do médico arcaico, os padrões de um bom trabalho eram fixados pela comunidade, à medida que a habilitação ia passando de geração em geração, já a comunidade de programadores precisa encontrar maneiras de conciliar *qualidade com acesso livre* (p.36).

Seria um equívoco imaginar que, pelo fato de as comunidades artesanais tradicionais transmitirem as habilitações de uma geração a outra, essas habilitações terão sido fixadas de maneira rígida; em absoluto. A olaria antiga, por exemplo, mudou radicalmente quando entrou em uso o disco de pedra rotativo ao qual era afixado um bloco de argila; daí surgiram novas maneiras de moldar a argila. Mas a mudança mais radical sobreviria lentamente. No Linux, o processo de evolução da capacitação é apressado; a mudança ocorre diariamente. Aqui também poderíamos pensar que um bom artesão, seja um cozinheiro ou um programador, preocupa-se apenas com a solução dos problemas, com soluções que encerrem uma tarefa, com a conclusão do trabalho. Com isto, estaríamos deixando de dar crédito ao trabalho concreto em seu processo. Na rede Linux, quando um *bug* é resolvido, frequentemente se descortinam novas possibilidades para a utilização do código. O código está constantemente evoluindo, não é um objeto acabado nem fixo. Existe no Linux uma relação quase *instantânea* entre a solução de problemas e a detecção de problemas (ibid, p.36).

O Observatório Econômico da Softex e o Departamento de Política Científica e Tecnológica da UNICAMP realizaram, com apoio do Ministério de Ciência e Tecnologia (MCT), uma pesquisa sobre “O impacto do software livre e de código aberto na indústria de software do Brasil”. Foram estudados aspectos como “abrangência de utilização, capacitação dos desenvolvedores e, particularmente, os impactos que dizem respeito às empresas de software (capacitação, modelos de negócios etc)” (SOFTEX, 2005, p.6). Os resultados apresentados compõem a maior pesquisa individualizada por país já realizada em todo o mundo e as principais conclusões indicam que, “o modelo

SL traz uma nova forma de desenvolver e licenciar software que está quebrando modelos tradicionais de apropriabilidade e desenvolvimento tecnológico” (ibid, p.8).

Encontramos neste trabalho muitos indícios sobre as comunidades de software livre no Brasil. O perfil das comunidades brasileiras avaliadas é o de “pequenos grupos, com cinco indivíduos em média, em que tanto são desenvolvedores quanto usuários dos softwares em torno do qual se organizam” (p.14). Segundo o estudo, no Brasil há também uma profusão de comunidades temáticas, cujo escopo costuma variar muito, desde pequenos grupos locais, até grandes grupos nacionais. Exemplos claros são as diversas comunidades intituladas **Projeto Software Livre** (PSL), onde existem os PSL estaduais (PSL-SC, PSL-RJ, PSL-BA, por exemplo) e os temáticos (PSL-Mulheres, PSL-Jurídico, etc), além do PSL-Brasil, que, em tese, reúne toda a comunidade de software livre brasileira interessada em debater questões estratégicas e articular-se nacionalmente em prol do SL/CA (p. 15).

Segundo o estudo, a *colaboração* vem se tornando cada vez mais rica, pois ao longo do tempo foram sendo criadas e aperfeiçoadas ferramentas apropriadas para cada atividade: sistemas distribuídos de controle de versões de software e sistemas de rastreamento e controle de *bugs* são dois exemplos de ferramentas para desenvolvedores, enquanto listas de discussão, fóruns e *chats*, sites web e outros são utilizados tanto por desenvolvedores quanto por usuários. Muitas vezes, comunidades grandes promovem também encontros presenciais regionais, nacionais ou mesmo internacionais (p. 14).

Outro aspecto abordado na pesquisa e que consideramos relevante destacar, diz respeito às motivações para usar e desenvolver software livre. A grande maioria dos desenvolvedores que responderam à pesquisa destacou opções relacionadas à **capacitação**, como “desenvolver novas habilidades” e “compartilhar conhecimento” (49,2 %). Em seguida aparece uma motivação de ordem **técnica**: “resolver problema sem solução com o software proprietário” (34,1 %). Segue-se uma motivação de natureza **ideológica**: “software não deve ser proprietário” (31,1 %). Vale ainda comentar duas motivações de natureza **econômica**: “melhor empregabilidade” (17,0 %) e “aplicações comerciais” (17,4 %), ambas com baixa colocação no ranking da enquete (p.51).

