

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Direito e Ciências do Estado
Programa de Pós-Graduação em Direito

Samuel Almeida Fernandes

O USO DAS OBRAS:
o limiar entre a flexibilização e a reafirmação da propriedade na internet

Belo Horizonte

2026

Samuel Almeida Fernandes

**O USO DAS OBRAS:
o limiar entre a flexibilização e a reafirmação da propriedade na internet**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Direito.

Orientador: Prof. Dr. Andityas Soares de
Moura Costa Matos

Coorientadora: Profa. Dra. Joyce Karine de Sá
Souza

Belo Horizonte

2026

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Meire Queiroz - CRB-6/2233.

F363u Fernandes, Samuel Almeida
O uso das obras [manuscrito]: o limiar entre a flexibilização e a reafirmação da propriedade na internet / Samuel Almeida Fernandes. - 2026.

Orientador: Andityas Soares de Moura Costa Matos.
Coorientadora: Joyce Karine de Sá Souza.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Direito.
Inclui bibliografia.

1. Direito - Teses. 2. Autoria - Teses. 3. Propriedade intelectual - Teses.
4. Internet - Teses. I. Matos, Andityas Soares de Moura Costa. II. Souza, Joyce Karine de Sá. III. Universidade Federal de Minas Gerais - Faculdade de Direito.
IV. Título.

CDU: 347.78



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO

UFMG

ATA DA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DO ALUNO SAMUEL ALMEIDA FERNANDES

Realizou-se, no dia 19 de março de 2026, às 10:00 horas, na Faculdade de Direito, da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de dissertação, intitulada *O uso das obras: o limiar entre a flexibilização e a reafirmação da propriedade na internet*, apresentada por SAMUEL ALMEIDA FERNANDES, número de registro 2024657120, graduado no curso de DIREITO/NOTURNO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em DIREITO, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Andilyas Soares de Moura Costa Matos - Orientador (UFMG), Prof(a). Joyce Karine de Sá Souza - Coorientadora (Nova Faculdade), Prof(a). Marco Antônio Sousa Alves (UFMG), Prof(a). Ana Suelen Tossige Gomes (ULB - Université Libre de Bruxelles).

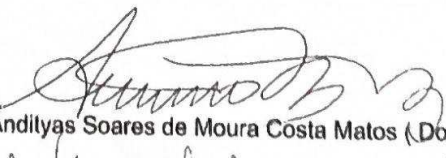
A Comissão considerou a dissertação:

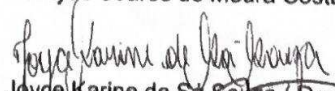
Aprovada, tendo obtido a nota 100. (com pontos)

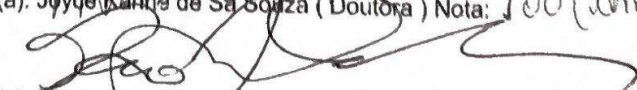
Reprovada

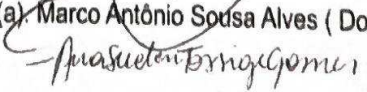
Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 19 de março de 2026.


Prof(a). Andilyas Soares de Moura Costa Matos (Doutor) Nota: 100 (com pontos)


Prof(a). Joyce Karine de Sá Souza (Doutora) Nota: 100 (com pontos)


Prof(a). Marco Antônio Sousa Alves (Doutor) Nota: 100 (com pontos)


Prof(a). Ana Suelen Tossige Gomes (Doutora) Nota: 100 (com pontos)

AGRADECIMENTOS

Ao Andityas e à Joyce, agradeço pela orientação e, sobretudo, por escreverem o que escrevem e ensinarem o que ensinam. São, além de obras, gestos que abrem possibilidades infinitas para mim e, certamente, para tantos outros.

Ao CNPq e à FAPEMIG, agradeço pela concessão das bolsas, fundamentais para que eu pudesse me dedicar integralmente à pesquisa e apresentar um trabalho com a melhor qualidade que me foi possível.

Aos professores integrantes das bancas de qualificação e de defesa, agradeço pela leitura crítica, pelos comentários e pelas sugestões. Suas contribuições são a prova de que o conhecimento só se produz de forma coletiva e colaborativa.

Aos colegas e professores das disciplinas que cursei ao longo do mestrado, agradeço pela convivência e pelas trocas que, de modo direto ou indireto, moldaram esta dissertação.

Àqueles que compartilham obras de circulação livre na internet, agradeço por tornarem esta pesquisa plural. Esse acesso ao comum possibilitado pela rede viabilizou diálogos que, de outra forma, seriam impossíveis.

Aos meus amigos, agradeço pela presença, pelas conversas despreziosas e pelas risadas descontroladas. Esta dissertação é fruto de uma pesquisa extenuante, mas também da leveza que só as boas amizades proporcionam.

Aos meus pais, agradeço pelo incentivo constante para que eu vivesse a experiência do mestrado, debruçando-me sobre temas difíceis e entregando o meu melhor. O apoio de vocês é uma força que se soma à minha e me impulsiona a seguir em frente sempre.

À Sarah, agradeço pela parceria e pelo carinho que parece, e é, infinito. Por estar ao meu lado em cada etapa, motivando-me e não me deixando desanimar, esta obra não existiria sem você. A melhor parte do mestrado foi ter a oportunidade de te conhecer.

“cet ouvrage est entièrement composé d'éléments préfabriqués”

“Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit nouveau: la disposition des matières est nouvelle”

(Guy-Ernest Debord, Mémoires, 1959)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo central analisar como a rede mundial de computadores contribui, simultaneamente, para a relativização e para a reafirmação da propriedade sobre a obra criativa. A pesquisa tem como referencial principal a filosofia radical que, contra fundamentos ontológicos universais, compreende a história como dimensão cambiante e passível de modificação. Estruturalmente, o trabalho se divide em três partes principais: (i) inicialmente, há a apresentação dos seus conceitos básicos, como autoria, obra, direito autoral, função-autor, dispositivo, exceção e máquina ontológico-biopolítica; (ii) na segunda parte, é examinado de que maneira a internet flexibiliza a propriedade sobre a produção criativa. Essa investigação parte de como as críticas à apropriação da obra, formuladas pelos movimentos artísticos/políticos do século XX, foram incorporadas na estrutura e na utilização da rede mundial de computadores; (iii) na terceira parte, a análise tem como foco a reafirmação da propriedade sobre a produção criativa na internet. É um estudo que demonstra como a facilidade de transmissão e cópia propiciadas pelo meio digital foram apropriadas por grandes corporações tecnológicas, consolidando um modelo econômico em que a produção criativa e a vida são datificadas. Essa lógica é ilustrada por decisões do judiciário norte-americano envolvendo as empresas Anthropic e Meta, que discutem a possibilidade de aplicação do instituto jurídico do *fair use* para conteúdos utilizados sem autorização no treinamento de inteligências artificiais. Conclui-se que o uso capitalista das obras articula tanto a dimensão da propriedade quanto a do comum, por meio de uma lógica de exceção que suspende ou efetiva o direito autoral conforme os interesses do mercado. Como alternativa preliminar a esse cenário, a ser desenvolvida em pesquisas futuras, a dissertação propõe a desativação da máquina autoral por meio do conceito de “uso”, vinculado às ideias de inoperosidade, profanação, gesto, forma-de-vida e inapropriável.

Palavras-chave: autoria; propriedade sobre a obra; internet; uso; inapropriável.

ABSTRACT

This dissertation's central objective is to analyze how the internet contributes, simultaneously, to the relativization and the reaffirmation of ownership over creative works. The research is grounded in radical philosophy as its primary framework which, opposing universal ontological foundations, understands history as a shifting dimension capable of modification. Structurally, the dissertation is divided into three main parts: (i) initially, the fundamental concepts of the study are presented, such as authorship, the work, copyright, author-function, apparatus, exception, and the ontological-biopolitical machine; (ii) in the second part, the ways in which the internet flexibilizes ownership over creative production are examined. This inquiry departs from an analysis of how critiques of the appropriation of works, formulated by 20th-century artistic and political movements, were incorporated into the structure and use of the net; (iii) in the third part, the analysis focuses on the reaffirmation of ownership over creative production on the internet. This study demonstrates how the ease of transmission and copying provided by the digital medium has been appropriated by large technological corporations, consolidating an economic model in which creative production and life itself are datafied. This logic is illustrated by North American judicial decisions involving the companies Anthropic and Meta, which discuss the possibility of applying the legal doctrine of fair use to content used without authorization for training artificial intelligences. It is concluded that the capitalist use of works articulates both the dimension of property and that of the commons, through a logic of exception that suspends or enforces copyright according to market interests. As a preliminary alternative to this scenario, to be developed in future research, the dissertation proposes the deactivation of the authorial machine through the concept of "use", linked to the ideas of inoperativity, profanation, gesture, form-of-life, and the inappropriable.

Keywords: authorship; ownership of the work; internet; use; inappropriable.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>ABCD</i> (1923-1924), de Raoul Hausmann. Fotomontagem.....	64
Figura 2 – <i>L'Œil cacodylate</i> (1921), de Francis Picabia. Óleo sobre a tela e colagem.....	65
Figura 3 – <i>Fountain</i> (1917), de Marcel Duchamp. Fotografia de Alfred Stieglitz.....	66
Figura 4 – <i>La horde</i> (1927), de Max Ernst. Óleo sobre a tela.....	71
Figura 5 – <i>Cadavre exquis</i> (1938), de Yves Tanguy, André Breton e Jacqueline Lamba. Colagem.....	72
Figura 6 – <i>Sem título</i> (1958), de Pinot Gallizio. Técnica mista sobre a tela.....	77
Figura 7 – <i>La Société du Spectacle</i> (1973), de Guy Debord. Filme (captura de tela).....	84
Figura 8 – <i>Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour</i> (1957), de Guy Debord. Mapa.....	91
Quadro 1 – Principais conceitos referentes à dinâmica de funcionamento da internet.....	108
Figura 9 – Livro disponibilizado no <i>website The Library of Babel</i> , de Jonathan Basile (captura de tela).....	185
Figura 10 – Imagem disponibilizada no <i>website Babel Image Archives</i> , de Jonathan Basile (captura de tela).....	186

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ARPANET	<i>Advanced Research Projects Agency Network</i>
CC	<i>Creative Commons</i>
DRM	<i>Digital Rights Management</i>
e2e	<i>end-to-end</i>
EUA	Estados Unidos da América
GPL	<i>General Public License</i>
IA	Inteligência artificial
IP	<i>Internet Protocol</i>
LLM(s)	<i>Large Language Model(s)</i>
MP3	<i>MPEG-1/2 Audio Layer 3</i>
ONGs	Organizações não governamentais
p2p	<i>peer-to-peer</i>
RAM	<i>Random Access Memory</i>
TCP/IP	<i>Transmission Control Protocol/Internet Protocol</i>
VPN	<i>Virtual Private Network</i>
WWW	<i>World Wide Web</i>

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. QUESTÕES INICIAIS SOBRE AUTORIA	
2.1. A autoria como norma: o que é um autor e qual a sua relação com a obra, a propriedade e o direito autoral?.....	21
2.2. A autoria como função: qual o papel específico e relativo do autor no discurso?.....	32
2.3. A autoria como função: o autor como autoridade, transgressor e proprietário.....	37
2.4. A autoria como dispositivo: de que maneira a função-autor é articulada nas relações de poder?.....	48
3. CRÍTICA E FLEXIBILIZAÇÃO DA PROPRIEDADE SOBRE A OBRA	
3.1. O século XX: de que modo práticas de contestação à propriedade sobre a obra se manifestaram no período prévio e inicial à difusão da internet?.....	57
3.1.1. Lautréamont, os dadaístas e os surrealistas.....	59
3.1.2. A Internacional Letrista e a Internacional Situacionista: introdução.....	72
3.1.3. A Internacional Letrista e a Internacional Situacionista: práticas.....	83
3.1.4. Monty Cantsin, Karen Eliot e Luther Blissett.....	93
3.2. Entre o século XX e XXI: o que é a internet e como a propriedade sobre a obra é nela relativizada?.....	99
3.2.1. A internet e a sua dinâmica de funcionamento.....	101
3.2.2. A tentativa de controle jurídico e estrutural da internet.....	109
3.2.3. O código aberto e o copyleft.....	115
4. REAFIRMAÇÃO DA PROPRIEDADE SOBRE A OBRA E O USO COMO LIMIAR	
4.1. O século XXI: de que forma há também na internet uma reafirmação da propriedade sobre a obra?.....	123
4.1.1. As plataformas digitais.....	125
4.1.2. Manifestações das plataformas digitais e seus modelos econômicos.....	130
4.1.3. A relação entre a extração e o processamento de dados e a propriedade sobre a obra.....	140
4.1.4. O autor como dado.....	147
4.1.5. O uso de material protegido por direito autoral para o treinamento de IAs e o fair use como mecanismo de exceção.....	153
4.1.6. Casos Anthropic e Meta.....	158
4.2. O uso das obras: o comum pode ser inapropriável?.....	167
4.2.1. O comum e o uso.....	168
4.2.2. A profanação, o gesto e o uso comum da obra na internet.....	178
4.2.3. O hacking, a biblioteca de babel e Pierre Menard.....	183
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	189
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	197

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho parte de um incômodo.

A internet possibilitou uma expansão exponencial na transmissão de dados, acompanhada da potencialização de mecanismos para acessar, distribuir e usar, sem autorização, conteúdos¹ protegidos como propriedade criativa. Em virtude disso, o direito foi logo mobilizado para coibir esse nível de compartilhamento e recombinação virtual das obras disponibilizadas na rede.² Contudo, e aqui começa o incômodo, grandes corporações titulares de propriedade criativa, sem abdicar dessa garantia, se adaptaram a essa mudança tecnológica. Os dados produzidos e transmitidos na internet tornaram-se matéria prima para essas empresas, transformando-os em produtos como a análise do comportamento do usuário, o fornecimento de publicidades direcionadas e o desenvolvimento de algoritmos preditivos para intensificar o consumo.

Desse modo, o que antes era apenas o conteúdo compartilhado por utilizadores³ da rede — ou até mesmo dados correlacionados a isso, no caso dos metadados — se converte em um recurso no qual se abstrai lucro. Na internet, toda produção criativa humana pode ser capturada e mercantilizada, podendo, inclusive, tornar-se material protegido pelo direito à propriedade criativa. Exemplo disso é o treinamento de inteligências artificiais (IAs) que, por exigir uma quantidade exorbitante de dados, conduz o modelo econômico desse empreendimento a fazer uso de material pirata disponibilizado na internet ao invés de legalmente obtê-lo. Em outras palavras, o incômodo que motiva essa pesquisa é justamente essa contradição, em que grandes corporações que dependem da proteção de sua própria propriedade criativa, como de um *software* por exemplo, ao mesmo tempo, promovem a violação desse mesmo direito de terceiros.

Em outras palavras, observa-se que a possibilidade de uso comum das obras criativas — sua fruição de modo coletivo e colaborativo sem óbices proprietários —, intensificada pela

¹ Nesta dissertação, os termos “dado”, “informação” e “conteúdo” serão, de forma geral, empregados como sinônimos. Além de tornar a leitura mais fluida, a justificativa para essa escolha reside no fato de que, no ambiente digital, escopo deste trabalho, a realidade é, de diferentes maneiras, convertida em código. Nesse contexto, tanto a produção criativa (conteúdo) quanto a linguagem e seus processos de significação (informação) são transformados em unidades quantificáveis (dados), tornando-se legíveis sob uma ótica computacional — questão que será mais adiante, na seção 4.1, abordada sob a perspectiva da datificação.

² Nesta dissertação, os termos “internet”, “rede mundial de computadores” e, no âmbito tecnológico, “rede” — exceto em contextos específicos, como redes *peer-to-peer* ou redes sociais — são empregados como sinônimos para conferir fluidez ao texto e evitar a repetição excessiva de palavras. Ressalta-se, todavia, que o mesmo não se aplica ao termo “*World Wide Web*” (WWW), que, conforme será discutido na seção 3.2, consiste em uma aplicação específica da internet.

³ Nesta dissertação, os termos “usuário” e “utilizador” são empregados, no meio digital, como sinônimos para conferir fluidez ao texto e evitar a repetição excessiva de palavras.

arquitetura da internet — estrutura de funcionamento deste meio —, tornou-se um instrumento de apropriação. Mais uma vez na história, de forma semelhante ao cercamento de terras ou ao surgimento do direito autoral, o que era comum se torna privado. Essa questão promove a ideia de que a noção do autor como proprietário de sua obra, na forma tutelada pelo direito desde o século XVIII, está, nesse exato momento, passando por transformações que ainda assistimos ao desenrolar. Esta dissertação se propõe a uma análise inicial a esse respeito.

Posto isso, é fundamental compreender, de forma mais direta — com um desenvolvimento conceitual e explicativo detalhado nos próximos capítulos —, o tema deste trabalho. O seu objetivo principal é analisar como a internet contribui, simultaneamente, para a relativização e para a reafirmação da propriedade sobre a obra intelectual. Essa hipótese pode ser explicada por meio de duas premissas complementares:

(i) Em comparação com as tecnologias progressas — como o rádio, o telefone, a televisão e o fax —, a rede mundial de computadores ampliou e facilitou o acesso, a distribuição, a reprodução e a reconfiguração da informação. O que não significou o desaparecimento da concepção de um autor-proprietário, visto que a legislação autoral continua sendo aplicada e reconhecida socialmente.

Ocorre, todavia, que a internet flexibilizou a relação proprietária entre autoria e obra, na medida em que a inobservância e a violação desse vínculo são rotineiras. Exemplos de práticas comuns e que podem, a depender do caso, ser consideradas ilícitas são a difusão e o *download*, sem permissão, de materiais protegidos por direito autoral, bem como a reprodução, sem autorização e indicação de fonte, de conteúdo encontrado em sites e redes sociais.

Não se está afirmando que as mencionadas atividades transgressivas eram, antes da rede mundial de computadores, inexistentes, mas que, no meio virtual, elas foram facilitadas e difundidas de maneira mais intensa. Nessa lógica, o direito autoral continua aplicável, porém encontra obstáculo na forma difusa em que o conteúdo *online* se estrutura — a partir do acesso e do compartilhamento de dados possibilitado pela interação entre uma miríade de usuários e de sistemas independentes entre si.

Além da ideia da internet como espaço que facilita e intensifica a transgressão à noção autor-proprietário, é também essencial considerar a sua dimensão produtiva de colaboração. O meio virtual não está limitado a uma interação individual com o conteúdo nele publicado, é também uma rede de conexão, que permite, de maneira descentralizada, a formação de comunidades e a produção de conteúdos construídos coletivamente — como as enciclopédias

digitais, os softwares de código aberto e os memes. Novamente, não se está afirmando que essa dimensão produtiva de colaboração se originou na rede mundial de computadores, mas que a arquitetura da web é um ambiente propício para esse tipo de atividade baseado no compartilhamento e na cópia.

A internet, com base no exposto até aqui, aparenta ser um espaço em consonância com as práticas contestatórias à autoria proprietária desenvolvidas no século XX — como a colagem, o automatismo, o plágio e o uso de nomes coletivos. Nesse período, logo anterior ou concomitante com o surgimento da rede mundial de computadores — e, por isso, o nosso interesse nesse momento histórico — movimentos como o Dadá, o surrealismo, a Internacional Letrista/Internacional Situacionista, bem como o uso de nomes como Monty Cantsin, Karen Eliot e Luther Blissett, questionaram a autoria proprietária.

A crítica desses grupos é baseada, principalmente, na ideia da propriedade autoral como controle e mercantilização da arte e do conhecimento. Desse modo, eles se propuseram a pensar as já citadas práticas de oposição como ferramentas para, de diferentes modos, transpor a figura autoral. Mesmo que os referidos movimentos artísticos e políticos tenham — em certa medida e em maior ou menor grau — sido, com o passar do tempo, inseridos no próprio mercado que eles criticavam, o surgimento da internet como espaço plural de produção e acesso à informação pode ser interpretado como a concretização ou, ao menos, um vislumbre da realização do ideal desses grupos na sua crítica à figura autoral.

(ii) Essa aparente flexibilização da noção da propriedade sobre a obra criativa, contudo, não reflete a hierarquização nem a centralização do acesso, da distribuição e da produção de conteúdo presente na rede mundial de computadores. O que significa que a forma como a internet é organizada, na utilização da maior parte dos indivíduos, é modelada a partir de critérios determinados por um número limitado de grandes empresas privadas de tecnologia — por exemplo, a Alphabet, a Meta, a Microsoft e a Apple.

Estas companhias, enquanto mediadoras do acesso padrão à web, sustentam o seu modelo econômico, parcialmente, a partir da monetização do uso de sua plataforma. Isso é possível por meio dos dados e metadados extraídos, em grande volume, dos usuários e suas publicações, com o objetivo de vender serviços e produtos baseados nessas informações.

Um exemplo disso é a personalização da experiência *online*, que permite a venda de publicidades direcionadas para cada indivíduo. No campo da autoria — que aqui nos interessa —, é possível citar também o treinamento de inteligências artificiais, bem como a apropriação das plataformas digitais do conteúdo nelas publicado. O primeiro caso se refere a como as IAs exigem, para a otimização de seu desempenho, que sejam abastecidas de grandes volumes de

dados. Para esse propósito, são utilizados, ainda que sem autorização, materiais disponibilizados *online*, o que inclui obras que estariam protegidas por direito autoral. Já o segundo caso trata da forma como as plataformas digitais se relacionam com o conteúdo nelas disponibilizado. Cuida-se da licença imposta ao usuário, que permite o uso amplo e irrestrito de sua produção imaterial (intelectual e social) pela empresa, sem necessariamente haver qualquer tipo de contraprestação ou consentimento direto.

Com base nesse cenário, é possível afirmar, sob um primeiro olhar, que a propriedade intelectual não é mais tão central para o modelo autoral contemporâneo. Na medida em que o usuário se torna não apenas consumidor, mas, também, produtor de conteúdo para as grandes plataformas, o direito do autor seria um obstáculo para a extração de dados tão fundamentais para o modelo econômico destas.

Mesmo assim, a posição aqui defendida é que o fundamento da relação entre autor e obra ainda é de apropriação, não se afirmando que o autor-proprietário, figura emergente do século XVIII — principalmente na Inglaterra e na França —, continue o mesmo. Trata-se, em contrapartida, da asserção de uma nova manifestação do poder exercido pela figura autoral, na qual a propriedade continua central, porém, de uma maneira diversa.

Por mais que a propriedade autoral seja um obstáculo para as grandes empresas de tecnologia, ela ainda é fundamental para o seu modelo econômico. O ponto é que, apesar da própria lógica de funcionamento da internet favorecer a flexibilização da propriedade sobre a obra, isso não equivale ao desaparecimento dessa figura — e da sua proteção pelo direito autoral —, mas a sua reafirmação a partir de um novo uso mercantil da criação. Exemplo disso é que, por um lado, a propriedade intelectual que compõe uma big tech, como os softwares, é intensamente defendida por esta, todavia o uso de material pirateado para o treinamento de IAs é um método utilizado por essas empresas de tecnologia.

Com base no exposto nas proposições (i) e (ii), revela-se com maior nitidez a importância, no tempo presente, do estudo da relação entre autor e obra, bem como a análise da relativização e da reafirmação da noção da propriedade sobre a obra na internet. No que toca ao vínculo entre criador e criação, a relevância está na compreensão de como as ideias e os discursos, que constantemente moldam nossa realidade social, são estruturados. Nesse ponto, a noção de origem, como um fundamento que dá coerência e sentido para um conjunto de discursos — mas também impõe uma hierarquia entre eles — desempenha um papel essencial. Na figura autor-proprietário, impõe-se a naturalização da apropriação do pensamento, por meio da separação entre proprietários e não proprietários — processo que contribui para a permanência de desigualdades e violências na medida em que indivíduos

podem restringir o uso de algo que é comum, o pensamento e a sua expressão por intermédio da língua. Diante disso, a relativização da autoria proprietária na internet, indicaria, à primeira vista, como as práticas colaborativas estariam se ampliando, seguindo o caminho inverso da apropriação do pensamento assegurada pelo direito autoral. Contudo, a observância de uma concomitante reafirmação do autor-proprietário na internet, mesmo que de uma nova maneira, indica que a estrutura do poder autoral atua sobre uma lógica na qual a flexibilização da apropriação do pensamento é utilizada como ferramenta para se aprofundar esta mesma apropriação de maneiras ainda mais veladas e naturalizadas. Nesse sentido, a relativização, no meio virtual, da propriedade do autor produz apenas uma aparente melhoria da experiência criativa humana, quando, na realidade, apenas aprofunda a exploração da produção individual e coletiva.

Em decorrência disso, esta dissertação se distancia de qualquer modo de pensar vinculado à ideia de que o direito autoral não é efetivamente posto em prática — ou, se posto em prática, não é suficiente para resguardar seu objeto, o que tornaria imprescindível mudanças na sua estrutura. De forma completamente oposta a isso, o presente trabalho reconhece que a figura do autor foi ordenada hegemonicamente ao longo da história, inclusive em sua forma proprietária, a partir de uma constante hierarquização da produção humana. Desse modo, há tanto a monopolização de certos usos da língua, como a naturalização desse processo. Logo, a própria figura autoral, e sua conexão com a obra, devem ser repensadas, visto que as inconsistências da sua manifestação — como a sua concomitante relativização e reafirmação na internet — compõem o seu próprio fundamento. O que não implica uma essência da figura autora ou da obra em si, mas o desafio de se pensar outras formas não hierárquicas e apropriadoras de se relacionar com a produção humana, que reconheçam seu caráter coletivo e plural, ao mesmo tempo que não abandonem a sua subjetividade.

Portanto, não se está afirmando que a concepção do autor vinculada à individualidade e originalidade esteja simplesmente se fortalecendo com as transformações promovidas pelo meio digital. O ponto é que a propriedade sobre uma obra ainda é fundamental para se compreender a produção criativa — apesar de não ser da mesma maneira que no desenvolvimento do direito de autor no século XVIII. Sugere-se, desse modo, que a economia do poder articula a flexibilização e a reafirmação da autoria proprietária conforme lhe seja útil. Reitera-se que o direito autoral nas redes, por exemplo, pode ser suspenso para que haja o reconhecimento da legalidade do treinamento de IAs ao mesmo tempo em que a propriedade intelectual das empresas responsáveis continue vigorosamente defendido. É essa contradição que se visualiza intensificada no presente. O monopólio do autor proprietário sobre a sua obra

continua existindo, contudo, a sua flexibilização aparenta servir principalmente ao interesse de uma concentração econômica ainda maior. Nessa linha, verifica-se como a história, de certa maneira, repete-se — a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa, diria Marx —, ocorrendo, atualmente, uma nova modalidade de apropriação privada daquilo que é comum.⁴

O referencial teórico do qual esta dissertação parte é, diante disso, a filosofia radical. Esta se baseia na ideia de que “Não existem teorias gerais capazes de prever hoje e sempre o que virá”. Não havendo, nesse sentido, uma verdade a ser desvelada e, muito menos, um destino último a ser alcançado. A radicalidade aqui consiste na compreensão da história como dimensão aberta e cambiante e que, por isso, mesmo pode ser modificada de diferentes formas. Pensamento de caráter plural e mutável que não se pauta por um “fundamento ontológico”, mas reconhece nele a tentativa de redução e uniformização das múltiplas possibilidades de existência em “oposições binárias ideais, finalmente englobáveis em uma ordem pretensamente unitária e artificial”.⁵

O autor, bem como a sua respectiva propriedade sobre a obra, compõem, neste trabalho, parte desse mecanismo de circunscrição das múltiplas possibilidades de vida. Nesse caso, a produção criativa comum é posta como algo que, apesar de seu caráter coletivo e colaborativo, pode ser apropriada e, desse modo, ter seu uso impedido àqueles a que ela não pertence. A autoria aqui perde a ideia a ela atrelada no senso comum de que seria essencial para a proliferação da criatividade e da imaginação. Pelo contrário, o criador é aquele que separa quem é proprietário de quem não é, trata-se, desse modo, de uma ferramenta hierárquica de autoridade. O mesmo pode ser dito da obra que, separada do conhecimento produzido coletivamente e atribuída a um indivíduo proprietário como algo externo a ele, atua como mecanismo que materializa o pensamento de maneira que o torne passível de se tornar propriedade.

Esta dissertação, não obstante, não parte do princípio de que tanto a autoria quanto a obra devem ser abolidas. Apenas se sugere que essas categorias desempenham um papel na apropriação da produção criativa comum — ou seja, a sua dimensão coletiva, colaborativa e não proprietária — e que, por isso, devem ser repensadas. Não no sentido de se alterarem conceitos jurídicos e econômicos, mas buscando maneiras de desativar a relação entre a propriedade e a obra. O que vai além da simples afronta destes mecanismos, pois a sua

⁴ Marx, *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, p. 24.

⁵ Matos, *Filosofia Radical e Utopias da Inapropriabilidade*, p. 24–25.

negação compõe, como exposto acima, a oposição binária característica de um fundamento ontológico.

A filosofia radical é, em virtude disso, um interessante ponto de partida, pois promove um pensamento que questiona a existência de um fundamento originário. O que exige o desenvolvimento de uma pesquisa que assume “sua feição contrafática e até mesmo lúdica”. Dessa maneira, no âmbito da produção criativa, uma investigação filosófica radical parte da ideia de que a autoria, e sua respectiva propriedade, podem ser reduzidas “ao seu precário papel histórico” e que, por essa razão, são passíveis de modificação. O autor e sua obra não necessariamente precisam funcionar na ordem da apropriação, não há nenhum determinismo de que devam permanecer como são. Porém, a abertura das múltiplas possibilidades da produção criativa depende da compreensão de “todo o aparato metodológico que pretende nos oferecer uma chave para o real”.⁶

Daí a necessidade de que a metodologia da filosofia radical opere em contínua construção. Não funcionando, como em pesquisas tradicionais, a partir de métodos rígidos e cobertos sobre uma suposta neutralidade científica. Nesse sentido, a metodologia filosófica radical se aproxima da concepção, de Paul Feyerabend, da ciência como “um empreendimento essencialmente anárquico”. O filósofo austríaco explica que uma tentativa de ordenação rígida das plurais experiências históricas encontra óbice na ausência de “fatos nus”, visto que “todos os ‘fatos’ de que tomamos conhecimento já são vistos de certo modo e são, portanto, essencialmente ideacionais”. Dessa maneira, Feyerabend questiona dois aspectos que considera centrais no método científico tradicional, a condição de consistência e o princípio da autonomia. O primeiro pode ser definido como o reconhecimento de que “hipóteses novas estejam de acordo com teorias aceitas”, já o segundo estabelece uma suposta independência dos fatos em relação às construções teóricas. Para Feyerabend, ambas as crenças são prejudiciais para a ciência, na medida em que preservam uma ordem predefinida e limitam a possibilidade de se pensar alternativas a um modelo dominante. A condição de consistência “preserva a teoria mais antiga e não a melhor”, impedindo que haja a proliferação de uma pluralidade de pensamentos que poderiam contribuir para o desenvolvimento científico, bem como o seu respectivo poder crítico. No mesmo sentido, o princípio da autonomia desconsidera que os fatos não são dados e a forma como são percebidos e extraídos compõe a compreensão que se abstrai deles.⁷ Nessa lógica, o método científico anárquico, na linha desenvolvida por Feyerabend, envolve necessariamente a superposição teórica e a

⁶ Matos, *Filosofia Radical e Utopias da Inapropriabilidade*, p. 26–29.

⁷ Feyerabend, *Contra o método*, p. 31, 33 e 49.

inconsistência factual, que são características do conhecimento em geral. É nessa linha que a metodologia da filosofia radical atua, reivindicando “um discurso acêntrico, contraditório e plural, descomprometido com qualquer finalidade que não seja abrir caminho ao diferente”.⁸

Com essa finalidade o discurso radical filosófico está vinculado à necessidade de “revelar as incongruências das críticas internas feitas ao sistema político-jurídico ‘democrático’”. Isso porque tais apontamentos reformistas se estruturam a partir da concepção de que as falhas no exercício da política e do direito poderiam ser resolvidas por simples ajustes, sem questionar a base do seu funcionamento. São visões internas “incapazes de compreender que o próprio sistema garantidor de direitos — muitos deles existentes no nível meramente retórico — é o maior responsável por suas contínuas e necessárias violações”. Nessa linha, as aparentes vitórias no campo das garantias jurídicas fundamentais, sejam elas individuais ou sociais, são insuficientes para ocultar a contradição central de uma lógica que, embora institua essas prerrogativas, mantém a primazia dos “negócios e ganhos privados”. Dessa forma, na filosofia radical as “críticas internas ao sistema” apenas reforçam a estrutura que se pretende criticar, uma vez que permanecem presas à oposição binária que a ordena. Logo, para romper essa lógica, é necessária uma análise não fragmentada voltada para a sua desativação, e não a sua reforma.⁹

A partir desse raciocínio, esta dissertação irá percorrer ao longo dos capítulos diversas categorias, como as de direito autoral, de internet, de plataformas digitais e de inteligência artificial. O intuito não é a legitimação desses conceitos como realidades incontornáveis. Em contrapartida, o objetivo é apontar seu modo de operação, possibilitando a compreensão de como a produção criativa — mesmo aquela crítica à concepção de propriedade sobre a obra — é apropriada por meio da rede mundial de computadores. Mais especificamente, a pergunta sobre a qual esta pesquisa se debruça é: A internet contribui, simultaneamente, para a relativização e para a reafirmação da propriedade sobre a obra intelectual?

Convém sublinhar que o esforço aqui empreendido é, sobretudo, “destrutivo”. Parte-se da premissa de que, para formular alternativas ao uso proprietário da obra, é relevante conhecer a forma de seu funcionamento no presente. Essa análise será realizada a partir de diversos conceitos, entre eles destacam-se: a função-autor (Michel Foucault); os dispositivos, a exceção e a máquina (Giorgio Agamben); a sociedade de controle (Gilles Deleuze); e a recuperação e o *ultra-détournement* (Internacional Situacionista). Noções que, críticas à ideia de um fundamento ontológico, vinculam-se a um referencial teórico baseado na filosofia

⁸ Matos, *Filosofia Radical e Utopias da Inapropriabilidade*, p. 29 e 32.

⁹ Matos, *Filosofia Radical e Utopias da Inapropriabilidade*, p. 32–37.

radical. Por último, vale ressaltar que, apesar de seu caráter “destrutivo”, esta pesquisa reserva a sua seção final para uma discussão sobre a possibilidade de um uso não proprietário da obra. Trata-se de um esforço breve e inicial que se abre como um campo a ser desenvolvido em pesquisas futuras.

Apresentados o tema, as premissas básicas, o referencial teórico e a metodologia desta dissertação, descreve-se, a seguir, o itinerário das próximas seções.

A seção 2.1 é dedicada à definição dos conceitos de autoria e obra, investigando sua relação com a propriedade e a atuação do direito na manutenção desse vínculo. Nesse contexto, os pontos centrais do direito autoral serão explorados, com destaque para a sua dimensão patrimonial e moral. Na sequência, as seções 2.2 e 2.3 analisam, sob a ótica foucaultiana, o papel desempenhado pelo autor no discurso. Perspectiva que sugere que a posição-autoral, ao contrário do que se espera, não promove a livre produção criativa, mas configura sua própria ordenação histórica e contingente. A partir disso, examina-se uma proposta de genealogia da emergência do autor moderno. Já na seção 2.4, utiliza-se o pensamento agambeniano para examinar a função-autor como um dispositivo. Conexão que pode ser explicada pelo fato de que a autoria é a afirmação de um fundamento/origem da produção criativa, que conseqüentemente a ordena, a hierarquiza e a apropria das mais diferentes formas ao longo da história.

Finalizada essa parte inicial, o próximo passo é dirigir a atenção para os séculos XX e XXI e apresentar a primeira parte da questão que move esta pesquisa: a flexibilização da propriedade sobre a obra na internet. Previamente, contudo, a seção 3.1 aborda como movimentos e práticas artístico-políticas do século XX — como o dadaísmo, o surrealismo, a Internacional Letrista/Internacional Situacionista e os nomes coletivos (Monty Cantsin, Karen Eliot e Luther Blissett) — contestaram a figura do autor proprietário. O objetivo é, além de demonstrar a existência de uma oposição à apropriação privada da produção criativa, possibilitar uma compreensão de como essas práticas de transgressão, ou ao menos os ideais subjacentes a elas, foram incorporadas na rede mundial de computadores, transmitindo a percepção de sua realização. Em virtude disso, a seção 3.2 irá apresentar a arquitetura técnica da internet para descrever como ela flexibiliza a propriedade sobre a obra. Discute-se, todavia, que essa descentralização não implica neutralidade e, muito menos, a ausência de certo controle jurídico — mesmo que seja possível contorná-lo.

O contraponto ocorre na seção 4.1, que foca na reafirmação da propriedade sobre a obra. Serão investigadas, desse modo, as plataformas digitais e seus modelos de negócio, nas quais a produção criativa é apropriada e mercantilizada. Essa lógica será ilustrada,

principalmente, por decisões recentes do judiciário norte-americano — referentes à Anthropic e à Meta — envolvendo a possibilidade da aplicação do *fair use*, hipótese de suspensão do direito autoral, ao conteúdo utilizado no treinamento de IAs sem autorização. Por fim, a seção 4.2 explora a possibilidade de desativação da máquina autoral sem se submeter ao funcionamento dos seus dispositivos. Recorre-se ao conceito agambeniano de uso, pensado em conjunto com as ideias de forma-de-vida, de profanação e de gesto. É uma abordagem que visa pensar uma produção criativa inoperosa que não se esgota na obra e nem é passível de apropriação, mas que se mantém enquanto potência. Exposto o itinerário desta pesquisa, dá-se início à sua execução.

2. QUESTÕES INICIAIS SOBRE AUTORIA

2.1. A autoria como norma: o que é um autor e qual a sua relação com a obra, a propriedade e o direito autoral?

O ponto de partida para o desenvolvimento de um trabalho sobre a autoria é descrever o que se entende enquanto tal. No campo etimológico, o termo *auctor* é comumente “definido como aquele que ‘aumenta’ ou ‘faz crescer’, raiz verbal *aug* e sufixo *tor*, pertencente à categoria gramatical de nomes de agente e derivado do verbo *augeo*”. Todavia, essa percepção não esclarece, de forma evidente, o surgimento da noção de autoria e, muito menos, a partir da mesma raiz, a de autoridade.¹⁰ Em virtude disso, Benveniste¹¹ sugere que “a raiz *aug-*, nas línguas indo-europeias, designava uma espécie de ‘força’ atribuída aos deuses e heróis, associada à ação de ‘fazer nascer’ ou ‘promover’”. Além disso, sob outra perspectiva, “na linguagem jurídica romana, o *auctor* é o fiador, o tutor, o curador, a testemunha, o procurador, enfim, aquele que exerce uma tutela, que confirma algo, que representa legitimamente e, sempre, que assume a responsabilidade”. Perspectiva técnico-jurídica, todavia, que não afasta “o sentido de um modelo, um mestre, uma autoridade, alguém que servia de exemplo”.¹² Nesse sentido:

Em latim, *auctor* significa originariamente quem intervém no ato de um menor (ou de quem, por algum motivo, não tem a capacidade de realizar um ato juridicamente válido), para lhe conferir o complemento de validade de que necessita. Assim, o tutor, ao pronunciar a fórmula *auctor fio*, proporciona ao pupilo a "autoridade" que lhe falta (diz-se assim que o pupilo age *tutore auctore*). Da mesma maneira, a *auctoritas patrum* é a ratificação que os senadores - chamados por isso *patres auctores* - trazem para uma resolução popular a fim de a tornar válida e obrigatória para todos os efeitos.¹³

Buscando uma conceituação contemporânea — e distanciada, ao menos a princípio, da influência de um poder divino e externo ao ser humano, bem como de uma ferramenta jurídica ligada à tutela —, no dicionário da língua portuguesa Aurélio o substantivo autor é definido como um agente, ou seja, o praticante de uma ação ou o responsável por ela. No âmbito das obras artísticas, literárias e científicas, não se trata, todavia, de um agir qualquer, mas de um ato de criação, que também pode ser interpretado como invenção, fundação,

¹⁰ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 168–169.

¹¹ Benveniste, *O censor e a auctoritas*, p. 150–152.

¹² Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 169 e 171–172.

¹³ Agamben, *O que resta de Auschwitz*, p. 149.

instituição ou descobrimento. Logo, a autoria é, em síntese, a causa principal, a origem de um algo.¹⁴

Diante desse conceito, é possível afirmar que a semântica do termo “autor” pressupõe a sua conexão com uma obra. Este substantivo feminino é definido, no mesmo dicionário, como a ação propriamente dita, se referindo tanto ao processo de produção quanto ao produto em si.¹⁵ Desse modo, enquanto o autor é compreendido como agente, a obra é a criação e a concretização de seu objeto. Trata-se de uma relação em que cada conceito exige o outro, como condição prévia para a sua materialização. Portanto, o ato de pensar em um autor sem obra ou em uma obra sem autor é — no significado atual que as palavras mencionadas comumente expressam — contraditório, não produzindo nenhum sentido literal. Outro ponto a ser considerado é que o autor, ao menos na concepção mais recente, “está relacionado à criação em um sentido bem específico, que envolve a concepção e composição de uma obra e não um simples acréscimo, uma pequena modificação ou uma mera organização textual”.¹⁶

Verifica-se, então, que as definições tanto de autor quanto de obra estão conectadas à ideia de origem. A autoria significando o processo de fazer nascer e o que é criado a partir disso como sendo o próprio princípio. Nesse ponto, é relevante o apontamento de Giorgio Agamben sobre a etimologia do termo grego para origem, *arché*. Afirma o filósofo italiano que ele tem “dois significados: designa tanto ‘origem, princípio’ quanto ‘comando, ordem’”. Polissemia que marca a ideia de que da noção de “origem derive a de um comando, que do fato de ser o primeiro a fazer algo resulte o fato de ser o líder. E vice-versa: aquele que comanda é também o primeiro, assim como, na origem, há um comando”. Disso se abstrai que “o começo não é um simples preâmbulo, que depois desaparece no que se segue. Ao contrário, a origem nunca deixa de começar, isto é, de comandar e governar aquilo que pôs em existência”. A autoria e a obra, desse modo, são arcaicos — no sentido de *arché* —, ou seja, produzem uma origem e, por isso mesmo, também um comando.¹⁷ A relação entre o criador e a criação é, assim, um tipo de hierarquização e apropriação do discurso — temas que serão mais aprofundados nas próximas seções.

¹⁴ Ferreira, *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, p. 247.

¹⁵ Ferreira, *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, p. 1489.

¹⁶ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 178.

¹⁷ Agamben, *What is a command?*, p. 46–48, tradução livre: “two meanings: it means both ‘origin, principle’ and ‘command, order.’”; “origin there would derive that of a command, that from the fact of being the first to do something would result the fact of being the leader. And vice versa: the one who commands is also the first, just as at the origin there is a command”; “the beginning is not a simple preamble, which then disappears into what follows. On the contrary, the origin never ceases to begin, that is, to command and govern what it has put into being”.

Em face desses conceitos gerais, a definição da autoria remete, nesta dissertação, à noção de um agente produtor de um algo — pensado enquanto resultado original, fruto da individualidade do autor. Da mesma forma, a definição de obra se refere tanto ao produto quanto ao processo de produção intelectual criativa desse criador. Como consequência disso, é necessário esclarecer que, apesar de se reconhecer que a autoria e a obra operam de diversas formas conforme a sua manifestação analisada, não há aqui a intenção de se discutir um tipo específico de autoria ou de obra, como o científico, literário, musical ou audiovisual. O que se propõe, sob outra perspectiva, é tratar a figura do autor, em si, como agente criador de uma obra, o que é acompanhado pelos ideais de genialidade e originalidade. Ao longo deste trabalho, não obstante, o conceito de gênio é utilizado de maneira restrita, significando apenas que a produção intelectual está delimitada por uma individualidade, ou seja, não é produzida de forma contínua ou coletiva — evitando-se, assim, uma discussão sobre o relativo conceito de genialidade como brilhantismo.

Essa percepção da autoria aponta para a sua formulação como propriedade. A obra é resultado da criatividade do autor e, dessa maneira, é passível de apropriação por ele — isto é, sendo ao mesmo tempo origem e comando. O que torna efetiva essa relação proprietária é o direito — que garante o vínculo entre criador e criação, bem como a possibilidade de que o primeiro explore e proteja, no âmbito social e econômico, a segunda.¹⁸ Por consequência, a compreensão do vínculo entre obra e propriedade depende do estudo da forma jurídica que reforça essa concepção.

Em virtude disso, os fundamentos da propriedade intelectual e do direito autoral serão, sob uma ótica jurídica, expostos — e, por enquanto, não questionados — nos próximos parágrafos. O objetivo é apresentar conceitos básicos dessa disciplina, assim permitindo entender aspectos essenciais de seu funcionamento e a maneira como eles reforçam a figura do autor-proprietário. Com essa finalidade, será dado enfoque ao ordenamento jurídico brasileiro, pois, além de configurar a realidade normativa em que se insere a produção desta dissertação, é diretamente influenciado por legislações internacionais e, por conseguinte, pelas principais tradições do direito autoral — principalmente a francesa, mas também a anglo-americana.

A propriedade intelectual é o ramo do direito privado que trata da apropriação de bens imateriais.¹⁹ Enquanto estes não se esgotam com o uso individual e, também, possibilitam sua posse simultânea por diferentes pessoas "de forma exclusiva e compartilhada (a menos que se

¹⁸ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 36.

¹⁹ Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 118.

considere um livro físico)”, os bens materiais privados têm seu uso impedido pela titularidade de um terceiro.²⁰

Ainda assim, a apropriação da produção intelectual é percebida como uma consequência lógica do direito à propriedade. Se é juridicamente incontestável o direito de propriedade sobre bens imóveis e móveis oriundos de aquisição contratual ou de trabalho manual próprio, por que a expressão do meu intelecto não poderia pertencer ao campo jurídico privado? Há, nesse sentido, a interpretação da apropriação dos bens imateriais — apesar de seu caráter de uso não restritivo — como uma exigência legítima do criador e, além disso, como uma necessidade evolutiva do direito de propriedade.²¹ Sobre este ramo jurídico, dessa maneira, seguem algumas considerações no âmbito nacional.

A Constituição Federal brasileira de 1988, em seu art. 5º, define a propriedade como uma garantia fundamental, sendo, por essa razão, assegurado o direito a ela.²² Porém, o texto constitucional não explica o que deve ser compreendido como “propriedade” — o que pode ser justificado pelo caráter de naturalidade atribuído a ela.²³ O mesmo ocorre no Código Civil de 2002, mas, nesse caso, ao menos os poderes do titular do direito são determinados. O art. 1.228 dessa norma estabelece que “O proprietário tem a faculdade de usar, gozar e dispor da coisa, e o direito de reavê-la do poder de quem quer que injustamente a possua ou detenha”²⁴ — critérios, ao menos na nomenclatura, correspondentes aos fixados no direito romano. São poderes que, concentrados em um único sujeito, constituem propriedade plena, o que não impede a cessão de partes deles — como semelhantemente ocorre no direito autoral.²⁵ Feitas essas considerações, passa-se à análise de cada poder.

A faculdade de uso consiste na possibilidade de “o dono servir-se da coisa e de utilizá-la da maneira que entender mais conveniente, sem, no entanto, alterar-lhe a substância, podendo excluir terceiros de igual uso”. Por outro lado, o direito de gozar “compreende o poder de perceber os frutos naturais e civis da coisa e de aproveitar economicamente os seus produtos”.²⁶ Já o ato de dispor de uma propriedade é uma faculdade ampla, significando tanto a alienação e a possibilidade de gravação de ônus, quanto a sua transformação, consumo e

²⁰ Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 142.

²¹ Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 48–50.

²² Brasil, *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*, sem paginação.

²³ Pereira, *Instituições de direito civil*, p. 93.

²⁴ Brasil, *Lei nº 10.406 de 2002*, sem paginação.

²⁵ Gonçalves, *Direito civil brasileiro*, p. 242.

²⁶ Gonçalves, *Direito civil brasileiro*, p. 242–243.

destruição, nos limites do definido pela lei.²⁷ Por último, o direito de reaver envolve a reivindicação da propriedade “das mãos de quem injustamente a possuiu ou detenha”.²⁸

As características do direito de propriedade expostas nos dois parágrafos anteriores têm como escopo a titularidade de bens materiais. Apesar disso, elas constituem o fundamento da construção jurídica da propriedade intelectual, principalmente, ao se considerar os poderes patrimoniais do autor sobre a obra — conceito que será melhor explicado à frente. Desse modo, no direito sobre uma produção imaterial é concedida uma prerrogativa de apropriação, na qual se pressupõem, com algumas variações, as faculdades de uso, de usufruto e de disposição. A proteção jurídica concedida à propriedade intelectual é tida, então, como justa e necessária, pois envolve o reconhecimento de que o processo de criação, independentemente da natureza da obra, exige o emprego de “tempo, conhecimento, talento e dinheiro”.²⁹ Nesse sentido, o direito atua como um estímulo seguro para a produção de obras intelectuais, garantindo que o criador seja recompensado pela sua criação e, por isso, incentivado a continuar criando, o que irá colaborar para a difusão de conhecimento na sociedade e para o desenvolvimento de atividades econômicas ligadas à área criativa.³⁰

Esclarecido o argumento que fundamenta a existência da propriedade intelectual, passa-se a descrição de sua composição, que pode ser dividida em três partes: “direito autoral — direito de autor, direitos conexos e programas de computador; propriedade industrial — desenho industrial, indicação geográfica, marca e patente; proteção *sui generis* — cultivar, topografia e conhecimento tradicional”. Tendo em vista essa separação, é relevante destacar algumas diferenças entre o direito autoral e a propriedade industrial, por serem os ramos mais comuns e gerais. Além do já descrito contraste entre o objeto que é protegido por cada um, há também distinções quanto ao registro, à necessidade de novidade e ineditismo, à duração da proteção, às garantias conferidas ao titular do direito. Como exemplo, serão tratadas as duas primeiras, pois abordam como se forma o vínculo entre autor e criação, bem como qual o requisito para qualificar esta em cada caso.³¹

Na propriedade industrial, “o registro é imprescindível e tem natureza constitutiva”, portanto a obra só tem sua existência reconhecida a partir da formalização deste fato, conforme procedimento adequado. Por sua vez, no direito autoral essa oficialização “é

²⁷ Pereira, *Instituições de direito civil*, p. 97.

²⁸ Gonçalves, *Direito civil brasileiro*, p. 243.

²⁹ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 10.

³⁰ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 11, 16, 18 e 80.

³¹ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 17.

prescindível”, possuindo apenas “natureza declaratória, uma vez que a obra nasce a partir de sua criação, de sua respectiva exteriorização”.³²

Da mesma forma, a necessidade de novidade e ineditismo é, para a propriedade industrial, aspecto que deve ser observado “para que o produto ou a obra sejam protegidos sob esse ramo jurídico”. Em compensação, o direito de autor não exige que a obra intelectual aborde “tema inédito ou novo”. Nesse caso, a repetição de temas — “como, por exemplo, o amor” — não viola norma autoral, o que torna uma obra efetivamente protegida “é sua originalidade e criatividade”.³³

Essas questões são fundamentais para esta dissertação. Como já afirmado anteriormente, o presente trabalho não visa o estudo de um tipo específico de autoria, compreendendo a figura autor de forma ampla, como agente criador de uma obra original fruto de sua individualidade. Nessa perspectiva, o termo propriedade intelectual, por sua generalidade, seria mais adequado para se referir ao tema estudado, apesar das diferenças expostas acima entre suas principais modalidades.

Entretanto, ao se considerar que o direito autoral não depende de uma formalização jurídica e está ligado diretamente a uma manifestação pessoal do processo criativo, ele se mostra como uma terminologia que melhor expressa a ideia de um agente criador, fundamentado nos ideais de originalidade e individualidade. Além disso, a propriedade industrial se vincula a criações concebidas, desde o seu início, em um âmbito empresarial e mercantil, o que não está abarcado na temática desta dissertação, voltada para a discussão da relativização e da reafirmação da propriedade sobre uma obra autoral.

Não se ignora que o direito autoral e a propriedade industrial, na medida em que compõem o mesmo ramo do direito, podem se sobrepor,³⁴ mas se reconhece que o primeiro tem maior relevância para a discussão aqui proposta. Por esse motivo, neste trabalho, o foco é a propriedade sobre a obra vinculada a um autor, sendo o termo propriedade intelectual, quando mencionado, utilizado em referência a essa ideia ou a noção, em geral, de apropriação de um bem imaterial.

Dito isso, retoma-se a anteriormente iniciada exposição jurídica, agora com ênfase no direito de autor. Este ramo da propriedade intelectual é, em nível internacional, regulado por duas convenções centrais, “a de Berna e a Universal”, datadas, respectivamente, em 1886 e 1952, com revisão posterior de seus conteúdos.³⁵ A legislação brasileira, influenciada por

³² Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 17.

³³ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 17.

³⁴ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 28.

³⁵ Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 114.

essas normas internacionais, reconhece o direito de autor como direito fundamental — segundo o art. 5º, inciso XXVII, da Constituição Federal. Trata-se, desse modo, de uma cláusula pétrea,³⁶ que, nos termos do art. 60, § 4º, IV, da referida norma, não pode ser abolida por proposta de emenda constitucional.³⁷ Em virtude dessa importância concedida à propriedade imaterial, no âmbito infraconstitucional o direito autoral foi regulado por legislação especial, a Lei nº 9.610 de 1998.³⁸

Impõe-se, então, a seguinte indagação: apesar da mencionada influência internacional sobre o direito de autor brasileiro, este é equivalente ao *copyright* — observado cotidianamente pelo símbolo © e a frase “todos os direitos reservados” —? No mundo, existem dois grandes sistemas de proteção autoral. O *copyright* é “oriundo dos países anglo-saxões” e tem como objetivo proteger a obra, especificamente a sua reprodução, apresentando, por esse motivo, preponderante viés econômico. O *droit d’auteur*, ao contrário, é derivado do direito francês e visa, principalmente, a defesa do criador da obra, tendo como ponto central, desse modo, o resguardo de aspectos morais, como a dignidade e a personalidade do autor.³⁹ Além disso, ao passo que no sistema anglo-americano “há manifesta preponderância da decisão judicial”, no francês a tutela é predominantemente realizada por “rígidas normas inseridas em leis positivas”.⁴⁰

O direito de autor brasileiro é, como já assinalado, baseado no *droit d’auteur*. Em virtude disso, “para se identificar a proteção concedida à obra produzida em território nacional, a terminologia correta a ser utilizada é direito autoral e não *copyright*”.⁴¹ Todavia, mesmo que este trabalho enfoque sua análise na legislação brasileira, a figura do autor é abordada aqui de forma geral, como proprietário de sua obra, o que é também abarcado pelo *copyright*. Em razão disso, este termo, quando utilizado nesta dissertação, não remete — a menos quando indicado — especificamente ao sistema anglo-americano de direito autoral, mas a forma, em geral, que o criador se torna proprietário de sua obra.

Após essa explicação, o foco da presente abordagem será redirecionado ao conteúdo do direito de autor. Ressalta-se, de início, que a titularidade desta propriedade intelectual é concedida apenas à pessoa física — individualmente ou em regime de coautoria ou colaboração —,⁴² e não à jurídica. O que pode ser justificado pela concepção de que “somente

³⁶ Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 382.

³⁷ Brasil, *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*, art. 60, § 4º, IV.

³⁸ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 10.

³⁹ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 106.

⁴⁰ Novakoski; Fujita, *Fair use e limitações ao direito de autor na internet*, p. 298.

⁴¹ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 106.