Para os usuários, “reduzir custos” (66,1 %) e “desenvolver novas habilidades (capacitação)” (63,3 %) foram as razões com maior frequência de respostas. As demais motivações são uma mistura de razões técnicas (“facilidade das ferramentas” 49,9 %) com ideológicas (“software não deve ser proprietário” 49,1 % e “limitar o poder das grandes corporações” 32 %). É interessante notar que as razões “ideológicas” são mais fortes entre usuários que entre desenvolvedores, provavelmente porque estes têm no desenvolvimento de programas um elemento fundamental de sustentação financeira. “Ainda que o componente ideológico seja importante, há razões de natureza prática que os tornariam mais pragmáticos” (ibid, p.52), diz o estudo.

Tendo em vista que nosso desejo é compreender os processos sociais do ponto de vista da *Sociologia das associações*, é interessante mencionar aqui a segunda fonte de incerteza do pesquisador: *quanto à identidade dos atores* ou a *natureza dos grupos*.

Ao ler o estudo mencionado acima, observamos novas associações acontecendo na media em que agregados sociais vão sendo categorizados ou agrupados sob a etiqueta de “desenvolvedores” e “usuários”, por exemplo. É interessante notar que uma vez definido o grupo, associações ou agenciamentos de diversos tipos - técnicos, ideológicos, econômicos, volitivos e estatísticos – tornam-se possíveis. Assim, o que buscamos ressaltar é, acima de tudo, *a agência necessária à incessante manutenção dos grupos*, visto que não concebemos qualquer componente como ponto de partida irrefutável e não temos certeza quanto à identidade dos atores. Portanto, se um *desenvolvedor* de software livre é motivado por *questões técnicas* e um *usuário* por *questões ideológicas*, essa afirmação é circunstancial e produzida, pois em um dado instante o desenvolvedor pode se associar a elementos que o farão agir de maneira completamente diferente, o que dificulta os contornos de sua identidade.

Vale dizer ainda que, mencionar o Estudo sobre software livre no Brasil pode ser interessante na medida em que tomamos os agregados sociais de forma *performativa* e não *ostensiva*, ou seja, rastreando, sobretudo, as ações; como o Estudo engendra, associa, reagrupa ou dissocia outros agregados; o que produz e o que constrange determinada composição de elementos. Embora seguir estas pistas possa ser muito enriquecedor para a presente pesquisa, no momento apenas as apontaremos como caminhos possíveis de exploração do tema do software livre, pois a partir daqui entraremos no campo dos licenciamentos.

## 5.6 Licenças

Assim como o software proprietário, a distribuição e o uso de SL estão baseados em licenças. Quem utiliza um software precisa concordar e aceitar a licença associada a ele para utilizar os códigos que ali estão. Estas licenças têm a força de um “contrato de adesão”, no qual o usuário compromete-se a respeitar as regras propostas pelo titular do software. São as regras definidas nestas licenças de uso que definem se um software é considerado livre ou não-livre (proprietário). Como já citado, as licenças de SL autorizam qualquer usuário a utilizar, copiar, modificar e distribuir o software, segundo determinadas regras. Em geral, as licenças de software proprietário permitem que o usuário somente utilize o software de acordo com as regras do titular deste (geralmente a empresa desenvolvedora ou distribuidora), sendo vedada sua reprodução, instalação múltipla, alteração, cessão, revenda ou redistribuição sem o devido pagamento adicional.

A licença de software livre mais utilizada é a mantida pela Free Software Foundation ( FSF ) e se chama **GNU General Public License** (GNU GPL), que define as liberdades do usuário: ele poderá utilizar o software sem restrições, adaptar para seu uso, redistribuir cópias, implementar melhorias e difundir essas melhorias. Segundo Taurion (2004), “é uma licença que mantém a liberdade do código fonte, evitando que uma empresa se apodere de código livre e o comercialize de forma proprietária”. Qualquer alteração feita em software que foi liberado sob a licença GPL deve apresentar a mesma licença, garantindo que o novo software também seja tornado público, para que assim a comunidade que já colaborou com a versão original também possa usufruir das melhorias.

Aprimorado junto com a licença GPL, a FSF criou também o conceito de **copyleft**, que é uma forma de garantir que um software livre e todos os softwares derivados do original, continuem sempre livres. Ou seja, o copyleft é um recurso baseado nos conceitos legais do copyright, em que os direitos autorais são preservados, mas os direitos comerciais (de cópia) são liberados, desde que esta regra se mantenha para todos os futuros usuários.

Em muitos casos, a escolha da licença a ser utilizada é decisão do desenvolvedor ou *autor*. Ele pode escolher uma das licenças conhecidas ou escrever os termos de uma

licença própria. Entretanto, se o desenvolvedor/autor lançar mão de código já disponível, poderá ter que se adaptar às regras definidas pelo licenciamento do código utilizado. Se, por exemplo, ele utilizar código sob GPL no seu software, deverá adotar a mesma licença para seu código, porém, o desenvolvedor, como *autor*, pode dar qualquer destino que quiser ao código que ele desenvolveu, prevalecendo o direito de autor. Se, por outro lado, ele utilizar código proprietário, não poderá liberar seu código sob uma licença livre, exceto se ele detiver a propriedade material daquele código.

Especificamente no Brasil, a questão das licenças de SL é um assunto ainda pouco conhecido pelos usuários e mesmo por muitos desenvolvedores. Recentemente, a organização Creative Commons, em cooperação com a Escola de Direito da Fundação Getúlio Vargas, publicou a licença **CC-GNU GPL** em português, como primeiro resultado de uma cooperação para apoiar a disseminação das licenças definidas por aquela organização no Brasil<sup>31</sup>.

## 5.7 Software Público

Na conversa com o Analista de Tecnologia foi mencionado um modelo de software que ainda não conhecíamos: o software público. Ao falar sobre o futuro do projeto eUni, Mário diz que a *“ideia é lançar a versão 2 [do software] no site do Software Público e criar lá dentro uma comunidade em torno dele, o que já poderíamos estar criando agora, mas agente quer ter uma matriz melhor para trabalhar em cima, até para sairmos com a nossa ideia, nosso direcionamento e depois jogar para uma comunidade que pode se atrelar a nossa linha ou puxar para outro caminho... então [o objetivo] é usar esse ambiente que o governo está criando para aglutinar outras universidades em torno disso [...]*”

O Portal do Software Público<sup>32</sup> foi lançado em 2007 durante o Fórum Internacional de Software Livre. Através dele é possível compartilhar programas de computador que podem ser utilizados pelos setores público e privado. Segundo informação disponível no Portal, trata-se de soluções desenvolvidas por órgãos públicos do Executivo, Legislativo e Judiciário, além de empresas e universidades e que estão

---

<sup>31</sup> Esta licença é reconhecida e difundida pelo governo federal ([www.softwarelivre.gov.br/licencas](http://www.softwarelivre.gov.br/licencas))

<sup>32</sup> [www.softwarepublico.gov.br](http://www.softwarepublico.gov.br)

disponíveis gratuitamente à sociedade. Prefeituras, estados, empresas, órgãos públicos, centros de pesquisa e qualquer pessoa interessada podem obter o código das soluções, mediante cadastramento no Portal. Não há pagamento de licenças, porém todas as melhorias incorporadas às soluções também devem ser compartilhadas com todos. A iniciativa é pioneira no mundo e o Paraguai será o primeiro país a adotar o modelo de software público desenvolvido pelo Governo Brasileiro.

Ao falar sobre o assunto, Mário comenta que tem um amigo trabalhando no Ministério do Planejamento, mais especificamente na área de desenvolvimento de software público para prefeituras. Achamos que seria interessante conversar com esse ator e então solicitamos que Mário nos apresentasse a ele. Assim, numa quarta feira de dezembro tivemos a oportunidade de conversar com João, um Analista de Sistemas que saiu de um pequeno município mineiro chamado Recreio, onde prestava consultoria para a prefeitura, para trabalhar em Brasília como coordenador do Programa de Apoio Tecnológico aos Municípios Brasileiros.