⁴² Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 179.

o ser humano tem capacidade de elaborar intelectualmente uma obra, derivada de sua criatividade e com traços de originalidade”.⁴³

Além disso, a criação só é protegida se for exteriorizada, conseqüentemente não obtendo resguardo “enquanto ainda está na mente, na alma, na inspiração e no coração do autor”. O que não significa a salvaguarda do suporte em que a obra se manifesta, seja ele tangível, como um livro, ou intangível, como a internet. Em outras palavras, é a forma de expressão que é tutelada pelo direito autoral e não o meio material ou imaterial que o viabiliza — por exemplo, um romance, enquanto propriedade intelectual, é composto pela narrativa e pelas personagens, sendo o livro físico, em si, não tutelado especificamente por esse ramo jurídico.⁴⁴ Há, contudo, como visto anteriormente, a proteção da expressão concretizada da obra, ao passo que a ideia não recebe a mesma tutela — a repetição de temas não configura violação ao direito autoral.⁴⁵

Logo, a proteção legal à obra é concedida pelo reconhecimento de uma “originalidade da forma”, e não da ideia contida nela.⁴⁶ É necessária a identificação, na criação, de “um aspecto peculiar à personalidade do autor, como resultado do esforço criativo”. Nessa lógica, elementos como “tempo, dinheiro, esforço, força física etc. não são relevantes”, importando apenas “o valor criativo efetivamente adicionado ao mundo, a partir da obra”.⁴⁷

Ao se considerar a importância dada à originalidade e à criatividade para o reconhecimento da tutela da propriedade intelectual sobre uma criação, duas dimensões jurídicas da autoria se sobressaem: como direito moral e como direito patrimonial. A despeito de se tratarem de aspectos complementares e interdependentes, o seu exame será feito separadamente, para facilitar o entendimento.⁴⁸

A dimensão moral é o reconhecimento da obra como uma extensão da pessoa autora, ou seja, vinculada à sua personalidade, como fruto de sua individualidade e originalidade. De modo que a criação, sendo parte da essência do criador, é protegida como elemento próprio da dignidade e honra deste.⁴⁹

Em face disso são concedidos ao autor, pela legislação, uma série de direitos — todos indisponíveis, intransmissíveis, irrenunciáveis e imprescritíveis.⁵⁰ Entre eles, cita-se o direito à paternidade, à integridade, ao ineditismo, à retirada de circulação. O primeiro diz respeito à

⁴³ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 32–33.

⁴⁴ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 32–33.

⁴⁵ Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 158.

⁴⁶ Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 305.

⁴⁷ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 32–33. Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 171.

⁴⁸ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 25.

⁴⁹ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 25–27.

⁵⁰ Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 110, 249 e 251.

garantia de que o criador sempre será atribuído como autor da obra — mesmo que esta esteja em domínio público. Por outra perspectiva, o direito à integridade assegura que a criação será preservada e não poderá ser alterada sem a autorização. Já o ineditismo faz referência à prerrogativa do autor de conferir publicidade ou não à obra. Por último, o criador “tem o direito de retirar a obra de circulação, mediante ressarcimento dos prejuízos advindos dessa decisão”.⁵¹

A dimensão patrimonial “se refere à exploração econômica que o autor pode fazer de sua obra”. Trata-se, assim, de um aspecto jurídico da autoria baseado no reconhecimento de que o criador tem prerrogativa exclusiva de fazer livre uso de sua criação, o que inclui a possibilidade de autorizar “sua utilização ou fruição por terceiros”.⁵²

No que toca a esse último caso, há a possibilidade de cessão ou licença. Esta possui um caráter limitado, na medida em que, sem “operar a transferência do direito”, institui a autorização para uma utilização específica da criação — com a definição exata do prazo, da forma de uso e do meio para tal. A cessão, de maneira diversa, permite, de forma parcial ou total, a transmissão da titularidade do direito patrimonial, significando que o detentor original dessa garantia “não pode mais escolher como a obra é divulgada, publicada, exposta ou comercializada”. Não obstante, o novo proprietário não se torna autor, mas apenas o titular da criação, considerando, como já apontado, que os aspectos morais desta são inalienáveis e irrenunciáveis.⁵³

Outro ponto relevante do direito patrimonial sobre a obra é a sua temporalidade, não sendo uma prerrogativa que perdura eternamente. No Brasil o lapso temporal desse aspecto da propriedade intelectual subsiste por 70 anos, prazo iniciado, em geral, a partir do óbito do autor. Transcorrido esse período, “a sociedade, como um todo, tem direito de utilizar a obra sem necessitar obter a autorização prévia”, o que inclui a sua exploração econômica, pois a criação passa a compor domínio público — limite temporal que, contraditoriamente, salienta a dimensão artificial da propriedade patrimonial da obra criativa, visto que o prazo de 70 anos não tem nenhum fundamento objetivo, variando esse tempo ao longo da história. Porém, como já exposto, mesmo nesse caso, o direito moral do criador deve ser respeitado, devido ao

⁵¹ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 25–27. Cumprе ressaltar que, apesar de ser abarcado no direito de autor, “O programa de computador não está submetido às previsões constantes do direito moral, ressaltado o direito à paternidade e de opor-se à modificação da obra”. Além disso, destaca-se que esse tipo de propriedade intelectual é regida, no Brasil, pela Lei nº 9.609 de 1998 (Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 112).

⁵² Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 257 e 259.

⁵³ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 72.

seu caráter eterno — por exemplo, José Saramago “sempre será mencionado como autor de seus textos, suas peças originais, preservando-se o direito à paternidade.”⁵⁴

Concluída essa análise das duas dimensões do direito de autor, coloca-se a seguinte questão: Se o presente estudo se concentra nos efeitos da internet na propriedade sobre a obra, a análise se limitará ao aspecto patrimonial? Em sentido oposto, a dimensão moral não é aqui desconsiderada. De fato, esta dissertação foca na possibilidade de apropriação da produção criativa, mas, como já mencionado, os aspectos patrimonial e moral, no direito de autor, são complementares e interdependentes.⁵⁵ Nesse sentido, o reconhecimento da obra como uma extensão da pessoa autora parte do pressuposto de que é possível se apropriar da forma de expressão de uma ideia, ou seja, mesmo a consideração da criação como parte da personalidade assume como premissa a ideia de propriedade. Essa percepção é corroborada pelo fato de que o aspecto moral do direito de autor se manifesta, por exemplo, no controle da paternidade, integridade e divulgação da obra. O que não deixa de ser um tipo de limitação do uso desta, da mesma forma como ocorre no âmbito patrimonial, porém como uma propriedade indisponível, intransmissível, irrenunciável e eterna.

Com base na compreensão do direito autoral como propriedade, depreende-se que a tentativa de terceiro utilizar, sem autorização, uma obra, configura a sua violação. Essa forma de transgressão da propriedade intelectual, em sua forma genérica denominada contrafação — que abarca, a título de exemplo, o plágio e a pirataria —, “pode ser objeto de sanção civil e penal”.⁵⁶ Contudo, o direito de autor prevê que a prerrogativa do criador sobre a sua obra deve ser equilibrada com outros valores fundamentais, como “o direito e acesso à cultura, informação e educação”. O que pode ser explicado pelo entendimento de que a produção intelectual só é possível “se houver o mínimo de acesso, influência e inspiração, a partir da cultura e informação pré-existente”. Diante disso, parte-se do pressuposto de que “uma proteção absoluta da criação intelectual”, obstaculizaria criações futuras, gerando “um quadro de desequilíbrio exacerbado e desarrazoado”. Em decorrência disso, há o reconhecimento da necessidade, em certas situações, das obras não serem protegidas pelo direito de autor, tornando possível “o acesso à cultura e educação” e facilitando “o fluxo de informações”.⁵⁷

Levando isso em conta, são difundidas exceções ao direito de autor. No âmbito do sistema anglo-americano, o instituto jurídico responsável por isso é o *fair use*, que se

⁵⁴ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 84–85.

⁵⁵ Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 139.

⁵⁶ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 56–57 e 63. Costa Netto, *Direito autoral no Brasil*, p. 581–582.

⁵⁷ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 77–78.

configura como a “permissão a qualquer pessoa de se utilizar de uma obra protegida por *copyright*, mesmo sem autorização do criador, desde que observados certos parâmetros”.⁵⁸ Estes, que devem ser analisados conforme o contexto e a liberdade do magistrado, são: o propósito e o caráter do uso; a natureza da obra protegida por *copyright*; a quantidade e a substancialidade da parte utilizada; o efeito do uso sobre o mercado potencial da obra.⁵⁹ Por sua vez, no Brasil, influenciado pelo *droit d’auteur*, não há a exata reprodução da figura do *fair use*. A princípio, na legislação nacional, a limitação dos direitos autorais ocorre “por meio de leis positivas, que taxativamente especificam as hipóteses de restrição ao direito dos criadores”, o que inclui o direito de citação, por exemplo.⁶⁰ Todavia, a interpretação da doutrina e da jurisprudência majoritária é de que o rol fixado nos artigos 46 a 48 da Lei nº 9.610 de 1998 “não é exaustivo”, podendo se enquadrar outras possibilidades de limitação. Não se perdendo de vista, nesse caso, que o dever de respeito aos direitos morais sobre a obra permanece.⁶¹

Com base no exposto até aqui, constata-se que o direito de autor tem sua existência justificada, para além da tutela do criador, também para “assegurar o interesse público [...] e a livre difusão de ideias para fins científicos e educacionais que redundarão em progresso da sociedade”.⁶² Nesse contexto, a autoria é percebida como uma figura natural, universal e eterna, que desempenharia papel fundamental no desenvolvimento humano. Essa percepção difundida no âmbito jurídico, tal como social, deve ser questionada? Se a obra é fruto da individualidade e originalidade do criador, mesmo que influenciada por diferentes fontes, não seria razoável o reconhecimento da sua autoria e a sua proteção pela propriedade intelectual, mecanismo que visa equilibrar esse direito com outras garantias fundamentais?

Desconsiderando a efetividade ou não dessas premissas além de uma retórica jurídica, uma resposta às fundamentais questões colocadas exige uma compreensão do papel desempenhado pela autoria no discurso. O que significa ser autor, qual poder é exercido por essa figura e qual o impacto da propriedade nisso? Até o momento, esta dissertação definiu o seu conceito de autoria, a relação desta com a propriedade, tal como a atuação do direito na garantia dessa relação. Nessa linha, foi explicada a noção de propriedade intelectual e de *copyright*, de maneira a esclarecer a limitação do uso desses termos. Por último, pontos centrais do direito de autor foram apresentados, com destaque para o seu caráter moral e

⁵⁸ Novakoski; Fujita, *Fair use e limitações ao direito de autor na internet*, p. 298–301.

⁵⁹ Stim, *Measuring Fair Use*, sem paginação.

⁶⁰ Novakoski; Fujita, *Fair use e limitações ao direito de autor na internet*, p. 298–301.

⁶¹ Panzolini; Demartini, *Manual de direitos autorais*, p. 83.

⁶² Novakoski; Fujita, *Fair use e limitações ao direito de autor na internet*, p. 298–299.

patrimonial. O próximo passo é problematizar o vínculo naturalizado entre autoria e propriedade e as concepções jurídicas que sustentam essa ideia. Isso será realizado a partir da leitura do autor como função e, também, como dispositivo. Começaremos pelo primeiro termo.

2.2. A autoria como função: qual o papel específico e relativo do autor no discurso?

Nesta seção o enfoque será uma problematização total das concepções jurídicas — mas que também se estendem para além do direito — do autor como proprietário. Para tanto, será estudado o conceito de função, como desenvolvido por Michel Foucault. Com isso, visa-se apresentar a autoria como um mecanismo de restrição e, conseqüentemente, de controle do discurso. De forma a contribuir com essa perspectiva, em seguida, também será examinada, em caráter introdutório, a genealogia autoral desenvolvida por Marco Antônio Sousa Alves, a fim de corroborar a análise foucaultiana. Passemos, então, à função.

Em conferência proferida em 1969 e — com algumas modificações — em 1970, Foucault afirma que a autoria “constitui o momento crucial da individualização na história das idéias” e dos conhecimentos.⁶³ O filósofo francês, a fim de esclarecer essa colocação, trata, em sua fala, das implicações da posição autor. Esta não se trata apenas de um elemento avulso no discurso, estando vinculada ao exercício de um papel específico. É um mecanismo de classificação, que permite que obras sejam agrupadas e, dessa forma, aproximadas ou distanciadas, em diferentes graus, em relação a outras. Em síntese, a autoria é a indicação de que um algo deve ser recebido de uma maneira particular “em uma dada cultura”, obtendo também um singular *status*. Esse particular “modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”, é denominado por Foucault função autor.⁶⁴

Embora o filósofo francês, na maior parte de sua exposição, tenha considerado unicamente a autoria de livros e textos, ele próprio reconhece que esse sentido é “demasiadamente restrito”. Uma vez que, “na ordem do discurso, pode-se ser o autor de bem mais que um livro — de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina dentro das quais outros livros e outros autores poderão, por sua vez, se colocar”.⁶⁵ Em virtude disso, optou-se, nesta dissertação, por uma leitura do termo autor, na conferência como um todo, de uma

⁶³ Foucault, *O que é um Autor?*, p. 267.

⁶⁴ Foucault, *O que é um Autor?*, p. 273–274.

⁶⁵ Foucault, *O que é um Autor?*, p. 274 e 280.

forma mais ampla. Entende-se que a exposição foucaultiana pode ser, pelo menos na maior parte, compatibilizada com uma compreensão da figura autoral a partir de qualquer produção criativa marcada por essa posição-sujeito — no presente atribuída a uma individualidade criadora de um algo original. O que não implica desconsiderar a importância da escrita e da impressão “na conformação moderna da noção de autor”, tendo em vista que “Em grande medida, o que entendemos por autor em outros domínios da criação humana (o autor, por exemplo, de uma peça de teatro, de um filme, de uma obra musical, de uma teoria ou de um invento) conforma-se por extensão ao domínio das letras e ao mundo do livro”.⁶⁶

Essa percepção se alinha com a interpretação da função autoral como uma “especificação da função-sujeito e um complexo mecanismo de poder”, ou seja, como uma forma de subjetivação. Com isso, entende-se que “o indivíduo só funciona como sujeito do discurso e, em particular, como autor, ao ocupar determinado lugar e assumir certas funções”, que não possuem caráter universal ou atemporal. O que se conecta diretamente com a definição aqui compreendida de discurso. Ele não é pensado de forma absoluta, mas como “uma realidade histórica contingente, uma série de enunciados efetivamente ditos, formulados e inscritos em uma materialidade específica”.⁶⁷

Dito isso, retoma-se a conferência. Nela, Foucault constata que a autoria “é o princípio de economia na proliferação do sentido”. Com o objetivo de explicar essa ideia, o filósofo francês aponta a necessidade prévia de “subversão da idéia tradicional” em que se reconhece a figura autoral. Nessa concepção, o autor é “a instância criadora que emerge de uma obra em que ele deposita, com uma infinita riqueza e generosidade, um mundo inesgotável de significações”. Trata-se da ideia do gênio criador, sujeito que origina um algo a partir de sua individualidade.

Em oposição a essa concepção tradicional, contudo, Foucault sugere que o autor “não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra”, muito menos a precedendo. Trata-se, sob outra perspectiva, de “um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se”. Desse modo, a habitual representação do autor “como gênio, como emergência perpétua de novidade” é a “representação invertida de sua função histórica real”. A autoria é, na verdade, uma figura que “afasta a proliferação do sentido”.⁶⁸

⁶⁶ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 178.

⁶⁷ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 8 e 22–23.

⁶⁸ Foucault, *O que é um Autor?*, p. 287–288.

Essa ideia se relaciona diretamente com a hipótese apresentada por Foucault na aula inaugural no Collège de France — pronunciada no final de 1970:

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.⁶⁹

O autor, para o filósofo francês, é um desses diversos mecanismos de ordenação. Não se está se referindo aqui a um indivíduo que produziu uma obra, seja qual for a sua natureza, mas à função autoral, entendida “como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”. Em razão disso, por mais que a autoria seja comumente enxergada como fonte de “recursos infinitos para a criação”, não se pode “explicar seu papel positivo e multiplicador, se não se levar em consideração sua função restritiva e coercitiva”. Os diversos mecanismos de sujeição, o que inclui a função autor, “garantem a distribuição dos sujeitos que falam nos diferentes tipos de discurso e a apropriação dos discursos por certas categorias de sujeitos”. Em decorrência disso, o filósofo francês aponta que há, em todas as sociedades — ainda que “segundo um perfil e facetas diferentes” — “uma espécie de temor surdo [...] dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado”.⁷⁰

Isso não significa afirmar uma universalidade e consistência da autoria no tempo e no espaço. Por um lado, a maior parte dos discursos circulam “sem receber seu sentido ou eficácia de um autor ao qual seriam atribuídos: conversas cotidianas, logo apagadas; decretos ou contratos que precisam de signatários mas não de autor; receitas técnicas transmitidas no anonimato”. Por outro, mesmo “nos domínios onde a atribuição a um autor é de regra — literatura, filosofia, ciência — vê-se bem que ela não desempenha sempre o mesmo papel”.⁷¹ Além disso, embora, de forma geral, possa-se afirmar que todos, em certo sentido, são autores de suas próprias produções, “em sentido próprio, a cultura moderna reserva um estatuto próprio” a essa figura. Resumindo, “Não basta escrever ou produzir algo para que sejamos imediatamente, erigidos à condição de autor”, sendo “no seio de uma determinada ordem do discurso que essa posição-sujeito aparece e entra em funcionamento”.⁷²

⁶⁹ Foucault, *A ordem do discurso*, p. 9–10.

⁷⁰ Foucault, *A ordem do discurso*, p. 15, 17, 22, 25, 28 e 30.

⁷¹ Foucault, *A ordem do discurso*, p. 17–18.

⁷² Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 146–147 e 211.

Essa linha de pensamento, explica o filósofo francês, também não equivale a dizer que, ocultado por esses mecanismos de delimitação, “reine um grande discurso ilimitado, contínuo e silencioso que fosse por eles reprimido e recalcado e que nós tivéssemos por missão de descobrir restituindo-lhe, enfim, a palavra”. Não existe um fundamento ou verdade a ser desvelado e, a partir daí, articulado. Sob outra perspectiva, para Foucault, “Os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem”.⁷³

Quanto a esse ponto, é relevante retomar a conferência foucaultiana proferida em 1969 e 1970. Nela, o filósofo francês também esclarece que uma descrição da historicidade da autoria não equivale a uma defesa da necessidade dos discursos circularem “em estado absolutamente livre, à disposição de cada um”, desenvolvendo-se “sem atribuição a uma figura necessária ou obrigatória”. Foucault sugere que, por mais que seja possível “imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse”, haverá sempre um novo sistema que não sendo mais o da autoria, “fica ainda por determinar e talvez por experimentar”. Aqui se evidencia um traço característico da função autoral, não ser historicamente “constante em sua forma, em sua complexidade, e mesmo em sua existência”.⁷⁴ É necessário levar em consideração que “Os infindáveis domínios e as constantes mudanças nas práticas de produção, inscrição, circulação e apropriação discursivas fazem com que a posição-autor esteja em constante mutação”.⁷⁵

Todas essas compreensões da função autoral, apresentadas por Foucault tanto na conferência quanto na aula, são centrais para esta dissertação. O autor, compreendido como um agente criador de um algo, resultado original e fruto de sua individualidade, é um mecanismo que delimita e restringe. Em outras palavras, é a afirmação de um fundamento da produção criativa, que conseqüentemente a ordena e a hierarquiza — como *arché*, é uma origem e, por isso, um comando, e vice-versa. Como bem observa Foucault, os discursos portadores da função-autor são, então, objetos de apropriação. O que não corresponde à afirmação de que eram “originalmente um produto, uma coisa, um bem”, ou seja, um direito privado. Existem outras formas de apropriação, que antecedem a integração da autoria ao sistema de propriedade, como a vinculada à tradição e a religião, bem como à referente à ordem da transgressão e da censura.⁷⁶

⁷³ Foucault, *A ordem do discurso*, p. 29–30.

⁷⁴ Foucault, *O que é um Autor?*, p. 287–288.

⁷⁵ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 49.

⁷⁶ Foucault, *O que é um Autor?*, p. 274–275 e 279–280.

Essa é uma situação que exige atenção, na medida em que, por mais que certos discursos sejam legitimados, outros serão marginalizados e/ou apropriados. Assim, o direito de propriedade, e sua manifestação como direito autoral, no âmbito patrimonial e moral, por mais que assegurem uma série de garantias aos autores, sempre o fazem a partir de uma cisão, que define o que será o escopo de sua tutela, e de sua sanção, no campo jurídico. Nessa leitura, “a ‘função autor’ não é somente uma função, mas também uma ficção, [...] semelhante a essas ficções que dominam o direito quando ele constrói sujeitos jurídicos que estão distantes das existências individuais dos sujeitos empíricos”.⁷⁷ A análise da autoria a partir da proposta foucaultiana abre, diante disso, a possibilidade, neste trabalho, de “retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso”.⁷⁸ Tendo em vista que a produção criativa é construção social que, a depender do tempo e do espaço, encontra “várias formas de reconhecimento, insere-se em diversas instituições e associa-se, em suma, a diferentes regimes literários ou científicos”.⁷⁹

Todavia, como já abordado anteriormente a partir da perspectiva foucaultiana, a separação característica da função-autor não é necessariamente um problema — a autoria, além de ser apenas uma das posições possíveis do sujeito no discurso, exerce um “certo poder de organização, controle e limitação” que é “tanto positivo quanto repressivo”, produzindo domesticação, mas também fabricando possíveis posições-sujeito. Nesse sentido, a subjetivação autoral, ao menos a princípio, “caracteriza-se não por deformar e corromper o sujeito, mas, sobretudo, por constituí-lo, o que o torna uma realidade fabricada no seio de um dispositivo de poder”.⁸⁰ Portanto, não está se afirmando aqui nem a possibilidade de uma experiência humana totalmente coletiva e anônima e, muito menos, a sua necessidade. Pelo contrário, está se problematizando como a figura do autor e a propriedade sobre a obra são impostas como princípios naturalizados e universais. Processo resultado de uma coerção que, “num dado tempo e espaço”, tornou “não apenas possível e legítimo, mas também necessário, atribuir a certos textos um nome próprio, a certos enunciados uma paternidade, fazendo assim de um indivíduo, um *autor*, e de alguns de seus ditos e escritos, uma *obra*”.⁸¹

Logo, o que se questiona neste trabalho é como a função autoral, apesar de sua não universalidade e atemporalidade,⁸² impõe-se como imutável, ou seja, a principal e legitimada

⁷⁷ Chartier, *O que é um autor?*, p. 29–30.

⁷⁸ Foucault, *O que é um Autor?*, p. 287.

⁷⁹ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 135.

⁸⁰ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 17, 35 e 108.

⁸¹ Curcino, *Roger Chartier leitor de Michel Foucault*, p. 8, grifo do autor.

⁸² Curcino, *Roger Chartier leitor de Michel Foucault*, p. 12.

forma de reconhecimento da produção criativa no discurso. Visa-se entender o poder autoral, ou seja, a posição de autoridade assumida pelo autor, na qual este teria se apropriado de sua obra “como um bem privado, fazendo dela sua propriedade intelectual”. Não se olvidando que o “tornar-se autor é um processo que comporta diversos fatores e aspectos”, é uma “maquinaria complexa, um conglomerado de diversas funções-autor”.⁸³ Nesse sentido, o que se propõe ao final desta dissertação é colocar a questão de se é possível um uso da obra que não signifique a sua apropriação.

Embora um esboço cronológico da função autoral não tenha sido o propósito de Foucault, é possível, na conferência e na aula citadas anteriormente, aferir algumas orientações nesse sentido. O ponto que aqui nos interessa é que a relação entre autoria e um regime patrimonial e moral das obras — com a fixação dos direitos autorais, por exemplo — não é “fundadora da função-autor”. Esta é uma estrutura “mais antiga e enraizada em outras determinações”, anteriores, inclusive, à publicação impressa. Logo, a função-autor “não pode ser relacionada nem a uma única determinação, nem a um único momento histórico”.⁸⁴ Ainda assim, o tema central desta dissertação é a noção da propriedade sobre a obra. Em virtude disso, é fundamental apresentar, mesmo que de uma forma restrita, como “A figura do autor foi ‘naturalizada’, tornada evidente [...] por uma série de fatores”.⁸⁵

2.3. A autoria como função: o autor como autoridade, transgressor e proprietário

Em “Um genealogia do autor: A emergência e o funcionamento da autoria moderna”, Marco Antônio Sousa Alves desenvolve, a partir de um ponto de partida foucaultiano, uma análise dividida em três camadas históricas, que perpassam os séculos XIV ao XVIII. Essa separação é feita da seguinte maneira: De início, “o aparecimento do autor como *auctoritas* nos séculos XIV e XV”; depois, o surgimento do autor como transgressor [...] nos séculos XVI e XVII”; por último, “no século XVIII, a emergência do autor como proprietário”.⁸⁶

Por mais que o autor, no sentido moderno, seja um conceito relativamente recente⁸⁷, não se tem como propósito, nesta dissertação — o que inclui não apenas esta parte como também as próximas —, o desenvolvimento de um estudo histórico ou genealógico. Visa-se, neste momento, a partir da pesquisa de Marco Antônio Sousa Alves, bem como de outros

⁸³ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 93 e 129.

⁸⁴ Chartier, *O que é um autor?*, p. 36–37 e 57–58.

⁸⁵ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 7.

⁸⁶ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 9.

⁸⁷ Woodmansee, *The Genius and the Copyright*, p. 426.

pesquisadores, tais como Roger Chartier, Leonardo Foletto e Peter Jaszi, melhor compreender como se produziu a noção de um autor proprietário de sua obra, como apresentada na seção anterior. A partir disso se contesta não apenas “a fantasia da origem”, mas também a ideia de que há “uma essência a ser desenterrada”. O que evidencia: (i) como é “um equívoco e um grande anacronismo tentar encontrar, a todo custo, a figura do autor em todas as épocas e culturas, como se o ‘verdadeiro autor’ estivesse sempre escondido por trás das mais diversas figuras, seja o aedo grego ou o compilador medieval”; e (ii) como a concepção do autor como proprietário de sua obra “não deve ser tomada como o coroamento de um avanço da razão, como o ‘reconhecimento’, por uma sociedade civilizada e humanitária, dos direitos naturais e universais do indivíduo criador”. Pelo contrário, o objetivo é demonstrar como as constantes e descontínuas mutações na função associada à figura autora “fizeram do autor um importante instrumento de apropriação e controle das criações intelectuais”.⁸⁸ Não se ignorando que, na genealogia do autor, não se pode considerar “unicamente a ordem do discurso”, devendo-se ter em conta, também, a materialidade no qual ela se manifesta, o que inclui os “livros, ou seja, esta invenção fundamental que faz com que um mesmo objeto torne legíveis a coerência ou a incoerência atribuída a uma mesma identidade”.⁸⁹

Por esse motivo, previamente à abordagem das camadas históricas mencionadas, ligadas à modernidade, é fundamental tratar, em linhas gerais, da antiguidade e do medievo. Nesse amplo período, a produção intelectual estava mais próxima de uma prática coletiva e corporativa, sendo a inspiração artística comumente atribuída a fontes externas, de caráter religioso e/ou de assimilação da tradição. Nesse contexto, o imitar era a regra do processo criativo.⁹⁰ Face a isso, “na maioria das literaturas antigas, ao menos em suas fases mais arcaicas, o anonimato é ou a regra ou, ao menos, um lugar-comum”⁹¹ — exemplo disso é o Egito Antigo, no qual “Pouquíssimas composições literárias podem ser atribuídas a um autor documentado empiricamente”.⁹² Além disso, a “poesia era circulada livremente em performances orais”, nas quais as produções criativas eram “tradicional e compartilhadas a tal ponto que a concepção moderna de autor como ‘escritor original’ se torna irrelevante”.⁹³

⁸⁸ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 64, 71, 74 e 77.

⁸⁹ Chartier, *O que é um autor?*, p. 61.

⁹⁰ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 144–145, 151, 153, 155 e 157–158.

⁹¹ Assunção, “*O que é um autor?*”, de Foucault, e a questão homérica, p. 5.

⁹² Loprieno, *Authorship in Ancient Egypt*, p. 27 e 32, tradução livre: “very few literary compositions can be ascribed to an empirically documented author”.

⁹³ Ford, *The Seal of Theognis*, p. 83, tradução livre: “poetry was circulated freely in oral performances” e “were traditional and shared to such a degree as to make a modern conception of the author as the ‘original writer’ irrelevant”.

Por mais que tenha existido a figura de Homero, por exemplo, ele, além de não ter sua existência individual comprovada, não atribuía sua inspiração a si mesmo ou a outro indivíduo, mas às musas.⁹⁴ Isso o torna “Ao invés de um autor em sentido moderno, [...] um autor/fundador/mítico, que instaura uma tradição dentro da qual novas criações podem ser inscritas”.⁹⁵ Não há, nesse sentido, da mesma forma que nos ciclos arturianos,⁹⁶ uma preocupação com a individualidade, responsabilidade ou a propriedade de uma “obra”. Ocorrência semelhante à antiguidade romana, na qual “uma obra literária não retirava seu valor de sua possível ‘originalidade’, mas sobretudo, pela conformidade aos modelos e temas reconhecidos de longa data”.⁹⁷ Tanto que “Uma lei de direitos autorais não existia na Antiguidade greco-romana”⁹⁸ — Não havendo “vestígios de referências a códigos jurídicos, proteções, sanções ou direitos sobre produção e circulação de obras culturais parecidos com os que temos hoje” —⁹⁹ e, indo além, no medievo, “questões envolvendo crédito, invenção e autoria não eram relevantes”.¹⁰⁰ Logo, nesses períodos, “A autoria era principalmente coletiva, atribuída a uma dada cultura ou aos deuses, fruto de uma inspiração divina ou de uma construção comunitária em que importava mais o conteúdo e o que ele poderia ensinar do que seu porta-voz”.¹⁰¹

Todavia, a autoria na antiguidade não é um bloco uniforme. Na Grécia Antiga, por exemplo, “os autores compreendiam que a melhor forma de serem bancados por governantes e pela aristocracia grega era serem considerados ‘especialistas’ e terem obras atribuídas a eles”. Apesar disso, os produtores culturais “não se sustentavam com a renda direta de suas obras; viviam prestando serviços de instrução para a aristocracia, conselhos para governantes, ensino de diversos temas — todas ações ligadas à presença e à comunicação oral”. Dessa forma, como explica Leonardo Foletto:

Na tradição discursiva greco-romana, as retribuições aos autores eram de ordem simbólica, de reconhecimento social de uma atividade que não deixava de ser elitista e aristocrática — afinal poucos sabiam ler —, mas também de certos tipos de reconhecimentos indiretos, como premiações em concursos oficiais e vantagens materiais advindas dos prêmios.¹⁰²

⁹⁴ Ford, *The Seal of Theognis*, p. 84.

⁹⁵ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 144–145, 151, 153, 155 e 157–158.

⁹⁶ Arioli, Prefácio, p. 10–11.

⁹⁷ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 144–145, 151, 153, 155 e 157–158.

⁹⁸ Badura; Möller, *Authorship in Classical Rome*, p. 70, tradução livre: “A copyright law did not exist in Greco-Roman antiquity”.

⁹⁹ Foletto, *A cultura é livre*, p. 26–27.

¹⁰⁰ Long, *Invention, Authorship, "Intellectual Property," and the Origin of Patents*, p. 854 e 869, tradução livre: “issues involving credit, invention, and authorship were of no concern”.

¹⁰¹ Foletto, *A cultura é livre*, p. 27–28.

¹⁰² Foletto, *A cultura é livre*, p. 29.

Em Roma, da mesma forma, ocorre o crescimento do “poder do nome do autor como uma chancela de credibilidade aos bens culturais produzidos”. Mesmo que isso ainda não se traduza “em proteção jurídica nem em controle do autor sobre a circulação de sua obra”, já demonstra uma mudança na concepção autoral. Ilustra isso a história de “Virgílio, que, no século I a.C., foi contratado pelo imperador Augusto para criar uma epopeia da fundação de Roma aos moldes da *Ilíada* e da *Odisseia*”, a Eneida. Ao final da vida, porém, o poeta teria ordenado a destruição desse texto, por considerá-lo “uma obra de propaganda política de Augusto e por não ter a perfeição poética que gostaria”. Não obstante, “a Eneida não foi destruída; seu direito como autor de controlar sua produção não foi respeitado, o que é representativo do sentimento de uma época em que o direito moral e estético da comunidade em desfrutar da obra do artista era prioritário à vontade do autor”.¹⁰³

Não obstante o que foi exposto nos dois parágrafos anteriores, é fundamental observar que “os sistemas jurídicos da época não consideravam obras artísticas e seus suportes de maneiras separadas”. Exemplo disso é o caso grego, no qual “quem adquirisse uma obra — pelo custo financeiro, provavelmente uma biblioteca ou um membro da aristocracia — podia se servir e modificar a obra à vontade, sem que o autor tivesse qualquer interferência”.¹⁰⁴

Assim, em virtude do apresentado até aqui, só se pode falar, de forma geral, em autoria “na Antiguidade ou na Idade Média [...] se tomamos tal noção de forma bem lata, associada à noção de um agente, de alguém que está na origem de uma ação ou que é responsável pela produção de algo”. Logo, “Embora tenham existido indivíduos que escreviam antes dos séculos XIV e XV, eles tinham outras funções e eram envolvidos em diferentes jogos de poder e de saber”.¹⁰⁵

É na modernidade que “Ideias que eram periféricas ou até mesmo inexistentes na cultura ocidental, como as de gênio, imaginação criadora, originalidade e expressão, assumiram novos significados e uma importância central”. Dessa forma, “o pensamento deixa de ser visto como uma participação em algo comum [...] para ser tomado como algo que traz em si mesmo alguma coisa de próprio”. Nesse sentido, “em diversos aspectos, é possível identificar a emergência de uma experiência da autoria tipicamente moderna entre os séculos XIV e XVIII, que nos conduz à noção de um indivíduo criador, responsável por suas palavras e legítimo proprietário de sua obra”.¹⁰⁶

¹⁰³ Foletto, *A cultura é livre*, p. 31, grifo do autor.

¹⁰⁴ Foletto, *A cultura é livre*, p. 34.

¹⁰⁵ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 144–145, 151, 153, 155 e 157–158.

¹⁰⁶ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 144 e 160.

Perpassado o período da antiguidade e do medievo, parte-se para a, também introdutória, exposição da primeira camada histórica, referente ao aparecimento do autor como *auctoritas* nos séculos XIV e XV. Momento “que corresponde ao período final da Idade Média e da Escolástica, e à aurora da modernidade e do ‘humanismo’ renascentista”.¹⁰⁷

De início, cumpre ressaltar que “não é correto afirmar que a relação entre autoria e autoridade é algo moderno”. Como exemplo, “O escriba, ou copista medieval [...] responsável pela cópia manuscrita de textos geralmente sagrados” usufruía desse mesmo poder. Contudo, limitava-se, nesse caso, a uma “autoridade apenas veicular, como uma espécie de *medium* das *auctoritates*”. Isso é reflexo da percepção do medievo do processo criativo como uma forma “contínua, coletiva (ou aberta) e anônima”. Todavia, há, na modernidade, uma importante mudança.¹⁰⁸

Convém salientar que, “depois da Alta Idade Média, a partir do século VII até o século XIV, a forma dominante do livro, excetuando evidentemente a dos livros das autoridades religiosas, jurídicas ou antigas, é aquela de uma miscelânea”. Esta era caracterizada por uma unidade textual que abarcava “textos de datas, gêneros, línguas e ‘autores’ muitos diferentes”.¹⁰⁹ A partir do século XIV, entretanto, período ainda marcado pela cultura manuscrita, “o chamado ‘livro unitário’, de um único autor, tornou-se cada vez mais comum”. Para além disso, a sua produção não ficou limitada “aos clássicos ou aos grandes pensadores cristãos, mas também para os novos escritores, que herdaram, de certa forma, através do uso dos mesmos formatos editoriais, a *auctoritas* dos antigos”.¹¹⁰

Relacionado a essa mudança, a produção e circulação do escrito passa, de uma tradição majoritariamente coletiva e anônima, relacionada a um ateliê ou comunidade, para “uma nova prática cultural, na qual o discurso tende a circular vinculado a um nome próprio”, prática ligada principalmente a uma individualidade. Não só isso, “A verdade deixa de ser um privilégio das Escrituras ou dos pensadores da Antiguidade para ser fruto, sobretudo, de uma conquista intelectual individual”. Movimento no qual o indivíduo deixa de ser “um simples intermediário ou instrumento da palavra divina” e passa a ser reconhecido como autor, criador original pensado de “forma análoga à criação divina”. É nesse contexto que, no campo artístico, “uma concepção moderna tende a substituir o gosto pelas expressões estereotipadas, pelas fórmulas consagradas e pelos temas padronizados, típicos das tradições orais e da

¹⁰⁷ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 132–133, 165–166, 179, 185, 188, 205 e 227.

¹⁰⁸ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 132–133, 165–166, 179, 185, 188, 205 e 227, grifo do autor.

¹⁰⁹ Chartier, *O que é um autor?*, p. 59–60.

¹¹⁰ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 132–133, 165–166, 179, 185, 188, 205 e 227, grifo do autor.

cultura medieval”.¹¹¹ Visualiza-se, assim, nesse período, ainda vinculado ao manuscrito, como se formou “uma espécie de matriz, um suporte, para que seja perceptível, manuseável, mobilizável, a ‘função autor’ enquanto princípio de percepção, de identificação e de atribuição de obras”.¹¹²

Relevante ressaltar que, apesar da existência pregressa de “regras sociais e morais que regiam o mundo da criação”, apenas “a partir dos séculos XV e XVI que começaram a aparecer na Europa, especialmente em Veneza, Paris e Londres as primeiras regulamentações do mundo do livro”. Estas se referiam a “atribuição de patentes a certos impressores e privilégios reais a determinadas corporações de livreiros, concedendo-lhes um monopólio de exploração”. Cuida-se de um período de transição para a próxima camada histórica, relativa aos séculos XVI e XVII, marcados por uma “intensa apropriação penal do autor”. Prossegue-se, então, com um, novamente sumário, exame genealógico de função-autor.¹¹³

Ao longo desse período, marcado pela mais clara “introdução da imprensa na Europa”, a autoria “passa a exercer uma função eminentemente jurídico-penal, de natureza negativa”, conectada a ideia de um “sujeito portador de deveres, que assume responsabilidades e riscos, podendo responder criminalmente por aquilo que escreveu e fez circular em seu nome”. Nesse cenário, o foco é a fiscalização do mundo da edição, o que torna relevante a individualização da “criação para poder punir o responsável”. O autor, desse modo, é “produzido pelo novo aparato de censura que se constitui no seio das universidades, da Igreja e do Estado”.¹¹⁴ A função autoral é, então, “constituída como uma arma essencial na luta levada a termo contra a difusão de textos tidos por heterodoxos”, o que inclui a “publicação de catálogos de livros censurados”.¹¹⁵

Importante destacar, todavia, que a “relação entre autoria, responsabilidade e punição” não é novidade. O que ocorre é que aparecem nos séculos XVI e XVII formas emergentes de responsabilização explícita e sistemática dos autores, com um aparato institucional cada vez mais centralizado”. Exemplo disso é o desenvolvimento de um “novo sistema de censura prévia e regulação da edição, o sistema dos privilégios reais”. Definido “como um instituto jurídico que consiste na concessão de um monopólio ou um direito de fazer ou vender algo com exclusividade”. Lógica essa que, aplicada na autoria, implicou na “intervenção do poder real no processo de publicação”¹¹⁶, o que permitia a um número restrito de livreiros aplicar um

¹¹¹ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 132–133, 165–166, 179, 185, 188, 205 e 227.

¹¹² Chartier, *O que é um autor?*, p. 61.

¹¹³ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 140–141, 229–230, 239, 245 e 258.

¹¹⁴ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 140–141, 229–230, 239, 245 e 258.

¹¹⁵ Chartier, *Figuras do autor*, p. 51.

¹¹⁶ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 140–141, 229–230, 239, 245 e 258.

total controle sobre o mercado, exercendo autoridade no mundo da publicação contra não apenas os seus concorrentes, mas também os autores, que eram obrigados a vender seus manuscritos caso quisessem a sua impressão.¹¹⁷

Ainda assim, nesse período histórico analisado, “mais do que agentes de mercado, que buscam no sucesso das vendas sua afirmação como autor, os indivíduos que escreviam procuravam nos salões nobres, nas Cortes ou nas Academias reais o lugar privilegiado de reconhecimento e afirmação autoral”. Trata-se de uma “clara política de glorificação do soberano e de controle sobre os escritores, artistas e cientistas”. Não era, portanto, a imprensa e o grande público “os espaços de consagração social dos indivíduos que escreviam nos séculos XVI e XVII”, mas, nessa lógica de “natureza eminentemente aristocrática: o mecenato privado e a proteção real”.¹¹⁸ Por esse motivo, tanto as “culturas literárias manuscritas, como orais, continuaram a florescer simultaneamente com a difusão da tecnologia de impressão”¹¹⁹, conciliando-se com essa “nova técnica de reprodução de texto”.¹²⁰

Após a exposição desse período de apropriação penal, situado entre os séculos XVI e XVII, avança-se para a terceira e última camada histórica ligada à emergência do autor como proprietário a partir do século XVIII — que será, novamente, avaliada de forma introdutória. Trata-se de um momento em que há um crescimento “exponencial do mercado do livro”, vinculado a uma “expressiva elevação da taxa de alfabetização” e da proliferação de uma nova cultura de leitura extensiva”. Ocorre assim, um progressivo “deslocamento das práticas do mecenato para a economia do mercado cultural”.¹²¹

Nessa conjuntura, há a introdução de “um novo sistema de caráter mercantil, que confere ao autor o papel de produtor de bens culturais e às suas obras o estatuto de produtos no seio de uma lógica comercial”. Processo que não teria sido possível caso não acompanhado por uma “‘naturalização’ da relação de propriedade entre autor e a sua obra”. O que se corrobora pelo desenvolvimento do direito de autor: (i) “na Inglaterra, após o estatuto da Rainha Ana de 1710, e sua efetivação na decisão do caso *Donaldson v. Beckett*, de 1774,

¹¹⁷ Jaszi, *Toward a theory of copyright*, p. 468 e 478.

¹¹⁸ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 140–141, 229–230, 239, 245 e 258.

¹¹⁹ Ezell, *Manuscript and Print Cultures 1500–1700*, p. 116, tradução livre: “manuscript as well as oral literary cultures continued to flourish simultaneously alongside the spread of print technology”.

¹²⁰ Chartier, *Figuras do autor*, p. 50.

¹²¹ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 136–137, 139, 143, 145–146, 286–290, 292, 296, 316, 329, 337, 342, 372 e 390–391.

dando origem à tradição do *copyright*”; e (ii) “na França, após as reformas de 1777 e as leis pós-revolucionárias de 1791 e 1793, dando origem à tradição do *droit d’auteur*”.¹²²

A partir disso, a “propriedade intelectual ganha [...] o *status* de um direito fundamental do cidadão”, estatuto que promove com que a “reprodução ilegal de livros, a pirataria, bem como a contrafação, acima da ‘heresia ou sedição’”, se tornem “o principal alvo a ser combatido”. Compreensão essa abstraída da noção de que “o indivíduo retira, com o seu trabalho intelectual, algo do *commons*, do domínio público ou do que é comum a todos os homens, conferindo-lhe uma forma individual, que pode ser legitimamente apropriada por seu criador”. Nessa perspectiva, “A dimensão social e econômica da autoria foi traduzida juridicamente no direito de autor, que confere ao seu titular uma prerrogativa semelhante àquela conferida a um proprietário de um bem material qualquer”. A figura autora, não obstante, vai além da “apropriação privada de uma obra”, estando também conectada com uma “relação de ordem pessoal ou moral, com aquilo que nos é próprio [...], uma espécie de posse imediata daquilo que somos, expressão mesma de nossa identidade”. Em razão disso, como melhor exposto na seção anterior desta dissertação, ao autor são atribuídos direitos patrimoniais, mas também morais, como de paternidade, integridade e arrependimento.¹²³ Cuida-se de uma interpretação da criação a partir de dois ângulos: (i) Um fundado na “teoria da propriedade derivada de Locke, que sustentava que o homem, sendo proprietário de sua própria pessoa, é também dono de todos os produtos de seu trabalho”¹²⁴; e (ii) o outro apoiado “sobre uma nova percepção estética, que designa a obra como uma criação original, identificável pela especificidade de sua expressão”.¹²⁵

Sob esse prisma, a “afirmação do ‘eu criador’ e o ‘culto de si’ deixam de ser uma indelicadeza ou um desrespeito às convenções do bom gosto para se converter na marca mesma da autenticidade e na condição primeira para a genialidade”. Diferente de períodos históricos anteriores, “A imagem do artista talentoso ou do grande erudito cuja perfeição formal ou intelectual repousava, sobretudo, no esforço de assimilação/imitação da tradição e na paciência é cada vez mais vista como algo ultrapassado no século XVIII”. Ocorre que “O homem original, de uma figura possuidora de uma maneira singular e estranha de ver as coisas, é alçado à posição de gênio singular, que dita as regras e produz algo absolutamente

¹²² Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 136–137, 139, 143, 145–146, 286–290, 292, 296, 316, 329, 337, 342, 372 e 390–391, grifo do autor.

¹²³ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 136–137, 139, 143, 145–146, 286–290, 292, 296, 316, 329, 337, 342, 372 e 390–391, grifo do autor.

¹²⁴ Jaszi, *Toward a theory of copyright*, p. 465, tradução livre: “theory of property derived from Locke that sustained that a man, as the proprietor of his own person, is also the owner of all the products of his labor”.

¹²⁵ Chartier, *Figuras do autor*, p. 40–41.

novo, expressão de sua individualidade única”. Como resultado disso, forma-se uma “nova relação consumista com os objetos culturais: a tendência é que cada vez mais a obra seja consumida em função da marca/autor e não mais fruída em razão de seu valor de uso ou gozo”.¹²⁶

Observa-se, dessa maneira, como se corrobora uma concepção sobre o processo criativo ligada à valorização dos ideais de individualidade e originalidade — contornos que, inclusive, permanecem na contemporaneidade como parte da concepção hegemônica da produção criativa. Contudo, diferentemente do século XVI e XVII, “Em vez de servir para reprimir e tentar impedir a livre circulação discursiva, a função-autor passa a funcionar como um procedimento interno que produz discursos que são, agora, desde sua origem, controlados e apropriados”. A figura autoral é, assim, assimilada “ao burguês, ao proprietário do fruto de seu trabalho, que defende essa apropriação a partir de nobres valores e direitos naturais universais, embora seja, na prática, geralmente um funcionário ou empregado mal remunerado das editoras comerciais”.¹²⁷

No que toca esse último ponto, é essencial salientar que “A construção do autor como proprietário, longe de decorrer de uma aplicação particular da definição burguesa de direito de propriedade, estava profundamente enraizada na defesa dos privilégios dos livreiros”.¹²⁸ O ocorrido foi que, na transição do século XVII para o XVIII, o monopólio concedido aos livreiros, à custa de um rigoroso controle restritivo das publicações, foi se enfraquecendo. Em virtude desse cenário, foi desenvolvida uma nova estratégia pelo grupo restrito beneficiado por esse privilégio real: a substituição de um monopólio por outro. Isso se tornou possível, pois os livreiros defenderam “o reconhecimento do direito perpétuo do autor sobre a sua própria obra, e, por conseguinte, do direito igualmente perpétuo de qualquer um que a tivesse adquirido”.¹²⁹ Assim, o monopólio de publicação, mesmo que alterado em parte, permaneceria, por meio da “extensão do direito do autor aos ‘substitutos’, que são os livreiros/editores que legitimamente compram as obras de seus criadores, subrogando-os em seus direitos”.¹³⁰ Mesmo que não mais garantido pelos privilégios reais, “o negócio editorial

¹²⁶ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 136–137, 139, 143, 145–146, 286–290, 292, 296, 316, 329, 337, 342, 372 e 390–391.

¹²⁷ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 136–137, 139, 143, 145–146, 286–290, 292, 296, 316, 329, 337, 342, 372 e 390–391.

¹²⁸ Jaszi, *Toward a theory of copyright*, p. 465, tradução livre: “the construction of the author as proprietor, far from arising from a particular application of the bourgeois definition of property right, was deeply rooted in the defense of the booksellers’ privileges”.

¹²⁹ Jaszi, *Toward a theory of copyright*, p. 465, tradução livre: “recognition of the author’s perpetual right over his own work, hence the equally perpetual right of anyone who had acquired that work”.

¹³⁰ Chartier, *O que é um autor?*, p. 44.

permanece, agora baseado no direito dos autores”¹³¹, fundado a partir da propriedade da obra.¹³² Assim, o autor como proprietário teve que ser inventado¹³³, sustentando valores burgueses com o objetivo de defender e perpetuar “velhos privilégios, aristocráticos e tradicionais, próprios do Antigo Regime”.¹³⁴

À luz disso, assume maior destaque o funcionamento paradoxal da autoria. O direito do autor é um mecanismo que, como apresentado na seção anterior, visa conciliar, simultaneamente, “interesses individuais e também [...] interesses comuns ou públicos”. É “uma propriedade privada e um direito moral pessoal”, mas também deve ser, pelo menos em certa medida e após determinado prazo, acessível à todo o público. Contudo, a origem monopolista e privatista das garantias atribuídas à autoria “colocam claramente em risco a difusão das Luzes e a instrução pública”. Mesmo assim, a propriedade intelectual “foi um remédio insistentemente utilizado, até hoje, como único meio para reparar seu fracasso perpétuo, como atestam os crescentes prazos de proteção e o permanente aumento do escopo do direito autoral ao longo dos séculos XIX e XX”.¹³⁵

Concluído o exame das camadas históricas de emergência do autor moderno, é preciso esclarecer que esta dissertação não argumenta a favor de um retorno à antiguidade e/ou ao medievo, tendo em vista o caráter majoritariamente aberto, contínuo e anônimo da produção criativa nesses períodos. Tampouco está se defendendo a lógica proprietária do autor como uma evolução histórica, um progresso que deu a tão sonhada liberdade aos autores, por meio da garantia de seus direitos patrimoniais e morais.

Valoriza-se o medievo e a antiguidade por proporcionarem o vislumbre de uma diferente forma de se relacionar com uma “obra” — por meio de “um processo aberto e contínuo do qual todos potencialmente participam, de modo que a contribuição individual tende a ser apagada ou a não deixar rastros claramente identificáveis”. Porém, não se ignora como a autoridade religiosa e a tradição exerciam, à maneira específica de seu tempo, o controle da circulação dos discursos — seja por uma diferente função-autor ou outro mecanismo —,¹³⁶ no qual a participação dos indivíduos era limitada à um instrumento veicular ou restrita a elites.¹³⁷

¹³¹ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 136–137, 139, 143, 145–146, 286–290, 292, 296, 316, 329, 337, 342, 372 e 390–391.

¹³² Chartier, *Figuras do autor*, p. 38–39.

¹³³ Jaszi, *Toward a theory of copyright*, p. 465.

¹³⁴ Curcino, *Roger Chartier leitor de Michel Foucault*, p. 14.

¹³⁵ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 113–114 e 379.

¹³⁶ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 374–375.

¹³⁷ Woodmansee, *The Genius and the Copyright*, p. 427.

Da mesma maneira, reconhece-se como a figura do autor como proprietário permitiu um maior desenvolvimento da individualidade na produção criativa, todavia, não se olvida do caráter limitado e retórico da transformação dessa posição-sujeito. A autoria, como o próprio indivíduo, foi transformada em mercadoria e, por isso, passa a ser, em sua maior parte, valorizada como um ativo econômico. Novamente, mesmo que sob outra perspectiva, o indivíduo permanece instrumentalizado. Nessa perspectiva, “A cultura popular e o saber tradicional” são tanto “amplamente desamparados do ponto de vista da proteção individualista/burguesa permitida pela propriedade intelectual” como apropriados e explorados “por agentes econômicos que, supostamente, conferem ‘valor’ a esses ‘bens’ ao atribuir-lhes a forma de novos produtos de mercado”.¹³⁸

Em resumo, a produção criativa não pode ser “reduzida à ideia de uma transmissão pura e simples de modelos e normas, sem que haja qualquer ‘invenção’ ou contribuição individual” e, menos ainda, interpretada como a rejeição total da “tradição, sobrecarregando sobremaneira o indivíduo e obrigando-o a reinventar tudo sempre do zero, *ex nihilo*”.¹³⁹ A autoria, como discutido anteriormente, é um ideia instável, que se transformou profundamente ao longo da história, não se podendo falar dela como algo uniforme na experiência humana.¹⁴⁰ De forma diversa, é possível afirmar, ao menos a partir da modernidade, a existência de uma autoria predominante, que “convive com várias outras funções-autor ou posições-sujeito alternativas, que são muitas vezes inferiorizadas, sufocadas ou silenciadas [...] por meio de narrativas mitificadas que nos apresentam uma marcha inexorável do progresso histórico”. Nesse sentido, mesmo que possa haver uma forma autoral hegemônica, isso não significa o apagamento de outras formas, que se ligam a ela ou a confrontam.¹⁴¹

Nesta seção sobre a autoria como função, foi, então, possível delimitar a compreensão do papel desempenhado pelo autor no discurso. De início foi apresentada a perspectiva foucaultiana, a qual sugere que a posição-sujeito, ao contrário do que se espera, não promove a livre produção criativa, mas configura sua própria ordenação, que não é exercida de forma universal, absoluta e atemporal. A partir dessa proposição de Foucault foi efetuado o exame de uma proposta de genealogia da emergência do autor moderno, na qual foram corroboradas as principais considerações do filósofo francês, bem como apresentada a ideia de que a função-autor não se desenvolve unicamente a partir de uma apropriação vinculada à propriedade, mas também relacionada à autoridade religiosa e da tradição, à transição dessa

¹³⁸ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 374–375.

¹³⁹ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 374–375, grifo do autor.

¹⁴⁰ Jaszi, *Toward a theory of copyright*, p. 456.

¹⁴¹ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 236–237.

autoridade ao indivíduo criativo, bem como ao poder de punir. Foi possível, desse modo, expor um aparato teórico que permitiu a esta dissertação problematizar as concepções sobre o direito autoral expostas na seção anterior, questionando o vínculo naturalizado entre autoria e propriedade e as concepções jurídicas que sustentam essa ideia. Todavia, essa crítica radical da autoria ainda não está completa, exigindo o estudo, na próxima seção, de mais um aparato teórico que, apesar de vinculado a Foucault, será focado sob a ótica agambeniana, o dispositivo. Com isso, pretende-se aprofundar a contestação da noção do autor como proprietário de sua obra, a partir de uma maior aproximação com o presente.

2.4. A autoria como dispositivo: de que maneira a função-autor é articulada nas relações de poder?

Após a análise, na seção anterior, da função-autor como mecanismo de ordenação do discurso, será agora estudado um novo conceito, também fundamental para uma crítica do papel hierarquizador desempenhado pela autoria, porém sob uma ótica mais ampla. Trata-se da noção de dispositivo, aparato teórico que será explicado a partir de uma leitura de Foucault feita por Agamben, na qual este também faz os seus próprios acréscimos — que são, inclusive, os pontos que mais nos interessam para o prosseguimento do estudo da função-autor. Em seguida, as noções de propriedade, e também de autor, serão conectadas com a definição de dispositivo. Por fim, efetuar-se-á uma análise da figura autoral como um mecanismo, conforme o pensamento agambeniano, que se articula sob o limiar de indiferença, característico da máquina ontológico-biopolítica do Ocidente. O enfoque é a finalização do capítulo de questões iniciais, voltado para a fixação das estruturas base desta dissertação, com o delineamento da função-autor como aparato que torna propositalmente indistinguível a separação entre o ideal de individualidade/originalidade e o seu oposto coletivo/cópia — o que permite a articulação desses polos com base em imperativos políticos e econômicos. Contexto que, nas próximas partes, será desenvolvido, para se discutir: como as práticas contestatórias do autor como proprietário operam na dinâmica do mesmo poder autoral que elas visam se opor — a partir do exemplo de alguns movimentos artísticos/políticos do século XX —; e, além disso, como, na internet, a noção do autor como proprietário de sua obra pode ser ao mesmo tempo flexibilizada e reforçada — tema principal aqui analisado. Tendo exposto tais considerações, introduz-se a definição que orienta o início da presente seção.