*Há alguns anos atrás eu era prestador de consultoria para a prefeitura de Recreio e me deparei com um problema que a princípio eu estava imaginando não ter muitas soluções, que era a questão de software nas áreas administrativas do município. Eu comecei a tentar identificar e perceber como eu poderia fazer para que a tecnologia facilitasse as outras áreas dentro do município. E senti uma dificuldade muito grande em virtude das licenças de software proprietários porque principalmente pequenos municípios que sobrevivem de repasses financeiros, que não têm um círculo muito grande de recursos próprios, de impostos e tal, basicamente dependem de repasses do governo federal e por isso eles têm dificuldades de adquirir ou investir na tecnologia para subsidiar outras áreas. Acaba que a tecnologia fica um pouco mais de lado em função do pouco investimento que existe já para as outras áreas que são priorizadas como saúde, educação, etc. Então o próprio gestor do município muitas vezes tem uma dificuldade já grande [...] às vezes a gente pega um gestor que não tem nem o segundo grau, isso aí é praxe, acontece. O corpo, o recurso humano de prefeituras é muito ruim, é muito baixo, a questão do envolvimento muito interpessoal de benefícios é muito grande, então tudo é em troca de favor, conhecido do fulano de tal... Bom, e o que isso tem a ver com tecnologia?*

A partir desta introdução, João segue descrevendo seu percurso como consultor da prefeitura de Recreio. Conta que começou montando uma infra-estrutura para levar acesso à Internet e depois passou a disseminar o uso de tecnologias livres dentro da prefeitura. João diz que, assim como a grande maioria dos cidadãos de Recreio, a prefeitura também utilizava software proprietário ilegalmente, ou seja, sem pagar licença de uso.

*Nenhum município, assim como os próprios cidadão dentro de casa, não respeitam a lei do direito do software onde você tem que adquirir a licença para utilizar aquele software. Muitas vezes as pessoas não têm nem a ideia de que deveriam comprar aquilo, mas elas estão infringindo uma lei, porque se você quer usar determinado software que tem uma licença que é proprietária ou você adquire o software ou você não utiliza. Como o município não tinha verba e até hoje eu acho difícil que ele tenha para comprar os pacotes de escritório ou sistema operacional de infra-estrutura de redes para montar entre 100, 200 computadores, eu passei a me envolver mais com a parte de software livre. Comecei a priorizar e a buscar em quais departamentos, lugares eu poderia atender às necessidades de rotina interna da prefeitura sem necessariamente ter que adquirir um software, utilizando uma tecnologia livre.*

### **[...] Um Consórcio de Municípios para Soluções Livres**

Ao apresentar seu trabalho, João segue apontando as “mazelas” da implementação daquilo que ele chama “cultura do software livre”. Ele fala, especialmente, de questões que surgem ao se apresentar uma nova solução tecnológica às pessoas: *o problema da rejeição natural (...) de ter que aprender uma coisa nova, a questão do hábito e da crença*. Porém, João ressalta que há muitos profissionais assim como ele trabalhando em prefeituras num plano de tecnologia voltado para soluções livres e ainda, que alguns municípios já receberam prêmios pelos resultados apresentados<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> O município de Rio das Ostras no Estado do Rio de Janeiro é o exemplo que João nos apresenta: *Eles pegaram uma distribuição de software livre que é o Curumim e desenvolveram uma versão própria para ser utilizado em Rio das Ostras que se chamava Tatuí. Ou seja, pegaram uma distribuição em software livre, customizaram, botaram uma telinha mais amigável, colocaram os pacotes que somente os usuários da prefeitura precisariam estar utilizando e como é uma distribuição de software livre se permite fazer isso, implementaram lá.*

*[...] verifiquei que esse movimento não era tão pequeno como eu imaginava, e eu não era tão maluco assim de querer colocar uma coisa tão diferente daquilo que as pessoas estavam acostumadas, isso era mais ou menos em meados de 2003 para 2004. O primeiro passo foi fazer um acordo com a prefeitura de Rio das Ostras [...] E aí eu conheci uma outra coisa que me chamou bastante atenção e que me ajudou muito no meu trabalho até hoje: um consórcio de municípios para soluções livres.*

Segundo João, a prefeitura de Rio das Ostras encabeçou o movimento de criação de um consórcio de municípios para desenvolver colaborativamente soluções em software livre. Após dois anos do surgimento do consórcio, o representante de Rio das Ostras que liderava o movimento deixou o cargo e João passou a assumir as ações.

*[...] a partir daí eu comecei a me engajar mais nos movimentos do SL, a dar mais palestras, a tentar reunir mais este grupo e tentar produzir efetivamente alguma coisa não só no meu município com também nos outros e tentar fazer algo maior. A partir desse momento nós começamos a ter algumas ações para ocupar mais o espaço não como membro de um município mas como essa cadeia que tinha alguns trabalhos importantes como o pessoal de Barra do Piraí que já vinha desenvolvendo algo de SL, tecnologia, a prefeitura de Itajaí, Niterói... tínhamos algumas prefeituras bacanas que se envolviam e passamos a ocupar mais espaço em eventos como Fórum Internacional de SL onde colocamos um estande. Nós reuníamos os municípios que apresentavam seus trabalhos, discutiam com outros municípios como buscar financiamentos, o que você acha disso aqui que estamos desenvolvendo, abrir um debate maior em torno da causa em si.*

### **[...] um repositório de software administrado pelo Governo Federal**

Em meados de 2006 o Governo Federal através da Secretaria de Tecnologia Logística da Informação coloca em funcionamento o Portal do Software Público Brasileiro. João conta que ficou bastante interessado ao saber que se tratava de um repositório de software administrado pelo Governo Federal, pois viu ali a estrutura que faltava aos municípios para o desenvolvimento de tecnologias colaborativas. Ou seja,

através do Portal era possível reunir em um único lugar (um ambiente *on line*) todos os softwares já desenvolvidos ou em andamento, o que em termos de desenvolvimento colaborativo de softwares promoveria um crescimento exponencial de habilidades, conhecimentos e soluções em tecnologia.

Assim, podemos agora nos perguntar: qual seria a diferença entre desenvolver um software distribuído sob a licença GPL e um outro sob a etiqueta **Software Público**? Para tentar responder a esta questão lançaremos mão novamente da fala de João:

*“O software público tem uma outra característica que não exatamente torna ele igual ao licenciamento de GPL, ele tem uma diferenciação. Inclusive nós temos um embate entre a ala mais radical do software livre em função de por que foi criado um software público e não disponibilizar mais investimento no software livre. Mas hoje agente já consegue perceber que alguns problemas que o software livre tinha o software público vem tentando diminuir, minimizar e/ou corrigir. Por exemplo, como é que um ente público que tem um recurso público pode compartilhar o seu bem com a sociedade ou outros entes, se a lei do Direito Autoral brasileira não reconhece a GPL em português? Ou se você tem algumas outras amarras jurídicas e administrativas que o impedem de fazê-lo? O governo do Paraná achou um outro caminho para seguir que eles inventaram a LGPL no qual o governo produz aquele software que pode ser usado por outro ente público desde que aquele outro ente público formalize para o governo do estado que necessita utilizá-lo, mesmo assim ele não pode pegar e redistribuir o que ele fizer em torno daquele software. Resumindo, aquele software continua pertencendo ao governo do estado podendo ser utilizado por outro ente, também é diferente do software livre. A administração dos governos de alguma maneira se sente com dificuldade de produzir em software livre e fazer com que aquele trabalho tenha continuidade sem infringir algumas normas ou diretrizes jurídicas. Além disso, uma dificuldade que existe é, ao produzir um software que seja mais específico você encontra uma certa rejeição dentro da administração federal ou municipal de utilizar, se você coloca e pede a desenvolvedores ou a pessoas que precisam utilizar para entrarem numa comunidade do software que tem um repositório internacional você começa a criar alguns tipos de dificuldade maiores ainda”.*

De certa maneira, as diferenças entre uma licença e outra são produzidas, especialmente, porque as redes de cada uma delas arregimentam elementos distintos e por isso mesmo, produzem e performam efeitos distintos. O processo de disponibilização de software pela administração federal consiste em uma “formalização” bastante específica. O ente público que deseja disponibilizar um software produzido em sua administração precisa enviar um ofício à Secretaria de Logística de Tecnologia da Informação constando o nome do software e o registro no INPI, garantindo então os Direitos Autorais da obra. Porém, vale ressaltar que o direito moral do autor é garantido, mas a propriedade da obra é **comum**.