O conceito de dispositivo, apesar de não encontrar um tratamento sistemático na obra de Michel Foucault,¹⁴² é considerado, por Giorgio Agamben, “um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento [foucaultiano]”.¹⁴³ Na leitura do filósofo italiano, trata-se de “um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, em um sentido que se supõe útil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos [humanos]”.¹⁴⁴ Não significando a existência, nessa rede de mecanismos, de “uma intenção ou vontade primeira e oculta, mas sim uma convergência de elementos em uma orientação comum” — “o descentramento e a contingência caracterizam as relações de poder e as formas de saber”.¹⁴⁵

Dialogando com essa definição abstraída de Foucault, Agamben — em um ponto de indiferença entre leitura do pensamento do filósofo francês e criação a partir dele —¹⁴⁶ propõe uma “divisão do existente em dois grandes grupos [...]: de um lado os seres vivos (ou, as substâncias) e de outro os dispositivos”, em que os primeiros “são incessantemente capturados” pelos segundos. No limiar entre as mencionadas classes, ou seja, como resultado da relação entre ambas, é produzido o sujeito. Este, todavia, não se sobrepõe totalmente e de forma homogênea sobre o ser vivo. O indivíduo “pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc”.¹⁴⁷

Na perspectiva do filósofo italiano, desde o surgimento do *homo sapiens*, havia dispositivos, mas a existência de uma “ilimitada proliferação” destes é o que “define a fase presente do capitalismo”. Nesta “não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado”. O que não significa que a “categoria da subjetividade”, no tempo presente, vacila e perde sua consistência, não tendo sido eliminada ou pulverizada, mas disseminada.¹⁴⁸

Conforme essa abordagem, Agamben generaliza o conceito de dispositivo, tornando-o “mais abrangente do que havia pensado Foucault”¹⁴⁹ e o definindo como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. Desse modo, não apenas elementos evidentemente conectados com o poder — como “as

¹⁴² Gomes, *Um novo profanável?*, p. 26.

¹⁴³ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 9.

¹⁴⁴ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 12.

¹⁴⁵ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 99 e 101.

¹⁴⁶ Gomes, *Um novo profanável?*, p. 43.

¹⁴⁷ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 13.

¹⁴⁸ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 13.

¹⁴⁹ Gomes, *Um novo profanável?*, p. 45.

prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas” — seriam dispositivos, “mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e [...] a própria linguagem”.¹⁵⁰

Na concepção agambeniana, desse modo, o que principalmente caracteriza os dispositivos não é “sua juntura em uma rede de poderes” e, tampouco, uma “resposta a uma exigência conjuntural”. Em contrapartida, é o seu modo de operação que o identifica, ou seja, a sua capacidade de ordenar os seres vivos.¹⁵¹

Nesse ponto, Ana Suelen Tossige Gomes nota, no livro “Um novo improfanável? Arqueologia do dispositivo da propriedade”, que os exemplos de dispositivos indicados por Agamben “consistem em tecnologias” e “não em dados da natureza”. Disso decorre a interpretação de que “o universo dos seres vivos abranja a natureza, de modo geral, enquanto o âmbito dos dispositivos esteja relacionado às produções da cultura, pois não é [por exemplo] o movimento dos mares que subjetiva [...], mas a navegação”.¹⁵²

Os dispositivos, portanto, não são fruto do acaso, “mas têm a sua raiz no mesmo processo de ‘humanização’ que tornou ‘humanos’ os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*”. Para Agamben, dessa forma, a constituição do que é humano está atrelada a uma cisão que “separa o vivo de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente”. Dito de outro modo, o indivíduo, para se reconhecer enquanto tal, precisa se distinguir daquilo que o circunda. Nessa cisão, que impossibilita uma conexão imediata do vivo consigo mesmo e com o seu ambiente, os dispositivos se mostram como uma forma de contato daquilo que foi afastado. Todavia, esta interação ocorre apenas enquanto esfera separada do vivo, visto que é realizada por meio de instrumentos, tecnologias e identidades de todo o tipo — que, geralmente, na contemporaneidade, estão vinculados ao consumo.¹⁵³

Evidente até aqui a semelhança do conceito de dispositivo com aquele apresentado na seção anterior de função-autor. Ambos desempenham papéis de ordenação e hierarquização de aspectos da vida. Contudo, enquanto a função-autor está conectada especificamente à posição-sujeito autoral e a um controle do discurso, o dispositivo se refere a um mecanismo mais abrangente, envolvendo não apenas o discurso, mas a totalidade dos processos de subjetivação. Diante disso, colocam-se as seguintes questões: Seria a função-autor um dispositivo? Qual a implicação disso ou, dito de outra forma, como o pensamento

¹⁵⁰ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 13.

¹⁵¹ Gomes, *Um novo improfanável?*, p. 45–46.

¹⁵² Gomes, *Um novo improfanável?*, p. 45–46.

¹⁵³ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 13–14. Gomes, *Um novo improfanável?*, p. 46.

agambeniano pode ser relevante para a compreensão da função-autor? Como o enfoque desta dissertação é a relação entre obra e propriedade, o esforço para se responder essas questões terá início nesta última noção. Dessa maneira, agrega-se à genealogia já examinada na seção anterior, mas agora sob uma nova perspectiva que vai além da autoria.

A propriedade é, então, um dispositivo? Ainda que a resposta pareça evidente, é necessário levar em conta que, “Quando pensamos na propriedade privada, é comum que nos venha à mente a intuição de que essa forma de ordenação do social seja, de fato, um universal”. Isto é, algo natural da experiência humana.¹⁵⁴

A análise arqueológica de Ana Suelen Tossige Gomes, todavia, demonstra como a propriedade é resultado de um “longo processo de expropriações violentas”. Acompanhado de uma constante “justificação ética e jurídica” dessas práticas, na qual a viabilidade de uma apropriação infinita se manifesta a partir do seu vínculo com o trabalho, como direito natural ou como direito positivado.¹⁵⁵ Há nessa dinâmica, uma negação da possibilidade de algo ser utilizado de forma comum, ou seja, sem a delimitação de uma propriedade privada.¹⁵⁶

Isso se intensifica no fato de que, entre os séculos XVIII e XIX, a propriedade recebe o *status* de título jurídico. Não sendo mais exigida, em virtude disso, a posse imediata e física daquilo que é apropriado, mas apenas um termo legal que fixe o proprietário — documento “cuja duração ultrapassa o tempo de vida humano”. Esse “maior grau de abstração” estende a reprodução da lógica proprietária à tutela de bens imateriais, como o direito autoral.¹⁵⁷

Com efeito, a propriedade pode sim ser considerada um dispositivo, que conjuga diversos outros, como o direito e o autor, que “se encontram enredados em uma espécie de novelo dificilmente desembaraçável”.¹⁵⁸ O que não significa a estabilidade “nas relações entre esses elementos”, que podem se alterar totalmente.¹⁵⁹ A função autoral é um exemplo dessa heterogeneidade, “o dispositivo da autoria caracteriza-se por um grande polimorfismo dos elementos em jogo, das relações envolvidas e dos domínios de referência”. Diferentes tecnologias de poder do dispositivo autor se articulam, podendo conviver e se afrontar, mesmo que, em certo período, haja a preponderância de uma ou outra. Em síntese, o autor, como dispositivo, não necessariamente está vinculado com a propriedade.¹⁶⁰ Conclusão que já havíamos destacado na seção anterior e que, no âmbito da propriedade, é reforçada pela ideia

¹⁵⁴ Gomes, *Um novelo improfanável?*, p. 53.

¹⁵⁵ Gomes, *Um novelo improfanável?*, p. 53–55.

¹⁵⁶ Gomes, *Um novelo improfanável?*, p. 153.

¹⁵⁷ Gomes, *Um novelo improfanável?*, p. 56.

¹⁵⁸ Gomes, *Um novelo improfanável?*, p. 243.

¹⁵⁹ Gomes, *Um novelo improfanável?*, p. 56.

¹⁶⁰ Alves, *Uma genealogia do autor*, p. 102–14.

de que “A relação entre o ser humano e os bens [...] se modifica drasticamente se voltamos o nosso olhar a períodos e a lugares outros, a culturas diversas”.¹⁶¹ Explica Ana Suelen Tossige Gomes que

O vício de enxergar na categoria moderna da propriedade privada a única dimensão não somente do existente, mas do possível, no tocante ao desfrute material do mundo, é um vício muito moderno, arraigado a uma visão muito moderna, universalista desse *modus operandi* proprietário, que se consolida paralelamente ao estabelecimento do modo de produção capitalista pelas revoluções burguesas, e parece se solidificar de modo definitivo nas mentalidades com as codificações. Mas nem sempre foi assim.¹⁶²

Esse reconhecimento da universalização e naturalização da propriedade, assim como da autoria, acontece à medida que “Todo dispositivo implica [...] um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar [...], mas se reduz a um mero exercício de violência”.¹⁶³

Mesmo diante disso, a mera constatação da forma de operação dos dispositivos não torna possível a sua destruição ou seu uso de uma forma que seria mais adequada. Na ótica agambeniana, os discursos em defesa dessas alternativas ignoram “que, se a todo dispositivo corresponde um determinado processo de subjetivação [...], é de tudo impossível que o sujeito do dispositivo o use ‘de modo justo’ [ou o elimine]”.¹⁶⁴ Logo, a percepção da própria subjetivação ainda assim é resultado da captura por dispositivos. O sujeito é produto destes, sendo por consequência impossível sua utilização “de forma correta, sensata ou comedida”.¹⁶⁵

Apesar do diagnóstico foucaultiano, interpretado por Agamben, de que os dispositivos, em uma sociedade disciplinar, produzem “corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua ‘liberdade’ enquanto sujeitos no processo mesmo do seu assujeitamento”,¹⁶⁶ a fase atual do capitalismo não corresponderia totalmente a essa descrição. Para o filósofo italiano, o que caracteriza esse momento não é a “produção de um sujeito”,¹⁶⁷ “mas preponderantemente” os processos de dessubjetivação.¹⁶⁸ Lógica que, implícita “em todo processo de subjetivação”, na medida em o indivíduo se constitui também a partir do que

¹⁶¹ Gomes, *Um novo profanável?*, p. 60.

¹⁶² Gomes, *Um novo profanável?*, p. 60.

¹⁶³ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 14–15.

¹⁶⁴ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 14–15.

¹⁶⁵ Gomes, *Um novo profanável?*, p. 48.

¹⁶⁶ Nesse contexto: “O sujeito segue constantemente se constituindo, aceitando, resistindo, conformando-se ou não. Por isso, por mais que seu corpo e seus instintos se docilizem, os processos de subjetivação se impõem a um ser humano que é e permanece ‘livre’.” (Gomes, *Um novo profanável?*, p. 50)

¹⁶⁷ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 15.

¹⁶⁸ Gomes, *Um novo profanável?*, p. 51.

ele não é, agora se torna indistinta do seu oposto”.¹⁶⁹ Dito de outro modo, “os processos de subjetivação e os processos de dessubjetivação parecem reciprocamente indiferentes”.¹⁷⁰

Cenário que, para Agamben, não deixa de fabricar um sujeito, porém em uma “forma larvar e, por assim dizer, espectral” — representada pela transição de uma “política que pressupunha sujeitos e identidades reais (o movimento operário, a burguesia etc.)” para uma “pura atividade de governo que não visa outra coisa que não a própria reprodução”.¹⁷¹ Dessa forma, o que a reflexão de Agamben indica é que, apesar das “tecnologias de subjetivação” assujeitarem, elas conformam “sujeitos relativamente autônomos, capazes de, em certo ponto, problematizar suas escolhas, seus comportamentos e distinguir o que foram do que estão se tornando”. A dessubjetivação, por outro lado, é “uma espécie de colagem entre dispositivo e ser vivente, na qual não há espaço para nenhuma subjetivação real”.¹⁷²

À medida que os dispositivos são ferramentas de ordenamento da vida, sobressai-se, para o filósofo italiano, o seu caráter religioso. A religião, nessa ótica, é “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais e pessoas do uso comum e as transfere para uma esfera separada”, cindindo o sagrado do secular. Em razão disso, “Não só não há religião sem separação, mas toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso”. Agamben, diante disso, afirma que “o capitalismo e as figuras modernas do poder parecem [...] generalizar e levar ao extremo os processos separativos que definem a religião”.¹⁷³ O que não significa que os dispositivos ocultem uma realidade idílica a ser revelada e, muito menos, que eles capturam a experiência humana como um todo, não havendo alternativa a não ser a conformação com a forma como as coisas são. Em contrapartida, trata-se reconhecer como é realizado, a partir de uma captura do comum, a imposição da propriedade e da autoria como única forma viável, respectivamente, de se experienciar o mundo e de produzir criativamente.

Partindo do que foi discutido até aqui nesta seção, o conceito de dispositivo, como desenvolvido por Agamben, pode ser relacionado diretamente com outras noções exploradas em sua pesquisa. Refere-se às noções de exceção e de máquina ontológico-biológica do Ocidente. Conceitos que possibilitam enxergar o dispositivo como mecanismo que “produz algo destinado a assujeitar a existência por meio da divisão bipolar desta, definindo e potencializando determinado fenômeno ao articulá-lo ao seu contrário”.¹⁷⁴ A fim de proporcionar mais clareza em relação a isso, procede-se ao exame das mencionadas noções.

¹⁶⁹ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 15.

¹⁷⁰ Gomes, *Um novelo improfanável?*, p. 51.

¹⁷¹ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 15.

¹⁷² Gomes, *Um novelo improfanável?*, p. 51.

¹⁷³ Agamben, *O que é um dispositivo?*, p. 14.

¹⁷⁴ Gomes, *Um novelo improfanável?*, p. 343.

Para Giorgio Agamben, a exceção é uma estrutura política fundamental, baseada em um limiar de indiferença entre interno e externo. Trata-se de uma captura na qual “aquilo que é excluído não está, por causa disto, absolutamente fora de relação com a norma”. Pelo contrário, a exceção se mantém em relação com esta “na forma da suspensão”.¹⁷⁵ Tal constatação, para Agamben, indica um mecanismo de cesura e articulação que seria determinante na história da humanidade ocidental, decidindo “o modo de pensarmos não só a política e as ciências sociais, mas também as ciências naturais e a medicina”. À essa lógica das relações de poder o filósofo italiano dá o nome de máquina ontológico-biológica do Ocidente.¹⁷⁶

Exemplo no âmbito jurídico-político desse mecanismo estrutural do poder é o estado de exceção. Fenômeno que, caracterizado pela “suspensão (total ou parcial) do ordenamento jurídico”, não consiste em um dispositivo “nem exterior nem interior” ao direito. Por outro lado, configura-se como “uma zona de indiferença, em que dentro e fora não se excluem mas se indeterminam”. Desse modo, “A suspensão da norma não significa sua abolição e a zona de anomia por ela instaurada não é (ou, pelo menos, não pretende ser) destituída de relação com a ordem jurídica”. Por essa razão, para além de uma simples “técnica de governo” ou “medida excepcional”, o estado de exceção é, para Agamben, um “paradigma de governo”.¹⁷⁷ Portanto, “O estado de exceção é o dispositivo que, em última análise, deve articular e manter unidos os dois aspectos da máquina jurídico-política, instituindo um limiar de indecidibilidade entre anomia e *nomos*, entre vida e direito, entre *auctoritas* e *potestas*”.¹⁷⁸

No transcorrer de seu projeto de pesquisa filosófico, denominado *Homo Sacer*, Agamben evidencia que a lógica de exceção, como exposta anteriormente, não está limitada a um âmbito específico de atuação do poder, correspondendo, de forma mais geral, “a estrutura da *arché*”, ou seja, o fundamento, inclusive, do “evento da linguagem que coincide com a antropogênese”.¹⁷⁹ A máquina, portanto, tem como característica essencial a necessidade de redefinição contínua dos limiares produzidos, alterando aquilo que está dentro e aquilo que está fora, bem como, conseqüentemente, a sua respectiva articulação e separação.

Em virtude do exposto, a função-autor — seja em sua configuração proprietária ou não —, como dispositivo, pode ser interpretada à luz dos conceitos de exceção e de máquina ontológico-biológica. Como descrito na seção anterior, a autoria é a afirmação de um

¹⁷⁵ Agamben, *Homo sacer*, p. 25 e 36.

¹⁷⁶ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 225 e 229.

¹⁷⁷ Agamben, *Estado de exceção*, p. 18–19 e 39.

¹⁷⁸ Agamben, *Estado de exceção*, p. 18–19 e 39.

¹⁷⁹ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 149, grifo do autor.

fundamento/origem da produção criativa, que conseqüentemente a ordena, a hierarquiza e a apropria das mais diferentes formas ao longo da história. Nessa lógica, a genealogia autoral examinada demonstra como a posição-sujeito autor foi, desde a antiguidade até o século XVIII, transformada conforme a economia do poder. Na noção da autoria como propriedade de uma obra, como exemplo, é possível identificar a presença da estrutura de exceção, na medida em que o autor só se afirma, na lógica proprietária, enquanto vinculado à individualidade e à originalidade. Esse procedimento implica o apagamento ou a apropriação de toda produção criativa que não se enquadra nessa descrição, o que inclui as “obras” anônimas, abertas e contínuas — mesmo que existam exceções a aplicação da propriedade intelectual, tal como a eventual inserção da obra no domínio público. Inversamente, a cópia e o comum apesar de excluídos e desvalorizados em relação às produções criativas legitimadas socialmente, não deixam de ser incluídas por sua exclusão ao se tornarem indispensáveis para a definição da posição-sujeito autor — não se olvidando da possibilidade de sua assimilação pelo mercado.

A conclusão principal desta seção, portanto, é que a função-autor se configura, nos termos agambenianos, como uma máquina que tangencia e está parcialmente inserida na máquina mais ampla da propriedade. Estabelece-se, diante disso, a relação entre o polo da propriedade intelectual e o da produção criativa comum. Há, na função-autor — por meio de seus aspectos de apropriação e hierarquização —, uma articulação desses dois eixos, de maneira que a forma como a propriedade sobre a obra se manifesta é um efeito dessa relação. Assim, o foco desta dissertação não é a figura autora em si — muito menos a sua responsabilidade sobre a obra —, mas sim a propriedade da obra como resultado da função-autor. A identificação do limiar que articula os polos que compõem a autoria, em sua relação com a máquina da propriedade, torna-se, dessa maneira, uma questão central neste trabalho. Nessa linha, o conceito agambeniano de uso — que será trabalhado brevemente mais a frente — pode ser uma alternativa. Se por um lado há um uso capitalista e proprietário da obra que mantém a máquina funcionando, por outro, seria possível pensar em um uso que a profane e a desative, promovendo algo como um inapropriável — que escaparia da captura do dispositivo? Espera-se, ao final do trabalho, ter uma resposta, ao menos preliminar, a esse respeito.

Dito isso, cabe recapitular brevemente os principais pontos abordados ao longo desta parte, a fim de encaminhar para o prosseguimento da seguinte. A princípio, esta dissertação definiu o seu conceito de autoria, a relação desta com a propriedade, tal como a atuação do direito na garantia dessa relação. Também houve a explicação do termo função-autor, bem

como a exposição de suas implicações até o século XVIII, com a formação da concepção da autoria proprietária, observando-se como ela se mantém em grande medida ainda presente, ao menos no direito. Por último, foi apresentado o conceito de dispositivo, sua conexão com as ideias de propriedade e autor e como estas funcionam sob a lógica da exceção e compõem a máquina ontológico-biológica do Ocidente.

O próximo passo, dessa maneira, é dirigir a atenção para os séculos XX e XXI com o objetivo de finalmente abordar o foco desta dissertação, a internet. Nas próximas seções buscar-se-á compreender como este mecanismo flexibiliza e, simultaneamente, reafirma a apropriação da produção criativa. Logo, o foco não será mais diretamente a autoria, mas a propriedade sobre a obra como efeito da máquina autoral. De início, visa-se analisar a flexibilização. Para tanto, previamente, é necessário avaliar como a concepção do autor proprietário foi contestada por movimentos artísticos/políticos do século XX, para em seguida mostrar como as práticas transgressoras desses grupos, ou ao menos os ideais subjacentes a elas, foram incorporadas na internet, transmitindo a percepção de sua realização. Relevante reiterar que não se fará um estudo histórico. Apenas se indicará, de forma inicial, a emergência de uma nova forma de apropriação do discurso, caracterizada por uma articulação entre a flexibilização e a reafirmação da propriedade sobre a obra na rede mundial de computadores.

3. CRÍTICA E FLEXIBILIZAÇÃO DA PROPRIEDADE SOBRE A OBRA

3.1. O século XX: de que modo práticas de contestação à propriedade sobre a obra se manifestaram no período prévio e inicial à difusão da internet?

O capítulo anterior teve como propósito a introdução de conceitos básicos para o desenvolvimento desta dissertação. Foi explicada a definição da autoria como norma que torna a obra uma propriedade, e ainda, enquanto função e dispositivo, como mecanismo de delimitação — e, por isso, de ordenação — da linguagem. Em vista disso, a historicidade da função-autor foi delineada como a apropriação, nas mais diferentes formas, da produção criativa — o que se manifesta, por exemplo, no direito autoral.

A autoria, como também concluído na parte anterior, é um mecanismo de articulação e cisão, no qual a propriedade intelectual está em relação com um outro algo, da qual se relaciona. Este, no caso, se trata da produção criativa e coletiva humana, “obras” anônimas, abertas e/ou contínuas que podem se opor à lógica de uma autoria individual e original. O ponto aqui central é que a apropriação das manifestações intelectuais não ocorre historicamente de maneira linear e pacífica, sendo confrontada por distintas formas de resistência. É sobre esse tipo de prática de contestação da propriedade intelectual que o presente trabalho irá direcionar, nesse momento, o seu enfoque.

Descrito o objetivo desta seção, colocam-se algumas questões. A primeira é: Por qual motivo é fundamental abordar o tema das táticas de resistência e de subversão da propriedade sobre a obra? Como anteriormente mencionado, visto que permite analisar a apropriação da produção criativa como um processo tensionado em que a propriedade intelectual encontra oposição, não se tratando de um exercício do poder autoral de maneira uniforme e incontestada. O que não significa, em contrapartida, a existência de um maniqueísmo, apenas se afirmando aqui a complexidade das relações que envolvem tornar a obra uma propriedade.

Além disso, as práticas de contestação — como o plágio, as colagens, o automatismo e o uso de nomes coletivos — são potencializadas na internet. Com a intensificação delas, será discutido como a rede mundial de computadores propicia tanto a flexibilização quanto a reafirmação da propriedade sobre a obra — temas que serão alvos das próximas partes do trabalho.

Outra questão que se põe é: Qual a razão para o recorte temporal do século XX? Antes de tudo, não se está afirmando a inexistência de práticas de contestação da propriedade intelectual antes desse período. Evidentemente que havia publicações de cópias e adaptações

sem autorização, bem como a veiculação de obras anônimas ou sob pseudônimos — inclusive, sobressai-se a figura de Ned Ludd, por exemplo. Contudo, o foco desta dissertação é a internet e, por esse motivo, optou-se pelo exame do século XX. Este se refere a um período próximo ao surgimento e a difusão da rede mundial de computadores, permitindo a análise de um momento prévio e inicial a esta — o que é essencial para o estudo da potencialização das táticas de resistência e de subversão da propriedade sobre a obra no meio virtual.

Nessa linha, outro ponto a ser avaliado é que o século XX é uma época profícua em contestações ao direito autoral. Circunstância que, acentuada pelo longo período escolhido como recorte histórico, justifica uma delimitação de quais indivíduos e grupos serão estudados na presente seção. No caso, haverá exposição das práticas desenvolvidas pelo dadaísmo, pelo surrealismo, pela Internacional Letrista/Internacional Situacionista, bem como o uso dos nomes Monty Cantsin, Karen Eliot e Luther Blissett. O Conde de Lautréamont, apesar de ter vivido no século XIX, também será abordado. O que motiva essa decisão é a sua importante influência, principalmente, para os surrealistas e para os situacionistas, que construíram suas práticas de subversão da autoria individual a partir da defesa do plágio e da coletividade da poesia realizada pelo poeta francês.

É possível citar diversos outros exemplos representantes, em diferentes graus, dessa tradição, no final do século XIX e ao longo de todo século XX: Arthur Rimbaud, Alfred Jarry, Stéphane Mallarmé, anonimato, futurismo, Fernando Pessoa, Nicolas Bourbaki, Letrismo, CoBrA, *samizdat*, *mail art*, Fluxus, movimento punk, *cut-up*, Jorge Luis Borges, *sample*, Wu Ming, Alan Smithee, entre outros. Apesar da importância de todos esses, esta dissertação não é uma genealogia das práticas de contestação à propriedade intelectual, tendo como objetivo apenas fazer um panorama geral. Tendo em vista isso, a seleção realizada visou abranger diversos momentos do século XX, com variados indivíduos e grupos, que tratam das principais ferramentas de contraposição à propriedade sobre a obra, como o plágio, a colagem, o automatismo e o uso de nomes coletivos. Sob essa ótica, como o ponto central são as práticas e não o surgimento e desenvolvimento dos grupos e indivíduos abordados, estes serão apresentados de forma sumária, dando enfoque mais aprofundado ao aparato contestatório que os fundamentam.

Com respeito ao *copyleft*, apesar da sua relevância como forma de oposição à noção de propriedade sobre a obra, não será aqui exposto e discutido. Isso se deve ao fato de que, mesmo que o seu surgimento tenha ocorrido no final do século XX, entende-se que está diretamente vinculado à internet em si, além de ganhar maior visibilidade com a difusão da

rede mundial de computadores no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. No caso, a presente seção trata do período prévio e inicial à difusão da rede mundial de computadores. Portanto, não cabe aqui a abordagem do *copyleft*, tema que será mencionado na próxima seção como parte da potencialização, propiciada pela internet, das práticas de contestação à propriedade sobre a obra.

3.1.1. Lautréamont, os dadaístas e os surrealistas

Com a estrutura desta seção apresentada, iniciaremos com o Conde de Lautréamont. É o pseudônimo de Isidore Lucien Ducasse, nascido no Uruguai em 1846. Poeta que, em sua curta e misteriosa vida — faleceu aos 24 anos, não havendo informação da causa —, publicou apenas duas obras, “Os cantos de Maldoror” e “Poesias”. Além disso, é “mínima a informação documental a seu respeito: quase nada, além da certidão de nascimento, atestado de óbito, algumas cartas e o depoimento de um colega de liceu”. A razão para isso é que Lautréamont morreu desconhecido e sem qualquer reconhecimento de suas obras. Apenas 17 anos depois começou a ter leitores, despertando o interesse de simbolistas e a admiração de vanguardistas do século XX, dos quais se destacam os surrealistas. Desse modo, a figura do uruguaio foi mistificada e sua obra se tornou símbolo de rebeldia.¹⁸⁰

O que caracteriza a obra lautréamontiana é o modo de utilização de uma “multiplicidade de autores, gêneros e modalidades”. O poeta, contudo, não se limita ao papel de um “comentarista, irônico, satírico e paródico, de uma herança literária”. Realiza, por outro lado, uma apropriação de textos alheios, por meio da sua adulteração e inversão. Nessa lógica, destaca-se que o uso “de outros autores é de tamanha variedade que fez muitos estudos e edições comentadas não chegarem a lugar nenhum, perdendo-se nas zonas cinzentas onde não é possível identificar o que é apropriação proposital, coincidência ou repetição de chavões e convenções”. Além disso, Ducasse não se limita à utilização de “figuras de retórica e citações não declaradas de outros autores”, também emprega termos científicos que, recontextualizados, são “arrancados de seu lugar e sentido”. Não por acaso, “A loucura de Lautréamont, sua perversão, assim como seus erros ortográficos e impropriedades estilísticas, mais o plágio e a repetição de fórmulas e convenções, foram, algumas vezes, invocados contra ele, em ensaios que questionaram seu valor e originalidade”.¹⁸¹

¹⁸⁰ Willer, *O astro negro*, p. 13–14, 16 e 18. Castiglioni; Baladão, *Conde de Lautréamont*, p. 3.

¹⁸¹ Willer, *O astro negro*, p. 31–34, 37, 41–42 e 67.

Exemplos da utilização adulterada de uma multiplicidade de autores podem ser observados em “Os cantos de Maldoror”, obra na qual Lautréamont estabelece diálogos subversivos com nomes como Dante, Goethe e Shakespeare. De maneira a ilustrar isso, é possível citar o Canto segundo, onde o poeta narra a seguinte cena:

Nada encontrando do que procurava, ergui minhas pálpebras aterradas mais para cima, ainda mais para cima, até enxergar um trono, formado por excrementos humanos e ouro, sobre o qual reinava, com um orgulho idiota, o corpo recoberto por um lençol feito de trapos não lavados de hospital, aquele que se intitula a si mesmo de Criador!¹⁸²

A passagem integra a seção da obra que descreve “a subida de Maldoror ao céu, onde encontra um Deus devorador de homens, réprobos que nadam em um charco de sangue”. Na análise de Claudio Willer, essa ideia configura um “roubo da *Divina comédia*, com Deus ocupando o lugar que, em Dante, é do diabo em seus círculos infernais”.¹⁸³ Semelhante lógica de inversão pode ser encontrada no Canto primeiro, na cena “em que uma criança é morta diante dos pais”:

A VOZ — Já que te recusas, eu te farei chorar e ranger os dentes como um enforcado.
[...]
O MENINO — Mãe, ele me estrangula... Pai, socorre-me... Não posso mais respirar... Vossa bênção!
(*Um grito de ironia imensa pelos ares.*)¹⁸⁴

Para Willer, essa proposta narrativa de Lautréamont é um “plágio de um poema de Goethe, O Rei dos Olmos, mas com Maldoror desempenhando o papel do gênio da floresta”.¹⁸⁵ Ainda no Canto primeiro, há outra evidência de utilização de referências clássicas, o que se manifesta no diálogo, no cemitério, entre Maldoror e “um coveiro, com reflexões sobre a morte e a vida”:

MALDOROR — Não é verdade, coveiro, que gostarias de conversar comigo? Um cachalote se ergue aos poucos do fundo do mar, e mostra sua cabeça sobre as águas, para ver o navio que passa por essas paragens solitárias. A curiosidade nasceu com o universo¹⁸⁶

¹⁸² Lautréamont, *Os cantos de Maldoror*, p. 125, estrofe 8.

¹⁸³ Willer, *O astro negro*, p. 31, grifo do autor.

¹⁸⁴ Lautréamont, *Os cantos de Maldoror*, p. 97, estrofe 11.

¹⁸⁵ Willer, *O astro negro*, p. 33.

¹⁸⁶ Lautréamont, *Os cantos de Maldoror*, p. 98, estrofe 12.

Na leitura de Willer, cuida-se de uma parte “de inspiração shakespeariana, decalque da cena de *Hamlet*”. As práticas subversivas de Lautréamont, não obstante, não se limitam ao cânone literário. Ele também emprega termos científicos, recontextualizando-os ao transformar o seu lugar e sentido original, como pode ser observado nos Cantos quarto e sexto:¹⁸⁷

Voltei a esconder-me atrás da moita, e fiquei quieto, como o *acantophorus serraticornis*, que só mostra a cabeça para fora do seu ninho.

[...]

Tocareis com as mãos os ramos ascendentes da aorta e as cápsulas suprarrenais; e, além disso, os sentimentos!¹⁸⁸

Em Isidore Ducasse há, portanto, uma “desconsideração da autoria e propriedade individual do texto”.¹⁸⁹ O que fica evidenciado, por exemplo, quando o poeta afirma “A poesia deve ser feita por todos. Não por um”. Outra declaração nesse sentido é “As ideias melhoram. O sentido das palavras participa disso. O plágio é necessário. O progresso o implica. Segue de perto a frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma ideia falsa, substitui-a por uma ideia justa”.¹⁹⁰

O Conde de Lautréamont, assim, pertence ao grupo de “poetas e prosadores do fim do século francês [que] combateram o realismo e o naturalismo, por não suportarem a realidade que os cercava e não admitirem que o mundo em que viviam lhes fosse dado como natural”. O resultado foi uma “literatura em estado de rebelião, resistindo à consolidação da sociedade burguesa”. O Dadá e o surrealismo são herdeiros diretos disso.¹⁹¹ A influência é mais expressa no segundo, que se empenhou em conferir uma dimensão política à rebelião que se iniciou na escrita.¹⁹²

Passemos para uma análise do dadaísmo. O Dadá foi um movimento formado durante a Primeira Guerra Mundial.¹⁹³ Representou uma reação a este conflito e também à “emergente cultura moderna da mídia e das máquinas”. Para os dadaístas, diante disso, o objetivo era “expor as convenções aceitas e frequentemente repressivas de ordem e lógica, privilegiando estratégias de acaso, espontaneidade e irreverência”. Por esse motivo, houve a exploração de uma série de ferramentas, seja “da colagem e fotomontagem a objetos do cotidiano e performance, rompendo com os conceitos típicos de como a arte deveria ser feita e apreciada

¹⁸⁷ Willer, *O astro negro*, p. 37.

¹⁸⁸ Lautréamont, *Os cantos de Maldoror*, p. 192 e 248, estrofe 3 e 1.

¹⁸⁹ Willer, *O astro negro*, p. 33.

¹⁹⁰ Lautréamont, *Poesia II*, p. 306 e 311.

¹⁹¹ Willer, *O astro negro*, p. 55 e 58. Castiglioni; Baladão, *Conde de Lautréamont*, p. 6.

¹⁹² Castiglioni; Baladão, *Conde de Lautréamont*, p. 8 e 11.

¹⁹³ Tate, *Dada*, sem paginação.

e quais materiais poderiam ser utilizados”. Nessa linha, aqueles vinculados ao dadaísmo “não compartilhavam um estilo ou abordagem em comum”, o que os unia era a oposição aos ideais artísticos e de racionalidade vigentes. Reflexo disso, é o próprio conceito de dadá, que não tem uma definição categórica.¹⁹⁴ Para Hugo Ball, por exemplo, Dadá “é uma nova tendência da arte”, o termo teria vindo do dicionário: “Em francês significa ‘cavalo de pau’. Em alemão significa ‘adeus’, ‘me deixa em paz’, ‘até logo’. Em romeno: ‘Sim, de fato, você tem razão, é isso mesmo. Mas é claro, sim, definitivamente, certo’. E assim por diante”.¹⁹⁵ Sob outra perspectiva, Tristan Tzara afirma que “A magia de uma palavra — dadá — que para os jornalistas abriu as portas para um mundo desconhecido, não tem para nós a menor importância”.¹⁹⁶

O dadaísmo, por conseguinte, não era um movimento artístico em *stricto sensu*. Apesar de ter sido influenciado pelo Expressionismo, pelo Cubismo e pelo Futurismo, não possuiu, como outros estilos, características formais ou teóricas unificadas. Tratava-se, sob outra perspectiva, da emergência de uma forma de expressão que se manifestava de “diferentes formas em diferentes países e com diferentes artistas”, de modo que a sua produção poderia se compreender, a depender do caso, como arte ou como negação desta. Em virtude disso, a determinação do seu exato local e momento de manifestação se torna uma tarefa difícil — dado que em diferentes períodos históricos as “tendências e manifestações do dada” podem ser visualizadas sem o específico uso desta denominação. Não obstante, foi nos anos de 1915 e 1916, em Zurique, durante a Primeira Guerra Mundial, que ocorreu uma específica “fusão de personalidades e ideias” que contribuiu para a difusão daquilo que seria conhecido como o dadaísmo.¹⁹⁷

Em 1915, após o início da Primeira Guerra, Hugo Ball e Emmy Hennings emigraram da Alemanha para a Suíça. No ano seguinte, fundaram o *Cabaret Voltaire* — “um misto de night club e de sociedade artística, projetado como um ‘centro de entretenimento artístico’ onde poetas e artistas jovens eram convidados a trazer suas ideias e colaborações, declamar

¹⁹⁴ The museum of modern art, *Dada*, sem paginação, tradução livre: “and to an emerging modern media and machine culture”; “to expose accepted and often repressive conventions of order and logic, favoring strategies of chance, spontaneity, and irreverence”; “from collage and photomontage to everyday objects and performance, exploding typical concepts of how art should be made and viewed and what materials could be used”; “The artists affiliated with Dada did not share a common style or approach”.

¹⁹⁵ Ball, *Dada Manifesto*, sem paginação, tradução livre: “In French it means ‘hobby horse’. In German it means ‘good-bye’, ‘Get off my back’, ‘Be seeing you sometime’. In Romanian: ‘Yes, indeed, you are right, that’s it. But of course, yes, definitely, right’. And so forth”.

¹⁹⁶ Tzara, *Dada Manifesto 1918*, p. 3, tradução livre: “The magic of a word — DADA — which for journalists has opened the door to an unforeseen world, has for us not the slightest importance”.

¹⁹⁷ Richter, *Dada*, p. 9, 11–12 e 216, tradução livre: “different forms in different countries and with different artists”; “Dada tendencies and manifestations”; “fusion of personalities and ideas”.

seus poemas, pendurar seus quadros, cantar, dançar e fazer música”. Esse espaço logo atraiu um grupo de indivíduos com ideias semelhantes, que vieram a formar o núcleo dadaísta de Zurique — Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Sophie Taeuber-Arp, Hans Richter, entre outros. Ao longo do tempo e com a dispersão do grupo suíço após o fim da guerra, o dadaísmo foi se desenvolvendo em outras partes do mundo, como, por exemplo, na Alemanha, na França e nos Estados Unidos da América (EUA) — nos quais se destacaram, além dos nomes já mencionados, figuras como Raoul Hausmann, Max Ernst, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia.¹⁹⁸

Já em Zurique surge o termo *dadá* que, além de não ter uma significação definida, também não tem um criador inequívoco. Esse aspecto deriva da total ausência de diretrizes programáticas no dadaísmo, havendo direta oposição a todo tipo de ordem¹⁹⁹ — inclusive no Manifesto Dadaísta de 1918, Tzara é assertivo na ideia de que “Não existe uma verdade absoluta”.²⁰⁰ Decisão que permitiu ao grupo a desconsideração de limites estéticos e sociais, levando ao seu esforço de negação de todas as formas artísticas.²⁰¹ É nesse sentido que Tzara também afirma:

Não aceitamos nenhuma teoria. Já tivemos o bastante das academias cubistas e futuristas: laboratórios de ideias formais. [...] O que precisamos são obras fortes, diretas e precisas, que serão para sempre mal compreendidas. A lógica é uma complicação. A lógica é sempre falsa. Ela conduz os fios superficiais de conceitos e palavras a conclusões e centros ilusórios.²⁰²

Libertos do vínculo com a racionalidade e suas imposições, o *Dadá* pôde experimentar práticas que iam além das “fronteiras das categorias artísticas individuais”, pois transpunham a separação entre as diferentes artes e tipos de artistas. Para tanto, houve a exploração das mais diversas técnicas: “Da pintura à escultura, da arte pictórica à tipografia, da colagem à fotografia, à fotomontagem, da arte abstrata às pinturas em longos rolos de papel, das pinturas em rolo ao cinema, ao relevo, ao *objet trouvé*, ao *ready-made*”.²⁰³

¹⁹⁸ Ades, *Dadá e Surrealismo*, p. 81.

¹⁹⁹ Richter, *Dada*, p. 12–13, 18, 31, 34–35 e 57.

²⁰⁰ Tzara, *Dada Manifesto 1918*, p. 9, tradução livre: “There is no ultimate Truth”.

²⁰¹ Richter, *Dada*, p. 12–13, 18, 31, 34–35 e 57.

²⁰² Tzara, *Dada Manifesto 1918*, p. 5 e 10–11, tradução livre: “We don't accept any theories. We've had enough of the cubist and futurist academies: laboratories of formal ideas”; “What we need are strong, straightforward, precise works which will be forever misunderstood. Logic is a complication. Logic is always false. It draws the superficial threads of concepts and words towards illusory conclusions and centres”.

²⁰³ Richter, *Dada*, p. 12–13, 18, 31, 34–35 e 57, tradução livre: “the frontiers of individual artistic categories”; “From painting to sculpture, from pictorial art to typography, collage, photography, photomontage, from abstract art to pictures painted on long paper scrolls, from scrollpictures to the cinema, to the relief, to the *objet trouvé*, to the *ready-made*”.

Figura 1 – *ABCD* (1923-1924), de Raoul Hausmann. Fotomontagem.



Fonte: Hausmann, *ABCD*.

Os dadaístas, assim, apostavam na criação de novas combinações, no acaso, no humor e na subversão de valores tradicionais da arte.²⁰⁴ Nesse processo, não surpreende a crítica do Dadá à concepção de superioridade do artista, bem como à estima pela originalidade²⁰⁵ — o que pode ser observado na seguinte fala de Tzara: “A arte não possui o valor celestial e universal que as pessoas gostam de lhe atribuir”.²⁰⁶ Defende-se, diante disso, que a produção criativa pode ser realizada por todos, havendo, assim, uma ruptura no “cordão umbilical entre o objeto e o seu criador”, na medida em que a escolha é a “única intervenção pessoal possível numa obra”.²⁰⁷ Com base nisso, mais uma afirmação de Tzara:

²⁰⁴ Richter, *Dada*, p. 88, 91–92, 114 e 116.

²⁰⁵ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 33.

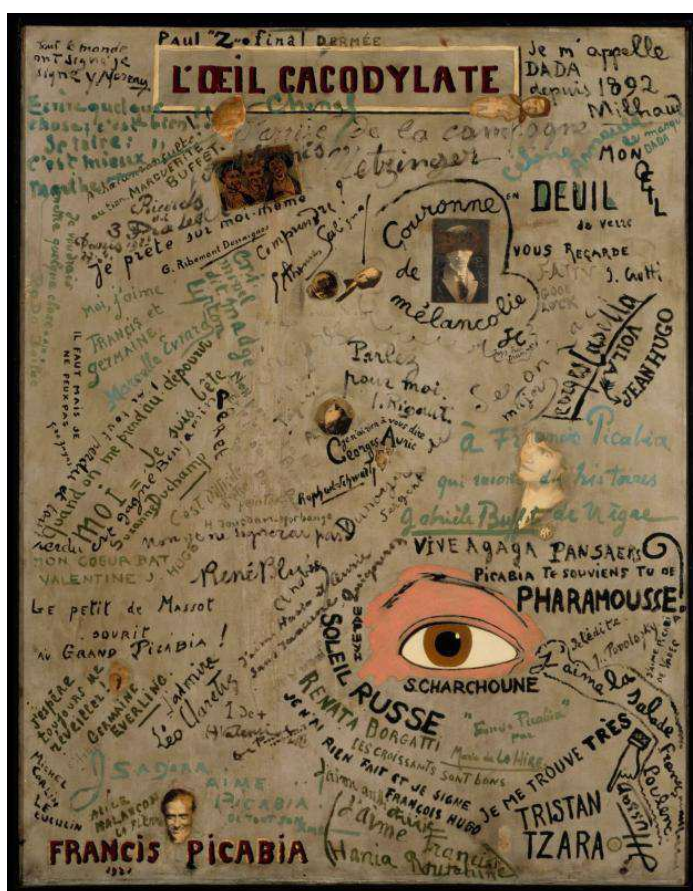
²⁰⁶ Tzara, *Lecture on Dada*, p. 110, tradução livre: “Art does not have the celestial, general value that people are pleased to accord it”.

²⁰⁷ Ades, *Dadá e Surrealismo*, p. 87.

Os primórdios do Dadaísmo não foram os primórdios de uma arte, mas sim os de um desgosto. Desgosto pela magnificência dos filósofos que, durante 3000 anos, nos explicaram tudo [...], desgosto pelas pretensões daqueles artistas que se diziam representantes de Deus na Terra [...].²⁰⁸

Na obra “L’Œil cacodylate”, de Francis Picabia, essa questão é perceptível. Tendo como ponto de partida a concepção de que o “valor de uma pintura baseia-se na assinatura do artista”, Picabia convida “todos os seus amigos das Letras e das Artes, incluindo os dadaístas, a cobrir sua tela com as assinaturas”.²⁰⁹

Figura 2 – *L’Œil cacodylate* (1921), de Francis Picabia. Óleo sobre a tela e colagem.



Fonte: Picabia, *L'oeil cacodylate*.

Outro exemplo nesse sentido, é o texto “Como fazer um poema dadaísta”, de Tristan Tzara:

²⁰⁸ Tzara, *Lecture on Dada*, p. 121, tradução livre: “The beginnings of Dada were not the beginnings of an art, but those of a disgust. Disgust with the magnificence of philosophers who for 3000 years have been explaining everything to us [...], disgust with the pretensions of those artists who were god's representatives on earth”.

²⁰⁹ Ades, *Dadá e Surrealismo*, p. 86.

Pegue um jornal. Pegue uma tesoura. Escolha desse jornal um artigo do comprimento que você deseja para o seu poema. Recorte o artigo. Em seguida, recorte cuidadosamente cada uma das palavras que compõem o artigo e coloque-as em um saco plástico. Agite delicadamente. Depois, retire cada recorte, um após o outro. Copie-os com atenção, na ordem em que saíram do saco. O poema se parecerá com você. E pronto — um autor infinitamente original, de sensibilidade encantadora, ainda que não apreciado pela massa vulgar.²¹⁰

Mais uma demonstração desse tipo pode ser observada na obra de Marcel Duchamp, com destaque para Rose Sélavy e os *readymade*. O primeiro foi um alter ego feminino de Duchamp que foi utilizado para assinar obras, cartas e documentos. Dessa maneira, discute-se a autoria e o vínculo que essa ideia tem com a individualidade.²¹¹ Já o *readymade* se caracterizava pelo fato de “não se tratar de uma obra confeccionada pelo artista, e sim de um objeto retirado do mundo circundante e inserido diretamente no mundo da arte”. Logo, o *readymade* “não assume o lugar de uma expressão inovadora que revigora os caminhos da produção artística”. Sob outra perspectiva é uma maneira de desencantamento da “relação com a arte, ao indicar que a diferença entre um objeto artístico e outro qualquer não repousa em alguma diferença de natureza, mas, conseqüentemente, no que resulta de escolhas históricas, nada imunes a variações”.²¹² Nas palavras de Duchamp, “Outro aspecto do ‘readymade’ é a sua falta de singularidade... A réplica de um ‘readymade’ transmite a mesma mensagem; na verdade, quase todos os ‘readymades’ existentes hoje não são originais no sentido convencional”.²¹³

Figura 3 – *Fountain* (1917), de Marcel Duchamp. Fotografia de Alfred Stieglitz.

²¹⁰ Tzara, *Dada Manifesto on Feeble Love and Bitter Love*, VIII, p. 39, tradução livre: “Take a newspaper. Take some scissors. Choose from this paper an article of the length you want to make your poem. Cut out the article. Next carefully cut out each of the words that make up this article and put them all in a bag. Shake gently. Next take out each cutting one after the other. Copy conscientiously in the order in which they left the bag. The poem will resemble you. And there you are — an infinitely original author of charming sensibility, even though unappreciated by the vulgar herd”.

²¹¹ Johnson, *R(r)ose Sélavy as Man Ray*, p. 81.

²¹² Azevedo, *O readymade de Duchamp e a dimensão crítica da arte*, p. 3, 11 e 15.

²¹³ Duchamp, *Apropos of "Readymades"*, p. 142.



Fonte: Duchamp, *Fountain*.

Até esse ponto, está evidente que, apesar da crítica dadaísta da obra de arte como mercadoria e do artista como aquele que defende e preserva a ordem vigente, a sua revolta “envolveu um tipo complexo de ironia”. Afinal, eles próprios eram dependentes da sociedade que condenavam²¹⁴, fato que eles mesmos reconheciam, conforme o seguinte texto de Tzara: “O Dadaísmo permanece dentro da estrutura das fragilidades europeias, continua sendo uma merda, mas de agora em diante queremos cagar em cores diferentes para adornar o zoológico da arte com todas as bandeiras de todos os consulados”.²¹⁵

Então, ainda que o Dadá produzisse objetos anti-arte, opostos aos valores artísticos tradicionais — e reconhecesse que os verdadeiros dadaístas eram aqueles contra o dadaísmo —,²¹⁶ isso não impediu que, eventualmente, o movimento fosse levado a sério e apreciado enquanto doutrina estética produtora de mercadorias que abasteciam o mercado das obras de arte. Foi assim que, após seis anos das declarações de que a arte deveria e estava no processo de ser destruída, o dadaísmo não teve outra opção além da destruição de si mesmo.²¹⁷

²¹⁴ Ades, *Dadá e Surrealismo*, p. 82–83.

²¹⁵ Tzara, *Monsieur Antipyrine's Manifesto*, p. 1, tradução livre: “DADA remains within the framework of European weaknesses, it's still shit, but from now on we want to shit in different colours so as to adorn the zoo of art with all the flags of all the consulates”.

²¹⁶ Tzara, *Dada Manifesto on Feeble Love and Bitter Love*, VII, p. 38. TZARA, *Lecture on Dada*, p. 107.

²¹⁷ Richter, *Dada*, p. 164, 182 e 192.

O surrealismo surge nesse processo de enfraquecimento do Dadá. André Breton, participante francês deste grupo, já acreditava, em 1922, que o “processo de dissolução, da sociedade e da arte, que ele próprio havia apoiado”, teria se consumado. A partir disso inicia um novo grupo, diretamente influenciado pelo dadaísmo, mas agora organizado por uma estrutura teórica e metodológica unitária e com enfoque não na destruição da ordem, atividade na qual os dadaístas já teriam obtido êxito, mas na construção positiva a partir dos destroços que teriam restado.²¹⁸

Como coloca Breton, no manifesto surrealista de 1924: “Acredito na futura resolução desses dois estados, sonho e realidade, aparentemente tão contraditórios, numa espécie de realidade absoluta, uma surrealidade, por assim dizer”.²¹⁹ O surrealismo, portanto, não é definido unicamente como um projeto destrutivo ou construtivo da realidade, mas como a busca de um ponto de não contradição entre esses dois polos.²²⁰ Em vista disso, “A preocupação surrealista consistia em chegar a uma arte, uma literatura e a uma prática política agressiva, destinada à destruição da sociedade em que viviam e a criação de uma nova, a ser organizada a partir de outros valores”. Nessa lógica, explica-se sua aproximação ao Partido Comunista Francês, bem como sua tentativa de “superar o dadaísmo que, para eles, restringira sua crítica à cultura e à sociedade”.²²¹

Os surrealistas, não obstante, mantiveram muito dos aspectos presentes no Dadá. Desde a oposição à racionalidade até “seu ataque às formas tradicionais de arte”. Dessa maneira, muitos dos indivíduos anteriormente vinculados ao dadaísmo foram integrados ao surrealismo, bem como novas figuras emergiram. Além de Breton, outros surrealistas foram Max Ernst, Louis Aragon, Paul Éluard, Man Ray, Francis Picabia, Philippe Soupault, Antonin Artaud, Salvador Dalí, René Magritte, Joan Miró, Yves Tanguy, Luis Buñuel, entre outros.²²²

O automatismo era “parte fundamental do surrealismo”. Mesmo que fosse uma prática já existente no Dadá, neste grupo “tinha por objetivo provocar o público, a destruição das noções tradicionais de bom gosto, e a libertação das amarras da racionalidade e do materialismo”. Por outro lado, para os surrealistas, o automatismo “revelaria a verdadeira natureza individual de quem quer que o praticasse, de um modo muitíssimo mais completo do que em qualquer de suas criações conscientes”, pois permitiria “alcançar e desvendar o

²¹⁸ Richter, *Dada*, p. 187 e 193–195, tradução livre: “The process of dissolution, of society and of art, that he had himself supported”.

²¹⁹ Breton, *Manifesto of Surrealism (1924)*, p. 6, tradução livre: “I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a surreality, if one may so speak”.

²²⁰ Breton, *Second Manifesto of Surrealism (1930)*, p. 123–124.

²²¹ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 35–36.

²²² Ades, *Dadá e Surrealismo*, p. 90.

inconsciente”.²²³ Nas palavras de Breton: “a atitude realista, inspirada pelo positivismo, [...] parece-me claramente hostil a qualquer progresso intelectual ou moral”.²²⁴

A centralidade do automatismo no surrealismo está relacionada com a psiquiatria e a psicanálise freudiana — sendo o interesse menos pela parte médica e “mais pelo que as investigações neste campo [...] poderiam contribuir para a ampliação da compreensão acerca de processos criativos e do campo poético”.²²⁵ Breton, enquanto médico, estudou e aplicou esse método em alguns pacientes durante a Primeira Guerra.²²⁶ A partir disso, decidiu empregar sobre si mesmo essa prática, buscando a concretização de um “monólogo falado o mais rápido possível sem qualquer intervenção das faculdades críticas, um monólogo consequentemente livre da menor inibição e que fosse, o mais próximo possível, do pensamento falado”. O objetivo era superar a separação entre pensamento e linguagem. Com esse propósito Breton, acompanhado de Soupault, experimentou com a escrita automática, prática de redação textual que visa a expressão do inconsciente. O resultado foi, nas palavras do médico francês, “a ilusão de uma verve extraordinária, muita emoção, uma considerável escolha de imagens de tal qualidade que não seríamos capazes de preparar nenhuma à mão, uma qualidade pitoresca muito especial e, aqui e ali, um forte efeito cômico”.²²⁷ Exemplo disso é o texto, de Breton, “Poisson soluble”:

Era uma vez um peru sobre um dique. Esse peru tinha apenas alguns dias para se banhar ao sol brilhante e olhava para si mesmo com mistério em um espelho veneziano colocado no dique para esse fim. Nesse momento, a mão do homem, essa flor dos campos de que você certamente já ouviu falar, intervém. O peru que atendia pelo nome de Threestars, como uma piada, não sabia de que lado sua cabeça estava parafusada. Todos sabem que a cabeça de um peru é um prisma com sete ou oito faces, assim como uma cartola é um prisma com sete ou oito reflexos.²²⁸

²²³ Ades, *Dadá e Surrealismo*, p. 85 e 91.

²²⁴ Breton, *Manifesto of Surrealism (1924)*, p. 6, tradução livre: “By contrast, the realistic attitude, inspired by positivism, [...] clearly seems to me to be hostile to any intellectual or moral advancement”.

²²⁵ Dantas, *De portas abertas*, p. 15.

²²⁶ Breton, *Political Position of Today's Art (1935)*, p. 230.

²²⁷ Breton, *Manifesto of Surrealism (1924)*, p. 22–23, tradução livre: “a monologue spoken as rapidly as possible without any intervention on the part of the critical faculties, a monologue consequently unencumbered by the slightest inhibition and which was, as closely as possible, akin to spoken thought”; “the illusion of an extraordinary verve, a great deal of emotion, a considerable choice of images of a quality such that we would not have been capable of preparing a single one in longhand, a very special picturesque quality and here and there, a strong comical effect”.

²²⁸ Breton, *Soluble fish (1924)*, p. 93, tradução livre: “Once there was a turkey on a dike. This turkey had only a few days to bask in the bright sun and he looked at himself with mystery in a Venetian mirror placed on the dike for this purpose. At this point the hand of man, that flower of the fields that you have certainly heard of, intervenes. The turkey who answered to the name of Threestars, as a joke, didn't know which way his head was screwed on. Everyone knows that the head of a turkey is a prism with seven or eight faces, just as a top hat is a prism with seven or eight reflections”.