Em um artigo intitulado “Portal do Software Público e propriedade comum” Soares (2010) levanta uma possível controvérsia devido ao fato de serem oferecidos serviços de software pelo Governo Federal, e ainda por cima, gratuitamente. Ao argumentar o autor escreve: “Será que haveria tal controvérsia caso a oferta fosse feita por um portal privado? Provavelmente não”. Talvez a questão não esteja no Portal, mas no que ele divulga e hospeda, ou seja, a *propriedade comum*. De certa forma, podemos dizer que já existem definições muito precisas de propriedade privada e propriedade pública, no entanto, a novidade em curso é uma terceira definição de propriedade, a propriedade comum, que não é privada nem pública e é, ao mesmo tempo, privada e pública.

Outro ponto interessante do Portal do Software Público diz respeito à tentativa de regulamentação do “comum”. Na conversa com João ele comenta sobre a “licença pública de marca” - representada pela letra R ao contrário - que vem sendo desenvolvida a partir do próprio Portal. De certa forma, podemos dizer que o surgimento de tal licença é efeito da articulação e incorporação daquilo que restava fora e ainda não tinha sido coletado. Ou seja, se de alguma maneira, até hoje, o direito moral e patrimonial asseguravam os limites da autoria, a questão da propriedade comum abre uma fenda nesses limites e nos liga a multidões numerosas de *aliens* que se tornaram membros integrantes do coletivo em vias de formação. Assim, a ideia que levantamos de um “autor-rede”, híbrido, coletivo, heterogêneo e em constante performance busca, justamente, dar voz a estes *aliens*: seres humanos e não-humanos cujas exigências são ainda mais incomensuráveis do que as do passado, e que nos será necessário, entretanto, tornarmo-nos capazes de nos abrigar numa casa comum (LATOURE, 2004).

Quando mencionamos o termo *coletivo*, é exatamente o trabalho de coletar em um todo que desejamos sublinhar. Em outras palavras, quanto mais associamos técnicas, materialidades, instituições, conhecimentos, procedimentos e lentsidões à palavra *coletivo*, melhor será o seu uso (ibid, p.116). Assim, ao pensarmos a autoria em tempos de tecnologias digitais, lançamos mão do coletivo para assinalar que não há mais dois pólos estanques: o da *tecnologia* e seus objetos mudos, amorais, exteriores a toda empresa humana, inanimados, invisíveis, indiferentes às nossas paixões e destituídos de vontade, e o da *sociedade* que guarda a multiplicidade. Como escreve Latour, o coletivo significa *tudo*, e não dois separados (p.117). Sendo assim, substituímos os “sujeitos” e os “objetos” pelos humanos e não-humanos, a fim de compor, *em comum*, a matéria-prima do coletivo.

Enquanto a oposição sujeito/objeto tinha por estratégia proibir toda permuta de propriedades, a dupla humano/não-humano torna essa troca, não somente desejável, como necessária. É ela quem vai permitir preencher o coletivo de seres dotados de vontade, de liberdade, de palavra e de existência reais (ibid, p.120).

Um dos aspectos mais interessantes do software público, portanto, é que a troca de propriedades entre humanos e não-humanos produz um tipo de bem denominado *comum*. Pensando em termos da autoria, podemos dizer que se o *autor moral* ainda mantém seu lugar resguardado, o *autor proprietário* perdeu contornos e ganhou outras formas possíveis.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mobilizamos ao longo deste trabalho a chamada Teoria Ator-rede para abordar a questão do autor em tempos de tecnologias digitais de informação. Sem a pretensão de compor uma lista exaustiva, tentamos colocar em cena alguns elementos heterogêneos

que agem em justaposição e configuram a especificidade daquilo que hoje denominamos *autor*.

Aproximando-se o fim desse percurso, podemos afirmar que articular a produção do autor ao coletivo significa reconhecer que, apesar da forte delimitação dessa produção a um território estanque - os humanos - o autor também é produzido por não-humanos, o que muitas vezes o torna fugidio, impalpável, intangível e inquantificável.

Nosso interesse esteve voltado, sobretudo, para o surgimento e/ou construção de novas paisagens, onde o que *existe* é o que *age*. Portanto, o autor é tomado aqui justamente na ação, como entidade híbrida que age, ou ainda, que *faz fazer*, constituindo assim, uma construção precária, temporária, em constante movimento, porém estável o suficiente para que o coletivo compartilhe inscrições em dispositivos diversos, como por exemplo, registros do INPI, licenças Creative Commons, Leis de Direitos Autorais, cadastros do ECAD, etc. Vale dizer ainda que cada inscrição, dispositivo ou elemento mencionado aqui foi configurado e compreendido como ator híbrido, que simultaneamente é *natural*, mas não definido previamente, *coletivo*, mas não social, caso o adjetivo indique um mundo de relações exclusivamente de “humanos-entre-si” e *narrado*, porém não constituído apenas pelo discurso.