É por meio desse tipo de experimentação que o surrealismo foi definido como “Automatismo psíquico em seu estado puro, pelo qual se propõe expressar — verbalmente, por meio da palavra escrita ou de qualquer outra maneira — o funcionamento real do pensamento”.²²⁹ Não havendo nesse processo de expressão do inconsciente qualquer controle exercido pela razão e, por conseguinte, qualquer preocupação moral e estética. Em outras palavras, o surrealismo se baseia na crença da possibilidade de apagar as fronteiras que separam a arte da vida.²³⁰

Com base nisso, é perceptível uma crítica surrealista à noção de propriedade sobre a obra, visto que o automatismo psíquico parte do pressuposto de que a produção criativa não é o resultado de um processo racional, mas do inconsciente — fluxo incontrolável e baseado no acaso. Em virtude disso, não só a ideia de propriedade sobre a obra perde força, como também ocorre o mesmo com as ideias de originalidade e de autoria individual. Isso fica evidente no seguinte trecho do Manifesto Surrealista:

Mas nós, que não fizemos o menor esforço para filtrar, que em nossas obras nos transformamos em simples receptáculos de tantos ecos, modestos instrumentos de gravação que não se deixam hipnotizar pelos desenhos que fazemos, talvez sirvamos a uma causa ainda mais nobre. Assim, retribuimos com integridade ao ‘talento’ que nos foi emprestado. Você também poderia falar do talento desta régua de platina, deste espelho, desta porta, e do céu, se quiser. Nós não temos talento algum.

É nesse contexto que a escrita automática é explicada no Manifesto. Breton salienta que é necessário adotar “um estado de espírito o mais passivo, ou receptivo, possível”, na qual se esqueça de seu “gênio, seus talentos e os talentos de todos os outros”. Em seguida, deve-se escrever “rapidamente, sem nenhum assunto preestabelecido, rápido o suficiente para que você não se lembre do que está escrevendo e não sinta a tentação de reler o que já escreveu”.²³¹ Quanto ao conteúdo daquilo que está sendo produzido, porém no caso da pintura — o que não impede a sua aplicação no âmbito da escrita —, Breton elucida:

²²⁹ Breton, *Manifesto of Surrealism (1924)*, p. 26, tradução livre: “Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express — verbally, by means of the written word, or in any other manner — the actual functioning of thought”.

²³⁰ Dantas, *De portas abertas*, p. 15.

²³¹ Breton, *Manifesto of Surrealism (1924)*, p. 27–30, tradução livre: “But we, who have made no effort whatsoever to filter, who in our works have made ourselves into simple receptacles of so many echoes, modest recording instruments who are not mesmerized by the drawings we are making, perhaps we serve an even nobler cause. Thus do we render with integrity the ‘talent’ which has been lent to us. You might as well speak of the talent of this platinum ruler, this mirror, this door, and of the sky, if you like. We do not have any talent”; “as passive, or receptive, a state of mind as you can”; “your genius, your talents, and the talents of everyone else”; “quickly, without any preconceived subject, fast enough so that you will not remember what you’re writing and be tempted to reread what you have written”.

No domínio mental, assim como no físico, está bem claro que não se pode falar em "geração espontânea". As criações dos pintores surrealistas que parecem ser as mais livres só podem naturalmente surgir por meio do seu retorno a "resíduos visuais" provenientes da percepção do mundo exterior. É apenas no trabalho de reagrupar esses elementos desorganizados que a sua reivindicação de reconhecimento exprime simultaneamente a sua natureza individual e coletiva. O possível gênio destes pintores reside menos na novidade dos materiais com que trabalham, que é sempre relativa, do que na iniciativa maior ou menor que demonstram ao explorar esses materiais.²³²

Figura 4 – *La horde* (1927), de Max Ernst. Óleo sobre a tela.



Fonte: Ernst, *La horde*.

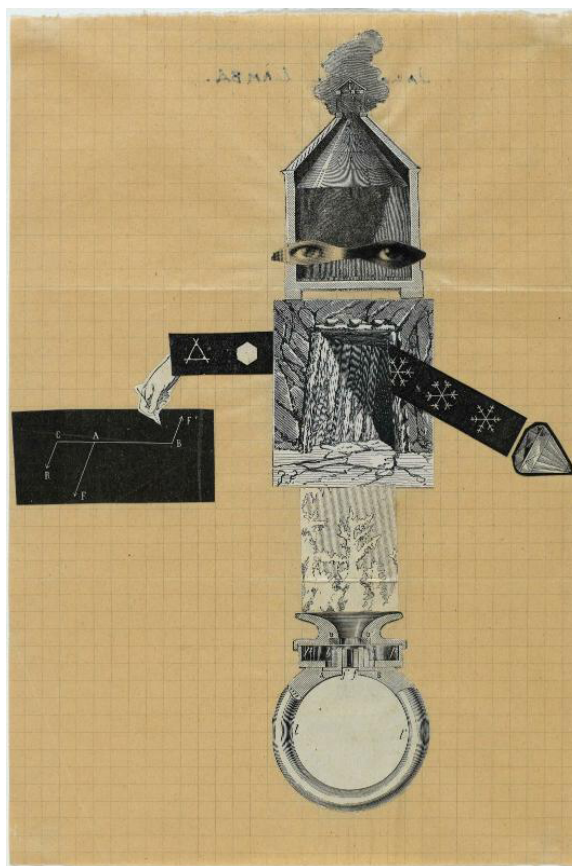
Outro exemplo, dentro do automatismo, da crítica surrealista à propriedade sobre a obra está presente na prática do *cadavre exquis*.²³³ Trata-se de um método coletivo de produção criativa, um jogo baseado em “passar uma folha de papel entre os participantes, dobrando-a de forma a ocultar a resposta da pessoa anterior”. No caso, cada indivíduo contribui com “uma parte da frase ou, se for um desenho, uma imagem parcial de um corpo”

²³² Breton, *Surrealist Situation of the Object* (1935), p. 273–274, tradução livre: “In the mental domain no more than in the physical, it is quite clear that there can be no question of ‘spontaneous generation.’ The creations of the Surrealist painters that seem to be most free can naturally come into being only through their return to ‘visual residues’ stemming from perception of the outside world. It is only in the work of regrouping these disorganized elements that their claim to recognition at once expresses both its individual and its collective nature. The possible genius of these painters stems less from the novelty of the materials that they work with, which is always relative, than from the more or less great initiative they give proof of when it comes to exploiting these materials”.

²³³ Ades, *Dadá e Surrealismo*, p. 93.

— A primeira frase produzida por esse jogo que deu o seu nome, “*Le-cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau*”. Esse jogo surrealista era “um experimento lúdico, cujo objetivo era acessar o inconsciente” não apenas individual, mas também coletivo, por meio de uma prática colaborativa. Desse modo, esse exercício questionava “os conceitos de autoria individual e subjetividade racional”, visto que era uma técnica que visava o “apagamento” da vontade do indivíduo “em favor de uma autoria coletiva”.²³⁴

Figura 5 – *Cadavre exquis* (1938), de Yves Tanguy, André Breton e Jacqueline Lamba. Colagem.



Fonte: Tanguy; Breton; Lamba, *Cadavre exquis*.

3.1.2. A Internacional Letrista e a Internacional Situacionista: introdução

O protagonismo do surrealismo se estende até o período pré Segunda Guerra, “Todavia, gradualmente o movimento foi perdendo força” e “deixa de ter a carga inovadora

²³⁴ Mcshane, *Exquisite Corpses*, p. 87–88, 92 e 95, tradução livre: “passing a sheet of paper among participants while folding the paper in order to conceal the previous person's response”; “a part of the sentence or, if drawing, a partial image of a body”; “a ludic experiment, the goal of which was to access the unconscious”; “to explore ideas collaboratively”; “the concepts of individual authorship and rational subjectivity”; “The technique worked towards effacement”; “in favor of a collective authorship”.

que outrora o consolidou enquanto um movimento revolucionário”.²³⁵ Situação que contribui para que no período seguinte a esse conflito mundial novos grupos tivessem mais destaque.

É o caso da Internacional Letrista, formada em 1952 — tendo como principais membros Guy Debord, Michele Bernstein, Gil J. Wolman, Mohamed Dahou, Andre-Frank Conord, Jacques Filion, entre outros.²³⁶ Trata de uma ala dissidente do Letrismo, grupo de Isidore Isou e Gabriel Pomerand centrado em “transformar os fundamentos da arte e da estética, seja na poesia, no teatro ou no cinema, e estender tal transformação a outros âmbitos da atividade humana, sejam artísticos ou sociais”.²³⁷

Os internacionalistas, contudo, visavam não “somente à criação de trabalhos culturais, como acusavam ser o método do letrismo de Isou, mas pretendiam também a vivência da revolução”. O que levou esse grupo, de forma similar ao surrealismo de Breton, a adotar um forte rigor e disciplina, objetivando “manter um número reduzido de membros coesos” que estivessem dispostos a participar integralmente.²³⁸

Apesar desse ponto em comum com os surrealistas, a Internacional Letrista se manifestava criticamente “à promessa libertadora da arte” característica desse e de outros movimentos, que teriam falhado “na tentativa de levar adiante propostas de rompimento com a racionalidade burguesa” e, inclusive, sido “assimiladas pela lógica do mercado e suas obras [...] transformadas em propriedade privada”. Para os internacionalistas, “não basta somente criar uma expressão estética com pretensões revolucionárias: é necessário desenvolver uma nova maneira de viver que eleve a vida ao que a arte prometia”, pois “a arte sempre será assimilada em um contexto capitalista”. Por esse motivo, “não formaram uma escola ou estavam preocupados com novas técnicas artísticas”, mas direcionaram sua atenção à vida cotidiana.²³⁹

A Internacional Letrista, dessa forma, orienta seus esforços para o aprofundamento e a experimentação das práticas de interpretação e de transformação da realidade já inicialmente esboçadas pelo Letrismo.²⁴⁰ Por esse motivo, os internacionalistas promovem uma crítica radical “em relação às artes, ao urbanismo, à racionalidade burguesa, às vanguardas ‘formalistas’”, por meio das noções de construção de situações, de urbanismo unitário, de psicogeografia, de deriva e de *détournement*.²⁴¹ Antes de explicar estas práticas, com destaque

²³⁵ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 37.

²³⁶ Home, *The assault on culture*, p. 12–13, 17–18 e 20.

²³⁷ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 37.

²³⁸ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 47–48.

²³⁹ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 52–53 e 58.

²⁴⁰ Home, *The assault on culture*, p. 12–13, 17–18 e 20.

²⁴¹ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 49.

para a última, é relevante avançar um pouco mais na história a fim apresentar outro grupo diretamente relacionado.

Em 1957, a Internacional Letrista se une a dois outros grupos, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e o Comitê Psicogeográfico, formando assim a Internacional Situacionista. Os situacionistas também exigiam “de seus membros total entrega e disciplina”, o que levou a ter um número de participantes mínimo e variável — dos quais se destacam Guy Debord, Giuseppe Pinot-Gallizio, Constant, Asger Jorn, Raoul Vaneigem, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Attila Kotányi, Mustapha Khayati, “entre outras pessoas, como pintores alemães e escandinavos”.²⁴²

A Internacional Situacionista “retoma algumas críticas feitas pela Internacional Letrista”, a partir disso “rechaçando as atividades artísticas tradicionais, que já não conseguem superar a dicotomia entre momentos artísticos e momentos de uma vida efetivamente experimental”.²⁴³ Nessa linha, Debord explica:

O dadaísmo e o surrealismo são as duas correntes que marcaram o fim da arte moderna. Embora de modo apenas relativamente consciente, são contemporâneos da última grande investida do movimento revolucionário proletário. O fracasso desse movimento, que os deixou encerrados no próprio campo artístico do qual haviam proclamado a caducidade, é a razão fundamental da imobilização deles. O dadaísmo e o surrealismo estão historicamente ligados e, ao mesmo tempo, em oposição. Nessa oposição, que constitui também para cada um a parte mais consequente e radical de sua contribuição, aparece a insuficiência interna de sua crítica, desenvolvida parcialmente tanto por um como pelo outro. O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la*. A posição crítica elaborada desde então pelos *situacionistas* mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*.²⁴⁴

Os situacionistas, portanto, defendiam que “a crítica revolucionária das condições existentes depende da coordenação das lutas em um plano prático e teórico, sempre contra a alienação que está enraizada em todas as relações e atividades humanas dominadas pelo capital”.²⁴⁵ Como coloca Debord, “Antes de tudo, acreditamos que o mundo deve ser transformado. Queremos a mudança mais libertadora da sociedade e da vida em que nos encontramos confinados. Sabemos que essa transformação é possível por meio de ações adequadas”.²⁴⁶ Em decorrência disso, os situacionistas não faziam uso do termo

²⁴² Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 59–60.

²⁴³ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 61, 67–68 e 86.

²⁴⁴ Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 123, § 191, grifo do autor.

²⁴⁵ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 61, 67–68 e 86.

²⁴⁶ Debord, *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, p. 25, tradução livre: “First of all, we think the world must be changed. We want the most liberating change of the society and life in which we find ourselves confined. We know that such a chance is possible through appropriate actions”.

situacionismo, considerando que este, na medida em que compreendido como uma “doutrina para a interpretação das condições existentes”, distancia-se do propósito teórico e prático buscado por Debord e seus companheiros,²⁴⁷ não vinculado a um conjunto de regras e princípios petrificados.²⁴⁸

A Internacional Situacionista se distingue dos demais movimentos mencionados nesta seção por sua densidade filosófica, baseada em uma perspectiva hegeliano-marxista. Nos situacionistas — com destaque para Debord — a filosofia hegeliana é pensada como um ponto chave para interpretar a transformação do mundo, rompendo com uma passividade que se limita a aceitar a observação de uma “realidade ‘autoevidente’”. Essa premissa amadurece na subversão que o grupo faz de Marx, na qual se compreende que a teoria não pode ocupar uma “posição separada” da história, nem se limitar a uma contemplação de “um agente supremo exterior” — como o Espírito de Hegel. Assim, o projeto situacionista se configura como uma tentativa de realizar a filosofia, por meio de uma práxis revolucionária e, por isso, indissociável da vida cotidiana.²⁴⁹

Em que pesem essas influências, é fundamental destacar que os situacionistas não as tratam como dogmas. Pelo contrário, a Internacional Situacionista buscava atualizar a perspectiva hegeliano-marxista diante do novo cenário histórico do pós-Segunda Guerra Mundial — marcado, principalmente, “pelo desenvolvimento tecnológico, pela abundância de mercadorias, pela globalização da economia capitalista de consumo, pelo aumento do tempo de ócio e pela massificação dos meios de comunicação”. Logo, o grupo fazia uso do pensamento de Hegel e de Marx para aprofundar uma crítica social centrada na “alienação multiforme e generalizada”, mas não hesitou em apontar as insuficiências das teorias que se mantinham presas à contemplação e ao determinismo — falhando em se converter em “*praxis* revolucionária”.²⁵⁰

O período inicial da Internacional Situacionista, entre 1957 e 1960, foi marcado pela “polêmica com as velhas vanguardas, [...] dado que a maioria dos integrantes tinham suas origens na arte”. O foco principal era o aprisionamento do ato criativo “pelo imperativo do capitalismo que segmenta e hierarquiza o funcionamento cultural dentro da lógica de divisão do trabalho”. Processo que torna a atividade criativa, enquanto prática de produção, “esvaziada de toda significação própria e transformada em um instrumento para o consumo”,

²⁴⁷ Situationist International, *Definitions*, p. 51, tradução livre: “a doctrine for interpreting existing conditions”.

²⁴⁸ Situationist International, *Questionnaire*, p. 180.

²⁴⁹ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 89, 112, 120, 124, 128–129 e 136.

²⁵⁰ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 89, 112, 120, 124, 128–129 e 136.

passando “a ser mais uma mercadoria que não tem outro uso a não ser satisfazer necessidades privadas que são reflexos das ‘necessidades’ do mercado”.²⁵¹ Como colocam os situacionistas:

Uma das contradições da burguesia em seu período de declínio é que, enquanto respeita o princípio abstrato da criação intelectual e artística, resiste às criações reais quando estas surgem, para depois eventualmente explorá-las. Isso se deve ao fato de que ela precisa manter um certo grau de criticidade e de pesquisa experimental entre uma minoria, mas deve cuidar para canalizar essa atividade em disciplinas utilitárias rigidamente compartimentadas e evitar qualquer crítica e experimentação de caráter total. No domínio da cultura, a burguesia se esforça para desviar o gosto pela inovação, que é perigoso para ela em nossa era, em direção a certas formas confusas, degradadas e inócuas de novidade.²⁵²

Logo, nesse período, os situacionistas não objetivam a participação no domínio artístico. Sob outra perspectiva, visavam a exploração dos possíveis usos que as práticas criativas poderiam ter para a transformação da realidade.²⁵³ Tratava-se, nas palavras de Debord, de um momento de “investigação de um terreno artístico realmente novo”, visto que “algo que muda nossa maneira de ver as ruas é mais importante do que algo que muda nossa maneira de ver pinturas”.²⁵⁴

Exemplo disso é a atividade desenvolvida por Giuseppe Pinot-Gallizio, a pintura industrial. Conforme o seu nome, trata-se de uma “crítica simultânea dos processos de trabalho tanto nos modos de produção artísticos quanto industriais”. Em consonância com isso, a máquina de pintura industrial era “uma precária mesa de impressão, com diversos rolos acoplados. Esses rolos, em uma paródia da automação, eram erguidos e abaixados manualmente, cada um com sua própria substância pegajosa a ser aplicada”.²⁵⁵ O resultado eram telas, guardadas enroladas, que poderiam passar dos 70 metros.²⁵⁶ Trabalho “manual, instável e contingente” produzido em massa, “mas não sob a forma de um material

²⁵¹ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 92 e 95–96.

²⁵² Debord, *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, p. 26–27, tradução livre: “One of the contradictions of the bourgeoisie in its period of decline is that while it respects the abstract principle of intellectual and artistic creation, it resists actual creations when they first appear, then eventually exploits them. This is because it needs to maintain a certain degree of criticality and experimental research among a minority, but must take care to channel this activity into narrowly compartmentalized utilitarian disciplines and avert any holistic critique and experimentation. In the domain of culture the bourgeoisie strives to divert the taste for innovation, which is dangerous for it in our era, toward certain confused, degraded and innocuous forms of novelty”.

²⁵³ Hayes, *Once more on the Hamburg theses*, sem paginação.

²⁵⁴ Debord, *The Hamburg theses of september 1961*, sem paginação, tradução livre: “research into a truly new artistic terrain”. Debord, *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, p. 42, tradução livre: “Something that changes our way of seeing the streets is more important than something that changes our way of seeing paintings”.

²⁵⁵ Stracey, *Constructed situations*, p. 31, 33 e 35, tradução livre: “simultaneous critique of the labour processes of both artistic and industrial modes of production”.

²⁵⁶ Home, *The assault on culture*, p. 28.

industrialmente replicável”. Ao invés disso, o produto era incerto, pois constituído de modo aleatório e semi artesanal.²⁵⁷

Figura 6 – *Sem título* (1958), de Pinot Gallizio. Técnica mista sobre a tela.



Fonte: Gallizio, *Senza titolo*.

Nesse processo, o traço autográfico se perde, dado que a manufatura da pintura industrial é realizada em um processo coletivo e afetado pelo acaso. O resultado, apesar de distanciado de um conceito romântico do gênio originário, é único na medida em que se opõe à padronização da produção em massa.²⁵⁸ Ademais, as pinturas industriais não visavam ocupar

²⁵⁷ Stracey, *Constructed situations*, p. 31, 33 e 35, tradução livre: “manual, unstable and contingent”; “but not in the form of the same industrially, replicable stuff”.

²⁵⁸ Stracey, *Constructed situations*, p. 31, 33 e 35.

galerias, sendo, por outro lado, “vendidas ao metro em ruas, mercados e lojas de departamentos”. O objetivo era produzir uma obra acessível e produzível por qualquer um e que, dessa forma, desempenhasse um papel no cotidiano, não se tornando uma atividade afastada dessa realidade. Por essa razão, Gallizo vislumbrava seu uso como “vestimenta, assento e até mesmo empregadas na construção de arquitetura móvel”.²⁵⁹ Assim, conforme o que foi exposto neste e no parágrafo anterior, a pintura industrial se opunha tanto à arte quanto à indústria.

Após esse período inicial de experimentação, “a tradição artístico-vanguardista que conduzia o campo de atuação [situacionista] passa a ser substituída pela luta decididamente política a partir dos anos de 1960”. O enfoque deixa de ser a “crítica à alienação na arte e na cultura assimiladas pela estrutura econômica capitalista burguês” e é direcionado para questões como a “forma de organização política da vida cotidiana, avaliação da nova fase do capitalismo, insultos contra stalinistas e leninistas em geral”.²⁶⁰ Essa mudança tem como seu momento chave a Conferência de Gotemburgo, em 1961. Nessa reunião dos participantes da Internacional Situacionista, foi expressada a preocupação de uma parcela deste grupo em relação à participação de seus membros “nos meios artísticos e no mercado de arte”, o que arriscava tornar o projeto *situ* em mais uma mercadoria cultural.²⁶¹

Nessa conferência, é elucidado por Kotányi que a forma de classificação das obras de arte feitas por membros da Internacional Situacionista era um problema desde o início do movimento. Reconhecia-se que nenhuma produção desse tipo seria situacionista, mas não havia uma conclusão sobre como categorizá-las. Kotányi sugere o termo anti situacionista, não propondo o encerramento de toda atividade artística e, muito menos que esta não teria nenhum valor. De outro ponto de vista, reconhece que, na sociedade, há a cooptação desse tipo de obra, levando à inversão do seu propósito. Nas palavras de Raoul Vaneigem, proferidas anteriormente na mesma conferência, a arte deve estar “diretamente ligada à práxis revolucionária, à vontade de mudar o emprego da vida (um ato que de modo algum pode ser reduzido a simplesmente mudar os detentores das obras existentes)”. É com base nisso que, também em Gotemburgo, os situacionistas afirmam que o seu campo de ação abrange “a rejeição do reformismo e a impossibilidade da criação *ex nihilo*”.²⁶²

²⁵⁹ Home, *The assault on culture*, p. 28.

²⁶⁰ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 89, 92 e 95–96.

²⁶¹ Hayes, *Three situationists walk into a bar*, p. 2.

²⁶² Situationist International, *The fifth SI conference in Göteborg*, sem paginação, tradução livre: “Such a perspective means nothing if it is not linked directly to revolutionary praxis, to the will to change the employment of life (an act that can in no way be reduced to merely changing the employers of existing works)”; “the refusal of reformism and the impossibility of creation *ex nihilo*”.

Mesmo com essa transição na Internacional Situacionista, a partir de 1960, e as várias cisões no movimento ocasionadas por ela, as práticas desenvolvidas durante o período anterior e até mesmo na Internacional Letrista ainda mantiveram grande importância. Refere-se aqui às noções de construção de situações, de urbanismo unitário, de psicogeografia, de deriva e de *détournement*. Todavia, adiamos novamente a abordagem dessas questões, visto ser necessário, antes, examinar o conceito de espetáculo, elemento central da crítica situacionista.

É um termo já utilizado por Debord e seus companheiros desde os anos 50, aparecendo nos primeiros textos da Internacional Situacionista. Apesar disso, nesse momento inicial, a ideia de espetáculo é apresentada de forma embrionária e, por isso, sem muito aprofundamento. Isso muda em 1967, ano em que Guy Debord publica o livro “A sociedade do espetáculo”. Mesmo assim, não há neste texto uma definição direta e objetiva do conceito em questão. A princípio, é possível afirmar que o espetáculo refere-se ao “sistema capitalista em sua totalidade”, sendo o termo também utilizado para fazer referência a “tipos específicos de espetáculo dentro do ‘Espectáculo global’” e, além disso, para identificar os “processos que transformam algo em espetáculo”. Passemos agora para o texto debordiano.²⁶³

Ainda que a referida obra tenha sido escrita e publicada em um contexto de notável desenvolvimento tecnológico da mídia e que o significado do termo espetáculo esteja, de forma geral, atrelado a representações artísticas, Debord explica que esse conceito: “não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão maciça das imagens”. O que isso significa é que o espetáculo é uma visão de mundo, no caso a capitalista, que, apesar de ser uma dentre as infinitas possibilidades de se compreender e viver a realidade, se impõe e se materializa como a única. Não sendo, portanto, algo como “um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada”, mas o próprio real — ou seja, é algo que vai além da ideia do “sistema capitalista em sua totalidade”, como apresentado no parágrafo anterior. Nesse sentido, Debord afirma que “O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo”.²⁶⁴

No espetáculo, diante disso, toda a vida se torna representação, pois corresponde a realidade espetacular. Não se tratando esta, como já abordado, de “um conjunto de imagens,

²⁶³ Trier, *The spectacle*, p. 11–13, tradução livre: “Capitalist system in its totality”; “processes that transform something into a spectacle”.

²⁶⁴ Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 13–15 e 30, § 4–6, 8 e 42.

mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens”. Logo, ainda que o espetáculo não seja apenas a mídia ou a arte, estas dimensões não deixam de ser parte dele, pois ele “apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como *instrumento de unificação*”. Este último aspecto pode ser explicado na medida em que a representação promovida pelo espetáculo é uma separação entre realidade e a imagem espetacular. Não implicando isso uma visão essencialista tanto de Debord quanto dos situacionistas. Estes não sustentam a existência de um real idílico, suprimido pelo espetáculo. Pelo contrário, apontam o enfraquecimento da potencialidade humana de intervir na realidade histórica. De acordo com essa leitura, é o espetáculo que se revela essencialista, na medida em que se “apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível”, o que é viabilizado pelo seu monopólio da aparência.²⁶⁵

Com base nesses elementos, Debord reconhece que a análise ou crítica do espetáculo envolve “de certa forma a própria linguagem do espetacular”. Isso revela que a “insatisfação tornou-se mercadoria, a partir do momento em que a abundância econômica foi capaz de estender sua produção até o tratamento dessa matéria-prima”.²⁶⁶ A causa disso é que o espetáculo “determina as condições e as possibilidades na fundação econômica da história, [...] ele se apresenta como verdade na medida em que tem relação com sua própria reprodução. Se há crítica, trata-se de uma retrospectiva que é capturada [...] como imagem”.²⁶⁷

Esse processo é denominado pela Internacional Situacionista como recuperação. Trata-se do mecanismo de defesa do sistema espetacular, que consiste em absorver e neutralizar aquilo que tenta o negar.²⁶⁸ Sob essa lógica, o espetáculo não configura “uma força criativa, mas sim recuperadora”. Em síntese, a representação espetacular, “ao selecionar apenas partes inofensivas daquilo que é desviante e indesejado, molda formas compatíveis com o sistema, assimilando a oposição política, social e cultural ao capitalismo”.²⁶⁹

Dessa forma, conceitos historicamente antagônicos são “compilados e unificados em formas comerciais”.²⁷⁰ Exemplo disso é a própria Internacional Situacionista que, após o seu término, foi extensivamente documentada e, a partir disso, inserida no campo da história da arte e da literatura. Suas práticas, antes subversivas, passaram a ser lidas como precursoras

²⁶⁵ Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 13–17, § 1 e 3–4, 7 e 12, grifo do autor.

²⁶⁶ Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 16 e 40, § 11 e 59.

²⁶⁷ Souza, *Desalienar o poder; viver o jogo*, p. 149.

²⁶⁸ Situationist International, *Faces of Recuperation*, p. sem paginação.

²⁶⁹ Tsangaris, *Re-adapting radical forms of expression in the digital era*, p. 3, tradução livre: “is not a creative force, but a recuperative one”; “by selecting only harmless parts of the deviance and the unwanted, shapes forms compatible to the system, assimilating political, social and cultural opposition to capitalism”; “contrasting concepts can be compiled and unified into commercial forms”.

²⁷⁰ Tsangaris, *Re-adapting radical forms of expression in the digital era*, p. 3, tradução livre: “contrasting concepts can be compiled and unified into commercial forms”.

“de uma ou outra espécie de esquerdismo contemporâneo”, convertendo-se em objeto de estudo acadêmico e filosófico. Os situacionistas foram, então, recuperados.²⁷¹

Da mesma maneira, as manifestações conflitantes do espetáculo, embora aparentem antagônicas, servem à sua manutenção:

As falsas lutas espetaculares das formas rivais do poder separado são ao mesmo tempo reais, na medida em que expressam o desenvolvimento desigual e conflitante do sistema, os interesses relativamente contraditórios das classes ou das subdivisões de classes que integram o sistema, e definem sua própria participação no poder do sistema. [...] No espetáculo, essas diversas oposições podem aparecer segundo critérios diferentes, como sociedades totalmente distintas. Mas, na condição real de setores particulares, a verdade de sua particularidade reside no sistema universal que as contém: no movimento único que transformou o planeta em seu campo, o capitalismo.²⁷²

À luz do que foi apresentado até aqui, Debord apresenta, conforme a sua época, duas formas do espetáculo. A concentrada “pertence essencialmente ao capitalismo burocrático, embora possa ser importada como técnica de poder estatal em economias mistas mais atrasadas, ou em certos momentos de crise do capitalismo avançado”. Sob outra perspectiva, a forma espetacular difusa “acompanha a abundância de mercadorias, o desenvolvimento não perturbado do capitalismo moderno”.²⁷³ Tratam-se, respectivamente, de um capitalismo de Estado e de um capitalismo de mercado, baseados nas experiências da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas — que “ao destacar a ideologia concentrada em torno de uma personalidade ditatorial, havia acompanhado a contrarrevolução totalitária, fosse nazista ou stalinista” — e dos Estados Unidos da América — que “ao instigar os assalariados a escolherem livremente entre uma grande variedade de mercadorias novas que se enfrentavam, representara a americanização do mundo”.²⁷⁴

Em textos posteriores à obra “A sociedade do espetáculo”, Debord identifica que esta visão de mundo teria se intensificado. Escreve em 1979 que a realidade espetacular “havia começado pela imposição, pela ilusão, pelo sangue, mas prometia um prosseguimento feliz. Acreditava ser amada. Agora, não promete mais nada. Já não diz: ‘O que aparece é bom, o que é bom aparece.’ Diz apenas: ‘É assim’”.²⁷⁵ A causa disso, percebe Debord em 1988, “não decorre do aperfeiçoamento de sua instrumentação midiática, que já havia atingido um estágio de desenvolvimento muito avançado; decorre do fato de a dominação espetacular ter podido

²⁷¹ Wark, *Recuperation Perfected*, p. 8–10, tradução livre: “to one or other species of contemporary leftism”.

²⁷² Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 38, § 56.

²⁷³ Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 42–44, § 64–65.

²⁷⁴ Souza, *Desalienar o poder; viver o jogo*, p. 132. DEBORD, *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p. 172.

²⁷⁵ Debord, *Prefácio à 4ª edição italiana de A sociedade do espetáculo*, p. 161.

educar uma geração submissa a suas leis”. Nesse contexto, uma nova estrutura espetacular se desenvolve, o espetáculo integrado, uma combinação das formas concentrada e difusa que se impõe mundialmente. Configura-se da seguinte forma:

Porque o sentido final do espetacular integrado é o fato de ele se ter integrado na própria realidade à medida que falava dela e de tê-la reconstruído ao falar sobre ela. Agora essa realidade não aparece diante dele como coisa estranha. Quando o espetacular era concentrado, a maior parte da sociedade periférica lhe escapava; quando era difuso, uma pequena parte; hoje, nada lhe escapa. O espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la. [...] Exceto uma herança ainda considerável, mas com tendência a diminuir, de livros e construções antigas — que são, aliás, cada vez mais selecionados e considerados de acordo com as conveniências do espetáculo —, já não existe nada, na cultura e na natureza, que não tenha sido transformado e poluído segundo os meios e os interesses da indústria moderna. A própria genética tornou-se plenamente acessível às forças dominantes da sociedade.²⁷⁶

Até esse ponto, a descrição da realidade espetacular transmite a sensação de ser uma lógica da qual não se pode escapar nem questionar. Os situacionistas, contudo, não são niilistas — o que se mostra claro na concepção do espetáculo como instrumento de unificação. Isso porque, apesar de se mostrar como a própria realidade, o real espetacular é apenas uma representação desta. Assim sendo, o espetáculo, para manter a sua hegemonia, precisa ser absoluto. Por essa razão, “reúne o separado, mas o reúne *como separado*”. A realidade espetacular, desse modo, mesmo que se mostre unitária, não consegue dissimular sua procedência da fragmentação das potencialidades humanas.²⁷⁷

Em virtude disso, para Debord e os situacionistas, “A organização revolucionária só pode ser a crítica unitária da sociedade, isto é, uma crítica que não pactua com nenhuma forma de poder separado, em nenhum ponto do mundo, e uma crítica formulada globalmente contra todos os aspectos da vida social alienada”. Nesse sentido, não sendo possível usar a língua do espetáculo para criticá-lo, “A teoria crítica deve comunicar-se em sua própria linguagem, a linguagem da contradição [...]. É crítica da totalidade e crítica histórica. Não é um ‘grau zero da escrita’, mas sua inversão. Não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação”. Porém, “é evidente que nenhuma ideia pode levar além do espetáculo existente, mas apenas além das ideias existentes sobre o espetáculo”. Portanto,

Para destruir de fato a sociedade do espetáculo, é preciso que homens ponham em ação uma força prática. A teoria crítica do espetáculo só se torna verdadeira ao unificar-se à corrente prática da negação na sociedade. E essa negação, a retomada da luta de classes revolucionária, se tornará consciente de si ao desenvolver a crítica

²⁷⁶ Debord, *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p. 171–173.

²⁷⁷ Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 23, § 29, grifo do autor.

do espetáculo, que é a teoria de suas condições reais, das condições práticas da opressão atual [...].²⁷⁸

Assim, a superação do espetáculo envolve “Nem o indivíduo isolado nem a multidão atomizada e sujeita à manipulação”, mas é uma prática colaborativa.²⁷⁹ Os situacionistas, conseqüentemente, procuraram a realização disso. Daí a importância das noções de construção de situações, de urbanismo unitário, de psicogeografia, de deriva e de *détournement*. Iniciaremos com este último, fundamental para as outras mencionadas, tal como para a crítica da Internacional Situacionista da propriedade sobre a obra.

3.1.3. A Internacional Letrista e a Internacional Situacionista: práticas

O *détournement* — aqui traduzido como desvio — é, nas palavras dos situacionistas, a “Abreviação de ‘*détournement* de elementos estéticos pré-existentes””. Uma atividade — com antecedentes, entre outros, em Lautréamont, no Dadá e no surrealismo —²⁸⁰ que visa a “integração de produções artísticas presentes ou passadas em uma construção superior de um *milieu*”.²⁸¹ Dito de outra forma, o desvio parte da premissa de que “Quaisquer elementos, não importa de onde sejam retirados, podem ser usados para formar novas combinações”, ou seja, é uma prática que, caminhando na via inversa da propriedade individual do pensamento e do ideal de originalidade, baseia-se na colagem e no plágio.²⁸² Contudo, enquanto

O plágio sustenta a propriedade privada do pensamento ao tentar esconder seus ‘roubos’. O *détournement* trata toda a cultura, desde o início, como propriedade comum e anuncia abertamente seus direitos. Além disso, ele trata esse comum não como um objeto de reverência, como uma memória coletiva do melhor do que foi pensado e dito, mas como um lugar ativo de agência.²⁸³

Logo, o desvio consiste na proposição de uma alternativa de “uso novo das construções já dadas; uso que é novo porque as retira do uso estabelecido, articulando-as numa nova forma prática da vida”.²⁸⁴

²⁷⁸ Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 85 e 131–132, § 121 e 203–204.

²⁷⁹ Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 141, § 221.

²⁸⁰ Bentivegna, *Concepto y empleo del "Détournement" en el ámbito del proyecto de renovación social de la "Internationale Situationniste" (1958-1972)*, p. 138–139.

²⁸¹ Situationist International, *Definitions*, p. 52, tradução livre “Short for ‘*détournement* of preexisting aesthetic elements’”; “integration of present or past artistic productions into a superior construction of a *milieu*”.

²⁸² Debord; Wolman, *A user's guide to *détournement**, p. 15, tradução livre “Any elements, no matter where they are taken from, can be used to make new combinations”.

²⁸³ Wark, *Détournement: an abuser's guide*, p. 152, tradução livre “Plagiarism upholds private property in thought by trying to hide its ‘thefts’.” *Détournement* treats all of culture as common property to begin with, and openly announces its rights. Moreover, it treats this commons not as an object of reverence, as a collective memory of the best of what was thought and said, but as an active place of agency”.

²⁸⁴ Aquino, *Política do espaço, espacialização do histórico*, p. 87.

É possível afirmar que o *détournement* parte de dois princípios, “a perda de importância de cada elemento desviado autônomo — que pode chegar a perder completamente seu sentido original — e, ao mesmo tempo, a organização de outro conjunto significativo que confere a cada elemento seu novo alcance e efeito”.²⁸⁵ O desvio foi realizado em diferentes formas, como “em filmes, em filmes sem imagens em movimento (gravações de áudio que não se relacionam diretamente com a imagem estática mostrada) e em suportes gráficos como colagens, pinturas, panfletos, livros e revistas”.²⁸⁶ Ademais, os situacionistas sinalizavam que o seu “principal meio de divulgação”, a revista Internacional Situacionista, poderia ser livremente reproduzida, traduzida ou adaptada, inclusive sem indicação de origem.²⁸⁷

Figura 7 – *La Société du Spectacle* (1973), de Guy Debord. Filme (captura de tela).



Fonte: Debord, *The society of the spectacle*.

Nessa lógica, o desvio desafia a autoridade do autor e da obra ao interrogar “os fios que reintegram um determinado texto ao seio legitimador no qual teve origem e no qual o discurso havia adquirido sua referência”.²⁸⁸ O *détournement* “ataca uma forma de fetichismo,

²⁸⁵ Situationist International, *Détournement as Negation and Prelude*, p. 67, tradução livre: “the loss of importance of each detoured autonomous element — which may go so far as to completely lose its original sense — and at the same time the organization of another meaningful ensemble that confers on each element its new scope and effect”.

²⁸⁶ Castro, *Não há desvio sobre o vazio*, p. 172–173.

²⁸⁷ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 60.

²⁸⁸ Percia, *Modos de empleo del détournement*, p. 3–4.

em que os produtos do trabalho humano coletivo no âmbito cultural tornam-se mera propriedade”.²⁸⁹ Nesse sentido, Debord, destaca:

O uso desviado é o contrário da citação, da autoridade teórica sempre falsificada pelo simples fato de se ter tornado citação; fragmento arrancado do seu contexto, do seu movimento, da sua época como referência global e da opção exata que representava dentro dessa referência, exatamente reconhecida ou falseada. O desvio é a linguagem fluida da anti-ideologia. Ele aparece na comunicação que sabe que não pode deter nenhuma garantia em si mesma e definitivamente. Ele é, no mais alto nível, a linguagem que nenhuma referência antiga e supracrítica pode confirmar. Ao contrário, sua própria coerência, em si mesmo e com os fatos praticáveis, pode confirmar o antigo núcleo de verdade que ele traz de volta. O desvio não fundamentou sua causa sobre algo exterior à sua própria verdade como crítica presente.²⁹⁰

Essa proposição parte do entendimento de que “Toda teoria revolucionária teve de inventar seus próprios termos”, destruindo os sentidos dominantes de cada época. O que indica que, para os situacionistas, “É impossível livrar-se de um mundo sem livrar-se da linguagem que o encobre e o protege, sem desnudar a sua verdadeira natureza”.²⁹¹ Porém, como já elucidado, o espetáculo abrange tudo, é a própria realidade. Desse modo, a sua crítica envolve o uso de uma linguagem que, ao menos a princípio, coincide com a lógica espetacular. Em relação a esse ponto, mesmo que não seja possível “escapar” do espetáculo, a potencialidade infinita de novos significados indicaria a impossibilidade de imposição às palavras de sentidos definitivos e rígidos.²⁹²

O desvio, portanto, é o instrumento — de fácil uso e infinito reuso —²⁹³ que confirma que “as palavras são insubordinadas, que é impossível ao poder cooptar totalmente os significados criados, fixar um significado existente de uma vez por todas”.²⁹⁴ É um uso subversivo da linguagem espetacular. Configura-se como uma “tática que se abre ao plágio, como uma insurreição contra a propriedade privada, contra o formalismo acadêmico das artes e da filosofia e contra a adoração fetichista de produtos prontos para serem consumidos”.²⁹⁵

A prática do desvio em Guy Debord, por exemplo, pode ser observada em seu livro “A sociedade do espetáculo”. Nesta obra, o filósofo francês subverte a abertura de “O

²⁸⁹ Wark, *Détournement: an abuser's guide*, p. 150–151, tradução livre “attacks a kind of fetishism, where the products of collective human labour in the cultural realm become mere property”.

²⁹⁰ Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 135, § 208, grifo do autor.

²⁹¹ Khayati, *Captive Words*, p. 222–223, tradução livre “Every revolutionary theory has had to invent its own terms”; “It is impossible to get rid of a world without getting rid of the language that conceals and protects it, without laying bare its true nature”.

²⁹² Stracey, *Constructed situations*, p. 80–81 e 120, tradução livre: “you can re-function it from within, by speaking its language differently or picturing a different world”.

²⁹³ Situationist International, *Détournement as Negation and Prelude*, p. 67.

²⁹⁴ Khayati, *Captive Words*, p. 222–223, tradução livre: “that word are insubordinate, that it is impossible for power to totally coopt created meanings, to fix an existing meaning once and for all”.

²⁹⁵ Castro, *Não há desvio sobre o vazio*, p. 172–173.

capital”, de Marx, com o objetivo de compreender a sua própria época: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*”. A dialética hegeliana também é desviada no supracitado texto debordiano, que inverte um trecho da “Fenomenologia do Espírito”: “No mundo *realmente invertido*, a verdade é um momento do que é falso”. Nem mesmo Lautréamont — uma das principais inspirações para o *détournement* —, escapa à prática. No livro “A sociedade do espetáculo”, o poeta do século XIX tem parte de seu texto copiado quase literalmente pelo situacionista: “As ideias melhoram. O sentido das palavras entra em jogo. O plágio é necessário. O progresso supõe o plágio. Ele se aproxima à frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma ideia errônea a substitui pela ideia correta”.²⁹⁶ Indo além da filosofia e literatura, Debord propõe, em texto em colaboração com Gil J. Wolman, renomear a Sinfonia Eroica de Beethoven para Sinfonia Lênin.²⁹⁷

Todavia, os situacionistas “não endossaram a técnica de apropriação em si mesma. Eles insistiam que reutilizar criticamente imagens ou espetáculos existentes exigia compreender o público-alvo e os significados ou códigos dominantes, a fim de recodificá-los”. Por esse motivo, “não era apenas o tipo de palavras usadas que importava, mas como as palavras eram usadas, e em nome de quem elas eram feitas para funcionar ou ‘nunca funcionar’”. O que não significa uma instrumentalização da linguagem, pois “a tarefa das palavras poderia ser a sua inutilidade, sua excessiva ludicidade, como parte de uma insubordinação estratégica à linguagem funcionalista do espetáculo”.²⁹⁸

Além disso, convém destacar que o *détournement* não propõe um “mundo sem as experiências estéticas provocadas por pinturas, filmes, colagens, fotografias, literatura, arquitetura, etc”. Tendo em vista que a crítica da sociedade do espetáculo “não é uma crítica da imagem em si”, mas das relações sociais mediadas por imagens. Logo, “o desvio não pretende destruir os elementos pré-fabricados, mas, sim, colocar em xeque a propriedade privada desses elementos através do uso livre, crítico à noção de consumo alienado”.²⁹⁹

O objetivo do *détournement*, em vista disso, é criar significados que são “ligados a uma prática histórica específica”, ou seja, aplicáveis a um caso particular. Nessa lógica, o

²⁹⁶ Debord, *A sociedade do espetáculo*, p. 13, 16 e 134, § 1, 9 e 207, grifo do autor.

²⁹⁷ Debord; Wolman, *A user's guide to détournement*, p. 20.

²⁹⁸ Stracey, *Constructed situations*, p. 80–81 e 103, tradução livre: “did not endorse the technique of appropriation per se. They insisted that to critically re-use existing images or spectacles, required an understanding of the targeted audience and the dominant meanings or codes in order to re-code them”; “it was not just the type of words used that mattered, but how the words were used, and on whose behalf they were made to work or ‘never work’”; “for the job of words could be their uselessness, their excessive playfulness as part of a strategic insubordination of the functionalist language of the spectacle”.

²⁹⁹ Castro, *Não há desvio sobre o vazio*, p. 182.

desvio, enquanto instrumento que faz uso da potencialidade da linguagem, não impede que essa mesma pluralidade seja reapropriada pelo espetáculo. Ocorrência, para os situacionistas, que deriva do “divórcio entre teoria e prática”, processo que transforma “exigências práticas reais” em “sistemas de ideias”. Estas compreendidas como doutrinas que fixam os significados.³⁰⁰

No texto, de 1952, “Um guia do usuário para o *détournement*”, Debord e Wolman — à época membros da Internacional Letrista — notaram que, apesar do desvio ser uma prática comum, era na maior parte utilizado de forma “inconsciente ou acidental”. Os mencionados internacionalistas, por esse motivo, propuseram sua sistematização. De início, apontam “duas categorias principais de elementos desviados”, os *détournement* menores e enganosos — sendo que “Obras amplamente desviadas” podem ser compostas por uma combinação de ambos. Os primeiros são “o desvio de um elemento que não possui importância em si mesmo e que, por isso, obtém todo o seu sentido do novo contexto em que foi colocado” — como um recorte de jornal e frases ou fotografias sem relevância. Por outro lado, o segundo é o “o desvio de um elemento intrinsecamente significativo, que adquire um alcance diferente a partir do novo contexto” — como um slogan reconhecido ou o trecho de um filme de um diretor famoso.³⁰¹

Debord e Wolman, com base nisso, formularam — a partir de uma sistematização de métodos já amplamente difundidos, ou seja, não inventados — quatro regras para o uso do *détournement*. Dentre estas apenas a primeira é “essencial e aplicável universalmente”, enquanto as outras três são “aplicáveis apenas aos elementos desviados de caráter enganoso”. As regras são as seguintes: (i) “É o elemento desviado mais distante que contribui de forma mais incisiva para a impressão geral, e não os elementos que determinam diretamente a natureza dessa impressão”; (ii) “As distorções introduzidas nos elementos desviados devem ser o mais simplificadas possível, já que o impacto principal de um *détournement* está diretamente relacionado à recordação consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos”; (iii) “O *détournement* é menos eficaz quanto mais se aproxima de uma

³⁰⁰ Khayati, *Captive Words*, p. 222, 224 e 226, tradução livre: “that word are insubordinate, that it is impossible for power to totally coopt created meanings, to fix an existing meaning once and for all”; “divorce between theory and practice”; “real practical demands”; “systems of ideas”.

³⁰¹ Debord; Wolman, *A user's guide to détournement*, p. 16–17, tradução livre: “unconscious or accidental”; “two main categories of detoured elements”; “the *détournement* of an element which has no importance in itself and which thus draws all its meaning from the new context in which it has been placed”; “the *détournement* of an intrinsically significant element, which derives a different scope from the new context”.

resposta racional”; (iv) “O *détournement* por simples inversão é sempre o mais direto e o menos eficaz”.³⁰²

Como é possível observar, todas as regras do desvio, de uma forma ou de outra, demonstram a preocupação dos situacionistas de produzir novos significados que se afastam das definições fixadas pelo espetáculo. O objetivo não é dar uma resposta a este, permanecendo em sua lógica, mas ir além dela. Por isso, a inseparabilidade entre a teoria e a prática é essencial, não podendo se limitar à linguagem, devendo também afetar a vida cotidiana. Nesse contexto, Debord e Wolman sugerem outro tipo de desvio além do menor e do enganoso, o *ultra-détournement*. Este consiste na aplicação do *détournement* na realidade em si, a partir do rearranjo das condições de existência, seja no vestuário, na cidade ou na própria vida.³⁰³ Pode-se dizer, então, que o *ultra-détournement* visa “a construção de paisagens completamente novas a partir do material apropriado das antigas, e o reemprego de paisagens existentes, em sua forma inalterada, para novos propósitos”.³⁰⁴ Daí a noção de construção de situações, que será examinada a seguir.

Como exposto anteriormente nesta seção, além da linguagem, a vida cotidiana é um tema central para a Internacional Situacionista, sendo nela que se encontra a possibilidade de superação do espetáculo. Os situacionistas, em face disso, reconhecem a necessidade de reconfiguração da própria realidade. Aspecto diretamente conectado com a noção de desvio, mas que, na experiência cotidiana urbana, é formulada como construção de situações.³⁰⁵ Esta, que dá o nome para os integrantes da Internacional Situacionista, pode ser definida como a produção, concreta e deliberada, de um momento da vida, a partir da “organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos”.³⁰⁶

Em outras palavras, a construção de situações “é formada pelos gestos compreendidos em determinado ambiente na direção de uma vida experimental”. Refere-se à constituição de um espaço de provocação e revelação de “comportamentos que rompam com a passividade

³⁰² Debord; Wolman, *A user's guide to détournement*, p. 16–17 e 21, tradução livre: “essential and applies universally”; “are practically applicable only to deceptive detoured elements”; “It is the most distant detoured element which contributes most sharply to the overall impression, and not the elements that directly determine the nature of this impression”; “The distortions introduced in the detoured elements must be as simplified as possible since the main impact of a *détournement* is directly related to the conscious or semiconscious recollection of the original contexts of the elements”; “*Détournement* is less effective the more it approaches a rational reply”; “*Détournement* by simple reversal is always the most direct and the least effective”.

³⁰³ Debord; Wolman, *A user's guide to détournement*, p. 20–21.

³⁰⁴ Wark, *Détournement: an abuser's guide*, p. 150, tradução livre: “the construction of completely new landscapes out of the appropriated material of the old, and the redeployment of existing landscapes, in unaltered form, to new purposes”.

³⁰⁵ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 53.

³⁰⁶ Situationist International, *Definitions*, p. 51, tradução livre: “collective organization of a unitary ambience and a game of events”.

provocada pela organização empresarial do lazer e pela natureza espetacular da sociedade capitalista”. Em relação a isso, “a criação de situações está intimamente ligada à ideia de jogo”, na medida em que se configura como “atividade livre e voluntária” que, mesmo que não caracterizada por “ser um dever moral ou uma tarefa”, não “impede que ele seja realizado com seriedade, não havendo um contraste nítido entre o que é sério e o que é jogo”.³⁰⁷

Os situacionistas, conseqüentemente, compreendem o lúdico como parte do cotidiano, o que denota a necessidade de interação ativa e dinâmica com a realidade.³⁰⁸ Nas palavras do referido grupo: “Até agora, filósofos e artistas apenas interpretaram situações; o ponto agora é transformá-las. [...] Como os indivíduos são definidos por sua situação, eles precisam do poder de criar situações dignas de seus desejos”.³⁰⁹ Por esse motivo, a Internacional Situacionista visou o desenvolvimento e a aplicação de gestos para a construção de situações que envolvem “o ambiente material da vida e os comportamentos que esse ambiente provoca e que o transformam radicalmente”.³¹⁰ Cuida-se do urbanismo unitário, a psicogeografia e a deriva.

Para os situacionistas, a cidade é um “espaço de expressão de tensões sociais, culturais e políticas”, no qual se “desdobram modos plurais de ser e de viver” impactados de modo direto pelo urbanismo e pela arquitetura. Exemplo disso é a política urbana desenvolvida “na França durante a década de 1950”, influenciada por Le Corbusier, que contribuiu para a segregação de populações marginalizadas. Nessa conjuntura, os situacionistas formulam uma “crítica radical da padronização da atmosfera urbana capitaneada pela racionalidade funcionalista”, que efetiva uma separação, por exemplo, entre “espaço público e privado, espaço de trabalho e de ócio”. O urbanismo unitário é, diante disso, uma proposta que “rejeita a busca de formas fixas e soluções permanentes, que são o fundamento do planejamento urbano tradicional e funcional”.³¹¹ Por isso mesmo sendo definido como a “teoria do uso combinado das artes e das técnicas como meios que contribuem para a construção de um *milieu* unificado, em relação dinâmica com experimentações de comportamento”.³¹²

³⁰⁷ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 67–69.

³⁰⁸ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 72.

³⁰⁹ Situationist International, *Questionnaire*, p. 178, tradução livre: “Up till now philosophers and artists have only interpreted situations; the point now is to transform them. [...] Since individuals are defined by their situation, they need the power to create situations worthy of their desires”.

³¹⁰ Debord, *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, p. 38, tradução livre: “the material environment of life and the behaviors which that environment gives rise to and which radically transform it”.

³¹¹ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 54–55, 76 e 82.

³¹² Situationist International, *Definitions*, p. 52, tradução livre: “theory of the combined use of arts and techniques as means contributing to the construction of a unified milieu in dynamic relation with experiments in behavior”.

Em consonância com a construção de situações, o urbanismo unitário “tem no jogo um mecanismo de criação de ambientes urbanos apaixonantes nos quais todos participam na construção de uma nova forma de vida não alienada”. Trata-se de uma prática de ação de implicações diretas na vida cotidiana. Logo, o urbanismo unitário é “um projeto antialienante porque denuncia e rompe com a estrutura capitalista que cinde o espaço urbano em locais para o lazer, locais para o trabalho e locais para o consumo”.³¹³ Nesse sentido, “Deve incluir tanto a criação de novas formas quanto o desvio de formas anteriores de arquitetura, urbanismo, poesia e cinema”.³¹⁴

Um exemplo de proposta que pode ser vinculada ao urbanismo unitário está presente no texto, da Internacional Letrista, “Propostas para melhorar racionalmente a cidade de Paris”. Nesse curto manuscrito, os internacionalistas sugerem “soluções para os diversos problemas urbanísticos”. Entre estes estão as igrejas. Quatro ideias são apresentadas: Guy Debord “defendeu a destruição total dos edifícios religiosos de todas as denominações, sem deixar vestígios, utilizando os locais para outros fins”; Gil J. Wolman “propôs que as igrejas permanecessem de pé, mas despojadas de todo o conteúdo religioso. Deveriam ser tratadas como edifícios comuns, e as crianças deveriam poder brincar nelas”; Michèle Bernstein “sugeriu que as igrejas fossem parcialmente demolidas, de modo que as ruínas restantes não deixassem qualquer vestígio de sua função original [...]. A solução ideal seria arrasar as igrejas até o chão e depois construir ruínas em seu lugar”; Jacques Fillon, por último, “apoiou a ideia de transformar as igrejas em casas do terror (mantendo sua atmosfera atual, mas acentuando seus efeitos aterrorizantes)”.³¹⁵

Conforme exposto anteriormente, a crítica do espaço pelo urbanismo unitário “deve levar em conta os efeitos emocionais que a cidade experimental pretende produzir”.³¹⁶ Essa é a proposta da psicogeografia. Cuida-se do “estudo dos efeitos específicos do ambiente geográfico (seja ele conscientemente organizado ou não) sobre as emoções e o

³¹³ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 82 e 85.

³¹⁴ Debord, *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, p. 38–39, tradução livre: “It must include both the creation of new forms and the détournement of previous forms of architecture, urbanism, poetry and cinema”.

³¹⁵ Lettrist International, *Proposals for rationally improving the city of Paris*, p. 12–13, tradução livre: “solutions to the various urbanistic problems”; “argued for the total destruction of religious buildings of all denominations, leaving no trace and using the sites for other purposes”; “proposed that churches be left standing but stripped of all religious content. They should be treated as ordinary buildings, and children should be allowed to play in them”; “suggested that churches be partially demolished, so that the remaining ruins give no hint of their original function [...]. The ideal solution would be to raze churches to the ground and then build ruins in their place”; “favored the idea of transforming churches into houses of horror (maintaining their current ambience while accentuating their terrifying effects)”.

³¹⁶ Debord, *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, p. 39, tradução livre: “must take into account the emotional effects that the experimental city is intended to produce”.

comportamento dos indivíduos”.³¹⁷ Os situacionistas, por meio disso, “Postulavam uma nova forma de experimentar a cidade sem que se precisasse necessariamente mudá-la”, reconhecendo que a forma de interagir com o ambiente, como também o estado psíquico em que isso era feito, poderia oferecer novas experiências da realidade.³¹⁸

A deriva foi o método desenvolvido para realizar os estudos e as propostas da psicogeografia. Pode ser definida, desse modo, como um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: uma técnica de passagem rápida por ambientes variados”.³¹⁹ Dito de outra maneira, “A deriva consiste em vaguear pela cidade sem que haja coordenadas previamente estabelecidas em um exercício no qual as pessoas possam construir situações”. Eram “Passeios de duração de mais ou menos um dia, guiados pela interação com a cidade”, possibilitando a “experimentação por meio de vários ambientes”. Portanto, é uma prática que “não se assemelha ao turismo ou a caminhadas sem pretensões de negar o modo de vida consumista da sociedade capitalista”. Pelo contrário, “Quando uma ou mais pessoas se abandonam à deriva, elas renunciam a se movimentar ou a atuar de acordo com relações ordinárias que, por exemplo, têm por objetivo fazer com que as pessoas cheguem e saiam do trabalho e desfrutem de entretenimentos espetaculares”.³²⁰

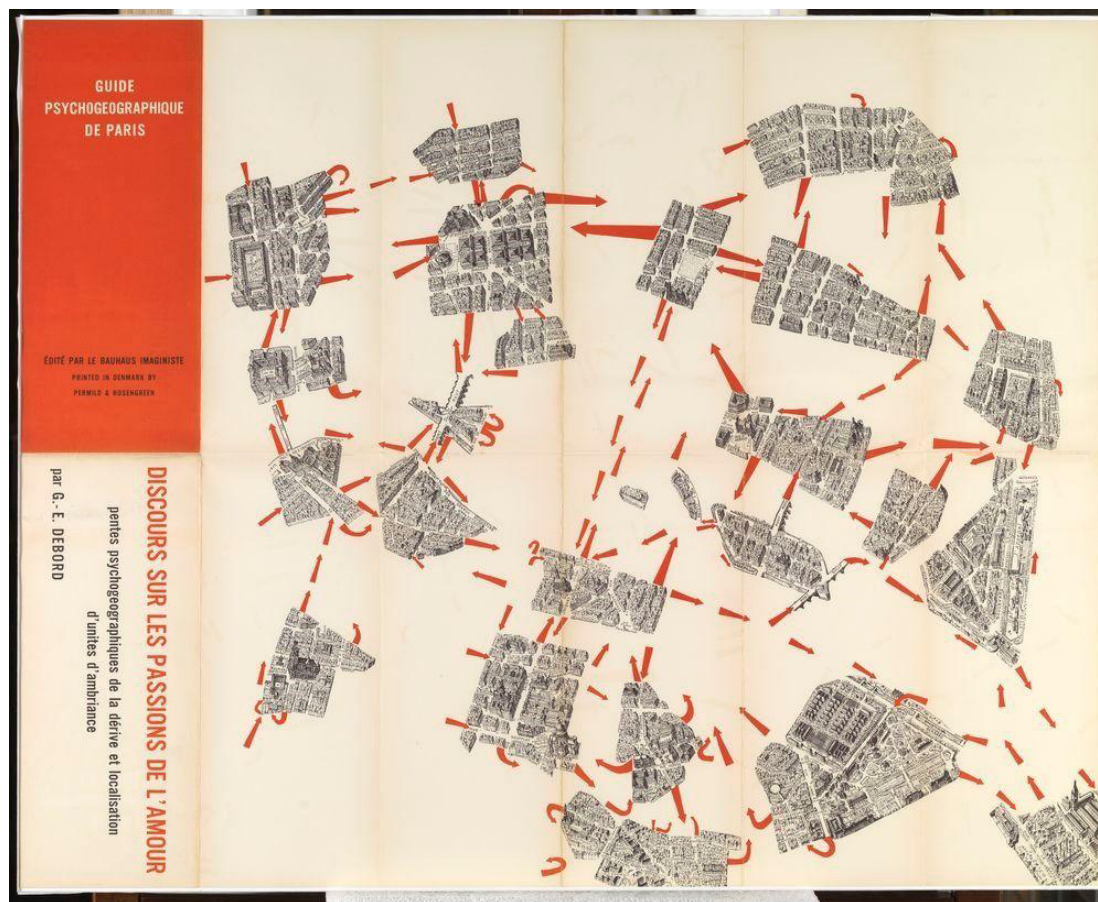
Figura 8 – *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour* (1957), de Guy Debord. Mapa.

³¹⁷ Situationist International, *Definitions*, p. 52, tradução livre: “study of the specific effects of the geographical environment (whether consciously organized or not) on the emotions and behavior of individuals”.

³¹⁸ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 54.

³¹⁹ Situationist International, *Definitions*, p. 52, tradução livre: “mode of experimental behavior linked to the conditions of urban society: a technique of rapid passage through varied ambiances”.

³²⁰ Souza, *Desalienar o poder, viver o jogo*, p. 55–56 e 83.



Fonte: Debord, *Guide psychogéographique de Paris*.

Tendo em vista o que foi tratado nos parágrafos anteriores sobre a construção de situações, o urbanismo unitário, a psicogeografia e a deriva, nota-se que o desvio pode ser considerado como o seu fundamento. Os situacionistas, como já dito, não se limitam a uma crítica da linguagem ou de uma dimensão específica da realidade. Por outro ângulo, eles formularam um exame, e um esforço de superação, da totalidade, pois o espetáculo, ao reunir fragmentos, requer uma abordagem crítica que não seja fragmentada. Com essa finalidade, a crítica da propriedade privada do pensamento e da produção criativa individual e original não pode ser realizada na esfera intelectual, mas tem de ser transposta para a realidade. Por outras palavras, para os situacionistas, a superação da propriedade sobre a obra não pode estar desvinculada da superação da vida como propriedade. Assim, a construção de situações, o urbanismo unitário, a deriva e a psicogeografia são uma tentativa de realização do ultra desvio. Isso ocorre porque, na lógica situacionista, o desvio não pode se limitar a uma experiência visual, ligada apenas ao mundo das ideias, mas deve também estar diretamente inserido e influente na realidade que eles queriam transformar.

3.1.4. Monty Cantsin, Karen Eliot e Luther Blissett

No ano seguinte à publicação do livro “A sociedade do espetáculo”, ocorreu, na França, o evento conhecido como maio de 68. Período de greves, manifestações e ocupações de universidades e fábricas, nas quais os situacionistas tiveram uma participação que lhes conferiu certo destaque na época. Apesar disso, a Internacional Situacionista, desde antes desse evento histórico, já reconhecia o seu caráter passageiro e estratégico na tentativa de superação do espetáculo, em face da dinamicidade da sua teoria e prática. Nas palavras dos situacionistas:

É bastante natural que nossos inimigos consigam, em parte, nos utilizar. [...] não podemos pretender ser inexploráveis nas condições presentes; o melhor que podemos fazer é esforçar-nos para que qualquer exploração desse tipo acarrete o maior risco possível para os exploradores. [...] Estamos necessariamente no mesmo caminho que nossos inimigos — na maioria das vezes à frente deles —, mas devemos estar ali, sem qualquer confusão, como inimigos. O melhor jogador vencerá.³²¹

Não é surpreendente, portanto, que alguns anos depois, em 1972, a Internacional Situacionista tenha sido dissolvida. Ainda assim, no período posterior, a influência de Debord e seus companheiros é proeminente. Nesse contexto é que irão surgir nomes coletivos como Monty Cantsin, Karen Eliot e Luther Blissett. Atividade que será alvo da nossa análise a seguir e que está vinculada com “a crítica a uma identidade rígida”, mas também com o questionamento dos “sistemas institucionais da mídia e da arte”, por meio da exposição de suas falhas e vulnerabilidades.³²²

A concepção de nomes coletivos não é nova. Ela pode ser encontrada, sob diferentes formas e graus, por exemplo, entre os pitagóricos, entre “hereges medievais e renascentistas”, em “sociedades secretas nealquímicas e proto-iluministas”, e também na figura de Ned Ludd. Nesses casos, trata-se de uma atividade ora vinculada à tradição, à autoridade, à autopreservação ou a uma comunidade específica.³²³ Nos nomes coletivos Monty Cantsin,

³²¹ Situationist International, *Now, the SI*, p. 175–176, tradução livre: “It is quite natural that our enemies succeed in partially using us. [...] we cannot claim to be unexploitable under the present conditions; the best we can do is to strive to make any such exploitation entail the greatest possible risk for the exploiters. [...] We are necessarily on the same path as our enemies — most often preceding them — but we must be there, without any confusion, as enemies. The best player will win”.

³²² Bazzichelli, *Towards a critique of social networking*, p. 70, tradução livre: “the critique of a rigid identity”; “the institutional media and art system”.

³²³ Blissett, *Guerrilha Psíquica*, p. 18.

Karen Eliot e Luther Blissett, pelo contrário, a nomenclatura desde o seu princípio visava um uso totalmente público e aberto, “sem diretrizes ou instruções de uso” e sem vínculo.³²⁴

A emergência do nome coletivo Monty Cantsin ocorreu por volta de 1977 e está vinculada à prática da *mail art*, com a participação de figuras como David Zack, Al Ackerman, Maris Kundzins e Istvan Kantor. A intenção era a criação de um *open pop-star*, ou seja, tornar a fama acessível com uma nomenclatura que qualquer um pudesse adotar na apresentação de um show. Dessa forma, se pessoas suficientes adotassem o nome, ele se tornaria famoso “e então artistas desconhecidos poderiam assumir a identidade e ter uma plateia garantida”.³²⁵

Desdobrando essa ideia, desenvolveu-se a proposta pela qual Monty Cantsin “deveria tornar-se a figura de frente de um novo movimento artístico chamado ISMO — um sufixo que ‘representava a incorporação de todos os movimentos anteriores (os -ismos) da vanguarda’”. Conceção que foi adaptada por Istvan Kantor, levando a formulação do Neoísmo. Trata-se de uma pseudovanguarda³²⁶ com “características antiartísticas, de forte inspiração situacionista”. Sua prática abrangeu o exercício de “plágio e o uso de pseudônimos coletivos”, bem como a ironia e a contradição. Na perspectiva neoísta todos estes seriam instrumentos de oposição à identidade individual, à originalidade e, conseqüentemente, à “autoria tradicional e ao mercado das artes, estabelecendo uma crítica ao que consideravam problemas sociais contemporâneos: o capitalismo e o individualismo”.³²⁷ Há, novamente, a crítica “acerca da separação entre arte e a vida cotidiana”.³²⁸ Nesse sentido, a concepção neoísta de plágio como ferramenta revolucionária que “economiza tempo e esforço, melhora os resultados e demonstra considerável iniciativa por parte do plagiador”.³²⁹

A utilização do nome coletivo Monty Cantsin não tardou a provocar debates dentro do movimento neoísta. Stewart Home, inglês que se juntou ao grupo, acusava Kantor de ter se apropriado da nomenclatura “para benefício próprio”.³³⁰ Nesse sentido, na medida em que o nome Monty Cantsin ficou vinculado a um único indivíduo, a sua proposta original teria se esvaziado.³³¹

³²⁴ Deseriis, *Monty Cantsin*, p. 97–98, tradução livre: “no guidelines or instructions for use”.

³²⁵ Home, *The assault on culture*, p. 75–76, tradução livre: “if enough people did so, Cantsin would become famous - and then unknown performers could take on the identity and be guaranteed an audience”.

³²⁶ Deseriis, *Monty Cantsin*, p. 103, tradução livre: “was to become the front figure of a new art movement called ISM — a suffix that ‘stood for an incorporation of all the previous movements (-isms) of the avant-garde’”.

³²⁷ Nunes, *Personas criadoras coletivas*, p. 107.

³²⁸ Deseriis, *Monty Cantsin*, p. 104–105, tradução livre: “on the separation between art and daily life”.

³²⁹ Home, *The assault on culture*, p. 88.

³³⁰ Deseriis, *Monty Cantsin*, p. 109, tradução livre: “for personal gain”.

³³¹ Home, *Manifestos neoístas*, p. 48–49.

Por essa razão, Home abandonou o neoísmo em 1985 e propôs, como substituto à *Cantsin*, Karen Eliot³³² — “um nome que se refere a um ser humano individual que pode ser qualquer um. O nome é fixo, as pessoas que o usam não”. O aspecto novo aqui é a perda do caráter de *open popstar*, Karen Eliot não era uma fama compartilhada, mas tinha como propósito usar um mesmo nome para “criar uma situação pela qual ninguém em particular é responsável e examinar na prática as noções filosóficas ocidentais de identidade, individualidade, originalidade, valor e verdade”. Funcionaria, dessa maneira, como uma designação que poderia ser “adotada estrategicamente para uma série de ações, intervenções, exposições, textos, etc”.³³³

Outro ponto relevante em Karen Eliot é a preocupação de que o uso do nome no âmbito pessoal pudesse levar a sua associação a um único indivíduo. Para evitar isso, a solução encontrada foi desvincular a nomenclatura da dimensão individual. Home, por isso, determinou que, apesar de qualquer pessoa poder se tornar Karen Eliot apenas ao adotar o nome, ela só o é “durante o período em que o nome é utilizado”. Além disso, enquanto assume essa identidade coletiva, a existência anterior do usuário, afastada do seu âmbito pessoal, passa a ser os atos que outras pessoas realizaram como Karen Eliot. Em outras palavras, abdica-se de qualquer vínculo de origem, seja de ordem familiar ou social.³³⁴ Mesmo assim essa persona coletiva, apesar de seu caráter aberto, se fixou como pseudônimo pessoal, Karen Eliot “passou a ser ‘sinônimo’ de Stewart Home.”³³⁵

Influenciados pelos nomes coletivos das décadas anteriores, um grupo de indivíduos estabelecidos na Itália começou, a partir de 1994, a utilizar o nome Luther Blissett “para assinar diversas ações midiáticas e intervenções no espaço público”. Estas envolviam desde “enganar a imprensa e levá-la a noticiar eventos inexistentes” e, logo depois, desmentí-los, até “vender manuscritos apócrifos para editoras, conduzir experimentos psicogeográficos, fabricar artistas e obras de arte”.³³⁶ Exemplos da primeira atividade são o desaparecimento de Harry Kipper e a existência de um culto satanista.

No primeiro caso, a redação de um programa de TV italiano se interessa por um comunicado “que denuncia o desaparecimento de um artista inglês” chamado Harry Kipper. A

³³² Deseriis, *Monty Cantsin*, p. 122.

³³³ Home, *Neoism, Plagiarism & Praxis*, p. 11, tradução livre: “NAME THAT REFERS to an individual human being who can be anyone”; “create a situation for which no one in particular is responsible and to practically examine western philosophical notions of identity, individuality, originality, value and truth”; “strategically adopted for a series of actions, interventions, exhibitions, texts, etc”.

³³⁴ Home, *Neoism, Plagiarism & Praxis*, p. 11, tradução livre: “for the period in which the name is used”.

³³⁵ Nunes, *Personas criadoras coletivas*, p. 107.

³³⁶ Deseriis, *Luther Blissett*, p. 129–130, tradução livre: “to author various media stunts and interventions in public space”; “to dupe the press into reporting nonevents”; “sell apocryphal manuscripts to publishers, conduct psychogeographic experiments, fabricate artists and artworks”.

produção televisiva envia um grupo para Bolonha e Londres para entrevistar amigos do desaparecido e visitar os lugares que frequentava, inclusive sua casa, e filmar suas obras. A intenção era reconstituir as etapas do percurso de Kipper e conhecer sua personalidade. A partir disso, o material filmado foi editado e preparado para ser transmitido, porém, “no último minuto, um telefonema providencial à embaixada britânica e uma busca de cartório direcionada forçam os responsáveis pela transmissão a parar tudo”.³³⁷ Harry Kipper não era uma pessoa real, mas “uma criação de Luther Blissett amplificada pela procura incessante de furos sensacionalistas por parte dos programas espetaculares, mas que se propõem como serviços informativos”.³³⁸

Já a segunda situação está atrelada ao pânico moral que atravessou Viterbo, na Itália, entre 1996 e 1997. Ocorreu que a “Polícia e cronistas locais, previamente alertados por ligações anônimas e pichações misteriosas, encontram, nos campos da região, restos de missas negras com várias bugigangas satânicas: galos pretos, velas, pentagramas e quinquilharias afins”.³³⁹ Essa situação impôs à mídia a preocupação de “organizar debates sociológicos, religiosos e históricos, preocupados com a dimensão do fenômeno das seitas”. Mais uma vez, todavia, tudo era falso, sendo todos os indícios e pistas preparados por Luther Blissett.³⁴⁰

Em outros termos, Luther Blissett era uma ferramenta de questionamento do “poder dos meios de comunicação de massa”,³⁴¹ baseada na pressuposição de que seria possível atuar dentro desse sistema, usando as suas próprias armas contra si mesmo.³⁴² Desvela-se, desse modo, “os mecanismos ambíguos da informação na mídia e seu funcionamento hipnótico sobre o público, por meio de atos de ‘terrorismo midiático’, que demonstram as falhas existentes na produção, elaboração e transmissão das informações”. São “operações de ‘guerrilha criativa’ que não deixam vítimas, mas colocam em xeque a aura de veracidade do próprio sistema de informações”, bem como recusam a ideia de *copyright* e de indivíduo.³⁴³

Os nomes coletivos, portanto, são “um escudo contra as tentativas do poder constituído de identificar e individualizar seus inimigos”, mas também uma abertura para a “construção de um mito aberto, elástico e redefinível”. Em outras palavras, “O nome coletivo destrói os mecanismos de controle da lógica burguesa. Sem possibilidade de classificação, o poder não pode impor identidades pré-cozidas e pré-digeridas, nem colocá-las umas contra as

³³⁷ Blissett, *Guerrilha Psíquica*, p. 29–31.

³³⁸ Crippa, *Guerrilha psíquica*, p. 159–161.

³³⁹ Blissett, *Guerrilha Psíquica*, p. 29–31.

³⁴⁰ Crippa, *Guerrilha psíquica*, p. 159–161.

³⁴¹ Crippa, *Guerrilha psíquica*, p. 159–161.

³⁴² Blissett, *Guerrilha Psíquica*, p. 27, grifo do autor.

³⁴³ Crippa, *Guerrilha psíquica*, p. 159–161.

outras”. Além disso, cria-se uma rede em que todos os participantes “sempre serão independentes uns dos outros e, ao mesmo tempo, poderão estar em ligação constante entre si e interagir a qualquer momento”. No que toca ao *copyright* a reivindicação da produção comum é clara:

A indústria do espetáculo e da ordem imaterial me deve dinheiro. Não vou fazer acordos com ela até eu ter o que me é devido. Por todas as vezes em que apareci na TV, no cinema ou no rádio, como transeunte casual ou como elemento da paisagem, e minha imagem nunca foi paga; por todas as vezes em que meus rastros, inscrições, grafites, fotografias, disposição de objetos no espaço (como em acidentes catastróficos ou espetaculares, atos de vandalismo, fraudes imobiliárias etc.) foram utilizados sem o meu conhecimento em shows e telejornais; por todas as palavras e expressões de impacto comunicativo que eu criei nos bares da periferia, nas praças, nos muros, nos centros sociais, que passaram a ser siglas de programas, poderosos slogans publicitários ou nomes de sorvetes embalados, sem eu ver um tostão; por todas as vezes nas quais meu nome e dados pessoais foram colocados para trabalhar de graça dentro de cálculos estatísticos, para adequar à demanda, definir estratégias de marketing, aumentar a produtividade de empresas que não poderiam me ser mais alheias; pela publicidade que faço continuamente usando camisetas, mochilas, meias, casacos, sungas, toalhas com marcas e slogans comerciais, sem que meu corpo receba uma remuneração como outdoor publicitário; por tudo isso, e muito mais ainda, a indústria do espetáculo integrado me deve dinheiro!³⁴⁴

A exigência de Luther Blissett de que o espetáculo pague a “dívida” que possui com toda a sociedade é de uma forte ironia. Mesmo assim, toca em um ponto fundamental já presente no “Manifesto Comunista”, o caráter comum de toda produção social. Para Marx e Engels, a propriedade privada burguesa é a “perfeita expressão” da “exploração de uns pelos outros” — o que evidencia que o resultado do trabalho assalariado não visa beneficiar o proletário, mas apenas a acumulação de capital. Este, desse modo, é “um produto coletivo e só pode ser posto em movimento [...] pelos esforços combinados de todos os membros da sociedade”. No entanto, essa natureza coletiva e colaborativa — ou seja, comum — da produção humana é suprimida em favor de uma minoria, revelando que a propriedade de poucos exige, como pressuposto, que muitos nada possuam.³⁴⁵

Nesse sentido, antecipa-se uma discussão central da seção 4.1, a propriedade criativa na internet. No meio digital, observa-se uma clara contradição. Embora a produção imaterial na rede seja coletiva, colaborativa e não tenha limitações materiais, sua apropriação privada se tornou regra por meio de mecanismos que quantificam e monetizam cada rastro da atividade humana. O reconhecimento de que toda produção, inclusive a criativa, é um processo comum fragiliza a concepção de um proprietário de uma obra e expõe a situação denunciada por Blissett de que a geração de valor é necessariamente coletiva, ainda que apenas os detentores

³⁴⁴ Blissett, *Guerrilha Psíquica*, p. 59, 124 e 129–130.

³⁴⁵ Marx; Engels, *Manifesto comunista*, p. 69–71.

dos meios de apropriação — como as plataformas digitais — possam usufruí-lo. Tal dinâmica será analisada detalhadamente mais à frente da dissertação. Retomemos, então, o tema de nomes coletivos.

O que é notável em relação a Luther Blissett é a escolha dessa denominação, referência a um futebolista jamaicano que teve uma participação passageira e pouco relevante no futebol italiano e que, além disso, não tinha nenhuma relação com as ações praticadas em seu nome. Havia uma intenção por trás disso.³⁴⁶ A ideia era “criar uma lenda urbana, um novo herói popular”,³⁴⁷ assim evitando que o nome coletivo tivesse sua origem conscientemente vinculada a qualquer sujeito ou movimento específico.³⁴⁸ Outro ponto relevante em Luther Blissett é que, diferentemente de Monty Cantsin e Karen Eliot, foi adotado de forma mais ampla. Nesse sentido, o seu uso ocorreu não apenas por artistas marginais, mas também por uma “nova geração de estudantes e ativistas que não tiveram nenhum papel nas redes de *mail art* e Neoísta”.³⁴⁹

Apesar disso, no período entre 1994 e 1999, o nome coletivo foi utilizado de forma organizada pelo Luther Blissett Project que “foi capaz de canalizar estrategicamente a maioria das aparições e intervenções de Blissett”. Os ativistas desse grupo “não tinham o desejo, pelo menos inicialmente, de associar suas identidades individuais com a personalidade múltipla”, o que evitou a fragmentação que enfraqueceu a rede neoísta. Contudo, em 1999, uma parcela do Luther Blissett Project revelou seu nome de nascimento,³⁵⁰ salientando que: “por mais que se tente o contrário, um nome acaba por levar a uma identidade. Singular ou múltipla, real ou virtual, histórica ou mítica, sem dúvida é algo que faz diferença. Mas também é algo a que, depois de um tempo, se deve renunciar”.³⁵¹ Tendo a experiência dessa parcela do Luther Blissett Project com esse nome se encerrado, houve o seu abandono e o lançamento do coletivo de escritores Wu Ming.

Nesta seção foram estudados, com destaque para o século XX, grupos e práticas de contestação da noção de propriedade sobre a obra. Por essa razão, foi abordado Lautréamont, o Dadá, o surrealismo, a Internacional Letrista/Internacional Situacionista e os nomes coletivos Monty Cantsin, Karen Eliot e Luther Blissett. Por meio disso, foi possível analisar a

³⁴⁶ Deseriis, *Luther Blissett*, p. 129–130.

³⁴⁷ Bazzichelli, *Towards a critique of social networking*, p. 73, tradução livre: “create an urban legend, a new folk hero”.

³⁴⁸ Deseriis, *Luther Blissett*, p. 129–130.

³⁴⁹ Deseriis, *Luther Blissett*, p. 131, tradução livre: “new generation of students and activists who had played no role in the mail art and Neoist networks”.

³⁵⁰ Deseriis, *Luther Blissett*, p. 131 e 157–158, tradução livre: “was able to strategically channel the majority of Blissett’s appearances and interventions”; “had no desire, at least initially, to associate their individual identities with the multiple personality”.

³⁵¹ Blissett, *Guerrilha Psíquica*, p. 12.

apropriação da produção criativa como um processo tensionado em que a propriedade intelectual encontra oposição, com o desenvolvimento de práticas como o plágio, as colagens, o automatismo e o uso de nomes coletivos. Ferramentas que desafiam a necessidade de uma propriedade sobre o pensamento, tal como a valoração hegemônica da produção individual e original.

Pretende-se com isso demonstrar, na próxima seção, como a internet potencializa a possibilidade de contestação da apropriação privada da obra. A rede mundial de computadores é um instrumento que, ao ampliar o acesso a informações e facilitar a comunicação entre os usuários, produz novas práticas contrárias à noção do pensamento como propriedade, bem como intensifica as já presentes anteriormente. Porém, é inegável que essa questão não foi superada no meio virtual, tópico que será alvo da seção 4.1, que visa evidenciar como a internet, além de possibilitar a flexibilização da propriedade sobre a obra, simultaneamente viabiliza a sua reafirmação.

3.2. Entre o século XX e XXI: o que é a internet e como a propriedade sobre a obra é nela relativizada?

Na seção anterior foram abordadas práticas e grupos que contestaram a possibilidade de apropriação da produção criativa. A intenção foi demonstrar como a imposição de uma propriedade intelectual é tensionada com a tentativa de sua transgressão. O que se pretende agora é apontar como a internet potencializou essa atividade subversiva. Isso é relevante porque marca a primeira metade do caminho que conduz ao objetivo desta dissertação, ou seja, analisar não apenas como a rede mundial de computadores flexibiliza a ideia da propriedade sobre a obra, mas também, simultaneamente, como a reafirma. Propõe-se que, na oposição entre o dispositivo da propriedade intelectual — que vincula autor e obra — e a produção criativa comum, esta última não é externa aos mecanismos de apropriação, sendo apenas um de seus polos internos. Daí decorre que, mesmo que a internet potencialize o acesso, a circulação e recombinação de ideias, nela essas mesmas potencialidades são articuladas de maneira a corroborar uma lógica proprietária, promovendo a emergência de uma nova forma de apropriação do discurso que ainda assistimos ao desenvolvimento. A conclusão é que, como a contestação da propriedade sobre a obra compõe o dispositivo que essa mesma atividade visa questionar, a simples negação da possibilidade de apropriação da produção criativa é insuficiente para interromper o funcionamento dessa lógica. Por esse motivo que a parte final deste trabalho está reservada para o início de uma reflexão sobre a

necessidade de desativar o dispositivo da propriedade, nesse caso a partir de um uso não proprietário da obra. Antes de chegar a esse ponto, contudo, é fundamental, nesta seção, direcionarmos nossa atenção às potencialidades de contestação propiciadas pela rede mundial de computadores.

A abordagem aqui delineada sobre a internet será iniciada com uma breve apresentação da história de seu surgimento. Nesse sentido, é preciso esclarecer que, mais uma vez, não se visa a constituição de uma genealogia. A descrição histórica ocorrerá tendo como propósito introduzir o tema e demonstrar como a rede mundial de computadores assumiu a forma observada atualmente. Desse modo, também é preciso esclarecer que, em virtude de sua brevidade, a história da internet a ser descrita a seguir será voltada para projetos e inovações tecnológicas que, a princípio, podem reforçar a percepção dos Estados Unidos como o central desenvolvedor dessa rede. Por essa razão, é fundamental, ao menos, pontuar que essa noção pode ser desafiada. Isso não será aqui detalhado, na medida em que o que se pretende é apenas introduzir o surgimento da rede mundial de computadores para, a partir daí, abordar a sua lógica de operação.³⁵²

Posto isso, após a apresentação histórica da internet, ocorrerá a exposição da sua dinâmica de funcionamento. Nessa linha, temas relacionados à tecnicidades da tecnologia, como o protocolo TCP/IP, a estrutura *end-to-end*, os mecanismos de transmissão de informações e os intermediários no acesso à rede, serão abordados. Visa-se demonstrar como a rede mundial de computadores flexibiliza à propriedade sobre a obra. É preciso salientar, então, que o exame técnico dos temas tecnológicos mencionados anteriormente não será exaustivo, tendo em vista que a sua menção aqui se limita a uma compreensão de como a internet se relaciona com a produção criativa.

Posteriormente, o conteúdo desta seção será encaminhado para uma análise de como o direito tenta garantir a propriedade privada na internet, mesmo que a própria lógica de funcionamento dessa rede, a princípio, não tenha sido concebida, especificamente, para tal finalidade. Apesar desse esforço do ordenamento jurídico, também será exposto como a tentativa de frear a flexibilização da propriedade no âmbito digital é insuficiente para controlar totalmente as dinâmicas de circulação e recombinação que surgem nessa nova conjuntura. Além disso, práticas vinculadas à ideia de *copyleft* emergem durante esse período e serão igualmente abordadas, visto que promovem uma utilização do direito autoral vigente que, mesmo que não oposto a ele, oferece alternativas ao seu aspecto proprietário. Por último,

³⁵² Abbate, *What and where is the Internet?*, p. 3.

será tratado como as práticas contestatórias à noção de propriedade sobre a obra, desenvolvidas no século XX, são potencializadas nesse novo contexto virtual.

3.2.1. A internet e a sua dinâmica de funcionamento

Tendo sido delineado o conteúdo desta seção, inicia-se com a abordagem histórica da internet. No decorrer do século XX, houve a difusão de diversas tecnologias de comunicação, reprodução e gravação. Como exemplos, pode-se citar “o gramofone (depois vitrola, toca-discos e toca-fitas), o filme (e o cinema), a televisão, o vídeo (e o videocassete)” — ferramentas que desempenharam um papel fundamental na disseminação de “novas práticas de criação, consumo e circulação de bens culturais”. Não se olvidando, contudo, que a “cópia impressa não só permaneceu como foi também propulsionada pelos inventos técnicos desse período”, como a impressora moderna. Desse modo, em virtude dessa expansão e popularização tecnológica, houve o crescimento de uma prática já presente anteriormente “a reapropriação de informações e de bens culturais já existentes para o desenvolvimento de novas criações”. Contribui para isso o fato de que, principalmente na segunda metade do século XX, as novas tecnologias passaram a ser comercializadas na maior parte do mundo e deixaram “de ser apenas aparatos de especialistas para se tornarem cada vez mais portáteis e menores, passando a estar em muitas casas de classe média do mundo ocidental”. É nesse período, a partir da década de 1970, em que há a popularização do computador, ferramenta que une em seu funcionamento todas as outras tecnologias previamente mencionadas. Não bastasse isso, algumas décadas depois houve um acesso mais difundido à internet, mecanismo que, aliado a essa máquina, seria o responsável por tornar o processo criativo “ainda mais baseado na cópia”, ampliando o debate sobre a propriedade desse tipo de produção “para níveis até então não conhecidos”. Tal fenômeno tornou-se notável no século XXI, no qual a rede mundial de computadores é quase onipresente no cotidiano da maior parte da população. Retornemos, contudo, ao seu início.³⁵³

A tentativa de desenvolver uma rede que conectasse computadores emerge na década de 1960.³⁵⁴ No final desse período, há a realização do programa militar estadunidense ARPANET — acrônimo referente a *Advanced Research Projects Agency Network*. A ideia desse projeto era “possibilitar a comunicação e a transferência de dados entre seus usuários

³⁵³ Folleto, *A cultura é livre*, p. 22, 97, 100, 123, 125 e 129. VICAS, *Reusing Culture*, p. 381.

³⁵⁴ Leiner *et al.*, *Brief History of the Internet*, p. 3, 5 e 9.

através de canais redundantes”,³⁵⁵ que iriam conectar “alguns computadores universitários e militares”.³⁵⁶ Apesar do surgimento de outras redes de computador, a ARPANET se manteve “durante praticamente toda a década de setenta do século passado como a mais importante”. Mesmo assim, nesse mesmo período, a ideia do que viria a ser a internet já se manifestava. Isso ocorreu porque, à medida que novas redes surgiam, tornou-se necessário conectá-las. A internet é exatamente isso, “um grande número de redes independentes que se foram progressivamente conectando entre si através de protocolos comuns”.³⁵⁷ Por conta disso, é apenas na segunda metade da década de 1980 que a conexão entre computadores, antes uma ferramenta voltada a um uso militar e acadêmico, começa a se estabelecer como uma tecnologia a ser usada por outras comunidades para comunicações cotidianas.³⁵⁸ No Brasil, contudo, esse tipo de uso comercial só se tornou acessível a partir de 1995.³⁵⁹

O que é, então, a rede mundial de computadores? Não é um conjunto de máquinas, mas os protocolos de conexão entre elas, ou seja, trata-se de regras que, se seguidas por qualquer indivíduo ou organização, permitem a eles se tornar uma parte funcional dessa rede.³⁶⁰ Isso possibilitou com que a internet se tornasse uma tecnologia de compartilhamento instantâneo e simultâneo de dados.³⁶¹ Para melhor compreender isso, é preciso abordar tanto o sistema TCP/IP quanto o princípio *end-to-end* — ambos são a base do funcionamento da rede mundial de computadores. Antes disso, todavia, é fundamental pontuar que essa arquitetura de conexão não implica uma ausência de ordens ou hierarquias — ou seja, não é neutra. Embora sua estrutura técnica facilite a descentralização, a internet funciona por meio de uma infraestrutura privada e estatal que é atravessada por mecanismos de controle e de regulação que moldam a experiência do usuário. Esse aspecto da rede será melhor trabalhado mais à frente. Passemos, então, às estruturas base da rede mundial de computadores.

A operação da internet ocorre em razão do sistema TCP/IP — que significa *Transmission Control Protocol/Internet Protocol*. O primeiro, que pode ser traduzido como Protocolo de Controle de Transmissão, divide os dados a serem “transmitidos em pequenos pedaços chamados de pacotes e, após efetuada a transmissão, reúne-os para formar novamente os dados originalmente transmitidos”. Já o segundo, aqui adaptado como Protocolo de Internet, “adiciona a cada pacote de dados”, além do endereço do remetente, aquele referente

³⁵⁵ Leonardi, *Internet e meios de transmissão de dados*, p. 11–12.

³⁵⁶ Abelson *et al.*, *Digital Explosion*, p. 15, tradução livre: “to connect a handful of university and military computers”.

³⁵⁷ Rosa, *As origens históricas da Internet*, p. 113–114.

³⁵⁸ Leiner *et al.*, *Brief History of the Internet*, p. 3, 5 e 9.

³⁵⁹ Leonardi, *Internet e meios de transmissão de dados*, p. 11–12.

³⁶⁰ Abelson *et al.*, *Gatekeepers*, p. 81–82.

³⁶¹ Lessig, “*Mere Copyists*”, p. 40.

ao “destinatário, de forma que eles alcancem o destino correto”. O endereço referido é um “código único que identifica determinado computador conectado à Internet em determinado momento”.³⁶² Dessa forma, mediante o sistema TCP/IP, “ainda que os pacotes de informações não trafeguem pelos mesmos caminhos, todos chegarão ao mesmo destino, onde serão reunidos”. Além disso, a transmissão desses dados é automaticamente balanceada “entre as rotas que se encontram disponíveis”, sendo por essa razão que a internet é tão eficiente e permite “o acesso simultâneo de milhões de usuários”.³⁶³

Outro fundamento que estrutura o funcionamento da internet é o princípio *end-to-end* (*e2e*), lógica que “desabilita o controle central sobre como a rede se desenvolve”.³⁶⁴ O significado disso é que “os equipamentos informáticos que fazem a Internet funcionar executam apenas funções muito simples [...] enquanto funções mais complexas, exigidas por aplicativos específicos, são realizadas pelas máquinas” que acessam a internet. Em outras palavras, “a complexidade e a inteligência ficam nas extremidades da Rede, e ela se limita a transmitir dados”. Algumas vantagens podem ser observadas nesse sistema. De início se destaca que a execução dos aplicativos ocorre nos computadores das extremidades da conexão, por esse motivo novas aplicações que dependam da transmissão de informações necessitam apenas estar conectadas à internet para funcionar. Ademais, tendo em vista que a estrutura da rede não é otimizada “para nenhuma aplicação em particular”, ela “está aberta para inovações e usos imprevistos” — visto que se restringe à transformação de dados em pacotes e à sua respectiva transmissão, não sendo um tipo de informação específica melhor transmitido que outro. Por último, “o proprietário da Rede não pode favorecer alguns pacotes de dados em detrimento de outros”. A internet é apenas a transmissão do dado, não havendo nesse processo em si o controle do seu conteúdo.³⁶⁵ A ideia é justamente essa, criar um sistema aberto ao ponto de que não haja uma tecnologia específica para que haja a transmissão de dados. Mesmo que os mecanismos mudassem, a camada básica da rede seria capaz de funcionar com qualquer nova tecnologia mais avançada que surgisse, sem precisar que o protocolo fosse totalmente refeito.³⁶⁶

Em linhas gerais, a internet é um meio de comunicação. Podendo ser mais especificamente definida como “uma rede internacional de computadores conectados entre

³⁶² Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 12–13.

³⁶³ Leonardi, *Internet e meios de transmissão de dados*, p. 14.

³⁶⁴ Lessig, *Commons on the Wires*, p. 40, tradução livre: “disables central control over how the network develops”.

³⁶⁵ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 44–45. LESSIG, *Commons on the Wires*, p. 36–37.

³⁶⁶ Lessig, *Commons on the Wires*, p. 34–35.

si”, o que “possibilita o intercâmbio de informações de toda natureza, em escala global”.³⁶⁷ Essa conjuntura foi possibilitada pelo sistema TCP/IP e pelo princípio *end-to-end*, mecanismos, abordados previamente, que permitem que as redes sejam “estruturas polimorfos, abertas e em constante expansão”. Em virtude dessas características, a rede mundial de computadores, desde o seu princípio, não foi organizada com nenhum polo central e, também, com nenhum controle do conteúdo nela transmitido. A internet em si, além disso, nunca esteve protegida pela propriedade intelectual, sendo as bases que a sustentam domínio público, o que a difere de meios como a telegrafia e a telefonia.³⁶⁸ Somado a isso a rede mundial de computadores não foi pensada como uma obra fruto de uma originalidade individual, seguindo uma lógica linear proposital. Mesmo que ao longo de sua história essa rede tenha “uma estrutura, ou arquitetura, que é implementada através de um conjunto de protocolos e convenções”, ela “nunca foi totalmente planejada; ninguém a projetou de baixo para cima”.³⁶⁹

Diante de tudo isso, “não existe nenhum governo, organismo internacional ou entidade que exerça controle ou domínio absoluto sobre a Internet”.³⁷⁰ Esta é, dessa maneira, caracterizada não apenas pela “difusão rápida, viral, de imagens e ideias”, mas também por uma comunicação em larga escala que é, a princípio, horizontal e interativa.³⁷¹ Essa limitação ao exercício de poder de governos e empresas permitiu à internet se tornar um espaço explorado por movimentos sociais — dada a sua estrutura “não ter um centro identificável, mas ainda assim garantir as funções de coordenação, e também de deliberação, pelo inter-relacionamento de múltiplos núcleos”. Assim, não há a necessidade “de uma liderança formal, de um centro de comando ou de controle, nem de uma organização vertical, para passar informações ou instruções”. Cuida-se de uma estrutura descentralizada que, além de reduzir o perigo de sua repressão, “maximiza as chances de participação no movimento, já que ele é constituído de redes abertas, sem fronteiras definidas, sempre se reconfigurando segundo o nível de envolvimento da população em geral”. A internet, dessa maneira, ampliou as possibilidades de desafiar as formas de dominação, visto que permite a conexão entre as pessoas, “compartilhando sua indignação, sentindo o companheirismo e construindo projetos alternativos para si próprias e para a sociedade como um todo”.³⁷² A fim de compreender isso

³⁶⁷ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 11–12.

³⁶⁸ Rosa, *As origens históricas da Internet*, p. 113–115 e 120.

³⁶⁹ Lessig, *Commons on the Wires*, p. 36–37.

³⁷⁰ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 11–12.

³⁷¹ Castells, *Prefácio*, p. 12–13 e 16.

³⁷² Lessig, *Intellectual Property*, p. 171.

e como a internet flexibiliza a propriedade sobre a obra, é importante explicar como as informações transmitidas na rede são acessadas pelos usuários.

A internet em seu início não tinha muitas aplicações, “não era nada mais do que um protocolo para a troca de dados”. Não havendo monopólio que impedisse a exploração das ferramentas desenvolvidas a partir disso, qualquer um poderia analisar “como um programa havia sido implementado e aprender, a partir desse exemplo, como implementar melhor o protocolo no futuro”. Nessa linha, as aplicações que iam sendo desenvolvidas podiam ser baixadas, copiadas e aprimoradas de forma livre, sendo essa abertura “responsável por grande parte do crescimento inicial da rede”.³⁷³ As formas de transmissão e obtenção de informações na internet foram um desses tipos de ferramentas, dando origem, por exemplo, à *World Wide Web* (WWW), aos mecanismos de busca e aos sistemas *peer-to-peer*. A seguir apresentaremos uma breve abordagem sobre estes — visto que, além de ainda utilizados com frequência, são, com destaque para o último, fundamentais como mecanismos contemporâneos de violação da ideia de propriedade sobre a obra.³⁷⁴

A *World Wide Web* é popularmente tratada como sinônimo de internet, sendo, em contrapartida, apenas uma das aplicações desenvolvidas para esta.³⁷⁵ Trata-se de um mecanismo que “permite aos usuários buscar e obter informações armazenadas em servidores de acesso remoto, bem como, em alguns casos, interagir com tais servidores”. Em outras palavras, a *web* consiste “em um vasto número de documentos e dados armazenados em diferentes computadores ao redor do globo”.³⁷⁶

Os mecanismos de busca, por sua vez, são “um conjunto de programas de computador que executa diversas tarefas com o objetivo de possibilitar a localização de arquivos e web sites que contenham ou guardem relação com a informação solicitada pelo usuário”. São, nessa lógica, uma ferramenta essencial de indexação e obtenção de informações na rede mundial de computadores, pois auxiliam o acesso a conteúdos sem a necessidade de saber o seu respectivo endereço IP (*Internet Protocol*) ou o nome do domínio onde está localizado.³⁷⁷

A última forma de transmissão e obtenção de informações que será tratada aqui são os sistemas *peer-to-peer* (P2P). É uma ferramenta que permite “o intercâmbio de arquivos e dados entre todos os usuários que utilizam um determinado programa de computador”. Nessa

³⁷³ Lessig, *The Limits in Open Code*, p. 145–148, tradução livre: “was no more than a protocol for exchanging data, and the original programs simply took advantage of this protocol”; “Others could explore how a program was implemented and learn from that example how better to implement the protocol in the future”; “download it, copy it, and improve it as you wish”; “responsible for much of the early Net’s growth”.

³⁷⁴ Lessig, *Innovation from the Internet*, p. 138.

³⁷⁵ Lessig, *Commons on the Wires*, p. 42.

³⁷⁶ Leonardi, *Internet e meios de transmissão de dados*, p. 15–17 e 19.

³⁷⁷ Leonardi, *Internet e meios de transmissão de dados*, p. 15–17 e 19.

linha, basta que um indivíduo utilize esse sistema para poder ter acesso a todos os dados compartilhados por outros utilizadores, que determinam o que será partilhado e em que medida isso ocorrerá.³⁷⁸ Em síntese, “Uma rede *peer-to-peer* é aquela em que o conteúdo não é fornecido por um único servidor central, mas por máquinas iguais, ou ‘*peers*’, conectadas através da rede”. Por mais que, para a maior parte dos dados, “servidores centralizados são locais mais eficientes para armazenamento”, no caso de material ilegal, violador de direito autoral, aumentam-se os riscos de identificação. Por isso, “se o conteúdo estiver localizado em muitas máquinas configuradas individualmente, então o conteúdo se torna trabalhoso de encontrar e se torna difícil processar aqueles que o hospedam”.³⁷⁹ O *peer-to-peer*, portanto, não “distingue entre o compartilhamento de conteúdo protegido por direitos autorais e conteúdo não protegido”.³⁸⁰

Para ilustrar, a combinação entre mecanismos de busca, a *World Wide Web* e o sistema *peer-to-peer* permite que o usuário da internet localize com facilidade o *website* que disponibiliza o programa P2P, acesse-o e, a partir disso, utilize suas funcionalidades. Por meio de práticas como essa, tornou-se “corriqueira violação de direitos autorais por meio da Rede”. O *peer-to-peer* é a maior fonte de violação nesse sentido, ao permitir a obtenção de “toda sorte de programas de computador, músicas, livros e outras obras protegidas”.³⁸¹ O uso desse tipo de programa, aliás, é inserido na cultura cotidiana e tratado com normalidade. Prática comum para se evitar o alto preço dos produtos culturais, mas também pela praticidade e diversidade do material que pode ser acessado, inclusive de conteúdos que não estão mais disponíveis no mercado.

Outro ponto fundamental que toca na flexibilização da propriedade sobre a obra na internet é a própria virtualidade desse meio.³⁸² Antes do desenvolvimento da rede mundial de computadores, a cópia, na maioria dos casos, era um processo mais trabalhoso, oneroso e de alcance reduzido. Livros, por exemplo, deveriam ser copiados de maneira manuscrita, datilografados, impressos ou fotocopiados, produzindo unidades limitadas que deveriam ser entregues nas mãos de quem as usaria. Com a internet, sob outro ângulo, além do acesso a produções culturais gradualmente perder sua dimensão física, indivíduos em geral podem

³⁷⁸ Leonardi, *Internet e meios de transmissão de dados*, p. 15–17 e 19.

³⁷⁹ Lessig, *Innovation from the Internet*, p. 130–131 e 134, tradução livre: “centralized servers are more efficient places for storage”; “if the content is located on many machines set up individually, then the content is hard to find and it becomes difficult to prosecute those harboring it”.

³⁸⁰ Lessig, *Creators*, p. 21, tradução livre: “discriminate between the sharing of copyrighted and uncopyrighted content”.

³⁸¹ Leonardi, *Internet e meios de transmissão de dados*, p. 19.

³⁸² Castells, *A transformação do mundo na sociedade em rede*, p. 145–146 e 151.

“copiar e distribuir informações em larga escala sem esforço”³⁸³ — embora isso dependa da inserção virtual do conteúdo, da utilização de alguma espécie de computador e, ao menos, de um mínimo conhecimento técnico deste.³⁸⁴

Somado a isso, é possível fazer cópias ilimitadas de qualquer arquivo “sem qualquer efeito sobre o original”.³⁸⁵ Diferentemente de cópias manuais, toda cópia transmitida pela rede mundial de computadores é, na maior parte, equivalente à original — no nível em que a noção em si de original perde sentido.³⁸⁶ Na internet, o uso por parte de um indivíduo de alguma produção cultural não impede de maneira alguma o uso simultâneo por qualquer outra pessoa.³⁸⁷ Ademais, de forma ainda mais radical, o processo mesmo de transmissão de dados pela internet, produz em cada transferência uma cópia.³⁸⁸ Isso ocorre, pois a rede mundial de computadores tem seu funcionamento baseado na “cópia de dados e arquivos que são repassados e compartilhados”.³⁸⁹ Portanto, “Não há como usar qualquer conteúdo em um contexto digital sem que esse uso produza uma cópia”, exemplo disso é que quando se “lê um livro armazenado em seu computador, você faz uma cópia (ao menos na memória RAM [Random Access Memory], para folhear o livro)”.³⁹⁰

Em resumo, a informação no meio digital tem a possibilidade de “ser copiada perfeitamente e praticamente sem restrições”, com a transmissão de “uma grande quantidade de conteúdo quase que instantaneamente e sem qualquer custo”.³⁹¹ As cópias virtuais não competem entre si — são indistinguíveis umas das outras — e, além disso, não há qualquer limite quanto à sua replicação.³⁹² Obras culturais digitais, ademais, podem se conectar umas com as outras, são, a princípio, mais fáceis de serem copiadas e, também, têm seu acesso simplificado. Inovações que vão muito além da produção escrita, que foi o exemplo dado nos parágrafos anteriores, estando presente, de diferentes formas, em materiais de outras mídias, como áudio e vídeo. Tudo isso é viável, pois a internet é descentralizada e o sistema que a implementou foi disponibilizado livremente. Nessa lógica, pela arquitetural virtual baseada na

³⁸³ Abelson *et al.*, *Balance Toppled*, p. 157, tradução livre: “effortlessly copy and distribute information on a massive scale”.

³⁸⁴ Lessig, *Creativity in Real Space*, p. 105 e 113.

³⁸⁵ Lessig, *Intellectual Property*, p. 176, tradução livre: “with no effect on the original”.

³⁸⁶ Abelson *et al.*, *Digital Explosion*, p. 9, tradução livre: “the notion of ‘original’ is meaningless”.

³⁸⁷ Folletto, *A cultura é livre*, p. 63–64.

³⁸⁸ Lessig, “Property”, p. 126.

³⁸⁹ Folletto, *A cultura é livre*, p. 22.

³⁹⁰ Lessig, *Intellectual Property*, p. 192–193, acréscimo nosso, tradução livre: “There is no way to use any content in a digital context without that use producing a copy. When you read a book stored on your computer, you make a copy (at least in the RAM memory to page through the book)”.

³⁹¹ Lessig, *Innovation from the Internet*, p. 120–123, tradução livre: “Digital content can be copied perfectly and practically freely. You can move a great deal of content almost freely and instantly.”.

³⁹² Lessig, *Commons Lessons*, p. 85–86 e 96.

cópia e na produção coletiva e colaborativa, o autor como proprietário — acompanhado das noções de originalidade e individualidade —, como abordado no capítulo anterior, perde, pelo menos na internet, vigor — mesmo que os direitos autorais, por exemplo, não tenham deixado de existir e, muito menos, as novas obras protegidas por esta norma.

Diante disso, ao menos nos anos 1990 e início dos anos 2000, houve um intervalo em que a produção criativa circulou, na rede mundial de computadores, com “extrema liberdade e imaginação, manifestada pelo otimismo reinante em torno das possibilidades que a rede trazia e pela liberdade de compartilhamento”. Dessa maneira, os primórdios da internet comercial — isto é, com o acesso popularizado —, “no mundo a partir de 1994 (no Brasil em 1995)”, foram um período em que “milhares de pessoas passaram a poder subir e baixar arquivos livremente, protegidos ou não por *copyright*”, principalmente por meio de sistemas *peer-to-peer* “como o *torrent*”. Processo que, intensificado pelo progressivo aumento da velocidade das conexões, potencializou “uma prática temida e combatida desde o princípio do direito autoral”, a pirataria — o uso não autorizado de obras protegidas. O que se tornaria uma questão amplamente discutida juridicamente com o surgimento do Napster, “software criado em 1999 — ano também em que o formato de distribuição de música MP3 [MPEG-1/2 Audio Layer 3] tornava-se comum”. Mesmo com óbices de natureza judicial, “Softwares que funcionavam de maneira semelhante, baseados no compartilhamento p2p, se espalharam pela rede, caso de Gnutella, Grokster, Kazaa, FreeNet, Morpheus, Soulseek”. Além disso, houve tanto o surgimento dos *smartphones*, que facilitaram o acesso a rede, bem como o desenvolvimento de novas tecnologias que aumentaram, a menor custo, “a velocidade da internet e diminuíram o tempo de *download* e *upload* de conteúdos [...] — sobretudo no norte global”.³⁹³

Quadro 1 – Principais conceitos referentes à dinâmica de funcionamento da internet

Termo	Definição concisa
<i>Transmission Control Protocol/Internet Protocol (TCP/IP)</i>	São protocolos que regem o funcionamento básico da internet. Sua operação envolve a fragmentação de dados em pequenos pacotes endereçados, os quais viajam por rotas independentes. No destino, as partes são recompostas na forma da informação original transmitida.

³⁹³ Foletto, *A cultura é livre*, p. 165–169 e 171–172, grifo e acréscimo nosso.

<i>End-to-end</i> (e2e)	Princípio que estabelece que a inteligência da rede fica localizada em suas extremidades (terminais), enquanto a internet em si apenas possibilita uma simplificada transmissão de dados.
<i>Peer-to-peer</i> (p2p)	Forma de transmissão e obtenção de dados na internet, na qual o intercâmbio ocorre diretamente entre os usuários. Cada computador atua simultaneamente como fornecedor e receptor, compartilhando informações de forma colaborativa e descentralizada.

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.2.2. A tentativa de controle jurídico e estrutural da internet

Necessário pontuar, contudo, que o acesso a rede pelo usuário, não ocorre de forma direta, sendo fundamentais diversos intermediários como, por exemplo, os provedores de *backbone*, de acesso, de hospedagem, de conteúdo e de informação. São pessoas naturais ou jurídicas que fornecem “serviços relacionados ao funcionamento da Internet, ou por meio dela”. Embora representem atividades distintas, elas podem ser exercidas de forma concomitante pelo mesmo indivíduo ou empresa. Esclarecido isso, passemos a definição de cada tipo, essencial para uma crítica de uma suposta neutralidade da rede mundial de computadores quanto para apontar como o direito tenta regulá-la.³⁹⁴

O provedor de *backbone* é quem “detém as estruturas de rede capazes de manipular grandes volumes de informação, constituídas, basicamente, por roteadores de tráfego interligados por circuitos de alta velocidade”. Nessa lógica, fornece conectividade, “vendendo acesso à sua infraestrutura a outras empresas, que, por sua vez, fazem a revenda de acesso ou hospedagem para usuários finais, ou que simplesmente utilizam a rede para fins corporativos”. O provedor de acesso, por conseguinte, é aquele que oferece “serviços que consistem em possibilitar o acesso de seus clientes à Internet, seja por meio de banda larga fixa, conexões discadas, seja por acesso móvel”³⁹⁵ — dado que “os custos de estabelecimento e manutenção de uma conexão direta à Internet são muito elevados”.³⁹⁶ Por outro lado, o

³⁹⁴ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 13–14.

³⁹⁵ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 14–16.

³⁹⁶ Leonardi, *Provedores de serviços de internet*, p. 23–26.

provedor de hospedagem — nome que “não guarda qualquer relação com o contrato típico de hospedagem” — é fornecedor de duas diferentes funções. A primeira é o “armazenamento de dados, informações e conteúdo em servidores próprios de acesso remoto”. A segunda é possibilitar “o acesso a terceiros a esses materiais, de acordo com as condições estabelecidas com o contratante do serviço”. Posto isso, cabe tratar dos provedores de conteúdo e informação. Este é o autor do material disponibilizado na rede. Já o provedor de conteúdo é quem “disponibiliza na Internet as informações criadas ou desenvolvidas pelos provedores de informação, utilizando serviços próprios ou os serviços de um provedor de hospedagem para armazená-las”.³⁹⁷

Observa-se, em face disso, que os intermediários de acesso à internet, compõem uma infraestrutura que é, “na esmagadora maioria dos casos, de propriedade de empresas privadas”,³⁹⁸ incluindo uma grande influência dos diversos poderes estatais.³⁹⁹ Isso não inclui somente a parte referente ao *software*, o aspecto lógico digital, mas também o *hardware*, parte física que rege o sistema, como, por exemplo, os próprios computadores e celulares que utilizamos. Dessa forma, ocorre que, apesar da rede mundial de computadores não ter sido planejada para funcionar dessa forma, as grandes corporações, mas também os Estados, exercem influência sobre o que está disponível na internet e também no que é possível fazer nela.⁴⁰⁰ Por essa razão, a regulação jurídica da rede mundial de computadores pode aparentar, à primeira vista, ser algo simples. Veremos que a situação é mais complexa.