No software, vimos que a questão do autor passa pela controvérsia a respeito da *qualidade* deste tipo de criação, ou seja, software é obra de arte ou invento? O autor é artista ou técnico? Mas mesmo que estas questões permeassem nossa pesquisa, notamos que o mais interessante não era estar de um lado ou de outro, mas perceber como entidades diferentes trabalham incessantemente construindo autores diferentes. Ao percorrer um pouco as redes de softwares *proprietários*, *livres* e *públicos* percebemos que a produção do autor se dá através de uma proliferação de traços ou indícios materiais. Na tentativa de acompanhar este trabalho coletivo, buscamos seguir a máxima da Teoria Ator-rede que diz: “uma boa descrição dispensa explicações” (LATOURETTE, 2005).

Com ênfase na descrição e compromisso com as especificidades dos fluxos materiais, a Teoria Ator-rede nos impulsiona olhar o autor como um **autor-rede** que expande, relaciona, delega, compara, organiza e produz efeitos. Assim, a ênfase recai na descrição dos traços que o autor deixa ao realizar estes movimentos, e não na explicação exaustiva e determinada do que o autor *é*. Portanto, ao trazer para o texto recursos

diversos como reportagens de jornal, narrativas dos porta-vozes, Lei de Direitos Autorais e Lei do Software, por exemplo, buscou-se arrolar elementos suficientes para apreciar uma *dinâmica* e não algo *estático*. Podemos afirmar que ao trazer tais recursos, buscamos, sobretudo, prolongar a descrição do autor, já que há tanta coisa interessante sendo feita para que ele exista.

Talvez a dita “crise de identidade” atravessada pelo autor a partir do momento em que seu poder é deslocado pelas possibilidades advindas das novas tecnologias, seja mais uma vertigem que perde força quando consideramos que tanto atores humanos, quanto não-humanos, possuem agência e são capazes de produzir efeitos. Dizer que o autor está em crise ou corre o risco de ser esmagado pelas tecnologias, de certa forma, afirma a dicotomia sujeito-objeto, que aqui foi substituída por um outro par, o de humanos e não-humanos. Obviamente, não temos a pretensão de sequer tentar superar tal dicotomia, mas afirmar que “o objeto que arrosta o sujeito e o sujeito que arrosta o objeto são entidades *polêmicas*, não inocentes habitantes metafísicos deste mundo” (LATOUR, 2001, p.336).

## **7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALMEIDA, L. *Foucault e a autoria*. Maria Marta Furlaneto, Osmar de Souza (Orgs.) Florianópolis: Insular, 2006.

BLASI, G. D. *Proteção a Métodos de Fazer Negócio*. In: IV Encontro de Propriedade Intelectual e Comercialização de Tecnologia. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2002.

CALLON, M. The Sociology of an Actor-Network: The Case of the Electric Vehicle. Em Callon, M. Law, J. e Rip, A. (eds.) *Mapping The Dynamics of Science and Technology: Sociology of Science in the Real World* (pp. 19-34). London: The Macmillan Press, 1986.

CALLON, M. *Redes de concepção e adoção tecnológica: lições para o praticante da ACT* (1995). Disponível na Internet via [www.necso.ufrj.br/trads/redes20.htm](http://www.necso.ufrj.br/trads/redes20.htm). Consulta efetuada em 04/04/2006

CALLON, M. & LAW, J. *L'irruption des non-humains dans les sciences humaines: quelques leçons tirées de la sociologie des science et des techniques*». Em B. Reynaud (Dir) *Les Limites de la rationalité, T. 2: Les figures du collectif* (pp. 99-118). Paris: La Découverte, 1997.

CARVALHO, M. B. *Proteção a Métodos de Fazer Negócio*. In: IV Encontro de Propriedade Intelectual e Comercialização de Tecnologia. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2002.