A tutela jurídica no âmbito da internet encontra diversos obstáculos que são somados à ampla liberdade de sua utilização “para quaisquer fins e a possibilidade de publicação de informações em tempo real para uma audiência global, sem autorização nem controle editorial prévio”. Exemplo disso é que, em virtude da internacionalidade da rede, “certos atos ilícitos podem ser praticados em mais de uma nação”, exigindo uma colaboração de intermediários de diferentes países que pode encontrar entraves na discussão das competências de cada jurisdição, bem como de quais condutas devem ser punidas e a forma como devem ser reguladas. Além disso, em virtude do princípio *end-to-end*, a internet, por si mesma, “não permite saber quem o usuário é, onde o usuário está, nem o que o usuário está fazendo”. Como já mencionado anteriormente, “O protocolo TCP/IP apenas envia pacotes de dados por meio da Rede, sem verificar o seu conteúdo; não há um sistema de controle embutido nesse protocolo que permita analisar as informações constantes desses pacotes, ou atribua a eles um

³⁹⁷ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 14–16.

³⁹⁸ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 38.

³⁹⁹ Lessig, *Commons on the Wires*, p. 26.

⁴⁰⁰ Abelson *et al.*, *Gatekeepers*, p. 77–78.

elemento de identificação”. O endereço IP, isoladamente, não permite identificar o indivíduo a ele associado, tampouco revelar sua localização geográfica exata ou sua conduta na rede. Dito de outra forma, “a Rede não consegue discernir quais funções ou conteúdos devem ser permitidos ou proibidos, pois foi projetada dessa maneira”. Logo, na internet, “o anonimato é a regra” e, por isso, “uma mesma norma, dotada de razoável efetividade no mundo físico, aparenta ser de difícil cumprimento” no âmbito virtual.⁴⁰¹

Essa dificuldade na regulação da rede pode levar à conclusão de que ela tenha uma essência neutra — linha de raciocínio que é corroborada à medida que “a maneira como sistemas informáticos operam é vista como um elemento ‘natural’ da tecnologia, e não como uma escolha consciente de quem os projetou”. Todavia, não há uma quintessência da internet, ou seja, uma série de “características inatas ou inerentes à sua existência”. Cuida-se de uma rede dinâmica, sendo possível “a substituição dos padrões e protocolos que compõem sua arquitetura”. Exemplo disso é que há a possibilidade de novos mecanismos tecnológicos se sobreporem “às características originais da Rede”, impondo, desse modo, ferramentas que “restringem o comportamento de seus usuários, forcem certas condutas, ou possibilitam coibir determinadas práticas”.⁴⁰² Nessa linha, “O design que a Internet tem agora não precisa ser o seu design de amanhã”, o princípio *end-to-end* e o sistema TCP/IP podem ser substituídos, apesar de isso significar o fim da internet como a conhecemos.⁴⁰³ Isso, porém, não implica que basta um uso adequado da rede mundial de computadores para que ela passe a necessariamente ser um espaço totalmente livre. Como já observado na seção 2.4 desta dissertação — no texto “O que é um dispositivo?”, de Giorgio Agamben — a convicção da possibilidade de uma utilização apropriada dos dispositivos configura parte da captura do próprio usuário na rede de poder que os constitui.

A percepção da internet como neutra inclusive contribui para uma “crença ciberfetichista de que a internet resolveria todos os nossos problemas sociais, econômicos e políticos”. É uma lógica na qual se crê que as novas tecnologias possibilitariam a emancipação do “ser humano ao ampliar a liberdade de cada um e reduzir o poder do Estado burocrático”. Em outras palavras, a internet descentralizada seria, nessa visão neoliberal, como o livre mercado, um espaço em que a regulamentação ocorreria de maneira natural e espontânea, com a ausência da necessidade de intervenção de instituições de qualquer tipo. É a busca por “uma saída mágica, rápida e supostamente indolor que descarta as alternativas

⁴⁰¹ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 21–22 e 46–48.

⁴⁰² Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 59–60 e 64.

⁴⁰³ Lessig, *Commons on the Wires*, p. 41, tradução livre: “The design the Internet has now need not be its design tomorrow”. Abelson *et al.*, *Digital Explosion*, p. 17.

institucionais ou construídas pela organização da sociedade civil, mais lentas e complexas, e que pode ser comprada pronta” — e que, por acaso, é “oferecida por empresas criadas ou de alguma forma relacionadas aos serviços fornecidos pelas big techs”.⁴⁰⁴

Entretanto, com a difusão das plataformas virtuais, como as referentes a *streaming* e a redes sociais, ficou ainda “mais visível que uma sociedade onde as tecnologias de informação conectadas em rede resolvem tudo não é necessariamente melhor, e pode ser muito pior”. A criação de bolhas de informação, bem como a intensificação da propagação de desinformação e de discursos de ódio, são exemplos disso. Ademais, no caso da pandemia do coronavírus, “Os mesmos dados usados para algo entendido como positivo porque diz respeito à saúde de toda a sociedade — o controle do deslocamento de pessoas que poderiam transmitir um vírus —”, podem também ser utilizados “para uma intrusão ainda maior da publicidade de produtos customizados”. Processo esse que “gera ainda mais classificação — e consequente exclusão — das pessoas conforme seus padrões de consumo na internet e impulsiona a vigilância on-line de todos os hábitos de uma pessoa na rede”.⁴⁰⁵

De fato, a internet transpôs barreiras físicas e potencializou as possibilidades de transmissão, cópia e recombinação de dados, sendo “difícil, em seu projeto original, que comportamentos na rede fossem monitorados ou controlados”. Como consequência disso, esse gerenciamento era algo raramente exercido. Porém, como já dito anteriormente, essa dificuldade “não era algo fixo por natureza”, mas uma característica de sua arquitetura. Tanto que é uma situação que tem mudado nos últimos anos, na medida em que “governos e o comércio aumentaram a capacidade de controlar comportamentos” na rede.⁴⁰⁶ Mesmo que a internet tenha provocado um notável impacto “sobre a capacidade de os titulares de direitos autorais protegerem seu conteúdo”, graduais mudanças legislativas e novas ferramentas tecnológicas de controle contribuíram para a proteção daquilo que antes estava vulnerável.⁴⁰⁷ Com o objetivo de melhor compreender isso, a seguir serão mencionados alguns mecanismos de controle, que não compõem a relação entre indivíduo e internet, mas são possibilitados pelos intermediários entre eles.

A identificação dos usuários, a princípio não permitida pela estrutura da rede mundial de computadores, pode ser realizada “pelo provedor de acesso que oferece a conexão”. No

⁴⁰⁴ Foletto, *A cultura é livre*, p. 179 e 181–186.

⁴⁰⁵ Folleto, *A cultura é livre*, p. 179 e 181–186.

⁴⁰⁶ Lessig, *Innovation from the Internet*, p. 140, tradução livre: “it was hard, under its original design, for behavior on the Net to be monitored or controlled. And the consequence of its being hard was that control was rarely exercised”; “The inability to control was not fixed in nature. It was a function of the architecture”; “governments and commerce increased the ability to control behavior”.

⁴⁰⁷ Lessig, *Property*, p. 112, tradução livre: “the ability of copyright owners to protect their content”.

fornecimento de seus serviços, este “agente intermediário cadastra quem faz uso deles, e esse registro é utilizado para estabelecer a ligação entre a identidade de determinado usuário e o endereço IP por ele utilizado” em um momento específico. Já em relação a localização dos usuários, “a determinação da origem de uma conexão pode ser feita por terceiros, notadamente por provedores de conteúdo na Rede, por meio de ferramentas de localização geográfica”. Além disso, a conduta de quem está utilizando a internet pode ser averiguada por meio da “verificação do conteúdo dos pacotes de dados” realizada por ferramentas tecnológicas, tais como a *inspeção profunda de pacotes*”.⁴⁰⁸

Outra ferramenta de controle, presente nos Estados Unidos — e que afeta todo o mundo —, é o *Digital Rights Management (DRM)*, denominação que abarca “A técnica geral de distribuição de conteúdo juntamente com informações de controle que restringem seu uso”.⁴⁰⁹ Configura-se como parte desse mecanismo a utilização de criptografia, de controle de acesso, de limitação de cópias e de restrição de funcionalidades. Essas práticas podem levar à conclusão de que “Nunca em nossa história tão poucos tiveram o direito legal de controlar tanto do desenvolvimento de nossa cultura quanto agora”. Isso porque, nessa perspectiva, usos de obras protegidas pela propriedade criativa, por exemplo, que se enquadram como exceção à aplicação desta norma, são regulados por ela mesmo assim. Como descrito no capítulo anterior, tanto os direitos autorais quanto o *copyright* têm hipóteses que suspendem a aplicação dessas normas. Contudo, os mecanismos criados para controlar a violação da propriedade criativa foram produzidos independentemente da possibilidade da eventual cópia a ser feita a partir daquele material se enquadrar em alguma das exceções existentes.⁴¹⁰ O DRM não distingue se o uso pretendido é legítimo ou não.

No caso do Brasil, antes da entrada em vigor do Marco Civil da Internet, Lei nº 12.965 de 2014, “o combate a atos ilícitos on-line era tarefa complexa, dificultada pela insegurança jurídica existente em decorrência de diversas lacunas no ordenamento jurídico”. Mesmo após essa legislação, ainda há “dificuldade de cumprimento de uma decisão judicial nacional em um país estrangeiro” — situação que afeta não somente ao Brasil, mas também os outros países —, nos casos em que há condutas que produzem “efeitos transnacionais, ou seja, uma atividade que envolve uma *fonte*, um *intermediário* e um *destinatário*, com pelo menos um desses agentes localizado fora do território nacional”. Nesse caso, poderia-se afirmar que, “se

⁴⁰⁸ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 64–65.

⁴⁰⁹ Abelson *et al.*, *Balance Toppled*, p. 169, tradução livre: “The general technique of distributing content together with control information that restricts its use is called digital rights management (DRM)”.

⁴¹⁰ Lessig, “*Property*”, p. 126, 129, 139 e 150, tradução livre: “uses that before were presumptively unregulated are now presumptively regulated”; “Never in our history have fewer had a legal right to control more of the development of our culture than now”.

tanto a fonte quanto o intermediário encontram-se no exterior, atingindo os destinatários nacionais, o Estado nada poderia fazer a respeito”. Contudo, “No âmbito da Internet, sempre há outros intermediários locais”, por essa razão “medidas de apoio impostas a esses intermediários permitiriam, com graus variados de sucesso, regular condutas praticadas on-line e tutelar direitos violados por meio da Rede sem a cooperação de outros Estados”.⁴¹¹ Como ocorre, a título de exemplo, no bloqueio de acesso nacional à *websites*, prática exercida, em 2025, pelo judiciário brasileiro contra a rede social X.

Apesar de todos esses mecanismos de controle, o compartilhamento de arquivos na rede se manteve.⁴¹² Isso se deve ao fato de que é possível contornar, com diferentes graus de dificuldade e efetividade, todas as práticas de controle descritas anteriormente. Para exemplificar, um usuário pode “ocultar o próprio endereço IP, usando um servidor proxy, VPN [Virtual Private Network] ou serviço similar, para que os provedores de aplicações não registrem seu endereço IP verdadeiro, mas sim o endereço IP desses servidores proxy ou VPN”. Nessa situação, “os registros efetuados pelos provedores de serviços apresentarão os endereços IP dessas ferramentas, e não o verdadeiro endereço IP da conexão do usuário”. Logo, a sua identificação e localização não serão detectadas. Além disso, o usuário para ocultar o acesso a sua conduta na rede pode usar serviços criptografados, dificultando a verificação do conteúdo dos pacotes de dados por terceiros. Outra situação que é passível de ser contornada é o bloqueio do endereço IP de *websites*, nesse caso para que este retome a operação “basta que mantenha o nome de domínio e obtenha um novo endereço IP, com o mesmo ou com outro provedor de hospedagem”. Dessa forma, “o Website estará novamente disponível, ao menos até que o novo endereço IP seja descoberto e igualmente bloqueado”. Já no caso do DRM, mesmo sistemas mais protegidos podem ser burlados por usuários com maior conhecimento técnico das ferramentas virtuais, existindo, ademais, softwares específicos que, facilitando o trabalho manual, realizam esse tipo de tarefa de remoção de restrições. Assim, a partir do momento em que um indivíduo obtém acesso a esse conteúdo e o compartilha na rede, ele pode se espalhar em milhares de cópias, dificultando qualquer controle posterior.⁴¹³

Em síntese, independentemente da implementação de novas e mais elaboradas arquiteturas de controle, os “usuários podem burlá-las por meio de outras ferramentas tecnológicas”. A internet, como já abordado, foi “projetada para permitir o compartilhamento

⁴¹¹ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 146, 158, 184, 193–194 e 246.

⁴¹² Foletto, *A cultura é livre*, p. 12.

⁴¹³ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 146, 158, 184, 193–194 e 246, acréscimo nosso.

livre de informações”, ainda que também permita o desenvolvimento de mecanismos de controle. Nesse sentido, qualquer tipo de dado, “independentemente de sua origem ou de seu formato original”, tem a potencialidade de que sua disponibilização ocorra de “modo permanente, possibilitando acesso assíncrono e duplicação infinita, sem necessidade de autorização prévia para qualquer desses atos”. Conforme o caso, desse modo, “a obtenção de tutela específica, destinada a impedir a continuidade da veiculação de informações ilícitas (ou o acesso a elas) por meio da Internet, é tarefa extremamente complexa”.⁴¹⁴

Apesar disso, grande parte dos indivíduos não sabe como “suplantar as barreiras técnicas impostas, preferindo aceitar as restrições em razão da complexidade ou da inconveniência dos métodos capazes de burlar a proibição de acesso à informação bloqueada”. Por mais que essa dificuldade seja amenizada pela viabilidade de encontrar informações sobre os referidos procedimentos na própria rede, eles “não são triviais para a esmagadora maioria dos usuários”. Independentemente disso, a questão aqui é que é possível na internet burlar essas tentativas de controle, não sendo impossível ao usuário aprender a como fazê-lo ou utilizar os mecanismos que o auxiliam nisso, caso contrário, a pirataria já teria deixado de existir.⁴¹⁵

3.2.3. O código aberto e o copyleft

Além dessas tentativas de contornar a propriedade criativa na internet, desenvolveu-se nesse meio um mecanismo de uso do *copyright* contra ele mesmo, o *copyleft*. Antes de falar especificamente deste e também de seu alargamento pelo Creative Commons, será tratado o seu surgimento a partir da ideia de um código aberto. Trata-se de um *software* que mantém o seu código-fonte aberto, ou seja, disponível para consulta. Nesse sentido, além de ser visualizável, esse material pode ser modificado por outros usuários, que também podem usar trechos dele para produzir ou complementar outros novos. Linux e Apache são os mais conhecidos projetos de código aberto.⁴¹⁶ Termo, dessa forma, que significa que um software tem sua funcionalidade transparente “ao menos para alguém conhecedor da tecnologia”.⁴¹⁷

De forma resumida, um *software* “funciona como um conjunto de instruções para que a máquina execute funções”, sendo “escrito em uma linguagem que esses inventos técnicos

⁴¹⁴ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 274–276.

⁴¹⁵ Leonardi, *Fundamentos de direito digital*, p. 274–276.

⁴¹⁶ Lessig, *Commons Among the Wired*, p. 55–56.

⁴¹⁷ Lessig, *The Limits in Open Code*, p. 139, tradução livre: “whose functionality is transparent at least to one knowledgeable about the technology”.

saibam ler e processar”. Algoritmo, de forma subjacente, é o nome dado ao “conjunto finito de procedimentos a serem executados”. Dito de outra forma, são as etapas que organizam as instruções, enquanto o *software* é a aplicação prática dessas diretivas no computador. Assim, na medida em que os algoritmos operam pela troca de informações entre humanos e máquinas, não ter acesso ao código que media isso significa não compreender o seu funcionamento e, muito menos, como modificá-lo.⁴¹⁸

Por essa razão, o código aberto foi a base da internet. Conforme mencionado anteriormente, os protocolos TCP/IP e o sistema *end-to-end* nunca foram protegidos por qualquer propriedade intelectual, o que da mesma forma ocorreu com “os protocolos centrais para a *World Wide Web*”. A internet não foi constituída de “um único programa ou um único sistema operacional”, seu núcleo foi uma “coleção de código construída fora do modelo proprietário”.⁴¹⁹

Contudo, gradualmente, “informações de um *software* passam a ser fechadas por motivos de confidencialidade, e só serem acessíveis mediante pagamento”. Ocorre um movimento “em alguns aspectos semelhante ao que ocorreu na consolidação do *copyright* e do direito de autor na Europa do século XVIII: o fechamento privado do que antes era comum e de livre acesso”. Esse processo se desenrola, pois o software “passa a ter cada vez mais valor em sua circulação no mercado capitalista”, sendo a restrição da visibilidade e do uso de seu código o mecanismo que garantiria o lucro dos seus proprietários.⁴²⁰ Torna-se, então, crescentemente mais presente a existência do *software* proprietário no qual, em oposição ao código aberto, o desenvolvedor oculta sua funcionalidade “ao distribuir objetos digitais que são opacos quanto ao design subjacente”.⁴²¹

Insatisfeito com essa conjuntura, o programador Richard Stallman funda, em 1985, a *Free Software Foundation*. A sua proposta era “encorajar o desenvolvimento de *software* que levasse consigo o seu código-fonte”, garantindo que o conhecimento nele inserido não tivesse o seu acesso e uso restrito.⁴²² A forma que isso foi estruturado foi por meio de licenças jurídicas, que fixam os termos nos quais a utilização seria permitida. A *Free Software Foundation* formulou, nessa lógica, a *General Public License* (GPL). Trata-se de uma licença

⁴¹⁸ Folletto, *A cultura é livre*, p. 137–139.

⁴¹⁹ Lessig, *Commons Among the Wired*, p. 56–57, tradução livre: “the core protocols for the World Wide Web”; “a single program or a single operating system”; “collection of code built outside the proprietary model”.

⁴²⁰ Folletto, *A cultura é livre*, p. 137–139.

⁴²¹ Lessig, *The Limits in Open Code*, p. 139, tradução livre: “whose functionality is transparent at least to one knowledgeable about the technology”; “proprietary software, where the developer hides the functionality of the software by distributing digital objects that are opaque about the underlying design”.

⁴²² Lessig, *Commons Among the Wired*, p. 53, tradução livre: “was to encourage the development of software that carried its source with it”.

diferente daquelas cessões de direitos autorais abordadas no capítulo anterior, na medida que “Enquanto a maioria das licenças serve para limitar as cópias que um licenciado pode fazer, a GPL serve para limitar as restrições de cópia que um licenciado pode impor”. No sentido de que, embora qualquer pessoa possa usar um software licenciado sob o GPL da forma como bem entender, há a exigência de que, ao distribuir esse produto ou versões adaptadas dele, sejam assegurados a terceiros os mesmos direitos originalmente estabelecidos. A consequência disso é que, nessas condições, o código sempre será aberto.⁴²³

O código aberto não significa que não há nenhuma regulação, apenas que, diferentemente daquele que é fechado, os usuários podem modificar o controle com o qual ele vem embutido, pois é transparente. O código fechado até pode ser alterado, mas é algo inacessível para a maior parte dos utilizadores da internet. Apesar do código aberto também exigir, a depender do caso, maior ou menor conhecimento técnico, o ponto distintivo aqui é que a sua modificação não encontra óbices legais. Sem a autorização do titular, o mesmo não pode ser dito do código proprietário.⁴²⁴ A alternativa aberta, desse modo, é uma prática de registro de “*copyright* do programa para, então, liberá-lo, criando um tipo de processo contagioso em que todos os usos só são possíveis se transferidos a outros. Garantia, assim, de que ninguém se apropriasse do *software*”.⁴²⁵ Não obstante, o GPL não é a única licença do movimento do código aberto. Existem variações que, diferentemente dessa, não exigem que o produto derivado tenha seu código-fonte aberto.⁴²⁶

O uso do sistema jurídico da propriedade criativa contra ele mesmo, e que originou o GPL, ficou conhecido como *copyleft*. Prática que, como já abordado anteriormente, visa “requerer a posse legal para, na prática, renunciar a esta ao autorizar que todos façam o uso que desejarem da obra, desde que transmitam suas mesmas liberdades a outros”. O único critério para tanto, logo, é que nenhum outro indivíduo “poderá colocar um *copyright* em cima de uma obra *copyleft* e tentar limitar o seu uso”, como poderia ocorrer no domínio público.⁴²⁷

Dessa lógica emerge, em 2001, o Creative Commons (CC), organização sem fins lucrativos que “fornece ferramentas técnicas e jurídicas para incentivar o compartilhamento”.⁴²⁸ O projeto se iniciou com Lawrence Lessig, Hal Abelson e Eric Aldred,

⁴²³ Lessig, *Commons Among the Wired*, p. 59–60, tradução livre: “While most licenses serve to limit the copies a licensee may make, the GPL serves to limit the restrictions on copying that a licensee can make”.

⁴²⁴ Lessig, *The Limits in Open Code*, p. 151.

⁴²⁵ Foletto, *A cultura é livre*, p. 147–148.

⁴²⁶ Lessig, *Commons Among the Wired*, p. 59–60.

⁴²⁷ Foletto, *A cultura é livre*, p. 148–150.

⁴²⁸ Abelson *et al.*, *Balance Toppled*, p. 182–183, tradução livre: “an organization that provides technical and legal tools to encourage sharing”.

“com apoio financeiro do *Center for the Public Domain*, centro de pesquisas ligado à Universidade Harvard”. Com inspiração no código aberto e no *copyleft*, a ideia era a criação de uma opção alternativa “ao sistema vigente do *copyright*”,⁴²⁹ por meio da distribuição de uma variedade de “licenças de direitos autorais que os criadores podem usar para publicar suas obras na Internet”.⁴³⁰ Em oposição a ideia de “Todos os direitos reservados” presente no *copyright*, o *Creative Commons* oferece a opção de “alguns direitos reservados”, em que cada usuário “poderia escolher o que gostaria de liberar”. Nesse caso, há opções mais restritivas e semelhantes aos direitos autorais já existentes até alternativas menos limitadoras como o domínio público. O diferencial do CC foi que ele trouxe uma maior amplitude na aplicação das suas licenças, que não se limitaram à softwares, servindo também “para diversos tipos de obras culturais”. Dessa forma, o *Creative Commons* ampliou “as possibilidades de escolha do *copyleft* original proposto na GPL sem estabelecer liberdades, direitos nem qualidade fixas — ou sem distinguir o que seria uma licença livre e uma licença proprietária, ambas possíveis dentro das seis licenças de escolha no projeto”.⁴³¹

O CC contribuiu para o *copyleft* se popularizar ainda mais como “uma ideia, um movimento de pessoas e uma prática aliada ao compartilhamento de todo tipo de arquivo na internet”, o que é acompanhado da livre recombinação desses dados. Nessa linha, indivíduos e grupos vinculados à “contracultura e à liberdade do conhecimento” enxergaram nessa tendência uma alternativa tática de oposição à propriedade sobre a obra — como nas enciclopédias digitais. Uma vez que o *copyleft* é uma prática que vai além de uma simples negação da propriedade intelectual, promovendo a construção de algo novo a partir dela e que, mesmo assim, a reverte.⁴³²

Porém, não necessariamente atividades como o plágio, as colagens, o automatismo e o uso de nomes coletivos estão abarcadas pelo *copyleft*. Posto isso, algumas críticas a ele devem ser feitas. De início, é evidente que — até mesmo pela própria nomenclatura — o *copyleft* depende diretamente da existência do *copyright*, ou seja, não consegue funcionar sem a tutela jurídica da propriedade sobre a obra. Sem a propriedade intelectual não haveria como se assegurar que os usuários de alguma obra sobre uma licença *copyleft* iriam seguir as orientações que ela, a depender de cada caso, impõe. O *copyright* fixa, por meio do

⁴²⁹ Foletto, *A cultura é livre*, p. 155–159.

⁴³⁰ Abelson *et al.*, *Balance Toppled*, p. 182–183, tradução livre: “an organization that provides technical and legal tools to encourage sharing”; “copyright licenses that creators can use for publishing their works on the Internet, including licenses that permit open sharing”.

⁴³¹ Foletto, *A cultura é livre*, p. 139–140 e 155–159.

⁴³² Foletto, *A cultura é livre*, p. 150–153 e 155–159.

ordenamento jurídico, uma sanção ao seu violador.⁴³³ Richard Stallman, por exemplo, usou o direito autoral para produzir uma licença — a já abordada GPL — que, por mais que garantisse um software aberto — a partir da exigência de que ao distribuir esse produto ou versões adaptadas dele, sejam assegurados a terceiros os mesmos direitos originalmente estabelecidos —, não há impedimentos para um uso comercial. Da mesma forma, o Creative Commons, “De influência marcadamente liberal, da tradição de John Locke, Condorcet e Thomas Jefferson”, não visa abolir o *copyright*, mas reformá-lo. O *copyleft*, portanto, visa o “rompimento das barreiras de livre circulação da informação e acesso a bens culturais, sem, entretanto, e na maior parte das vezes, tocar nas condições sociais desse mercado”. Outra questão, é a não consideração de que “mais acesso à informação ou mais obras baixadas não necessariamente significa consciência crítica”.⁴³⁴

Em virtude disso, o *copyleft* não abarcou totalmente e nem fez desaparecer atividades, como já observado na seção anterior, amplamente difundidas no século XX — e existentes previamente ao surgimento e difusão da internet, como o plágio, as colagens, o automatismo e o uso de nomes coletivos.⁴³⁵ A rede mundial de computadores, inclusive, ampliou a possibilidade tanto de realização quanto de distribuição dessas práticas, permitindo a elaboração cotidiana e banal de “procedimentos antes restritos a profissionais altamente especializados” ou artistas de vanguarda. O que pode ser interpretado, nesse sentido, como a concretização, ao menos em parte, do ideal de acesso e recombinação da informação dos grupos, estudados na seção anterior, críticos à noção de propriedade sobre a produção criativa — como o Dadá, o surrealismo, a Internacional Letrista/Internacional Situacionista, tal como as redes de uso de nomes coletivos. A internet, por meio, do sistema TCP/IP, do princípio *end-to-end* e da noção de cópia virtual, possibilitou um espaço no qual a distinção entre original e cópia se dissolve, tornando a reprodução e a recombinação não mais, necessariamente, gestos de transgressão, mas a própria lógica de operação, sob um custo reduzido e um acesso difundido — como nos memes.⁴³⁶ Exemplo notável disso na música são os *samples*, o *remix* e o *mash-up*. No primeiro, trechos selecionados “de som são” utilizados “como elementos” para novas composições. Já o segundo é a apresentação de uma música “em nova versão, seja acoplada a uma base instrumental inteiramente diferente da original, seja com o ritmo alterado”. Por último, o terceiro indica “um gênero musical em que formas híbridas são criadas, combinando, por exemplo, o vocal de uma música com a base

⁴³³ Lessig, *Commons Among the Wired*, p. 280.

⁴³⁴ Foletto, *A cultura é livre*, p. 155–159 e 182–186.

⁴³⁵ Lessig, *Pirates*, p. 51.

⁴³⁶ Foletto, *A cultura é livre*, p. 148–150.

instrumental de outra”. De diferentes formas, portanto, a internet potencializa práticas que “tangenciam e por vezes transgridem os tênues limites entre o que é e o que não é protegido pelas leis vigentes de direito autoral”.⁴³⁷

Independentemente disso, tanto o *copyleft* quanto às práticas de transgressão da propriedade criativa existentes antes da internet — e potencializadas pela arquitetura base dessa rede —, são mecanismos fundamentais na contestação ao regime tradicional da propriedade sobre a obra. Contudo, a partir da década de 2010, ambas perderam, na rede mundial de computadores, parte de seu impacto. Esse processo ocorreu “com a entrada de dois grandes atores que, juntos, transformariam a internet em algo bastante diferente daquela dos primeiros anos”.⁴³⁸

Em primeiro lugar, os serviços de *streaming*, que se tornaram um gasto comum “para milhões de famílias de classe média em diversos lugares do mundo”. O que ocorreu foi que a “mesma indústria que promovia campanhas antipirataria soube ouvir uma demanda reclamada por alguns dos que usavam os torrents para ter acesso a diversas produções culturais mundiais: faça melhor que eu pago”. Foi assim que foram criadas “plataformas com muita música, filmes e séries à disposição de forma fácil, barata, numa interface amigável, já legendados em muitas línguas (caso dos filmes e séries)”. Além disso, esses serviços vieram acompanhados de “potentes algoritmos que aprendiam o gosto das pessoas e indicavam outros produtos que o assinante poderia querer de forma cada vez mais precisa”. Somado a isso, o seu funcionamento em smartphones, “que passariam a se tornar cada vez menores, mais potentes e populares”, conquistou o público que não tinha os conhecimentos técnicos para usar dos meios ilegais. Tudo isso legalmente, já que “aquilo que está no Netflix, no Spotify, na Amazon Prime e no Deezer, alguns dos mais populares desses serviços em 2020, é disponibilizado dentro da lei”. Portanto, o sistema *peer-to-peer*, por exemplo, não deixou de existir, apenas se tornou uma “opção mais trabalhosa, restrita a grupos menores”.⁴³⁹

Em segundo lugar, temos as redes sociais. No início da internet comercial, nos anos 1990 e 2000, “Navegar na internet era uma frase comum [...] para designar o hábito cotidiano de entrar em um site e, dele, pular para outro, e outro, e outro, até se perder, horas depois, em uma página em que não se sabia bem como se havia entrado”. Porém, redes sociais como o Facebook mudaram essa lógica ao imobilizar o usuário em uma única plataforma — “Uma cidade construída por uma única empresa privada que, em cada movimento feito pelos seus

⁴³⁷ Castro, “*Não é propriamente um crime*”, p. 80–81 e 83–84.

⁴³⁸ Foletto, *A cultura é livre*, p. 175–178.

⁴³⁹ Foletto, *A cultura é livre*, p. 175–178. Abelson et al., *Balance Toppled*, p. 180.

habitantes, produzia um dado, o qual, recombinação a outros milhares, tornava-se muito rentável para ser comercializado pela empresa”. Nesse sentido, atos diferentes tal qual “Falar com as pessoas, escrever, publicar, tirar fotos, ver vídeos e trabalhar, atividades que antes eram feitas em lugares diferentes na rede, passaram a poder ser realizadas em um único lugar”. De forma conjunta “com outras das chamadas big techs (Google, Amazon, Apple e Microsoft), a empresa criada por Mark Zuckerberg mudou o jeito de as pessoas produzirem e consumirem informação na internet”, ditando, além disso, “como e de que forma a informação passaria a circular na rede”. Desse modo, os sites, torrents e blogs “criados para o livre compartilhamento de arquivos” perdem força para “um único espaço fechado, vigiado e monopolizado, uma ferramenta de modulação de opiniões e comportamentos conforme os caminhos oferecidos pelos cada vez mais complexos (e secretos) algoritmos”.⁴⁴⁰

Novamente, da mesma maneira que na tutela jurídica da propriedade intelectual na rede mundial de computadores, as práticas de contestação da propriedade sobre a obra não deixam de existir. Todavia, um novo modelo de apropriação da produção criativa começa a ser vislumbrado. De um rígido controle exercido pelo titular de um direito intelectual sobre os aspectos patrimoniais e morais da obra, passa-se a ser observado um modelo econômico que inserido e adaptado à rede mundial de computadores, permite um acesso até certo ponto livre da sua propriedade online. O objetivo, todavia, não é tornar o seu produto de uso livre, mas tornar toda a transmissão de dados na internet um conteúdo comum a ser apropriado e, de diferentes maneiras, transformado em mercadoria. Nesse contexto, a relação inerente entre autor e obra, que apontamos no primeiro capítulo desta dissertação, parece se enfraquecer, mas, contraditoriamente, em um processo que reforça à propriedade sobre a obra criativa. A liberdade de acesso, transmissão e recombinação de informações propiciada pela arquitetura base da rede mundial de computadores se tornou um produto, ou seja, a flexibilização da propriedade, simultaneamente, se tornou sua reafirmação.

Esse tema será explorado na primeira parte do próximo capítulo. Até aqui foram abordados grupos e práticas de transgressão da propriedade sobre a obra no século XX e em seguida trabalhada a ideia de como a internet é um espaço que potencializa a possibilidade desse tipo de contestação, inclusive sob novas formas. Dessa maneira, foi brevemente apresentado o surgimento da rede mundial de computadores e também exposta a dinâmica de seu funcionamento, com a descrição do sistema TCP/IP, do princípio *end-to-end* e da forma de transmissão de dados a partir de ferramentas *peer-to-peer*. Foi, então, demonstrado como a internet flexibiliza a propriedade sobre a obra, mas que isso não significa uma neutralidade da

⁴⁴⁰ Foletto, *A cultura é livre*, p. 175–178.

rede, além de não se poder ignorar que seus intermediários são grupos privados ou vinculados a Estados. Diante disso, foi analisado como o direito tenta garantir a propriedade sobre a obra, mas que essa tentativa pode ser contornada em virtude da própria arquitetura da rede. Reforça-se, assim, a proposição principal dessa seção de que há na internet uma flexibilização da propriedade sobre a obra, surgindo também novas alternativas à apropriação privada da produção criativa — como o *copyleft*. Por fim, nos últimos parágrafos foi introduzida a ideia de como as grandes corporações se adaptaram a essa flexibilidade da rede mundial de computadores. As consequências disso serão, como já explicado, abordadas no capítulo seguinte. Porém, cumpre adiantar que a reafirmação da propriedade na internet, apesar de envolver também o aprimoramento das ferramentas de efetivação da tutela jurídica na rede, não será por esse ângulo abordada. Isso se justifica porque o tema já foi tratado nesta seção e o objetivo agora é apontar como essa dinamicidade e arquitetura da rede são capturadas, tornando até mesmo aquilo que é comum, ou seja, de acesso e modificação livre na internet, em algo privado.

4. REAFIRMAÇÃO DA PROPRIEDADE SOBRE A OBRA E O USO COMO LIMIAR

4.1. O século XXI: de que forma há também na internet uma reafirmação da propriedade sobre a obra?

No final do capítulo anterior foi exposto como tanto o *copyleft* quanto às práticas de transgressão da propriedade criativa existentes antes da internet — e potencializadas pela arquitetura base dessa rede — foram, a partir da década de 2010, perdendo o seu impacto na rede mundial de computadores. O que ocorreu, por exemplo, em razão dos serviços de *streaming* e das redes sociais. Trata-se, não obstante, de um fenômeno inserido em um contexto mais amplo, as plataformas digitais. Este conceito, por esse motivo, será o primeiro tema analisado nesta seção. A sua importância remete à intensificação do processo que torna a vida humana e, conseqüentemente, a sua produção criativa em algo a ser apropriado e mercantilizado. Conjuntura decorrente da possibilidade constante e cotidiana, ampliada pela internet, de extração de dados e sua utilização para previsão e modificação de comportamentos.

A opção pelo termo plataforma digital, desse modo, advém da conexão dessa contemporânea forma de exercício de poder com as novas tecnologias de comunicação e informação, o que inclui não apenas a rede mundial de computadores como também toda a sua estrutura física — dos aparelhos que permitem o acesso à rede até os cabos e provedores de infraestrutura que tornam viável essa conexão. Feita essa consideração, convém a realização de mais alguns apontamentos. Inicialmente, cabe ressaltar que não serão utilizadas nomenclaturas como “capitalismo digital, capitalismo informacional, capitalismo comunicativo, capitalismo de plataforma ou capitalismo de vigilância”. A razão para isso é que, em seu fundamento, a lógica capitalista não se alterou, mantendo-se, ao menos de forma simplificada, como “a organização sistemática da vida de forma a maximizar o valor, resultando na concentração de poder e riqueza em pouquíssimas mãos”. Novas tecnologias, como os computadores e a internet, impactaram como isso é realizado, como veremos com mais detalhes nos próximos parágrafos desta seção, mas a estrutura basilar persiste. O que é novo é a operação, por meio da extração e do processamento de dados, de mecanismos de apropriação da vida humana, que organizam a quase totalidade das relações sociais. Contexto diretamente relacionado com a racionalidade neoliberal e sua tentativa de anexar “a vida humana diretamente à economia”, o que envolve “muitas formas de desregulamentação e

financeirização [...], bem como a invasão da lógica de mercado em esferas anteriormente protegidas dela”.⁴⁴¹

Outro ponto relevante é que a análise das plataformas digitais a ser realizada a seguir não irá permear as especificidades técnicas de seu funcionamento e muito menos as particularidades de cada corporação. A proposta aqui é uma apresentação geral do tema, de forma que, após esse breve exame, seja possível abordar como a propriedade sobre a obra é reafirmada nesse contexto. Não se olvidando, como já exposto ao final do capítulo anterior, que, apesar desse processo envolver também o aprimoramento das ferramentas de efetivação da tutela jurídica na rede, esse aspecto não terá aqui desenvolvimento — tampouco haverá abordagem da regulação das plataformas e do conteúdo publicado nelas por terceiros. Mais um tema que não será abordado é uma breve história das plataformas, como foi feito com a internet. A razão disso reside na pluralidade de suas manifestações e modelos, o que as diferencia da rede mundial de computadores.

O objetivo desta seção, por outro lado, é apontar como a dinamicidade e a arquitetura da internet, que contribuem para a flexibilização da propriedade sobre a obra, simultaneamente, são utilizadas para produzir o seu reforço. Nessa lógica, propõe-se que está se desenrolando uma nova manifestação da função autoral na qual a figura do autor como proprietário de sua obra está perdendo forças. Não significando isso que a apropriação da produção criativa tenha desaparecido. Pelo contrário, no novo exercício do poder autoral é incentivado que a propriedade sobre a obra seja somente até certo ponto flexibilizada — assegurando a manutenção da proteção daquilo que pertence às grandes corporações —, de forma que possa se tornar propriedade de uma maneira diferente.

Em outras palavras, o interesse econômico sobre as obras tem seu centro deslocado do seu conteúdo, e conseqüentemente dos direitos morais e patrimoniais, para o controle da produção criativa como dado, extraído para prever e modificar comportamentos. A internet permite o exercício de um tipo de poder que não afeta a subjetividade — pensada enquanto algo fixo —, pois promove a sua dissolução, na medida em que a vida em si é governada. O comum, nesse contexto, não é a desativação do dispositivo da propriedade, mas a homogeneização da experiência vital como dado a ser apropriado. Processo conectado a um limiar entre a flexibilização e reafirmação da apropriação da produção criativa, na linha, que

⁴⁴¹ Couldry; Mejias, *Extracting*, p. 32–34, tradução livre: “digital capitalism, informational capitalism, communicative capitalism, platform capitalism, or surveillance capitalism”; “the systematic organization of life so as to maximize value, resulting in the concentration of power and wealth in very few hands”; “human life directly to the economy”; “many forms of market deregulation and financialization as well as the invasion of market logics into spheres previously protected from them”.

será nos próximos parágrafos novamente explorada, dos conceitos agambenianos de exceção e máquina.

Diante disso, como exposto anteriormente, esta seção se iniciará com uma apresentação das plataformas digitais, seguida por uma análise de como elas afetam a concepção da propriedade sobre a obra. Por fim, essa reflexão será conectada com as discussões anteriores deste trabalho — principalmente com a referente ao autor como função e como dispositivo.

Com o objetivo de melhor elucidar essa questão final, ela será estudada com maior profundidade a partir do exame da prática de uso de material protegido por direito autoral para o treinamento de IAs. Tendo em vista o caráter incipiente e ainda latente desse fato, com diversas ações judiciais em andamento e com reduzidas publicações sobre o assunto, ele será delineado, em menor parte, por notícias e, em maior parte, por textos que introduzem o conceito de IA e pelo conteúdo de duas decisões proferidas, no âmbito federal, pelo judiciário norte-americano. Os casos escolhidos foram *Bartz et al v. Anthropic PBC* e *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc.* Em primeiro lugar, a seleção de ações referentes aos EUA se justifica, pois, além deste país concentrar a maior parte das sedes das principais empresas de tecnologia, também exerce forte influência geopolítica no resto do mundo. Em segundo, no que toca à escolha de casos referentes à Anthropic e à Meta, a seleção se fundamenta no fato destas serem empresas de destaque no mercado das IAs generativas. Outro ponto que justifica essa escolha é que são uns dos primeiros casos em que há discussão sobre se o uso de material protegido por *copyright* para o treinamento de IAs configura *fair use* — exceção ao direito autoral do sistema anglo-saxão, como abordado no início desta dissertação. A resposta dos dois magistrados é positiva — cada um com suas peculiaridades conforme o caso concreto —, mas apresenta diferentes pontos de vista que mostram como a função-autor proprietária e a nova função-autor ainda em desenvolvimento hoje se opõem. Não para desativar o dispositivo da propriedade e sim para reforçá-lo. Mesmo que seja por meio de mecanismos que aparentemente a flexibilizam — sempre a favorecer uma apropriação ainda mais restrita das obras —, como no caso do treinamento das IAs. Logo, o escopo deste trabalho não envolve temas como o debate jurídico sobre quem seria o titular dos direitos autorais referentes ao material produzido pelas inteligências artificiais e, muito menos, um aprofundamento técnico sobre a tecnologia em que se baseiam as IAs. O cerne da questão é como a produção criativa comum continua, e de maneira ainda mais intensificada, sendo apropriada.

4.1.1. As plataformas digitais

Apresentada a estrutura desta seção, começemos com o exame do conceito de plataformas digitais. Estas podem, de forma resumida e geral, serem definidas como sistemas tecnológicos. Seu funcionamento envolve a atuação como “mediadores ativos de interações, comunicações e transações entre indivíduos e organizações”. Operação que ocorre “sobre uma base tecnológica digital conectada, especialmente no âmbito da Internet”. A partir disso, há o fornecimento de serviços baseados na intermediação entre conexões, o que envolve a “coleta e processamento de dados”. O que significa que o número de usuários e o tempo que eles despendem na plataforma é fundamental para ela.⁴⁴²

Tendo em visto isso, esses sistemas tecnológicos não são desinteressados “espaços de facilitação”, pois regem “as lógicas por meio das quais as interações e transações acontecem e os limites destas”. Circunstância que é acompanhada de um esforço de contínua expansão de “sua mediação ativa para cada vez mais esferas, de modo a controlar os fluxos de informações, interações e transações operadas pelas distintas modalidades de usuários que participam do ecossistema que modela”.⁴⁴³ Logo, as plataformas digitais são “uma arquitetura digital programável projetada para organizar interações”, visando, por meio disso, a sistemática coleta e processamento de dados de seus utilizadores, para fins de sua monetização.⁴⁴⁴

Esse recente modelo econômico foi possibilitado pelo avanço das tecnologias descritas na segunda seção do capítulo anterior, como os computadores, os *smartphones* e a internet. Aparelhos que, mais intensamente difundidos socialmente, passaram a mediar a maior parte das ações humanas, registrando e armazenando “os detalhes do nosso dia a dia numa escala que seria inimaginável há apenas alguns anos”.⁴⁴⁵ Nesse cenário, a rede mundial de computadores “deixou de ser algo estaticamente disponível a partir de pontos específicos do espaço e se tornou uma dimensão que se sobrepõe continuamente ao espaço social”. O uso cotidiano e onipresente das ferramentas digitais, desse modo, tornou os indivíduos mais monitoráveis e administráveis.

Antes de prosseguirmos nessa linha, é preciso definir o que se entende aqui como dados. São, sob a ótica já introduzida nos parágrafos anteriores, “fluxos de informação que passam da vida [...] em todas as suas formas para infraestruturas de coleta e processamento”.

⁴⁴² Valente, *Plataformas digitais*, p. 169–171 e 173.

⁴⁴³ Valente, *Plataformas digitais*, p. 169–171 e 173.

⁴⁴⁴ Van Dijk; Poell; De Waal, *Introduction*, p. 4, tradução livre: “a programmable digital architecture designed to organize interactions”.

⁴⁴⁵ Zuboff, *Hijacked*, p. 177–178, tradução livre: “the details of our daily lives at a scale that would have been unimaginable only a few years ago”.

Dito de outra forma, os dados são uma abstração da vida, a sua conversão “em informação que pode ser armazenada e processada por computadores”.⁴⁴⁶ Mais precisamente, não apenas a experiência vital humana pode ser fonte de dados, como também qualquer tipo de processo ou objeto, bem como a sua interação entre si e com indivíduos. O foco aqui é nas pessoas, pois a intenção é demonstrar que, a partir do momento em que o modelo econômico das plataformas lucra a partir da extração e do processamento de dados, é vantajoso a elas que o monitoramento da vida seja progressivamente ampliado, “eliminando as fronteiras que antes existiam entre a vida interior e as forças externas”. Isso é viabilizado pelos avanços tecnológicos, na medida em que “Qualquer computador, qualquer dispositivo com um computador embutido, ou qualquer entidade legível por um sensor dotado de capacidade de processamento” é fonte de dados.⁴⁴⁷ Diante disso, as plataformas digitais “não acessam nossa mente, cérebro, personalidade, motivação, aparelho psíquico ou pensamento (ainda que busquem inferir sobre eles), mas sim os rastros digitais de nossos comportamentos”. Por meio do acesso a essas informações sobre a conduta do indivíduo e do coletivo há, então, a viabilidade de “observar, mensurar e intervir no curso dessas ações em tempo real e em escala”.⁴⁴⁸

Novamente a ausência de neutralidade das plataformas digitais fica em destaque. Inclusive, o próprio termo plataforma é enganoso, pois pode ser associado com as áreas de embarque e desembarque de trens e metrô, locais apenas de transporte e passagem entre ambientes diversos, não se tratando do destino final. É a ideia dessas corporações digitais, “se venderem como meros ‘intermediários’, isto é, como artefatos neutros que permitiriam uma circulação mais aberta e democrática de informações e serviços”.⁴⁴⁹

Contudo, muito além de “parceiros ou geradores de tráfego, plataformas infraestruturais como Google e Facebook têm se afirmado como modelos de funcionamento computacional com base nos quais outros serviços da chamada *open web* passam cada vez mais a operar”. Isso implica que “Para funcionar (em termos técnicos) e sobreviver (em termos econômicos), blogs, sites pessoais, portais etc. são levados a se adequar aos protocolos de acesso e intercâmbio de dados adotados pelas plataformas *online*”. Diferentemente das expectativas criadas pela internet, ao menos em seu início, em torno de seu caráter libertador e

⁴⁴⁶ Couldry; Mejias, *Preface*, p. xiii, tradução livre: “flows that pass from human life in all its forms to infrastructures for collection and processing”; “information that can be stored and processed by computers”.

⁴⁴⁷ Couldry; Mejias, *Extracting*, p. 6–8, tradução livre: “removing the boundaries that previously existed between internal life and external forces”; “Any computer, any device with an embedded computer, or any entity readable by a sensor with computing power”.

⁴⁴⁸ Bentes, *A indústria da influência digital*, p. 76.

⁴⁴⁹ D’Andréa, *Por que (e o que são) plataformas?*, p. 19–20 e 22.

impedidor de qualquer tentativa de controle externo, o padrão atual das mediações *online* não atende a essas aspirações. A regra na atualidade “são as arquiteturas privadas, opacas e distribuídas das plataformas, que borram os limites entre o que é público e o que é privado, ou entre o que é de interesse comum e o que é, acima de tudo, um negócio muito lucrativo”.⁴⁵⁰

Com essa finalidade, as plataformas digitais, “Para além do desenvolvimento, disseminação e estabilização de tecnologias”, têm como uma de suas principais estratégias a tentativa de reter o controle exclusivo dessa inovação tecnológica, criando barreiras para o uso de “recursos iguais ou semelhantes” por concorrentes. As *Big Five*, como são conhecidas as principais plataformas ocidentais — Amazon, Apple, Meta, Alphabet e Microsoft —, têm diversos registros e pedidos de registro de patentes. A propriedade sobre a obra intelectual — aqui pensada numa dimensão mais ampla — é uma ferramenta que visa garantir o monopólio dessas *big techs*.⁴⁵¹

Tal fato ajuda a explicar a razão pela qual, apesar das plataformas não precisarem ser necessariamente desenvolvidas de forma privada, “o núcleo da infraestrutura *online* ocidental é completamente privatizado”. No ambiente digital, “governos, instituições públicas e organizações não governamentais (ONGs) podem, naturalmente, operar suas próprias plataformas; porém, está cada vez mais difícil fazê-lo como agentes autônomos”. Isso decorre da dificuldade de competir com corporações já consolidadas e seu extenso número de usuários, bem como escapar da dependência técnica que permanece sobre o domínio privado, ou seja, em alguma medida seria preciso recorrer às *Big Five*⁴⁵² — a relação com elas se tornou mais “uma necessidade do que uma escolha”.⁴⁵³ Não significando isso que a existência de uma plataforma governamental seria uma solução para essa questão, pois os dados podem ser utilizados com diferentes objetivos, como para intensificar o poder coercitivo do Estado, a partir, por exemplo, de violações da privacidade da população e de censura.⁴⁵⁴

Inclusive, para se contraporem a ideia de um autoritarismo estatal, as plataformas se colocam como intermediários neutros, que seriam “melhores em defender o bem comum do que governos ineficientes e burocráticos”. Cenário que conflita diretamente com os debates

⁴⁵⁰ D’Andréa, *Por que (e o que são) plataformas?*, p. 19–20 e 22, grifo do autor.

⁴⁵¹ Valente, *Plataformas digitais*, p. 169–171 e 173. ZUBOFF, *The discovery of behavioral surplus*, p. 78.

⁴⁵² Van Dijck; Poell; De Waal, *The platform society as a contested concept*, p. 12, 15–16, 23–24 e 29, grifo nosso, tradução livre: “the core of the Western online infrastructure is completely privatized”; “governments, public institutions, and nongovernmental organizations (NGOs) can, of course, operate their own platforms; but it is increasingly difficult to do so as autonomous actors”.

⁴⁵³ Van Dijck; Poell; De Waal, *Healthcare and health research*, p. 112, tradução livre: “since a platform’s proprietary algorithms and built-in features are effectively barred from inspection by outsiders”; “there is a growing divide between those who have access to, and control of, data flows and those who do not have the means to mine, analyze, and recombine data themselves”; “a necessity rather than a choice”.

⁴⁵⁴ Van Dijck; Poell; De Waal, *Education*, p. 135.

globais, principalmente no contexto europeu, nos quais são apontadas suas violações de regras antitruste e de privacidade, tal como o recebimento de benefícios fiscais. São controvérsias que demonstram como as plataformas se valem de lacunas jurídicas para escapar de regulações estatais. Sua lógica de funcionamento, portanto, é calcada em uma série de contradições:

Parece igualitária, mas é hierárquica; é quase inteiramente corporativa, embora aparente servir ao interesse público; parece neutra e agnóstica, mas sua arquitetura carrega um conjunto específico de valores ideológicos; seus efeitos parecem locais, ao passo que seu alcance e impacto são globais; aparenta substituir o modelo 'top-down' do 'Estado centralizador' pelo empoderamento do consumidor 'bottom-up', contudo, faz isso por meio de uma estrutura altamente centralizada que permanece opaca para seus usuários.⁴⁵⁵

Adicionalmente, as plataformas digitais, apesar de diretamente dependentes do sistema jurídico — inclusive da propriedade intelectual —, destacam-se por tentar escapar de qualquer tipo de limitação estatal de suas atividades. Com esse objetivo, realizam um vigoroso *lobby* para “limitar regulamentações, enfraquecer ou bloquear legislações que promovam a privacidade e frustrar toda tentativa de restringir suas práticas”.⁴⁵⁶ Exemplo disso é a determinação das plataformas em “desencorajar, eliminar ou enfraquecer quaisquer leis que regem a prestação de informações biométricas, especialmente o reconhecimento facial”.⁴⁵⁷ Nesse sentido, as plataformas fazem uso do direito para deliberadamente violá-lo, garantindo a sua liberdade de ordenação da vida humana a partir do desrespeito a qualquer limite de privacidade. É uma forma de dominação que “ignora distinções antigas entre mercado e sociedade, mercado e mundo, ou mercado e pessoa”. Embora esse fenômeno possa eventualmente aparentar ter um caráter libertário, a realidade é oposta. Ao corroerem os entraves jurídicos, as plataformas não promovem uma dimensão emancipatória, mas sim um cenário de profunda desproteção. A dissolução dos dualismos entre público e privado, ou pessoa e mercado, não elimina os obstáculos para uma produção comum, mas conserva e aprofunda desigualdades ao remover as, ainda que retóricas, proteções estabelecidas pelo direito. Portanto, a operação das plataformas não proporciona liberdade, apenas possibilita a

⁴⁵⁵ Van Dijck; Poell; De Waal, *The platform society as a contested concept*, p. 12, 15–16, 23–24 e 29, tradução livre: “better at defending the common good than governments that are inefficient and cumbersome”; “it looks egalitarian yet is hierarchical; it is almost entirely corporate, but it appears to serve public value; it seems neutral and agnostic, but its architecture carries a particular set of ideological values; its effects appear local, while its scope and impact are global; it appears to replace ‘top-down’ ‘big government’ with ‘bottom-up’ ‘customer empowerment,’ yet it is doing so by means of a highly centralized structure which remains opaque to its users”.

⁴⁵⁶ Zuboff, *The moat around the castle*, p. 105–106, tradução livre: “limit regulations, weaken or block privacy-enhancing legislation, and thwart every attempt to circumscribe their practices”.

⁴⁵⁷ Zuboff, *Rendition*, p. 239 e 241, tradução livre: “discourage, eliminate, or weaken any laws governing the rendition of biometric information, especially facial recognition”.

desregulamentação necessária para que a lógica do mercado intensifique seus efeitos, de forma irrestrita, sobre a vida.⁴⁵⁸

4.1.2. Manifestações das plataformas digitais e seus modelos econômicos

Feita essa apresentação inicial das plataformas digitais, os próximos passos são apresentar as suas diferentes formas de manifestação e, em seguida, seus diversos modelos econômicos. Após isso, será aprofundado, de maneira ampla, o aspecto de extração e processamento de dados para, posteriormente, tratar a relação disso com a reafirmação da propriedade sobre a obra na internet, bem como a conexão dessa conjuntura com os conceitos de função autor, dispositivo, exceção e máquina. Passemos, então, para a categorização tipológica.

Em virtude do seu caráter de intermediação, as plataformas digitais se manifestam de diferentes formas. A seguir abordaremos uma classificação em cinco categorias que, pelo esforço de contínua expansão da área de atuação dessas empresas, não impede que elas façam parte de diferentes modalidades ao mesmo tempo. As plataformas do tipo “Comércio/revenda” têm como principal atividade a “intermediação de transações de produtos de terceiros dos quais não são proprietárias”. É o caso da Amazon, do Mercado Livre e do eBay. Outra categoria são as redes sociais digitais, que têm como foco a “interação entre pessoas e grupos, possibilitando a construção de perfis, a organização de listas de amigos ou de seguidores e oferecendo diferentes funcionalidades para a publicação e circulação de mensagens”. Exemplos mais conhecidos são o Facebook, o Instagram e o Snapchat. Os sistemas de aplicações são outro tipo de plataforma digital, são caracterizadas pela organização do “acesso a um conjunto de aplicações para uso em dispositivos pessoais, como sistemas operacionais e lojas de aplicativos”. Exemplos disso são o Windows, o Android e o IOS, pertencentes, respectivamente, à Microsoft, à Alphabet e à Apple. A quarta categoria é relativa ao “Compartilhamento de bens, serviços e atividades”, o que envolve a troca e o oferecimento de prestações materiais e imateriais. É o caso de plataformas como a Uber e o AirBnB. Por último, as plataformas podem ser de “Circulação de conteúdo”, prática associada à distribuição de mídias de qualquer tipo, sejam elas de entretenimento, informativa ou científicas. De exemplo pode-se citar o Youtube, o Spotify e o Vimeo, tal como “os

⁴⁵⁸ Zuboff, *A coup from above*, p. 466 e 479–480, tradução livre: “that ignores older distinctions between market and society, market and world, or market and person”.

mecanismos de busca que, embora não hospedem conteúdos, facilitam o encontro destes”, como o Google.⁴⁵⁹

Apesar do enfoque no parágrafo anterior ter sido direcionado para as plataformas em si, não se pode perder de vista os “fabricantes de dispositivos digitais através dos quais as pessoas se conectam”. Grupo que pode apresentar uma intersecção com as plataformas digitais nos moldes expostos previamente, mas também inclui outras empresas como a Nvidia, a Tesla e a Samsung, bem como as responsáveis apenas por produtos *smart* — ou seja, conectados à internet e que coletam e analisam informações sobre o usuário. Nessa linha, não se pode olvidar também dos provedores de infraestrutura e, além disso, das “data brokers e organizações de processamento de dados, tais como Acxiom, Equifax, Palantir e TalkingData (na China)”.⁴⁶⁰

Como já dito anteriormente, as plataformas podem envolver uma mescla das referidas modalidades, bem como envolver outras muito distintas — como a Microsoft com videogames e a Meta com óculos de realidade virtual. O ponto é que “Atividades que parecem variadas e até dispersas em uma seleção aleatória de setores e projetos são, na verdade, todas a mesma atividade guiada pelo mesmo objetivo”, a extração dos dados da vida humana.⁴⁶¹ Esse tema será melhor analisado nos próximos parágrafos, todavia, antes disso, será examinada a lógica de rentabilização dessas corporações.

Os principais modelos de negócios das plataformas — e que, novamente, podem se fundir — são acesso, assinatura e publicidade. Neste, as plataformas não costumam cobrar nenhum valor para “a entrada de usuários, mas veiculam anúncios”. A publicidade digital se difere da tradicional, na medida em que dá aos anunciantes “a capacidade de filtrar os destinatários por um conjunto de critérios, características, interesses e comportamentos”. Exatidão que é possibilitada pelo volume de dados extraídos e processados dos usuários pelas plataformas, o que ocorre “em larga escala e quase em tempo real”, permitindo “identificar de forma muito detalhada segmentos e grupos suscetíveis a determinada mensagem, produto ou serviço”. Sob outra perspectiva, no modelo de negócios de assinatura os utilizadores precisam pagar pelo acesso às funcionalidades das plataformas digitais. Não havendo, apesar disso, impedimento da mescla dessa modalidade com o oferecimento gratuito do serviço, que ocorre

⁴⁵⁹ Valente, *Plataformas digitais*, p. 176–177.

⁴⁶⁰ Couldry; Mejias, *Preface*, p. xiv, tradução livre: “the manufacturers of the digital devices through which people connect”; “data brokers and data processing organizations such as Acxiom, Equifax, Palantir, and TalkingData (in China)”.

⁴⁶¹ Zuboff, *The elaboration of Surveillance Capitalism*, p. 127 e 132, tradução livre: “activities that appear to be varied and even scattershot across a random selection of industries and projects are actually all the same activity guided by the same aim”.

nesse caso — até a adesão a algum plano de subscrição — “de forma limitada e com determinadas condições (como a exposição excessiva de anúncios)”. No caso das assinaturas, a extração e o processamento de dados não deixam de ser importantes, pois são fundamentais para a personalização da experiência do usuário. Por fim, no modelo de acesso as “plataformas cobram uma taxa ou percentual sobre um provedor de algum bem ou serviço para que este possa ser ofertado”. Nessa lógica, observa-se o oferecimento de uma conexão entre compradores e vendedores, o que não obsta a sua coexistência com a oferta de produtos de forma direta pela plataforma, isto é, sem intermediários. Mais uma vez, no modelo de acesso a extração e o processamento de dados desempenham um papel essencial para a personalização da experiência do consumidor.⁴⁶²

Por meio dessa exposição dos principais mecanismos pelos quais as plataformas digitais rentabilizam seus serviços, verifica-se que tanto os serviços onerosos e gratuitos ofertados por elas produzem “um ecossistema onde o modo padrão é trocar serviços convenientes por informações pessoais” — sem qualquer remuneração ao fornecedor desses dados. Por meio da automática coleta destes, “as plataformas podem direcionar e traçar o perfil de usuários individuais, bem como de grupos”. Mesmo que a análise demográfica e a segmentação dos usuários de um serviço façam “parte, há muito tempo, do arsenal da mídia de massa para monetizar as informações de leitores ou telespectadores”, a internet inova nesse ponto. No meio digital “os instrumentos de precisão oferecidos pela análise de dados são muito mais exatos e rápidos do que os métodos antigos de perfilagem”, permitindo “publicidade personalizada em tempo real”.⁴⁶³ Na medida em que se sabe exatamente “o que interessa a cada um de nós”, o anúncio é mais eficiente em seu propósito.⁴⁶⁴ Além disso, há a possibilidade de venda dos dados extraídos das plataformas, o que é facilitado pelo fato de que “eles não precisam carregar nenhum vestígio de sua origem ou de onde estiveram ao longo do caminho”. Tanto no contexto de comercialização de publicidades personalizadas quanto das informações em si, para os usuários, “as transformações aplicadas aos seus dados são frequentemente opacas; nem sempre fica claro exatamente quais decisões estão sendo tomadas em seu nome, por quem ou com que finalidade”.⁴⁶⁵

⁴⁶² Valente, *Plataformas digitais*, p. 183–185.

⁴⁶³ Van Dijck; Poell; De Waal, *The platform society as a contested concept*, p. 10–11, tradução livre: “an ecosystem where the default mode is to trade convenient services for personal information”; “platforms can target and profile individual users as well as user groups”; “have long been part of mass media’s armamentarium to monetize readers’ or viewers’ information”; “the precision instruments offered by data analytics are far more exact and speedy than old-fashioned methods for profiling”; “personalized advertising in real time”.

⁴⁶⁴ Pariser, *The race for relevance*, p. 34, tradução livre: “what each of us was interested in”.

⁴⁶⁵ Pariser, *What you want, whether you want it or not*, p. 168–170, tradução livre: “they need not carry any trace of where they have come from or where they have been along the way”; “the transformations applied to your

Examinados os tipos de plataformas e os seus respectivos modelos de negócio, constata-se que o monitoramento do comportamento dos usuários e o controle das informações sobre eles são aspectos fundamentais da lógica econômica que orienta essas corporações. O significado disso é que “Quanto mais dados sobre o usuário, maior a capacidade de recomendar produtos que possam ser adquiridos, habilidade que torna as plataformas mais exitosas em seus mercados”. Ademais, outro aspecto relevante é que “o controle dos registros opera não somente na lógica do conhecimento, mas também da predição e da modulação de comportamentos”. Há, diante disso, a possibilidade de “antecipar demandas e lançar novos serviços”, o que favorece não apenas a plataforma em si, mas os anunciantes que queiram disponibilizar anúncios nela. Para tanto, como já mencionado anteriormente, é imprescindível que haja um volume exorbitante de usuários e também que o acesso destes seja contínuo. Isso permite a extração e o processamento de dados de forma constante, com a identificação de “comportamentos, gostos e interesses que podem ser traduzidos em bens e serviços ofertados” e a disponibilização dessa “base de informações” para terceiros interessados.⁴⁶⁶

Em virtude do volume massivo de informações a serem analisadas pelas plataformas, elas fazem uso de uma série de recursos como algoritmos e inteligências artificiais,⁴⁶⁷ o que facilita a análise e o cruzamento de dados. Diante disso, quanto maior for a base de usuários de uma plataforma, mais provável dela ocupar “uma posição dominante de mercado [...] alcançando-a a uma condição de porteira (*gatekeeper*) do segmento” — isto é, com amplo poder de controle sobre o ecossistema tecnológico.⁴⁶⁸ As anteriormente mencionadas *Big Five* “são cada vez mais protagonistas do regime capitalista contemporâneo”, moldando “uma economia de mercado baseada em movimentações financeiras transnacionais de forte caráter especulativo e que acirra desigualdades e assimetrias em âmbitos locais e globais”.⁴⁶⁹

Dito de outra forma, as plataformas digitais se “apropriam das lógicas de conexão e as potencializam como parte de uma estratégia — comercial sobretudo — que visa incentivar usuários a deixar rastros de suas relações, preferências etc”.⁴⁷⁰ Nesse sentido, “as diversas

data are often opaque, it’s not always clear exactly what decisions are being made on your behalf, by whom, or to what end”.

⁴⁶⁶ Valente, *Plataformas digitais*, p. 174–175, 190 e 192–196, grifo do autor.

⁴⁶⁷ Existem diversos tipos de inteligências artificiais (IAs) e algoritmos. Estes últimos, como anteriormente mencionado, consistem em uma sequência finita de instruções lógicas que pode apresentar diferentes níveis de complexidade. Embora a IA seja composta por algoritmos, estes não são necessariamente IAs. O conceito de inteligência artificial não será aprofundado de forma geral nesta dissertação. Não obstante, a modalidade generativa será abordada mais adiante, com foco nos *Large Language Models* (LLMs).

⁴⁶⁸ Valente, *Plataformas digitais*, p. 174–175, 190 e 192–196, grifo do autor.

⁴⁶⁹ D’Andréa, *Des(re)montando plataformas*, p. 36.

⁴⁷⁰ D’Andréa, *Por que (e o que são) plataformas?*, p. 18.

práticas sociais e rotinas computacionais que se dão nas suas interfaces e a partir de suas arquiteturas” são progressivamente tornadas “mensuráveis e armazenáveis”. Os metadados, enquanto “dados que informam detalhes sobre outros dados para os descrever e interpretar”, têm aqui papel essencial. Isso ocorre porque, nas plataformas, “cada ação — um comentário, por exemplo — é, potencialmente, armazenada junto com metadados como os identificadores (ou IDs) dos perfis envolvidos, o horário e a localidade em que a ação se deu, que softwares e hardwares mediaram aquela ação etc”. Diante disso, é a partir do cruzamento e da interpretação dos “metadados que se efetiva a identificação de potenciais públicos calculados para fins comerciais (direcionamento de anúncios) ou políticos (identificação de potenciais suspeitos de um crime, por exemplo)”. Trata-se de um processo, porém, que “não se limita aos (meta)dados armazenados inicialmente, mas também se baseia em novos dados gerados a partir de mediações algorítmicas que visam ampliar as possibilidades de interpretação e de predição”. Instituem-se, assim, “novas lógicas de seleção, hierarquização, recomendação e [...] controle dos fluxos informacionais”. Essas ferramentas, “mais do que revelar, constituem novos públicos a partir dos dados que priorizam e das preferências do mercado”.⁴⁷¹ Além disso, como já abordado anteriormente, as lógicas de funcionamento das plataformas digitais “geralmente são segredos comerciais bem guardados e estão longe de ser transparentes”, fora a sua complexidade e ajuste constante.⁴⁷²

Essa capacidade de “transformar em dados muitos aspectos do mundo que nunca foram quantificados antes”, pode ser denominada datificação. Processo que não se refere apenas à “Dados demográficos ou de perfilamento fornecidos voluntariamente pelos clientes ou deles solicitados em pesquisas (*online*)”, mas à todas as formas de interação do usuário. Até informações antes consideradas um resíduo produzido pelas plataformas digitais, como os metadados, foram transformadas por elas em materiais fundamentais para o seu funcionamento. Nessa linha, os dados, de forma geral, são apresentados como recursos imateriais brutos que estão à disposição para serem manipulados por qualquer um, de maneira a permitir que “uma ampla gama de agentes monitore como os usuários pensam, sentem, vivenciam e pretendem determinadas coisas”. A lógica é que, se essas informações a ninguém pertencem, podem ser livremente extraídas e exploradas. É necessário reiterar, contudo, que os dados não são neutros, pois são produzidos dentro da infraestrutura das plataformas, que “não se limitam a ‘medir’ certos sentimentos, pensamentos e desempenhos, mas também os

⁴⁷¹ D’Andréa, *Des(re)montando plataformas*, p. 26–29, 32–33 e 37.

⁴⁷² Van Dijck; Poell; De Waal, *The platform society as a contested concept*, p. 9–10, tradução livre: “are often well-kept trade secrets and are everything but transparent”.

desencadeiam e moldam, mais visivelmente através de suas interfaces de usuário”.⁴⁷³ Mesmo assim, as *big techs* tratam os “dados como se estivessem ‘simplesmente ali’, disponíveis gratuitamente para extração e liberação de seu potencial para a humanidade”.⁴⁷⁴

No processo de datificação, desse modo, as plataformas digitais transformam “objetos, atividades, emoções e ideias em mercadorias comercializáveis”, bem como provocam a “concentração do poder econômico nas mãos de poucos proprietários e operadores [...], particularmente aqueles que dominam o núcleo do ecossistema”.⁴⁷⁵ O que se percebe, dessa maneira, é que não se trata de um monopólio comum, pois sua atuação “reside não tanto na sua capacidade de aumentar os preços”, mas na possibilidade de reduzi-los. Numa análise preliminar isso pode parecer algo positivo, “exceto pelo fato de que a redução é alcançada não através da diminuição dos lucros corporativos, mas sim pagando-se menos àqueles que” trabalham direta ou indiretamente para as plataformas. Nestas, mesmo que as informações sobre os usuários sejam matéria-prima fundamental para o seu funcionamento, elas são extraídas, na maior parte das vezes, sem custo algum. O ponto é que as “interações sociais em todas as suas formas tornam-se um domínio no qual o poder de mercado pode ser exercido e o valor pode ser extraído, por vezes através de meios expandidos de trabalho e, em outras ocasiões, sem qualquer atividade aparente por parte dos dominados”. Os indivíduos perdem a propriedade sobre a própria vida enquanto dado, tendo uma influência limitada de qual comportamento seu é coletado ou compartilhado e sem ter um conhecimento amplo da finalidade pela qual isso é realizado.⁴⁷⁶

Um dos principais mecanismos que viabiliza essa captura irrestrita de dados são os termos de licença. Documentos nos quais os usuários cedem às plataformas digitais direitos sobre o uso de informações “como o monitoramento de sua localização, o rastreamento de seu comportamento para fins publicitários ou quais informações a seu respeito são

⁴⁷³ Van Dijck; Poell; De Waal, *Platform mechanisms*, p. 33–34, grifo nosso, tradução livre: “the ability of networked platforms to render into data many aspects of the world that have never been quantified before”; “demographic or profiling data volunteered by customers or solicited from them in (online) surveys”; “a wide variety of actors to monitor how users think, feel, experience, and intend particular things”; “do not merely ‘measure’ certain sentiments, thoughts, and performances but also trigger and mold them, most visibly through their user interfaces”.

⁴⁷⁴ Couldry; Mejias, *Extracting*, p. 9, tradução livre: “data as though it was “just there,” freely available for extraction and the release of its potential for humankind”.

⁴⁷⁵ Van Dijck; Poell; De Waal, *Platform mechanisms*, p. 37–38 e 40–41, tradução livre: “objects, activities, emotions, and ideas into tradable commodities”; “concentration of economic power in the hands of a few [...] owners and operators, particularly the ones dominating the core of the ecosystem”.

⁴⁷⁶ Couldry; Mejias, *Extracting*, p. 43–44 e 46–47, tradução livre: “rests not so much in its ability to raise price”; “except for the fact that the reduction is accomplished not by reducing corporate profits but by paying less to”; “social interactions in all their forms become a domain in which market power can be exercised and value can be extracted, sometimes through extended means of labor and other times without any apparent activity on the part of those dominated”.

compartilhadas” com terceiros. Além disso, os termos de licença também garantem às *big techs* “permissão de uso, para fins comerciais ou não, de todo e qualquer conteúdo” que seja inserido na plataforma por seus utilizadores, incluindo fotos, vídeos, áudios e textos. Em síntese, são licenças transferíveis, mundiais e, muitas vezes, isentas de *royalties*. Além disso, essas corporações se reservam “o direito de modificar os contratos a qualquer momento, e espera-se que os usuários concordem antecipadamente com quaisquer alterações, independentemente de quando e com que frequência elas sejam implementadas”. Mesmo quando os usuários têm a opção de restringir algumas dessas práticas, elas são fixadas como configurações padrões e nem todas podem ser modificadas. Logo, o capitalismo continua a exploração dos “trabalhadores da maneira tradicional (acumulando mais lucro do que pagam em salários)”, mas, para além disso, é capaz de “explorar indivíduos que nem sequer trabalham para eles e aos quais não pagam nada”.⁴⁷⁷

Diante disso, na medida em que é um modelo negocial “atrelado tanto à coleta massiva de dados quanto à oferta de anúncios, é imprescindível a tais empresas serem capazes de capturar, reter e direcionar a atenção de seus usuários”. Em outras palavras, as *big techs* dependem que “seus usuários passem o máximo de tempo em suas plataformas e retornem com a maior frequência possível a elas”. Por essa razão, não é suficiente que os utilizadores dos serviços dessas corporações façam uso eventual deles, é preciso reter sua atenção “enganchada”, bem como manter sua atividade e engajamento, senão não há rentabilidade e lucro. A economia da atenção, portanto, é fundamental para esse modelo, já que “em um mundo cada vez mais saturado de estímulos sensoriais e informacionais, a atenção se torna um recurso tão escasso quanto valioso”.⁴⁷⁸

Uma das maneiras de exercer influência no foco e na participação do usuário nas plataformas é “a produção de conteúdo: textos, vídeos, fotos, ilustrações dos mais diversos tipos”. Apesar dessa forma em si em nada inovar, a novidade está no fato de que a sua produção “na internet hoje se adapta aos limites e possibilidades técnicos mediados pelas plataformas e à lógica de sociabilidade digital, bem como à infraestrutura algorítmica presente nas plataformas”. Nesse sentido, a produção cultural nas redes, em curto período de tempo, se expandiu exponencialmente, dado que, no caso das plataformas de interação social, os

⁴⁷⁷ Couldry; Mejias, *Extracting*, p. 93–94 e 102, tradução livre: “how their location is monitored, how their behavior is tracked for advertising purposes, or what information about them is shared”; “permission to use, for commercial or noncommercial purposes, whatever content”; “the right to modify agreements at any time, and users are expected to preemptively agree to any changes, no matter when and how often they are implemented”; “workers in the traditional way (by collecting more in profit than they pay in wages); “exploit individuals who do not even work for them and to whom they do not pay anything”.

⁴⁷⁸ Bentes, *A indústria da influência digital*, p. 80–81.

usuários são co-desenvolvedores de conteúdo. A influência, diante disso, é exercida não apenas por indivíduos, mas envolve também “uma articulação híbrida, distribuída e heterogênea entre atores humanos e não-humanos (dados, algoritmos, instituições etc.)”. Logo, os usuários têm ampla participação nos mecanismos que visam garantir a sua permanência e interação nas plataformas, tudo isso com nenhum custo ou com um custo progressivamente reduzido.⁴⁷⁹

Nas mídias tradicionais “a publicidade era aquilo que vinha entre os conteúdos (por exemplo, os comerciais na televisão)”, porém, nas redes, a “publicidade constitui o conteúdo principal a ser consumido, sem mais intervalos”. Isso ocorre porque toda interação dos usuários nas plataformas é modulada a partir de uma personalização que visa ampliar sua permanência e participação, de modo a gerar rentabilidade ao modelo econômico dessas corporações. Nessa linha, visto que a princípio o conteúdo em si não é relevante, mas sim a sua capacidade de capturar a atenção do usuário, então a “hipersaturação e hiperestimulação”, por meio de informações em volume excessivo, são elementos estratégicos.⁴⁸⁰ E, uma vez que uma curadoria humana seria onerosa e inviável para essa quantidade de dados, as plataformas usam os próprios algoritmos e interface para orientar o consumo de cada usuário. Tais ferramentas, como já exposto, produzem, sem neutralidade alguma, hierarquias e discriminações, dado que têm como principal foco manter a atenção e participação do usuário. Esse cenário conduz a situações como a disseminação de desinformação e de discursos de ódio.⁴⁸¹

Diante desse quadro, para os usuários, a neutralidade das plataformas aparenta inquestionável, pois “Cada vez mais, o monitor do seu computador é uma espécie de espelho unidirecional, refletindo seus próprios interesses enquanto observadores algorítmicos monitoram em que você clica”. O significado disso é que os utilizadores das redes estão de forma progressivamente intensificada presos em suas próprias bolhas de informação. Evidente que “até certo ponto, sempre consumimos mídia que apelava aos nossos interesses e passatempos e ignoramos grande parte do resto”. Todavia, na bolha digital, a diferença pode ser visualizada no fato de que o usuário tem seu acesso personalizado, então não pode compartilhar com outros utilizadores a sua exata experiência. Além disso, a segmentação realizada pela bolha é invisível — dada a opacidade dos algoritmos e a escassez de

⁴⁷⁹ Bentes, *A indústria da influência digital*, p. 69 e 91–92 e 97.

⁴⁸⁰ Bentes, *A indústria da influência digital*, p. 69 e 91–92 e 97.

⁴⁸¹ Pariser, *The user is the content*, p. 47.

informações sobre o seu funcionamento — e coercitiva, uma vez que não há opção de permanecer fora dela.⁴⁸²

A personalização do acesso e participação do usuário, face ao exposto, aponta uma outra faceta do potencial virtual de libertação das coerções estatais e econômicas. Com as bolhas, os utilizadores das redes passam a ter suas experiências digitais limitadas e valorizadas a partir da sua inserção em “universos paralelos [...], sejam eles chamados de Facebook, Netflix ou qualquer outro”. Contudo, essas realidades alternativas “não se comunicam com o mundo da ação política”. Pelo contrário, na medida em que a vida é inserida na internet, ela se torna “o único lugar para ‘ação’ reconhecido como legítimo e ‘real’ pelos usuários”. Ao invés de eliminar a influência estatal e econômica, as redes possibilitam “novos tipos de governos independentes, apresentando-os, no entanto, como transparentes e abertos à participação de todos”. O que conflita com “um claro projeto de controle e gestão global que os desconsidera [os usuários] como seres políticos vivos, tratando-os meramente como pontos de manutenção de rede”.⁴⁸³

Exemplos disso, além da difusão crescente da desinformação e de discursos de ódio, são os memes — brevemente citados na seção anterior — e a propriedade dos conteúdos acessados nas redes — tema abordado nos parágrafos anteriores a partir dos termos de licença. Iniciaremos pelos primeiros. Os memes podem ser entendidos como a propagação intensa de informação no ambiente digital, que se manifesta a partir da reprodução constante de conteúdos. Logo há uma “rápida difusão dessa comunicação memética, possibilitada pela replicação imediata de *posts* e de mensagens, assim como seu rápido desuso, fenômenos que parecem obstaculizar o espaço para a reflexão e a crítica”. Ainda assim, os memes podem ser usados “nas redes sociais como meio de resistência à opressão, voltando-se contra certas políticas, fatos ou valores”. Porém, naqueles vinculados à política, por exemplo, têm ocorrido “uma ‘partidarização virtual’, na qual têm ganhado cada vez mais visibilidade e, logo, maior propagação e impacto político”, os discursos conservadores. Nesse cenário, os memes “normalmente não promovem a discussão e o debate; ao contrário, eles já indicam o significado que querem transmitir em seu contexto comunicacional-imagético”. São, dessa

⁴⁸² Pariser, *Introduction*, p. 12–18, tradução livre: “More and more, your computer monitor is a kind of one-way mirror, reflecting your own interests while algorithmic observers watch what you click”; “to some extent we’ve always consumed media that appealed to our interests and avocations and ignored much of the rest”.

⁴⁸³ Matos, *Streaming subjectivation*, p. 94–95 e 97, acréscimo nosso, tradução livre: “parallel universes [...], whether they called Facebook, Netflix, or any other one”; “do not communicate with the world of political action”; “the only place for ‘action’ recognized as legitimate and ‘real’ by the users”; “new types of separate governments, presenting them, however, as transparent and open to the participation of all”; “a clear project of global control and management that disregard them as living political beings, considering them merely points of network maintenance”.

forma, em sua maioria, apenas “persuasivos, pois trazem um único horizonte de sentido possível”. O horizonte semântico, assim, restringe-se “à dualidade concordância-discordância, pois o modo de criação e disseminação dos memes impede qualquer reflexão que se coloque para além dessa díade”.⁴⁸⁴

O outro exemplo mencionado é a propriedade dos conteúdos acessados nas redes. A título ilustrativo, os filmes disponibilizados no catálogo da Netflix não pertencem ao usuário que paga a assinatura. Até porque, como melhor explicado na seção anterior, a utilização de um objeto *online* não impede o mesmo uso, inclusive simultâneo, por um número ilimitado de outras pessoas. É um traço, nessa conjuntura, que indica a possibilidade de um acesso comum e ilimitado às obras. Todavia, no caso da Netflix, é justamente oposto, “Suas características privadas são ainda mais reforçadas, visto que continua a ter um proprietário”. Diante disso, nessa conjuntura, ter a posse de uma mídia física desse produto virtual é mais contestador ao direito de propriedade — dado que pode ser emprestada, utilizada quando se quiser e sem limitações impostas por uma plataforma — do que a própria utilização da internet, uma rede baseada no compartilhamento de dados e na cópia.⁴⁸⁵

Sob outra perspectiva, na medida em que as plataformas digitais se beneficiam de qualquer dado por elas extraído, mesmo que um indivíduo ou grupo esteja, por exemplo, fazendo publicações contrárias a esta lógica econômica, ainda assim estará colaborando com o modelo econômico dessas corporações.⁴⁸⁶ Nessa mesma linha, o problema dessa nova ordem econômica não pode ser reduzido à ausência de remuneração dos usuários “pela matéria-prima que fornecem”. Essa percepção se limita a utilizar “um mecanismo de precificação para institucionalizar e, portanto, legitimar a extração do comportamento humano para fabricação e venda”. Ponto de vista que ignora que o aspecto central aqui discutido é a “redução de nossas vidas a dados comportamentais para que outros possam nos controlar melhor”. Daí, mesmo na situação em que as *big techs* não vendam dados pessoais, o seu produto continua sendo as previsões sobre comportamento abstraídas dessas informações, por meio de metodologias não compartilhadas abertamente com os usuários e protegidas pela propriedade intelectual.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Gomes; Matos, *Os memes contra a phoné*, p. 220–222 e 225 e 227–229.

⁴⁸⁵ Matos, *Streaming subjectivation*, p. 97–98, tradução livre: “its private features are even more strengthened, since it continues to have an owner”.

⁴⁸⁶ Couldry; Mejias, *Preface*, p. ix–x.

⁴⁸⁷ Zuboff, *The discovery of behavioral surplus*, p. 94–95, tradução livre: “the raw material they supply”; “a pricing mechanism to institutionalize and therefore legitimate the extraction of human behavior for manufacturing and sale”; “the rendering of our lives as behavioral data for the sake of others’ improved control of us”.

Pelo exposto, as plataformas digitais compõem “Uma nova ordem econômica que reivindica a experiência humana como matéria-prima gratuita para práticas comerciais ocultas de extração, previsão e venda”.⁴⁸⁸ Trata-se de uma prática cotidiana e quase onipresente de “desapropriação digital”. A experiência humana, dessa maneira, se torna comportamento que, datificado, é processado por algoritmos e, por meio disso, tornado mercadoria. Assim, o “conhecimento derivado do nosso comportamento nos é retroalimentado”, porém na forma de uma personalização.⁴⁸⁹

4.1.3. A relação entre a extração e o processamento de dados e a propriedade sobre a obra

Concluída a análise anterior sobre as plataformas digitais, é fundamental agora investigar como a propriedade sobre a obra é articulada nessa nova ordem econômica. Tema que já teve sua abordagem iniciada nos parágrafos anteriores com a exposição: da preocupação das empresas de tecnologia na proteção de suas propriedades intelectuais; da extração e do processamento de dados realizado pelas corporações; dos termos de licença como documentos que asseguram essa exploração. Antes de aprofundar mais diretamente a propriedade sobre a obra no contexto digital, todavia, acredita-se ser necessário apresentar o conceito deleuziano de sociedade de controle. A razão para isso é que se trata de uma definição que descreve a transição de um exercício de poder rígido e direcionado para subjetividades específicas para um outro de tipo modular e que dilui essa subjetivação. Esse último é característico da lógica das plataformas digitais e, além disso, facilita a compreensão de um limiar entre a flexibilização e a reafirmação da propriedade que é articulada nesse meio — para, a partir de ambos os polos, intensificar a apropriação não apenas da produção criativa humana, mas da vida em si.

Gilles Deleuze inicia seu texto “*Post-scriptum* sobre as sociedades de controle” com o enfoque no conceito de sociedades disciplinares. Foucault, o responsável pela difusão dessa expressão, as situou nos séculos XVIII e XIX, com ápice no início do XX. As sociedades disciplinares estão baseadas na “organização dos grandes meios de confinamento”, como a família, a escola, a caserna, a fábrica, o hospital e a prisão. Nesse contexto, Deleuze explica que, na visão foucaultiana, o objetivo disso era “concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das

⁴⁸⁸ Zuboff, *The definition*, p. 8, tradução livre: “A new economic order that claims human experience as free raw material for hidden commercial practices of extraction, prediction, and sales”.

⁴⁸⁹ Zuboff, *The moat around the castle*, p. 99–100, tradução livre: “digital dispossession”; “knowledge derived from our behavior is fed back to us”.

forças elementares”. Para Foucault, então, as sociedades disciplinares são sucessoras das sociedades de soberania, “cujo objetivo e funções eram completamente diferentes (açambarcar, mais do que organizar a produção, decidir sobre a morte mais do que gerir a vida)”. Apesar dessa transição, Deleuze aponta que “as disciplinas, por sua vez, também conheceriam uma crise, em favor de novas forças que se instalavam lentamente e que se precipitariam depois da Segunda Guerra mundial”.⁴⁹⁰

As sociedades de controle são, justamente, o modelo substitutivo das sociedades disciplinares. Diferentemente destas que são baseadas na ideia do confinamento como molde subjetivo, as primeiras são estruturadas na lógica da modulação, sendo como uma “moldagem auto-deformante” que muda “continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro”. Dessa maneira, nas sociedades de controle “Não se está mais diante do par massa-indivíduo”, os indivíduos agora são “‘dividuais’, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou ‘bancos’”.⁴⁹¹

Deleuze explica que a maquinaria de cada época é representante das formas sociais do seu tempo. Nessa linha, enquanto as “antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios”, as sociedades disciplinares, por outro lado, “tinham por equipamento máquinas energéticas”. O modo de produção econômica disciplinar era, por essa razão, baseado na concentração, na produção e na propriedade, sendo a fábrica o espaço representativo desse confinamento. Não obstante, isso muda nas sociedades de controle que operam “máquinas de informática e computadores”. Dessa maneira, o modelo econômico atual deixa de ser “dirigido para a produção” — que é “relegada com frequência à periferia do Terceiro Mundo, mesmo sob as formas complexas do têxtil, da metalurgia ou do petróleo” —, é um “capitalismo de sobreprodução”. Neste, o que se quer “vender são serviços, e o que quer comprar são ações”, ou seja, o produto em si não mais importa, sendo relevante a inserção da lógica econômica em todos os aspectos da vida. Os espaços de confinamento característicos da disciplina, distintos e centralizados, são agora “figuras cifradas, deformáveis e transformáveis”, mas não para ampliar liberdades e sim para se apropriar de cada segundo da experiência vital humana. Diferentemente das sociedades disciplinares em que o poder era exercido em espaços geográficos específicos, nas sociedades de controle a sua coerção é contínua e ilimitada. Não surpreendendo, por conseguinte, que o marketing tenha se tornado um “instrumento de controle social”.⁴⁹²

⁴⁹⁰ Deleuze, *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*, p. 219–220.

⁴⁹¹ Deleuze, *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*, p. 220–224.

⁴⁹² Deleuze, *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*, p. 220–224.

Apesar desse texto de Deleuze sobre as sociedades de controle ter sido publicado em 1990, ele descreve, mesmo com os limites de sua época — em que a internet era incipiente —, um fenômeno que começamos a assistir o desenrolar mais intensificado por volta dos anos 2010. O ponto que nos interessa da perspectiva deleuziana é que, por mais que a rede mundial de computadores tenha contribuído para um enfraquecimento das formas de exercício de poder disciplinar, a dinamicidade e a flexibilidade do meio virtual que possibilitaram isso foram capturadas em novos instrumentos de controle. Nesse recente contexto, o enfoque não é mais a formação de sujeitos confinados, mas a modulação das subjetividades, tornando cada momento da experiência humana uma mercadoria. Isso foi exatamente o que a nossa anterior apresentação das plataformas digitais revela, a “liberdade” proporcionada pela internet é o mecanismo que permitiu ampliar o controle sobre os usuários, por meio de sua datificação.

Esse processo de constituição da experiência humana em dados se assemelha a um fenômeno manifestado a partir do século XVII, fundamental para a consolidação da governamentalidade moderna, a estatística. Esta surge não como mera abstração matemática, mas como uma tecnologia estatal de manutenção da ordem vigente, permitindo que o soberano governe, para além das leis, por meio de um saber que abarca “o conhecimento das forças e dos recursos que caracterizam um Estado num momento dado”. Exemplos disso são o mapeamento da população, com a quantificação de sua natalidade e mortalidade, bem como o cálculo das riquezas produzidas, circulantes e tributáveis. Na contemporaneidade, assistimos a uma nova manifestação dessa lógica por meio da datificação, na qual ocorre a transição da centralidade do poder do setor público para o privado — sem que o primeiro deixe de ser relevante. Se a estatística era o mecanismo de controle de um Estado que visava gerir e modelar sua população, a datificação converte a experiência vital em dado a ser apropriado e mercantilizado por grandes companhias de tecnologia.⁴⁹³

Posto isso, passemos então para uma análise mais específica da relação da datificação com a propriedade sobre a obra — o tema desta dissertação — para, em seguida, fazer uma conexão com as discussões, desenvolvidas no início deste trabalho, sobre a função autoral e sobre os dispositivos. Como exposto na seção do capítulo anterior sobre a flexibilização da propriedade sobre a obra na rede mundial de computadores, a internet impõe diversos desafios “ao modelo de proteção autoral que herdamos do século XVIII”. Isso é observado, por exemplo, na lógica online ser estruturada com base na cópia e, por conseguinte, na ausência de escassez da produção imaterial virtual. Nessa linha, a partir de uma nova forma de exercício de poder baseada na extração e no processamento de dados, “vemos emergir mais

⁴⁹³ Foucault, *Aula de 15 de março de 1978*, p. 364–365.

claramente novos modelos que parecem deslocar o foco da regulação: da propriedade legal sobre o conteúdo das obras em direção a um novo tipo de controle sobre a informação e os meios de acesso”. Esse recente regime de controle, diferentemente da ideia do autor como proprietário de sua obra, é regido “geralmente por grandes corporações privadas e funciona em larga medida ao arropio das determinações legais” — apesar de ser ainda dependentemente do direito e do Estado, como abordaremos mais à frente.⁴⁹⁴

A propriedade intelectual, desse modo, tem se enfraquecido, porém “não em razão do mero avanço tecnológico ou dos movimentos de resistência (compartilhamento P2P, software livre, hackers, etc.), como muitos tinham imaginado”. Nessa linha, embora a pirataria e outras formas de insurgência “ao avanço da mercantilização do mundo digital [...] tenham minado o antigo modelo comercial baseado na proteção do direito de autor, também não constituíram uma força suficiente para mudar o rumo da internet”. Para melhor compreender isso, será, de maneira breve, apresentada a transição, ainda em andamento, entre o modelo do direito autoral do século XVIII e o “novo modelo de exploração comercial e seus algoritmos”, que teve início no final do século XX.⁴⁹⁵

Como apresentado na seção 2.3, o período a partir do século XVIII foi marcado pela “expansão das proteções conferidas” ao direito de autor. Isso significou: (i) mais extensão, “em geral conferindo uma proteção por setenta anos após a morte do autor”; (ii) mais amplitude, “protegendo os softwares, os bancos de dados, etc.”; (iii) mais restrição, “ampliando a noção de obra derivada e reduzindo o espaço do *fair use* por meio de mecanismos técnicos”; (iv) mais coercitivo, “com leis mais severas e novos tipos penais”. A finalidade dessa expansão de direitos visava “reduzir o domínio público (*commons*), de modo a explorar os bens intelectuais no mercado por mais tempo e de forma mais exaustiva”. Então, mesmo com os avanços tecnológicos, a força econômica dos “grandes conglomerados da indústria cultural” produziu “um lobby extremamente poderoso, capaz de resistir por um bom tempo à revolução que o meio digital e a internet anunciavam”. Além disso, no momento em que a rede mundial de computadores já “permitia facilmente a cópia e a difusão a custo bastante baixo” — ou seja, tornava possível a pirataria — houve o desenvolvimento de estratégias para as corporações resistirem a esse contexto. Para criar obstáculos ao uso comum das obras na internet, surge, dessa forma, uma série de mecanismos baseados na escassez artificial, como o já citado *Digital Rights Management* (DRM). Eventualmente, “O fantasma da pirataria, que tanto atormentara a indústria cultural no século passado, começava a ser

⁴⁹⁴ Alves, *O direito de autor diante do novo mercado da informação*, p. 1.

⁴⁹⁵ Alves, *O direito de autor diante do novo mercado da informação*, p. 1.

domado e controlado”. Esse processo, contudo, não ocorreu apenas pela estratégia da escassez artificial, mas também, em grande parte, por um “processo de apropriação mercantil do mundo virtual”, que alcançou sua “maturidade a partir da segunda década do século XXI, com a consolidação do mercado da informação e de novas corporações”.⁴⁹⁶

Nessa nova lógica característica das plataformas, no lugar de se “tentar proteger o conteúdo dos bens imateriais, impondo restrições e proteções, a nova estratégia econômica consistiu em permitir que a informação circulasse e fosse acessível”. A motivação para isso é que, como já exposto anteriormente, no modelo econômico atual, a vida humana é transformada em mercadoria. Dessa maneira, para fazer uso de certos serviços, como um mecanismo de busca na internet, “fornecemos uma enorme quantidade de dados sobre nós mesmos”, informações que são processadas de maneira a permitir a previsão e a modulação dos comportamentos de indivíduos e grupos. Trata-se de uma nova modalidade econômica que movimenta cifras astronômicas que são capazes de “fazer frente aos antigos modelos de exploração comercial dos bens intelectuais baseados na proteção conferida pelo direito de autor”.⁴⁹⁷ Indicação de que, progressivamente, “o interesse econômico se desloca do direito sobre o conteúdo das obras (o *copyright*) em direção ao controle sobre a informação e às ferramentas de busca e meios de acesso”.⁴⁹⁸

Representativo disso é o caso “*Authors Guild et al. v. Google*, julgado pela New York Southern District Court e movido em 2005 contra o projeto Google Books por grandes entidades que representam os interesses dos autores e dos editores norte-americanos”.⁴⁹⁹ O Google Books “nasceu da aspiração da empresa de digitalizar praticamente todo o acervo de livros impressos do mundo e torná-lo disponível para todos com acesso à internet, a custo zero”. Com esse escopo, a Google se comprometeu a realizar a digitalização, às próprias custas, de “vastas porções do acervo de bibliotecas públicas e de diversas faculdades conceituadas do mundo todo”. O método da empresa era a digitalização das obras e “em seguida garantir diferentes níveis de acesso” a elas. Nesse sentido, as obras em domínio público seriam de “acesso completo e ilimitado” para os usuários. As demais obras, em contrapartida, teriam um “nível de acesso básico”, no qual somente se permitiria “a visualização de certos trechos isolados, baseado em uma pesquisa por palavras-chave,

⁴⁹⁶ Alves, *O direito de autor diante do novo mercado da informação*, p. 2–3, grifo do autor.

⁴⁹⁷ Alves, *O direito de autor diante do novo mercado da informação*, p. 3.

⁴⁹⁸ Alves; Rodrigues, *O projeto Google Books e o direito de autor*, p. 7916–7918, grifo do autor.

⁴⁹⁹ Alves, *O direito de autor diante do novo mercado da informação*, p. 3, grifo do autor.

garantido aos autores e editores [...] o direito de ampliar ou restringir a visualização desses trechos”.⁵⁰⁰

Apesar disso, esse projeto de criação de uma “biblioteca universal” encontrava barreiras no direito de autor. A fundamentação jurídica que a Google usou para contornar isso foi afirmar que o Google Books era *fair use*, ou seja, como visto na seção 2.1, encaixava-se em hipótese na qual a suspensão do direito autoral seria justificada. Alegação que não interrompeu a empresa de “sofrer processos, notoriamente da *The Author's Guild* e de alguns membros da *Association of American Publishers*, visando a interrupção do projeto”. A discordância destes em relação a aplicação do *fair use* no caso da Google Books era baseada nas alegações de que a empresa “estaria lucrando em cima dos trabalhos dos autores” e, também, não “teria pedido permissão aos autores antes de iniciar sua empreitada de digitalização dos livros”.⁵⁰¹ Entretanto, na conclusão definitiva do caso, em 2016, o judiciário norte-americano concluiu que o projeto da Google é *fair use*, pois a empresa não estava copiando livros para revendê-los no lugar dos originais, mas realizando, por meio de sua ferramenta, um uso transformativo dessas obras.⁵⁰²

Após essa breve apresentação do caso *Authors Guild et al. v. Google*, fica ainda mais perceptível essa estratégia econômica de flexibilização da propriedade sobre a obra, ou seja, de redução da proteção do direito autoral, para a produção de uma nova mercadoria. Esta consiste na datificação da produção criativa, com o objetivo de prever e modelar o comportamento humano, por meio da personalização da experiência online. Portanto, para as plataformas digitais é vantajoso que o acesso às obras seja comum, sem nenhum impedimento de qualquer ordem. Não por considerarem que é uma produção coletiva e colaborativa e que por isso não deveria ter seu uso restringido a ninguém, mas porque isso facilita a apropriação realizada por essas corporações e a consequente ampliação de sua propriedade, com ínfimos ou ausentes custos.

Isso vai muito além do simples acesso à obras, como é o caso da Google Books. No âmbito da produção criativa em si, a internet, como já discutido nas seções anteriores, favorece a cópia e permite a sua disseminação sem restrições materiais, possibilitando a participação de qualquer indivíduo ou grupo, com acesso a essa rede, como agente ativo na criação ou avaliação de conteúdos. As plataformas digitais, mesmo com seus ecossistemas geralmente rígidos e predeterminados, não confrontam diretamente esse modelo, viabilizando

⁵⁰⁰ Alves; Rodrigues, *O projeto Google Books e o direito de autor*, p. 7918–7921, grifo do autor.

⁵⁰¹ Alves; Rodrigues, *O projeto Google Books e o direito de autor*, p. 7918–7921, grifo do autor.

⁵⁰² Liptak; Alter, *Challenge to Google Books is declined by Supreme Court*, sem paginação.

com que, por exemplo nas redes sociais, a informação que é produzida no seu meio seja concebida e circule de forma compartilhada, gratuita e replicável. Porém, a razão para isso é a conversão de toda produção criativa em dados a serem mercantilizados como mecanismos de previsão e de modulação de comportamentos. Desse modo, mesmo que algumas plataformas proporcionem uma ampla criação e compartilhamento de conteúdos, elas o fazem de modo centralizado, limitado pela sua interface e estrutura técnica e, além disso, visando lucrar, sem nenhum custo, a partir da atividade realizada pelos usuários. Nessa nova ordem econômica, o comum só pode ser comum na medida em que pode ser apropriado por um grupo reduzido de grandes empresas.

É imperioso observar, não obstante, que nesse novo modelo econômico a propriedade sobre a obra não desaparece. Em contrapartida, ela continua fundamental para o seu funcionamento. Conforme mencionado anteriormente, as plataformas digitais, com o objetivo de garantir o seu monopólio, têm como uma de suas principais estratégias a tentativa, por meio de patentes, de reter o controle exclusivo de sua inovação tecnológica, criando barreiras para as concorrentes, mas também para garantir a opacidade de sua lógica operacional.

Além disso, os códigos virtuais, em virtude de seu “funcionamento automático, múltiplo, anônimo e maquinal”, são “mais eficientes na aplicação das leis”. A tal ponto que, diversamente destas, a sua aplicação é mais difícil de ser questionada, dado que impõe barreiras técnicas que dificultam o próprio ato da transgressão, inclusive quando a violação é reconhecida como justa na legislação. O DRM é um exemplo disso, bem como os algoritmos que removem conteúdos que violem direito autoral em redes sociais. Diante disso, as plataformas digitais são eficientes mecanismos de proteção da propriedade imaterial. Todavia, quando a violação envolve uma prática dessas corporações, como na situação do Google Books, então elas não veem impedimento em alegar alguma exceção à proteção proprietária. Em síntese, assistimos a flexibilização da propriedade sobre a obra propiciada pelo meio digital ser utilizada para reforçar essa mesma propriedade de uma forma mais intensificada, na qual o direito autoral do século XVIII se mantém. Fenômeno em que uma minoria tem seu uso das obras reconhecido como justo, enquanto uma maioria é passível de ter suas atividades consideradas criminosas. Não é nada de novo quando nos recordamos do apoio, abordado no início deste trabalho, dos livreiros monopolistas aos direitos patrimoniais dos autores, visto que assim os comerciantes poderiam adquirir os direitos sobre as obras sob um baixo custo e manter seu monopólio. Nesse caso, como na atualidade também, a dinâmica de flexibilização

da obra foi realizada tendo o seu oposto como seu secreto fundamento — nos termos agambenianos, que serão abordados nos próximos parágrafos.⁵⁰³

A propriedade imaterial, portanto, não foi superada pelo modelo de extração de dados. É possível afirmar, apesar disso, que está ocorrendo, mesmo que ainda de maneira incipiente, uma transformação, que ainda testemunhamos o desenrolar, da função-autor e, por conseguinte, na forma de apropriação das obras criativas.

4.1.4. O autor como dado

Recapitulemos brevemente o conceito foucaultiano de função autor — já abordado na seção 2.2, por meio da conferência “O que é um Autor?” e da aula “A ordem do discurso”. É uma definição que está ligada ao modo como certos discursos existem, circulam e funcionam em uma dada sociedade. O enfoque, no caso da função autoral, é no papel da figura autor, não pensada aqui como um indivíduo que produz uma obra, mas como mecanismo de classificação e hierarquização da produção criativa. Como uma especificação da função-sujeito, desse modo, a autoria visa afastar a proliferação de sentido, por meio de uma operação que delimita, exclui e seleciona. Dito de outra forma, a função-autor é a afirmação de um fundamento da produção criativa, que conseqüentemente a ordena e hierarquiza — como *arché*, é uma origem e, por isso, um comando, e vice-versa. Como bem observa Foucault, os discursos portadores da função-autor são, então, objetos de apropriação. O que não corresponde à afirmação de que eram, em sua origem, um direito privado. Existem outras formas de apropriação, que antecedem a integração da autoria ao sistema de propriedade, como a vinculada à tradição e a religião, bem como à referente à ordem da transgressão e da censura. Nesse sentido, mesmo que possa haver uma forma autoral hegemônica, isso não significa o apagamento de outras formas, que se ligam a ela ou a confrontam.

Nota-se, com base nessa conceituação, que um traço característico da função autoral é não apresentar consistência histórica em sua forma, complexidade e existência, estando sua presença atrelada a uma série de variáveis relativas à produção e circulação do discurso em uma dada sociedade. Na primeira parte desta dissertação foi apresentada a emergência da função-autor proprietária a partir do século XVIII, período em que, por meio de um processo de naturalização da propriedade sobre a obra, houve a atribuição de direitos patrimoniais e morais sobre esta ao seu “criador”. O que está ligado a concepção deste como figura que deve ser valorizada por sua individualidade e originalidade.

⁵⁰³ Alves, *O direito de autor diante do novo mercado da informação*, p. 4.

Isso muda com o desenvolvimento e a difusão da rede mundial de computadores. Fenômeno em que a imaterialidade e a cópia se tornam centrais na produção e na circulação dos discursos. Em virtude disso, por mais que Foucault afirme que, em sentido próprio, a cultura moderna reserve um estatuto próprio à figura do autor, o que assistimos hoje, ao menos de modo incipiente, é a diluição dessa rigidez. Na medida em que a ordem econômica atual visa a datificação da experiência humana como um todo, inclusive da produção criativa, tanto a obra como o autor se tornam dados a serem apropriados pelas plataformas. E, tendo em vista que são apenas informações para alimentar algoritmos e manter a atenção do usuário, o conteúdo das obras em si se converte em matéria prima secundária no que toca à sua capacidade de gerar (meta)dados e engajamento — isto é, se torna instrumento de rentabilidade das plataformas digitais. O vínculo entre a autoria e a sua respectiva produção criativa é fragilizada, pois a datificação visa a extração e o processamento das obras da mesma maneira que a maior parte dos discursos cotidianos que não tem vínculo autoral. A propriedade sobre a produção criativa, todavia, não desaparece, é, pelo contrário, intensificada.

O próprio Foucault percebe que não há uma universalidade e consistência da autoria no tempo e no espaço e que a sua posição nos diferentes domínios do discurso é variável. Nesse sentido, o filósofo francês sustenta que a existência de uma cultura na qual a circulação dos discursos ocorresse sem a função-autor seria possível na medida em que seja substituída por outro tipo de sistema que ordene essa relação. Nas plataformas digitais, atualmente, a estrutura virtual pode dar a impressão de desaparecimento da figura autoral, não é esse o caso, o que se verifica é a sua reconfiguração.

Embora na internet a produção criativa apresente uma dinâmica colaborativa na qual a participação individual é muitas vezes diluída no coletivo, na apropriação dessa lógica pelo modelo econômico das *big techs* a personalização da experiência do usuário desempenha papel de destaque. Isso ocorre porque a monitoração constante dos utilizadores da rede é essencial para a extração de seus comportamentos. Nessa linha, por mais que a produção de uma subjetividade baseada na individualidade e na originalidade, como a referente aos direitos autorais, fique enfraquecida, ganha força a posição-autor como figura dessubjetivada — um número, uma cifra, um dado que é inserido na ordem do discurso como mobilizador de uma ordem econômica.

Evidentemente, não se está falando aqui que o autor proprietário, cujas raízes remontam o século XVIII, não existe mais ou que deixará de existir em algum momento. Muito menos, está se negando a existência e a rentabilidade do mercado livreiro atual, bem

como a contínua produção de livros, sejam eles físicos ou virtuais — ambos comercializados nas plataformas digitais. As diversas funções autor seguem existindo, de maneira mais ou menos presente a depender do domínio. A figura autoral ainda remete à autoridade, caráter vinculado à valoração da obra. Além disso, a posição-autor ainda pode remeter ao controle do poder hegemônico sobre a produção criativa, permitindo a sua constante vigilância e punição. Ainda, a autoria como processo de subjetivação pode contribuir para a naturalização do vínculo proprietário entre autor e obra. Em suma, o que se propõe é que estamos hoje assistindo o desenrolar de uma nova função autoral, ainda incipiente e sem nenhuma garantia de consolidação. Em virtude da sua relação com o modelo econômico das plataformas digitais, a nomenclatura escolhida foi autor com dado.

Como já exposto anteriormente, esta nova função-autor é marcada pela manifestação da autoria como matéria prima da ordem econômica protagonizada por grandes empresas de tecnologia. Nesse processo, o conteúdo das obras perde a importância, pois o principal interesse na produção criativa é a sua produção contínua e ilimitada, de forma que a extração algorítmica preveja e modele os comportamentos e as preferências de indivíduos e grupos. O autor como dado é, em resumo, uma nova forma de apropriação e hierarquização das obras. Não envolve, todavia, a criação humana como algo fixo e separado do resto de sua vida, mas como uma dimensão que compõem a totalidade da experiência vital, pois tudo pode ser extraído e processado.

Concluída a análise sobre a emergência de uma função-autor datificada, caracterizada por um processo de dessubjetivação, cumpre agora investigar de que forma o instrumental teórico agambeniano composto pelas noções de dispositivo, exceção e máquina se articula nesse recente horizonte. Essa conexão objetiva melhor compreender, nesse contexto, a dessubjetivação em si, tal como o paradoxo entre a simultânea flexibilização e reafirmação da propriedade.

Como foi feito anteriormente com a função-autor, cumpre recapitular a definição que Giorgio Agamben dá aos dispositivos — tema já abordado na seção 2.4 por meio do texto “O que é um dispositivo?”. Antes disso, todavia, é necessário destacar que o filósofo italiano, com o objetivo de explicar este conceito, divide o existente em dois grupos. Por um lado, os seres vivos e de outro os dispositivos. Estes capturam incessantemente os primeiros, sendo na relação entre essas duas categorias que é produzido, como resultado, o sujeito — que não é uma sobreposição completa e homogênea do ser vivo, já que os indivíduos são compostos de múltiplos processos de subjetivação. O dispositivo pode, então, ser definido como tudo aquilo que de alguma maneira possa exercer influência na produção da subjetividade. São

tecnologias das mais diversas — e pensadas num sentido amplo, o que inclui, por exemplo a linguagem —, que intermediam a relação entre o indivíduo e o ambiente que o circunda.

Evidente até aqui a semelhança do conceito de dispositivo com aquele apresentado na seção anterior de função-autor. Ambos desempenham papéis de ordenação e hierarquização de aspectos da vida. Contudo, enquanto a função-autor está conectada especificamente à posição-sujeito autoral e a um controle do discurso, o dispositivo se refere a um mecanismo mais abrangente, envolvendo não apenas o discurso, mas a totalidade dos processos de subjetivação. São conceitos, então, que podem ser correlacionados. A função-autor é uma espécie de dispositivo que, como qualquer outro exemplo deste, pode ou não se relacionar com outros, como a propriedade e o direito.

Posto isto, Agamben explica que desde o surgimento do *homo sapiens* há existência de dispositivos, porém, o que define a fase presente do capitalismo é sua intensa proliferação. Dessa maneira, não existiria momento algum na vida humana que não seja orientado ou modelado de alguma forma. O que não significa que o processo de constituição do sujeito, no tempo presente, esteja perdendo sua consistência. O filósofo italiano, pelo contrário, afirma que é justamente o oposto, há a sua disseminação. Enquanto nas sociedades disciplinares se produziam, a partir de moldes e confinamento, subjetividades fixadas, mas que, por isso mesmo, assumiam identidades e buscavam liberdades com base em sua posição, o capitalismo atual teria transformado isso. O que caracteriza a nova ordem econômica não é mais a produção de sujeitos, mas, de forma geral, os processos de dessubjetivação — aspecto que compõe toda composição subjetiva, mas que agora se torna indistinta de seu oposto. Cenário que, para Agamben, não deixa de fabricar um sujeito, porém, em uma forma meramente reprodutiva do sistema que o ordena. A dessubjetivação no capitalismo contemporâneo, portanto, não se configura como a ausência de uma identidade, mas como a coincidência quase absoluta do ser vivente com o dispositivo que o subjetiva. Nesse contexto, o sujeito se torna “uma imagem apagada totalmente dependente de um sentido pré-construído”, em uma lógica na qual “só participa na qualidade de mudo receptor e inconsequente distribuidor”. Diante disso, a possibilidade de resistência tradicional é neutralizada, pois a identidade não se abre mais como um campo de luta, mas apenas como uma função passiva dentro da estrutura do capitalismo contemporâneo.⁵⁰⁴

Apesar do filósofo italiano ter escrito sobre essa fase “atual” do capitalismo no início dos anos 2000, a sua avaliação ainda encontra respaldo com o maior desenvolvimento tecnológico, bem como com a difusão dos computadores e da internet. O ponto que nos

⁵⁰⁴ Gomes; Matos, *Os memes contra a phoné*, p. 229–230.

interessa aqui é a descrição do processo de constituição dos sujeitos não mais por meio de subjetividades concretas e lastreadas em alguma identidade, mas a partir da dessubjetivação extrema. Nesse sentido, o dispositivo autoral contemporâneo não visa mais a criação de uma figura sólida, valorada por sua individualidade e originalidade e titular de direitos patrimoniais e morais sobre a sua obra. Em contrapartida, quanto mais essa posição autoral for diluída e esvaziada, mais livremente, e a custo reduzido, a produção criativa humana pode ser apropriada. A autoria e a obra se tornam apenas dado, o que não visa o reconhecimento da sua origem comum, coletiva e compartilhada, mas a imposição de uma subjetividade reprodutiva de uma nova ordem econômica centralizada nas plataformas digitais.