CASTRO, R. B. *Redes de vigilância: Uma experiência de cartografia psicossocial*. Projeto de qualificação de mestrado em psicossociologia de comunidades e ecologia social. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2007.

CHARTIER, R. *As práticas da escrita*. Áries, P; Chartier, R. (Orgs.) *Histórias da vida privada. Da Renascença ao Século das Luzes*. Vol, 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ELIAS, N. *Sociologia de um gênio*. Michael Schröter (Org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FERREIRA, A.A.L. *Para Além dos Fundamentos Epistemológicos: O encontro de Michel Foucault e Bruno Latour na construção diferencial de um mundo comum*. Revista Aulas (UNICAMP), V.03 (P.01-29), 2007.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

FOUCAULT, M. *O Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.

FOUCAULT, M. *O que é um Autor?* Tradução portuguesa José B. de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Veja Passagens, 1992.

FOUCAULT, M. *Prefácio à Transgressão*. Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GANDELMAN, H. *De Gutenberg à Internet: direitos autorais na era digital*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GELLER, P. E. *Copyright history and the future: What's culture got to do whit it?* Journal of the Copyright Society of the USA, 47 (2000): 209-64.

LATOUR, B. *Jamais fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LATOUR, B. *Ciência em ação – como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

LATOUR, B. *A esperança de Pandora*. São Paulo: EDUSC, 2001.

LATOUR, B. *Políticas da natureza – como fazer ciência na democracia*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

LATOUR, B. *Reensamblar lo Social. Uma introducción a la teoria actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LAW, J. *Notas sobre a Teoria do Ator-Rede: Ordenamento, Estratégia e Heterogeneidade*. (tradução de Fernando Manso) 1987. Disponível em <<http://www.necso.ufrj.br/Trads/nota%20sobre%20teoria%20Ator-Rede.htm>>. Acesso em 05/05/ 2006.

LESSIG, L. *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. New York: Penguin Press, 2004.

LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência - O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LIANG, L. *Copyright/Copyleft: Myths About Copyright*. 2005. Disponível em <http://www.countercurrents.org/hr-suresh010205.htm>. Acesso em 04/01/2009.

MARQUES, I. C. *Uma História Suficientemente Respeitável Sobre Novos Espaços de Possibilidade Para a Inovação Tecnológica na América Latina*. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales (Universidad Autónoma del Estado de México)*, vol.11, nº 035 (p.51-78), 2004.

MORAES, M. O. *Estudo das técnicas na perspectiva das redes de atores*. *Revista do Departamento de Psicologia da UFF*, vol. 09, nº 2 e 3 (p.60-67), 1997.

OLIVEIRA, M. L. *Proteção a Métodos de Fazer Negócio*. In: *IV Encontro de Propriedade Intelectual e Comercialização de Tecnologia*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2001.

PEDRO, R. M. L. R. *Reflexões sobre os Processos de Subjetivação na Sociedade*

*Tecnológica*. Em Machado, J. A. (org). *Trabalho, Economia e Tecnologia – Novas perspectivas para Sociedade Global*. São Paulo: Tendez Práxis, 2003.

PEDRO, R. M. L. R. *Tecnologias de Vigilância: um estudo psicossocial a partir da análise de controvérsias*. Em Anais do XXIX Encontro Anual da ANPOCS - Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. Vol. 1 (p. 1-32). Caxambu: Editora da ANPOCS, 2005.

PHILLIP, K. *Qué es la autoria tecnológica? La piratería y la propiedad intelectual*. In: Revista Nómadas, vol. 08, n. 28, (pp.66-81) 2008.

RAYMOND, E. *The Cathedral & the Bazaar: Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary*. Cambridge: O'Reilly, 2001.

SENNET, R. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SOARES, M. V. B. *Portal do software público & propriedade comum*. Disponível em [www.softwarepublico.gov.br/propriedade-comum](http://www.softwarepublico.gov.br/propriedade-comum) Acesso em 12/05/2010.

SOFTEX. *O impacto do software livre e de código aberto na indústria de software no Brasil*. Campinas: Softex, 2005. Disponível em [www.softwarepublico.gov.br](http://www.softwarepublico.gov.br). Acesso em 20/03/2010.

STANGERS, I. *Quem tem medo da ciência? Ciência e Poderes*. São Paulo: Siciliano, 1990.

TARDE, G. *As leis da imitação*. Porto: Rés, 1976.