Não obstante, como exposto anteriormente, os dispositivos se relacionam entre si — como no caso entre a função-autor, a propriedade e o direito. Diante disso, mesmo que a lógica operativa das plataformas digitais dependa em parte da fragilização da propriedade sobre a obra criativa, ela, paradoxalmente, também é dependente dessa mesma proteção jurídica. O direito, nesse caso, não é acionado para proteger o “criador”, sendo, sob outra perspectiva, utilizado para garantir o modelo econômico das *big techs*, que necessitam dessa proteção para legitimar a sua apropriação.

Em virtude disso, o conceito de dispositivo, como desenvolvido por Agamben, pode ser relacionado diretamente com outras noções exploradas na pesquisa deste filósofo. Refere-se às noções de exceção e de máquina ontológico-biopolítica do Ocidente — já abordadas na seção 2.4, por meio dos textos “Homo sacer: o poder soberano e a vida nua”, “Estado de exceção” e “O uso dos corpos”. Conceitos que possibilitam enxergar o dispositivo como mecanismo que permite a ordenação da vida por meio de sua divisão bipolar.

Para Giorgio Agamben, a exceção é uma estrutura política fundamental, baseada em um limiar de indiferença entre interno e externo. Nessa lógica, aquilo que é excluído da norma não está fora da relação com ela. Pelo contrário, essa conexão exceptiva se mantém na forma da suspensão. Tal constatação, para Agamben, indica um mecanismo de cesura e articulação que seria determinante na história da humanidade ocidental, à essa lógica das relações de poder o filósofo italiano dá o nome de máquina ontológico-biopolítica do Ocidente. Exemplo no âmbito jurídico-político desse mecanismo estrutural do poder é o estado de exceção. Fenômeno que, caracterizado pelo ato de suspender total ou parcialmente um ordenamento jurídico, não é externo ou interno a ele. Configura-se, por outro lado, como um limiar, no qual o dentro e o fora do direito se indeterminam. A prática de suspensão da norma jurídica, portanto, não implica a sua abolição, tal como a sua ausência não significa a inexistência de relação com o ordenamento jurídico. Por essa razão, mais do que uma ferramenta

governamental em casos estratégicos e emergenciais, Agamben vê o estado de exceção como a estrutura do governo em si. Um dispositivo que articula e mantém unidos os elementos fundamentais do sistema jurídico-político, a norma e a anomia, permitindo ao poder hegemônico exercer sua autoridade sobre a totalidade da vida. Em outras palavras, a manutenção da ficção da normalidade jurídica não elimina a violência, mas a pressupõe como fundamento para a sua própria efetivação.

A máquina e a sua lógica de exceção, em vista disso, tem como característica essencial a necessidade de redefinição contínua dos limiares produzidos, alterando aquilo que está dentro e aquilo que está fora, bem como, conseqüentemente, a sua respectiva articulação e separação. Em virtude do exposto, a função-autor, como dispositivo, pode ser interpretada à luz desses conceitos. Como descrito ao longo desta dissertação, a autoria é a afirmação de um fundamento/origem da produção criativa, que conseqüentemente a ordena, a hierarquiza e a apropria das mais diferentes formas ao longo da história. Nessa lógica, a posição-sujeito autor é, desde a antiguidade até a atualidade, transformada conforme a economia do poder.

Desse modo, na máquina autoral diversos limiares são articulados, a depender do momento histórico. Na noção da autoria como propriedade de uma obra, como exemplo, é possível identificar a presença da estrutura de exceção, na medida em que o autor só se afirma enquanto vinculado à individualidade e à originalidade. Esse procedimento implica o apagamento ou a apropriação de toda produção criativa que não se enquadra nessa descrição, o que inclui as “obras” anônimas, abertas e contínuas — mesmo que existam exceções à aplicação da propriedade intelectual, tal como a eventual inserção da obra no domínio público. Inversamente, a cópia e o comum, apesar de excluídos e desvalorizados em relação às produções criativas legitimadas socialmente, não deixam de ser incluídas por sua exclusão ao se tornarem indispensáveis para a definição da posição-sujeito autor — não se olvidando da possibilidade de sua assimilação pelo mercado.

Essa lógica não desaparece na atualidade, com a ordem econômica protagonizada pelas plataformas digitais. Mantém-se a articulação do limiar entre o polo da propriedade intelectual e o da produção criativa comum. Contudo, seu enfoque se transforma. Como já abordado anteriormente, o modelo comercial das *big techs* envolve a flexibilização da propriedade sobre a obra, reduzindo as proteções garantidas pelo direito autoral. Essas corporações, dessa forma, criam um ecossistema em que a produção criativa — e, em última análise, a própria vida — é datificada e, a partir disso, extraída e processada com o objetivo de prever e modelar comportamentos humanos. Logo, as plataformas digitais precisam que o acesso às obras seja comum, sem nenhum impedimento ao seu uso exploratório. Todavia, ao

mesmo tempo, para garantir tanto o seu monopólio, quanto a opacidade de seu funcionamento e a legitimidade de suas práticas, essas empresas dependem necessariamente da proteção de sua propriedade imaterial, seja por meio de patentes como na garantia de que seus métodos de extração não serão obstaculizados pelo direito intelectual de terceiros.

Portanto, a simultânea flexibilização e reafirmação da propriedade sobre a obra na internet não constitui uma contradição, mas revela a própria estrutura da produção criativa proprietária, fundamentada — como no estado de exceção — na articulação entre norma e anomia. Em outros termos, a máquina autoral, para privilegiar o modelo econômico das plataformas digitais, ora suspende a rigidez da propriedade intelectual, por meio exceções normativas como o *fair use*, ora a reafirma com vigor para garantir que a apropriação do comum realizada por essas corporações permaneça sobre o seu controle exclusivo, restringindo a utilização por terceiros e ampliando o seu patrimônio. Em última análise, a transição de uma função-autor centralizada na propriedade individual para uma vertente datificada não atenua a apropriação da produção criativa, provocando, em oposto, a intensificação dos mecanismos de sua captura e expropriação.

4.1.5. O uso de material protegido por direito autoral para o treinamento de IAs e o fair use como mecanismo de exceção

A conclusão anterior leva ao questionamento de que, se a máquina autoral mantém seu funcionamento a partir de um uso capitalista da obra que articula a propriedade intelectual e o comum, haveria um possível uso da obra capaz de desativá-la, subtraindo-se da captura desse dispositivo. Essa é uma questão que será sumariamente investigada na seção 4.2. Antes disso, contudo, será realizado o exame de um fato recente que ilustra a aplicação da lógica exceptiva de simultânea flexibilização e reafirmação da propriedade sobre a obra em benefício das plataformas digitais, o treinamento de Inteligências Artificiais (IAs).

Segundo o que foi elucidado anteriormente, o modelo econômico das plataformas — junto com as suas diretas consequências sobre a produção criativa — está em desenvolvimento e estamos, nesse instante, ainda assistindo o seu desenrolar. Por essa razão, é fundamental, mesmo que de modo inicial e não definitivo, descrever esse fenômeno. O treinamento de IAs por big techs, na medida em que envolve o uso não autorizado de material protegido por direito autoral — baseado em uma hipótese de exceção desta norma —, é um estudo de caso relevante.

Apesar da novidade deste tema e ao fato de sua judicialização ser recente, abordaremos aqui duas decisões do judiciário norte-americano sobre ele, uma envolvendo a empresa Anthropic e a outra a Meta. A escolha destas ações está relacionada com o fato de serem grandes empresas de tecnologia e, além disso, por serem precursoras e emblemáticas decisões judiciais que discutem se o uso de material protegido por direito autoral no treinamento de IAs seria *fair use*. Dada a atualidade do cenário exposto, antes de procedermos às análises das decisões, cabe uma breve introdução ao objeto de estudo.

A violação de direito autoral no treinamento de IAs é uma situação que tem se tornado progressivamente mais presente no debate público. A acusação é direcionada tanto para corporações já consolidadas como a Alphabet, a Meta e a Microsoft como também outras mais recentes, como a OpenAI e a Anthropic — não se olvidando que tanto a primeira quanto a segunda detém consideráveis investimentos, respectivamente, da Microsoft e da Alphabet/Amazon.⁵⁰⁵ Como exemplo, em 2023, o jornal The New York Times processou uma dessas companhias por usar seu material sem permissão. O mesmo ocorreu no Brasil com a Folha de São Paulo que, em 2025, ajuizou ação, em território nacional, contra a OpenAI, solicitando, entre outras coisas, ”que a dona da plataforma de inteligência artificial ChatGPT pare de coletar e usar, sem autorização e pagamento, o conteúdo do jornal” — o caso, contudo, está em segredo de justiça.⁵⁰⁶

Não é uma situação que afeta unicamente a imprensa. A própria Folha de São Paulo averiguou, em 2025, que obras literárias, como “de Clarice Lispector, Chico Buarque, Paulo Coelho e outros”, estariam sendo utilizadas por “pelo menos três empresas de inteligência artificial americanas [...] para treinar seus modelos de inteligência artificial sem pedir autorização, sem pagar por isso — e apelando a cópias piratas disponíveis na internet.”⁵⁰⁷ Nessa linha, no mesmo ano, esse tipo de acusação se proliferou, tal como o número de ações judiciais propostas sobre esse tema. Pode-se citar que “Um grupo de autores acusou a Microsoft de usar quase 200.000 livros piratas para criar um modelo de inteligência artificial”.⁵⁰⁸ Além disso, vale menção ao fato da Apple ter sido processada por uso de pirataria *online* de livros para o desenvolvimento de sua IA. Nem mesmo as grandes

⁵⁰⁵ Montgomery; Agências, *Disney and Universal sue AI image creator Midjourney, alleging copyright infringement*, sem paginação. Jamali, *AI firm Anthropic agrees to pay authors \$1.5bn to settle piracy lawsuit*, sem paginação.

⁵⁰⁶ Mello, *Folha entra com ação contra OpenAI por concorrência desleal e violação de direitos autorais*, sem paginação.

⁵⁰⁷ Meireles; Teixeira, *Empresas de IA usaram cópias piratas de livros de Paulo Coelho, Clarice e Chico*, sem paginação.

⁵⁰⁸ The Guardian, *Group of high-profile authors sue Microsoft over use of their books in AI training*, sem paginação, tradução livre: “A group of authors has accused Microsoft of using nearly 200,000 pirated books to create an artificial intelligence model”.

corporações, que exercem um domínio econômico sobre sua área de atuação, estão isentas dessa apropriação, tanto que a Disney e a Universal processaram a empresa de IA Midjourney pela violação de seu direito autoral, consistente na imagem e *design* de seus personagens⁵⁰⁹

Dada a opacidade do funcionamento das companhias desenvolvedoras de IAs, não se sabe exatamente quais obras protegidas por *copyright* foram utilizadas sem autorização dos titulares desses direitos. Essas tecnologias, desse modo, especialmente aquelas que permitem a interação direta do público em geral, como o ChatGPT, são apresentadas “como oráculos que 'aprenderam' com seus dados de treinamento”, não citando suas fontes ou, quando o fazendo, eventualmente criando referências imaginárias. É uma base de informações em constante crescimento e que, por esse motivo, precisa ser alimentada com uma quantidade exorbitante de conteúdos. A propriedade sobre a obra é, então, nesse aspecto, um obstáculo a ser superado. Por esse motivo, as desenvolvedoras de IAs costumam utilizar o *fair use* como argumento central nos tribunais, alegando que o uso que fazem da obra é transformativo e, por isso, não poderia ser restringido pelo direito de terceiros.⁵¹⁰

Antes de prosseguirmos para uma análise de casos concretos, faz-se necessário, preliminarmente, introduzir o tema IA, bem como revisitar o conceito de *fair use* — mencionado na primeira parte deste trabalho. Iniciaremos pelo primeiro bloco. As inteligências artificiais têm sido um “campo em rápido crescimento nos últimos anos”, apenas ganhando “uso significativo pelo público em geral em 2022”. A difusão da utilização mais ampla dessa tecnologia está, em grande medida, conectada a empresas recentes, como a OpenAI, a Stability AI e o Discord, que a tornaram mais acessível para “indivíduos sem formação técnica em ciência da computação”.⁵¹¹

Embora as IAs possuam aplicações diversas, esta dissertação irá delimitar seu escopo às de espécie generativa, com destaque para os *Large Language Models* (LLMs). Generativa é o tipo de inteligência artificial que “cria novo conteúdo, como textos, imagens, vídeos ou som”. Para que isso seja possível, esses formatos de IA, de modo simplificado, “são ‘treinados’ para identificar padrões comuns em grandes conjuntos de dados de treinamento”. Por meio disso, as inteligências artificiais “podem então criar, em resposta a comandos do usuário, novo conteúdo com base nos padrões que reconheceram” nesses dados que lhe foram anteriormente alimentados. Em síntese, as respostas fornecidas por essa ferramenta são

⁵⁰⁹ Montgomery; Agências, *Disney and Universal sue AI image creator Midjourney, alleging copyright infringement*, sem paginação.

⁵¹⁰ Reiser, *The unbelievable scale of AI's pirated-books problem*, sem paginação, tradução livre: “as oracles that have ‘learned’ from their training data”.

⁵¹¹ Torrance; Tomlinson, *Training is everything*, p. 235 e 243, tradução livre: “rapidly growing field in recent years; “significant usage by the general public in 2022”; “individuals without formal computer science training”.

diretamente “limitados pelos padrões presentes em seus dados de treinamento”,⁵¹² então quanto maior o número de informações humanas disponibilizadas mais eficiente ela será na execução da tarefa que lhe for atribuída.⁵¹³

Os *large language models* são um tipo específico de IA generativa, “projetado para compreender e gerar texto”. Nesse sentido, são configurados de maneira que os usuários possam solicitar a realização de “uma ampla gama de tarefas, como redigir e-mails, resumir documentos ou escrever código de computador”. Os LLMs mais conhecidos são o ChatGPT, da OpenAI, e o Gemini, da Google. Para realizar as tarefas que lhe são atribuídas, esse tipo de IA aprende e compreende a “linguagem analisando as relações entre palavras e sinais de pontuação em seus dados de treinamento”, permitindo a formulação de “relações estatísticas” na linguagem humana. Por meio desse aprendizado, os LLMs “podem criar novos textos ao prever quais palavras têm maior probabilidade de aparecer em seguida em sequências”, o que lhes permite “gerar respostas em texto a basicamente qualquer solicitação do usuário”.⁵¹⁴

Mais uma vez, como ocorre em outros tipos de IA generativa, os resultados são limitados pelos dados que lhe são alimentados. Os LLMs, para serem capazes de “gerar uma ampla variedade de textos — em diferentes idiomas ou estilos, ou sobre distintos temas —” precisam ser treinados com um conjunto de dados “grande e diverso”. Dessa forma, apesar da necessidade de uma variedade de textos para isso, “os livros constituem dados de treinamento especialmente valiosos”. O motivo disso é que esse tipo de obra fornece “dados de altíssima qualidade para treinar a ‘memória’ de um LLM e permitir que ele trabalhe com quantidades maiores de texto de uma só vez”. A qualidade desse material está vinculada a sua extensão, consistência, com a permanência de um estilo específico e de uma estrutura coerente, bem como qualidade da escrita e a utilização de gramática adequada — especialmente quando comparada “a textos da internet, que variam amplamente nesses aspectos”.⁵¹⁵

⁵¹² Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 8–9, tradução livre: “creates new content, such as text, images, videos, or sound”; “are ‘trained’ to identify common patterns across large training datasets”; “They can then create, in response to user prompts, new content based on the patterns they have recognized”; “limited based on the patterns that existed in its training data”.

⁵¹³ Ludermir, *Inteligência artificial e aprendizado de máquina*, p. 87 e 89. Lemley, *How generative AI turns copyright upside down*, p. 43.

⁵¹⁴ Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 8–9, tradução livre: “designed to understand and generate text”; “a wide range of things, such as draft emails, summarize documents, or write computer code”; “language by analyzing relationships among words and punctuation marks in their training data”; “statistical relationships”; “can create new text by predicting what words are most likely to come next in sequences”; “generate text responses to basically any user prompt”.

⁵¹⁵ Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 8–9, tradução livre: “generate a wide range of text — in different languages or styles, or regarding different subject matter —”; “large and diverse”; “books make for especially valuable training data”; “very high-quality data for training an LLM’s ‘memory’ and allowing it to work with larger amounts of text at once”; “to text from the internet, which varies widely on these metrics”.

O problema é que muitas dessas produções criativas utilizadas para o treinamento das inteligências artificiais estão protegidas por direito autoral. Dessa maneira, na medida em que essa tecnologia necessita de uma vasta quantidade de dados, as corporações desenvolvedoras de IA enxergam na necessidade de autorização e de remuneração do autor um obstáculo para a manutenção desse modelo econômico. Por essa razão, optam por fazer uso das obras mesmo sem licenciamento. Com propósito de evitar qualquer restrição judicial, não obstante, alegam que a utilização da propriedade intelectual alheia, nesse caso, seria justa, pois se encaixaria em hipótese de exceção ao *copyright*.⁵¹⁶

Cumpre, nesse momento, rememorar que, no mundo, existem dois grandes sistemas de proteção autoral, um oriundo dos países anglo-saxões e o outro derivado do direito francês. Mesmo com as suas respectivas diferenças, ambos os modelos partem do princípio de que a prerrogativa do criador sobre a sua obra deve ser equilibrada com outros valores fundamentais. Em decorrência disso, há o reconhecimento da necessidade, em certas situações, das obras não serem protegidas pelo direito de autor, sendo assim permitidas exceções a ele. No âmbito do sistema anglo-saxão, o instituto jurídico responsável por isso é o *fair use*, baseado na análise do caso concreto pelo judiciário, enquanto no sistema francês a limitação dos direitos autorais ocorre por meio de leis positivadas e princípios. Como as decisões judiciais que serão analisadas a seguir são norte-americanas, a abordagem será direcionada apenas à hipótese de exceção anglo-saxã.

O *fair use* é um instituto jurídico que permite a utilização de obras protegidas pela propriedade intelectual, mesmo sem autorização dos autores, desde que sejam observados certos parâmetros. No código norte-americano, título 17, seção 107, está fixado que:

Ao determinar se o uso feito de uma obra em qualquer caso particular é *fair use*, os fatores a serem considerados deverão incluir — (1) a finalidade e o caráter do uso, incluindo se tal uso é de natureza comercial ou se é para fins educacionais sem fins lucrativos; (2) a natureza da obra protegida por direitos autorais; (3) a quantidade e a substancialidade da porção utilizada em relação à obra protegida por direitos autorais como um todo; e (4) o efeito do uso sobre o mercado potencial para a obra protegida por direitos autorais ou sobre o valor da mesma.⁵¹⁷

A análise do *fair use*, dessa forma, estrutura-se em quatro critérios. Contudo, vale ressaltar que não há hierarquia entre estes, sendo a aplicação do instituto jurídico baseada em uma

⁵¹⁶ Torrance; Tomlinson, *Training is everything*, p. 236 e 238.

⁵¹⁷ Estados Unidos, *United States Code*, sem paginação, grifo nosso, tradução livre: “In determining whether the use made of a work in any particular case is a fair use the factors to be considered shall include — (1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work”.

ponderação caso a caso, buscando-se o equilíbrio entre todos os elementos. Não há, portanto, uma regra fixa de como cada situação concreta deve ser resolvida. Ao invés disso, é esperado que o judiciário avalie “cuidadosamente os fatos do caso específico”, considere “quais fatores favorecem cada parte” e leve em conta “decisões judiciais anteriores relevantes”, para, assim, decidir se o *fair use* pode ser aplicado ou não.⁵¹⁸

4.1.6. Casos Anthropic e Meta

Feitas essas considerações, examinaremos dois julgados proferidos em junho de 2025 pelo Tribunal Distrital dos Estados Unidos para o Distrito Norte da Califórnia (*United States District Court for the Northern District of California*). Relevante ressaltar que, apesar das decisões serem do mesmo órgão, elas foram proferidas por juízes diferentes, que apresentaram visões particulares sobre cada caso que avaliaram. As decisões escolhidas são referentes às ações *Bartz et al. v. Anthropic PBC* e *Kadrey et al. v. Meta Platforms Inc.* A seleção desses casos se justifica, como já mencionado anteriormente, por serem um dos primeiros, e mais emblemáticos, a abordar a possibilidade de aplicação do *fair use* no treinamento de IAs por meio de material protegido por direito autoral.⁵¹⁹ Ademais, ambos os julgados tiveram, de diferentes maneiras, um resultado parcialmente favorável para as corporações que desenvolvem essa tecnologia.⁵²⁰

No caso da Anthropic, o enfoque foi direcionado sobre o primeiro critério do *fair use*, tendo o magistrado concluído pela aplicação do instituto, pois a finalidade e o caráter do uso não autorizado das obras para o treinamento seriam, na sua visão, transformativos. Sob outra perspectiva, no caso da Meta, a análise teve como foco o quarto critério, sendo destacado que os autores da ação contra a *big tech* não obtiveram êxito em demonstrar o impacto negativo do treinamento de IAs sobre o mercado e o valor das produções originais. Essa lacuna probatória levou o juiz a aceitar, mesmo que com ressalvas, a tese de *fair use* sustentada pela empresa. A seguir, será detalhada cada decisão separadamente.

A Anthropic é uma empresa de tecnologia “fundada por ex-funcionários da OpenAI em janeiro de 2021”. O seu principal produto é uma IA denominada Claude, disponibilizada ao público em 2023. Essa ferramenta funciona da seguinte forma, um usuário submete um texto e a inteligência artificial o “responde rapidamente com outro texto — imitando a leitura

⁵¹⁸ Torrance; Tomlinson, *Training is everything*, p. 251–252, tradução livre: “carefully evaluate the facts of the particular instance”; “which factors weigh in favor of each party”; “previous relevant court decisions”.

⁵¹⁹ Brittain, *Meta fends off authors' US copyright lawsuit over AI*, sem paginação.

⁵²⁰ Milmo; Agência, *Meta wins AI copyright lawsuit as US judge rules against authors*, sem paginação.

e a escrita humanas”. O uso ilimitado do Claude exige, porém, que o usuário pague uma assinatura, o que gera à empresa “mais de um bilhão de dólares em receita anual”.⁵²¹

A controvérsia reside no fato de que a Anthropic, para o treinamento de sua IA, fez uso não autorizado de obras protegidas por direito autoral. Tal prática ocorreu a partir de dois métodos de obtenção dos textos, pela compra e digitalização de material físico e pela utilização de conteúdos virtuais provenientes de pirataria. Ambas as modalidades de cópia foram agrupadas em um repositório interno da empresa que, além de ser mantido em caráter permanente, também serviu de base para a produção de múltiplas cópias intermediárias destinadas ao desenvolvimento de seus produtos de IA. Em resumo, a Anthropic: (i) comprou obras físicas, arrancou suas encadernações, digitalizou seus conteúdos e os armazenou como “arquivos digitais pesquisáveis”; e, além disso, (ii) por meio de sites piratas na internet, fez *download* gratuito de “milhões de livros protegidos por direitos autorais em formato digital”. Por esses motivos, a empresa foi processada por autores que tiveram suas obras utilizadas sem autorização. A decisão que analisaremos consiste em um julgamento sumário que avalia se o uso da produção criativa em questão se qualifica como *fair use* no direito norte-americano.⁵²²

De início, o juiz William Alsup relata que, por mais que a Anthropic tivesse muitas maneiras de obter os livros que utilizou no treinamento de sua IA, preferiu evitar burocracias financeiras, práticas e legais. Por essa razão, no início de 2021, um dos fundadores da empresa “baixou o Books3, uma biblioteca *online* com 196.640 livros que ele sabia terem sido reunidos a partir de cópias não autorizadas de livros protegidos por direitos autorais — ou seja, pirateados”. Dando prosseguimento a essa prática, em junho do mesmo ano, ele realizou o *download* de “pelo menos cinco milhões de cópias de livros da Library Genesis”, outra biblioteca de obras pirateadas. Somado a isso, em 2022, a Anthropic também fez o *download* de “pelo menos dois milhões de cópias de livros do Pirate Library Mirror”. Logo, totalizando tudo, a empresa pirateou mais de 7 milhões de obras, todas baixadas em formato .pdf, .txt, e .epub, contendo o texto completo, seja escaneado ou como e-book.⁵²³

Eventualmente, a Anthropic passou a considerar as possíveis implicações jurídicas de sua conduta reiterada de violação de *copyright*. Em razão disso, decidi encontrar uma

⁵²¹ Estados Unidos, *Bartz et al v. Anthropic PBC*, p. 1–2, tradução livre: “founded by former OpenAI employees in January 2021”; “quickly responds with text — mimicking human reading and writing”; “over one billion dollars in annual revenue”.

⁵²² Estados Unidos, *Bartz et al v. Anthropic PBC*, p. 1–2, tradução livre: “digitized, searchable files”; “millions of copyrighted books in digital form”.

⁵²³ Estados Unidos, *Bartz et al v. Anthropic PBC*, p. 2–4, grifo nosso, tradução livre: “downloaded Books3, an online library of 196,640 books that he knew had been assembled from unauthorized copies of copyrighted books — that is, pirated”; “five million copies of books from Library Genesis”; “at least two million copies of books from the Pirate Library Mirror”.

alternativa para a obtenção de obras para o treinamento de sua IA. No início de 2024, desse modo, a Anthropic “contratou Tom Turvey, ex-chefe de parcerias do projeto de digitalização de livros da Google”. Este profissional avaliou as possibilidades de licenciamento de livros, mas enxergou como mais vantajoso gastar “muitos milhões de dólares para comprar milhões de livros impressos, muitas vezes em estado usado”. Daí, os livros tiveram suas encadernações retiradas e suas páginas cortadas para que fossem digitalizados, e descartadas as versões físicas.⁵²⁴

Dessa forma, a empresa criou um repositório composto tanto por livros físicos digitalizados como por obras que já haviam sido baixadas da internet, conjunto do qual selecionaram agrupamentos que consideravam mais relevantes para o treinamento de IA. Com este objetivo, os materiais dessa biblioteca virtual eram reduzidos a partir da remoção de uma “pequena quantidade de texto de menor valor ou repetitivo (como cabeçalhos, rodapés ou números de página)”. O conteúdo resultante era, depois disso, simplificado, processo no qual as palavras eram reduzidas para formatos mais simples, como seus radicais, e os caracteres eram “agrupados em sequências curtas e traduzidos em sequências numéricas correspondentes, ou ‘tokens’”. Nesse processo, ocorria também a análise de “relações estatísticas contingentes entre cada fragmento de palavra e todos os demais fragmentos de palavra, tanto no interior de cada obra quanto ao longo de trilhões de fragmentos de palavras provenientes de outros livros copiados, sites copiados e similares”.⁵²⁵

Apesar de todas essas controvérsias, para o juiz William Alsup “o uso dos livros em questão para treinar Claude [...] foi extremamente transformador e constitui *fair use*”. Na visão do magistrado, nenhum autor pode legitimamente impedir que suas obras sejam utilizadas por terceiros para “fins de treinamento ou aprendizagem”. Nessa lógica, os LLMs se assemelhariam a leitores que aspiram a se tornar escritores, pois são treinados não para substituir ou replicar aquilo em que se baseiam, mas para criar algo totalmente novo.⁵²⁶

Todavia, essa interpretação permissiva encontra, para o magistrado, uma restrição no tocante à origem dos dados utilizados no treinamento. Na ótica do juiz, se por um lado a

⁵²⁴ Estados Unidos, *Bartz et al v. Anthropic PBC*, p. 2–4, tradução livre: “hired the former head of partnerships for Google’s book-scanning project, Tom Turvey”; “many millions of dollars to purchase millions of print books, often in used condition”.

⁵²⁵ Estados Unidos, *Bartz et al v. Anthropic PBC*, p. 4–7, tradução livre: “small amount of lower-valued or repeating text (like headers, footers, or page numbers); “grouped into short sequences and translated into corresponding number sequences or ‘tokens’”; “statistical relationships between each word fragment and all other word fragments both within any work and across trillions of word fragments from other copied books, copied websites, and the like”.

⁵²⁶ Estados Unidos, *Bartz et al v. Anthropic PBC*, p. 9 e 11–14, grifo nosso, tradução livre: “the use of the books at issue to train Claude [...] was exceedingly transformative and was a fair use”; “for training or learning as such”.

aquisição legítima de exemplares impressos confere à empresa a total liberdade de dispor de cada livro como bem entender, por outro, a Anthropic carece de qualquer direito ou autorização para fazer uso de cópias oriundas de pirataria.⁵²⁷

Apoiado nessa distinção, o magistrado concluiu sua decisão com o reconhecimento de que o treinamento de IA configura, de fato, *fair use*. No entanto, rejeitou a tese da Anthropic de que as cópias pirateadas estariam amparadas por este instituto jurídico. Consequentemente, ficou determinado pelo juiz que será realizado julgamento posterior sobre a responsabilidade civil da empresa no que tange ao volume expressivo de *downloads* ilegais de obras pela internet.⁵²⁸

Decorridos dois meses dessa decisão do juiz William Alsup, a Anthropic sugeriu o pagamento de 1,5 bilhão de dólares para encerrar a ação.⁵²⁹ O acordo, cujo teor não foi integralmente divulgado, ainda carece de homologação do judiciário norte-americano. As informações disponibilizadas publicamente revelam que a empresa propõe indenizar os autores em valores que alcançam aproximadamente 3.000 dólares por obra, abrangendo cerca de 500.000 títulos.⁵³⁰

Finalizado o exame da decisão referente à ação judicial *Bartz et al. v. Anthropic PBC*, cumpre agora analisar o caso envolvendo a Meta. Trata-se de uma decisão que, mesmo que disponibilizada poucos dias após a estudada anteriormente, oferece um diferente ponto de vista. Isso porque o seu foco não é mais o primeiro critério do *fair use*, vinculado à finalidade e o caráter do uso não autorizado das obras, mas o quarto, referente ao impacto da violação de direito autoral sobre o mercado e o valor das produções originais. Feitas essas considerações, avancemos para o caso.⁵³¹

A Meta é uma plataforma digital que “possui e opera serviços de redes sociais, incluindo Facebook, Instagram e WhatsApp”. Além disso, ela é a desenvolvedora de um LLM denominado Llama. Esta ferramenta, diferentemente do Claude, está disponível para *download* de modo gratuito e permite o seu uso comercial por terceiros, sujeito a certas restrições — o que inclui a utilização de suas concorrentes. Mesmo assim, a Meta já estimava que sua “receita total proveniente de IA generativa” ficaria entre 2 e 3 bilhões de dólares em

⁵²⁷ Estados Unidos, *Bartz et al v. Anthropic PBC*, p. 9, 11–14 e 31–32.

⁵²⁸ Estados Unidos, *Bartz et al v. Anthropic PBC*, p. 31–32.

⁵²⁹ Jamali, *AI firm Anthropic agrees to pay authors \$1.5bn to settle piracy lawsuit*, sem paginação.

⁵³⁰ Veltman, *Anthropic settles with authors in first-of-its-kind AI copyright infringement lawsuit*, sem paginação.

⁵³¹ Queen, *Sarah Silverman sues Meta, OpenAI for copyright infringement*, sem paginação.

2025 e, nos próximos dez anos, entre 460 bilhões e 1,4 trilhões. O que não é contraditório considerando o modelo econômico das plataformas como descrito nas seções anteriores.⁵³²

No que toca ao treinamento de sua IA, a Meta fez, a princípio, uso de diversas fontes de dados, sendo que dentre elas apenas a Books3 continha material protegido por direito autorial. Embora a empresa tenha priorizado a diversidade de fontes de informações, ela necessitava especialmente de livros, pois, como já abordado anteriormente, eles constituem conteúdo de alta qualidade. Em virtude disso, a Meta buscou negociar, com grandes editoras, acordos de licenciamento, estando disposta a gastar nisso até 100 milhões de dólares. Contudo, “à medida que as negociações avançaram”, a plataforma digital percebeu uma série de obstáculos. De início, na maioria dos casos, as editoras “não detêm os direitos subsidiários necessários para licenciar livros para treinamento de IA” — são prerrogativas de titularidade dos autores individuais, não existindo “uma organização para o licenciamento coletivo desse tipo de direito”. Ademais, mesmo que as editoras obtivessem essa capacidade, elas só poderiam a exercer “de forma regional, e não global”, em virtude da territorialidade da aplicação das normas dos ordenamentos jurídicos.⁵³³

Em razão disso, a Meta decidiu “investigar a possibilidade de obter os livros (e outros textos) necessários para o treinamento por meio do *download* a partir de ‘shadow libraries’”. Estas são um “repositório *online* que disponibiliza para *download* gratuito conteúdos como livros, artigos de periódicos acadêmicos, músicas ou filmes, independentemente de esse material estar protegido por direitos autorais”. A Meta fez uso de uma “shadow library pela primeira vez em outubro de 2022, quando baixou o banco de dados da Library Genesis (‘LibGen’) para investigar se havia valor em treinar o Llama com as obras ali contidas”. Em virtude de uma conclusão positiva, em 2023 a plataforma digital “abandonou seus esforços de licenciamento”. Em 2024, desse modo, também foi realizado o *download* do “Anna’s Archive, uma compilação de ‘bibliotecas fantasma’ (shadow libraries) incluindo LibGen, Z-Library e outras”.⁵³⁴

⁵³² Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 9–12, tradução livre: “owns and operates social media services including Facebook, Instagram, and WhatsApp”; “total revenue from generative AI”.

⁵³³ Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 9–12, tradução livre: “as negotiations proceeded”; “do not hold the subsidiary rights to license books for AI training”; “organization for collective licensing of such rights”; “regionally rather than globally”.

⁵³⁴ Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 9–12, grifo nosso, tradução livre: “investigating the possibility of procuring the books (and other text) needed for training by downloading them from ‘shadow libraries’”; “an online repository that provides things like books, academic journal articles, music, or films for free download, regardless of whether that media is copyrighted”; “shadow library in October 2022, when it downloaded the Library Genesis (‘LibGen’) database to investigate whether there was value in training Llama on the works it contained”; “abandoned its licensing efforts”; “Anna’s Archive, a compilation of shadow libraries including LibGen, Z-Library, and others”.

Com o objetivo de baixar essa vasta quantidade de dados “mais rapidamente e sem sobrecarregar desnecessariamente suas redes”, a Meta fez uso de *torrents*. O *torrenting* é uma técnica *peer-to-peer* de compartilhamento de arquivos, que envolve, por isso, “a distribuição simultânea de pequenas partes de um arquivo maior a partir de muitas fontes diferentes” — que são, especificamente, “muitos outros sistemas de computadores que também” detém essa informação. Por exemplo, na utilização do torrent para baixar o acervo do LibGen, o usuário faz *download* de fragmentos de arquivos armazenados por outros membros da rede que compartilham o repositório em seus computadores.⁵³⁵

Interessante ressaltar que alguns protocolos de torrent, “incluindo o utilizado pela Meta, chamado BitTorrent”, têm fixado como configuração padrão que os dados baixados sejam, por isso, compartilhados com outros usuários. Procedimento que pode ocorrer tanto de forma simultânea ao *download*, o que é conhecido como *leeching*, quanto “após esses arquivos terem sido totalmente baixados”, prática denominada *seeding*. Nessa linha, certos protocolos de torrent, o que inclui o BitTorrent, “são projetados para priorizar *downloads* para usuários que também estão compartilhando dados”.⁵³⁶

Na decisão do juiz Vince Chhabria não há dúvida de que a Meta fez *download* via torrent. Todavia não há, na visão do magistrado, consenso se a empresa teria praticado *seeding* e *leeching*. É destacado que, apesar da Meta ter tomado iniciativas para impedir o primeiro, não teria feito o mesmo em relação ao segundo. Para o polo ativo da ação, a empresa teria praticado *leeching*, pois, além de ser uma configuração padrão, a sua desabilitação reduziria a velocidade do *download* — o que era fundamental considerando o volume massivo de dados necessários para o treinamento de uma IA.⁵³⁷ A Meta, então, teria compartilhado, ao menos em parte, os arquivos que baixou, mas não há como afirmar isso com segurança.⁵³⁸

Descrito o cenário fático, passa-se ao exame de seus fundamentos jurídicos. Na ação, treze autores, na sua maioria de ficção, processaram a empresa “por ter baixado seus livros de ‘shadow libraries’ *online* e utilizado esses livros para treinar os modelos de IA generativa da Meta (especificamente, seus modelos de linguagem de grande porte, chamados Llama)”. O

⁵³⁵ Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 9–12, tradução livre: “more quickly and without unnecessarily slowing down its networks”; “the simultaneous distribution of small portions of a larger file from many different sources”; “many other computer systems that also”.

⁵³⁶ Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 9–12, grifo nosso, tradução livre: “including the one used by Meta, called BitTorrent”; “after those files have been fully downloaded”; “are designed to prioritize downloads to users who are also uploading”.

⁵³⁷ Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 9–12.

⁵³⁸ Exame, *Meta alega que baixou livros piratas, mas evitou alimentar “rede de pirataria online”*, sem paginação.

polo ativo, dessa maneira, em julgamento sumário do caso, alegou que a prática da corporação não é *fair use*. Dois fundamentos principais são utilizados para sustentar isso: (i) A IA é “capaz de reproduzir pequenos trechos de texto de seus livros”; (ii) A Meta, ao fazer uso não autorizado de obras para o treinamento de inteligência artificial, “diminuiu a capacidade dos autores de licenciar suas obras para” essa mesma finalidade. Para o juiz Vince Chhabria, porém, ambos apontamentos são insuficientes. Explica ele que: (i) o modelo Llama é incapaz de reproduzir trechos substanciais das obras; além disso, (ii) os autores não detêm o direito de controle sobre eventual mercado de licenciamento de seus acervos para o treinamento de IAs. Na visão do magistrado, a única tese que potencialmente demonstraria a inaplicabilidade do *fair use* ao caso estaria ausente das alegações do polo ativo, o potencial das inteligências artificiais de inundar o mercado com quantidades infinitas de obras.⁵³⁹

Nesse sentido, a decisão de Vince Chhabria reconhece que o uso das obras pela Meta é transformativo, visto que tem um propósito totalmente diverso dos livros que copia. Todavia, o juiz pondera que esse fato não torna inócua a alegação de violação do direito autoral. Chhabria destaca que, na doutrina do *fair use*, haveria uma preponderância do critério de prejuízo ao mercado e valor da obra protegida, em detrimento da finalidade pela qual a cópia foi produzida. Diante disso, o ponto central é que as IAs viabilizam a “geração rápida de inúmeras outras obras que competem com as originais”, mesmo que essas produções derivadas “não configurem, por si só, uma violação de direitos autorais”. Fenômeno já observado na Amazon, em que os LLMs são utilizados “para criar livros e vendê-los, competindo com obras escritas por autores humanos em termos de vendas e atenção”.⁵⁴⁰

Conclui o magistrado, não obstante, que o polo ativo da ação, além de não ter feito essa alegação, não apresentou “nenhuma evidência significativa” de prejuízo ao mercado e valor das obras protegidas. Por esse motivo, o julgamento foi favorável à Meta, no que toca à aplicação de *fair use* ao caso. Chhabria alerta, contudo, que isso não significa que, de uma forma geral, a conduta da empresa de utilizar material protegido por direito autoral para o treinamento de sua IA seja lícita. Isso porque, além da inadequação das teses apresentadas

⁵³⁹ Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 4–5, grifo nosso, tradução livre: “for downloading their books from online ‘shadow libraries’ and using the books to train Meta’s generative AI models (specifically, its large language models, called Llama)”; “capable of reproducing small snippets of text from their books”; “has diminished the authors’ ability to license their works for”.

⁵⁴⁰ Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 2–3, 16–17 e 28, tradução livre: “rapid generation of countless works that compete with the originals; “aren’t themselves infringing”; “to create books and then sell them, competing with books written by human authors for sales and attention”.

pelo polo ativo, não se trata de uma ação coletiva — as consequências da decisão se aplicam apenas aos treze autores.⁵⁴¹

Encerrada a análise das decisões judiciais referentes aos casos *Bartz et al. v. Anthropic PBC* e *Kadrey et al. v. Meta Platforms Inc.*, é possível observar, com mais clareza, como as grandes empresas de tecnologia, em virtude da necessidade de um volume massivo de dados para o treinamento de IAs, enxergam na propriedade intelectual alheia um obstáculo a ser transposto. Nesse sentido, o principal instrumento utilizado pelas plataformas digitais para legitimar sua prática de apropriação sem qualquer tipo de autorização é o *fair use*. Mecanismo que permite a suspensão da aplicação do direito autoral em casos específicos, viabilizando com que essas companhias tecnológicas possam transgredir o direito à propriedade sobre a obra. Porém, isso não significa tornar a produção criativa acessível a todos indiscriminadamente e, muito menos, colocar em risco a propriedade imaterial das plataformas digitais.

Trata-se, portanto, de uma manifestação nítida da lógica de exceção da máquina descrita por Agamben, visto que a simultânea flexibilização e reafirmação da propriedade sobre a obra no treinamento de IAs não constitui uma contradição, mas revela a própria estrutura da produção criativa proprietária. Isso significa que, para privilegiar o modelo econômico das plataformas digitais, a máquina autoral ora suspende a rigidez da propriedade intelectual, por meio de exceções normativas como o *fair use*, ora a reafirma com vigor para garantir que a apropriação do comum realizada por essas corporações permaneça sob o seu controle exclusivo, restringindo a utilização por terceiros e ampliando o patrimônio privado.

Nesse ponto, vale retomar o conceito situacionista de recuperação. Trata-se da ideia, já abordada na seção 3.1, de que o sistema capitalista utiliza como mecanismo de sua manutenção a capacidade de absorver e neutralizar as práticas e discursos que visam negá-lo, transformando a insatisfação e a crítica radical em novas formas de consumo e representação. Segundo a Internacional Situacionista, como o espetáculo se apresenta como verdade por meio de sua própria reprodução, qualquer afronta a essa ordem corre o risco de ser capturada nela e reinserta no mercado sob formas inofensivas. Esse processo se manifesta hoje na atuação das plataformas digitais que, ao operarem uma espécie de pirataria institucionalizada no treinamento de suas IAs, recuperaram uma prática de transgressão que antes era baseada na crítica da apropriação privada do comum. A pirataria é, então, legitimada enquanto estiver sob o controle corporativo, ao passo que essa mesma liberdade é negada ao coletivo. O que antes

⁵⁴¹ Estados Unidos, *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*, p. 4–5 e 39–40, tradução livre: “no meaningful evidence”.

era uma prática radical contra a propriedade sobre a obra se tornou, assim, um mecanismo fundamental para a nova ordem econômica das plataformas.

Embora as decisões dos juízes norte-americanos nos casos *Anthropic* e *Meta* ainda sejam passíveis de alteração por instâncias superiores, os seus entendimentos mostram como está se desenrolando uma nova conjuntura autoral ainda incipiente. Nela a função-autor proprietária, apesar de fragilizada, ainda não deixa de exercer forte influência sobre a produção criativa contemporânea — o que se depreende da preocupação dos magistrados quanto à repressão à pirataria e à proteção do mercado e valor das obras originais. Ao mesmo tempo, não obstante, também é possível vislumbrar uma transição de uma função-autor centralizada na propriedade autoral para uma vertente datificada, na qual a apropriação da produção criativa não se atenua, mas transforma-se em mecanismos mais intensos de captura e de expropriação. O uso das obras continua proprietário.

Esta seção foi iniciada com um estudo das plataformas digitais, dos seus mecanismos de extração e processamento de dados, bem como da estrutura lógica de seu modelo comercial. Tal análise permitiu observar que a flexibilização da propriedade na internet, propiciada pela sua estrutura dinâmica e baseada na cópia, foi apropriada por grandes companhias de tecnologia. Essa percepção foi fundamental para, em seguida, estabelecer o nexo entre o fenômeno, vinculado às plataformas digitais, da datificação e a reconfiguração da produção criativa na rede mundial de computadores. Nesse cenário, a propriedade sobre a obra, embora aparente ter se atenuado, sofreu uma intensificação ao ser transformada em dado, tornando-se matéria prima essencial para a manutenção da atividade e do engajamento dos usuários. O que demonstra, ainda que de modo incipiente, uma transição na função autoral, na qual a figura do autor, ligada à individualidade e à originalidade, perde forças. Todavia, essa autoria proprietária tradicional, vinculada à ideia do criador como titular de certos direitos, não desaparece. Por outro lado, ela ainda desempenha relevante papel no novo modelo de apropriação da produção criativa. Pode parecer uma contradição, mas, com base no aparato teórico agambeniano, constatou-se que essa é a própria estrutura da máquina autoral. Essa lógica, da ordem da exceção, foi, desse modo, ilustrada por meio de duas decisões do judiciário norte-americano. Referentes à *Anthropic* e à *Meta*, tratam diretamente da possibilidade da aplicação do *fair use*, hipótese de suspensão do direito autoral, ao conteúdo utilizado no treinamento de IAs sem autorização. Exemplo que consolidou o entendimento desta dissertação de que o uso capitalista das obras envolve uma articulação tanto no âmbito da propriedade intelectual quanto no da produção comum e que, por isso, é necessário pensar em formas de desativar o dispositivo da autoria que não reproduzam a mesma lógica. A

possibilidade disso é o tema da próxima seção. A ideia é fazer apontamentos breves, ou seja, dar uma resposta apenas introdutória, mas que objetive abrir um caminho para uma próxima pesquisa e para o delineamento de horizontes que permitam pensar a profanação do dispositivo autoral e sua restituição ao comum — A obra como uso não redutível à propriedade.

4.2. O uso das obras: o comum pode ser inapropriável?

A questão que permeou toda esta dissertação encontrou uma conclusão na seção anterior: Na internet há uma simultânea flexibilização e reafirmação da propriedade sobre a obra. Por mais que a arquitetura base da rede mundial de computadores potencialize a dinamicidade da transmissão de informações nesse meio, bem como a produção e difusão de cópias, essa lógica ainda assim foi apropriada por grandes companhias de tecnologia. Nessa linha, embora seja visível no ambiente virtual um enfraquecimento da tradicional propriedade sobre a obra, há a intensificação de um novo tipo de apropriação do pensamento que ainda assistimos ao desenrolar. Não só a produção criativa, como também a própria vida, se tornaram matéria prima essencial para uma nova ordem econômica baseada nos (meta)dados. Não obstante, tanto a autoria proprietária quanto o direito autoral vinculado a ela não desaparecem, mas compõem essa incipiente manifestação da função-autor. É, inclusive, o que torna possível que a propriedade sobre a obra seja ora efetivada, para resguardar os direitos das grandes companhias de tecnologia, ora seja suspensa, para permitir que estas se apropriem do comum produzido nas redes.

Somos, desse modo, confrontados com uma difícil questão: Se essa nova manifestação da função-autor é capaz de tornar passível de apropriação a vida como um todo, então é impossível a produção de uma obra não proprietária? Caso a resposta seja positiva em relação a esse determinismo, nos restaria apenas a tentativa de abolição da figura autoral, diluindo qualquer identidade individual na anonimidade do coletivo — ou a recusa total de produzir qualquer coisa. Mesmo nesse contexto, Agamben nos alerta, no texto “O que é um dispositivo?” — já mencionado no início desta dissertação —, que simplesmente conhecer o modo de operação dos dispositivos não torna possível a sua destruição ou seu uso de uma forma mais adequada. Explica o filósofo italiano que esses mecanismos correspondem a processos de subjetivação e que, por isso, não são viáveis de uso melhor ou pior, sendo a própria compreensão disso o resultado da captura neles. Ainda nessa linha, também a oposição ao seu funcionamento é insuficiente, pois inserida em sua lógica dual. Logo, como

foi observado ao longo deste texto, a rede mundial de computadores, mesmo em seus espaços e protocolos que confrontam à propriedade sobre a obra, também atua como uma ferramenta para efetivá-la.

Diante disso, uma conclusão niilista seria a de que o dispositivo autoral é inescapável e, dessa maneira, a apropriação da produção criativa deve ser aceita como inerente à natureza humana. Nada poderia estar mais distante do pensamento defendido ao longo deste trabalho. Como esta dissertação teve como objetivo principal o estudo da simultânea flexibilização e reafirmação da propriedade sobre a obra na internet, o enfoque foi direcionado ao modo de operação da máquina autoral. Foi, por esse motivo, um texto analítico e não propositivo, dado ao limite do problema proposto. Por mais que, como exposto anteriormente, o saber sobre o funcionamento dos dispositivos e as ferramentas de sua oposição sejam, por si só, insuficientes para romper com sua lógica, constituem um conhecimento relevante para tornar isso possível. Não obstante, é um propósito que demanda um aprofundamento que extrapola o escopo desta dissertação. Tal investigação — que poderia abranger desde a proposição de uma diferente interpretação do ato produtivo em si até práticas de desativação da máquina autoral — demanda um trabalho próprio. Tendo em vista isso, esta seção propõe uma exploração preliminar que, longe de oferecer posições concretas, visa abrir caminhos para pesquisas futuras. O ponto é evidenciar que esta dissertação não é niilista. A atual configuração da produção criativa não é definitiva, mas histórica e, portanto, passível de transformação.

Com esse objetivo, as ideias centrais a serem abordadas a seguir são a de comum e a de uso. Embora mencionadas recorrentemente ao longo desta dissertação, ambas não foram, até aqui, aprofundadas. O que se justifica, como já exposto, pelo direcionamento da questão que guiou esta pesquisa. Contudo, tais noções são importantes para se discutir a inapropriabilidade do pensamento e a possibilidade de tornar a máquina autoral inoperosa e, desse modo, desativada. Assim, propõe-se uma análise preliminar dessas duas principais ideias.

4.2.1. O comum e o uso

O comum pode ser compreendido como algo que “todos nós compartilhamos e participamos”. De forma mais específica, é uma ideia que, para Michael Hardt e Antonio Negri, abarca: tanto (i) “a riqueza comum do mundo material — o ar, a água, os frutos do solo e toda a abundância da natureza —” como, principalmente, (ii) “aqueles resultados da produção social que são necessários para a interação social e para a produção subsequente,

tais como saberes, linguagens, códigos, informações, afetos e assim por diante”. Não significando isso a existência de uma cisão entre humanidade e natureza, na qual a primeira dominaria a segunda. Pelo contrário, o enfoque recai nas “práticas de interação, cuidado e coabitação” que conectam ambos.⁵⁴² Da mesma forma, o comum não implica o abandono de qualquer individualidade, nem se equivale às noções tradicionais de comunidade e público. Baseia-se, ao invés disso, “na comunicação entre singularidades e se manifesta através dos processos sociais colaborativos da produção”.⁵⁴³

De maneira diversa, Pierre Dardot e Christian Laval apresentam outra concepção do comum. Os autores deslocam o foco da riqueza do mundo material para enfatizar a sua concepção como “princípio político” que “emerge das contestações à ordem atual”. O comum, nesse contexto, “Designa, em primeiro lugar, as linhas de frente e as zonas de luta onde se dá a transformação de nossas sociedades, traduz as aspirações dos movimentos contrários ao capitalismo e suas formas de ação, alimenta práticas relativas à criação e ao governo dos comuns”. Em suma, trata-se de um conceito construído e mobilizado politicamente.⁵⁴⁴

Para além das divergências conceituais apresentadas, a produção criativa foi abordada no decorrer desta dissertação em sua dimensão coletiva e colaborativa, ou seja, como um comum. Disso decorre que, se o conhecimento é um constructo social e compartilhado, é questionável a sua apropriação e conversão em propriedade privada — figura cuja legitimidade deriva de concepções político-jurídicas artificiais e que privilegiam a concentração econômica.

A difusão da rede mundial de computadores intensificou esse questionamento, uma vez que o acesso e a reprodução das obras deixam de encontrar óbice na sua materialidade física, como ocorria, por exemplo, no caso dos livros. Ocorre que, embora a internet tenha fragilizado a concepção tradicional de propriedade criativa, as “formas contemporâneas de produção e acumulação capitalista” desenvolveram novos mecanismos de privatização. A novidade, como exposto previamente, reside no fato de que a lógica dessa recente ordem econômica, apesar de continuamente impulsionar a apropriação, paradoxalmente torna possível e até exige “expansões do comum”. Isso se dá na medida em que o capitalismo “não é uma forma pura de comando, mas uma relação social, e depende, para sua sobrevivência e

⁵⁴² Hardt; Negri, *Preface*, p. viii, tradução livre: “we all share and participate”; “the common wealth of the material world — the air, the water, the fruits of the soil, and all nature’s bounty —”; “those results of social production that are necessary for social interaction and further production, such as knowledges, languages, codes, information, affects, and so forth”; “practices of interaction, care, and cohabitation”.

⁵⁴³ Matos, *A an-arquia que vem*, p. 52.

⁵⁴⁴ Dardot; Laval, *Proposições políticas*, p. 480 e 483.

desenvolvimento, de subjetividades produtivas que lhe são internas, porém antagônicas”.⁵⁴⁵ Nesse contexto, o comum coloca-se em oposição direta à ideia de propriedade, evidenciando a operação do dispositivo.⁵⁴⁶ A produção criativa comum, inserida na máquina autoral, é constantemente capturada por processos econômicos e jurídicos que convertem seus aspectos coletivos e colaborativos em ativos a serem apropriados. Foi o que abordamos na seção sobre as plataformas digitais: como as grandes companhias de tecnologias transformam a experiência humana em dado comportamental quantificado.⁵⁴⁷

Para escapar dessa dinâmica que move a máquina autoral, entre os dispositivos da propriedade e do comum, é preciso desativar a apropriação deste último, impedindo a formação de hierarquias sobre a produção criativa. É um esforço que exige uma reflexão sobre a ontologia ocidental e o seu vínculo entre o “ser” e o “ter”, binômio que cinde proprietários e não proprietários. Embora essa investigação represente um desafio teórico que excede o escopo desta dissertação, seus contornos podem ser vislumbrados na conclusão do projeto *Homo Sacer*, no livro “O uso dos corpos”, de Giorgio Agamben. Trata-se de uma investigação filosófica que permite repensar a relação entre o ser e o agir por meio de uma concepção de “uso” que escapa à lógica exceptiva da máquina autoral. Tal perspectiva se afasta radicalmente do uso proprietário das obras promovido pelas plataformas digitais em seu processo de datificação da vida. Passemos, então, a uma apresentação parcial da tese do filósofo italiano.⁵⁴⁸

Na referida obra, Giorgio Agamben parte da descrição aristotélica sobre a escravidão para fundamentar seu estudo sobre o uso. Nela, o filósofo italiano percebe que Aristóteles, ao menos de forma incidental, define o “escravo como ‘ser cuja obra é o uso do corpo’”. Nesse contexto, a atividade do indivíduo escravizado não é compreendida como uma prática produtiva, sendo esse sujeito, por isso, “comparado a um móvel ou a um instrumento animado” — pois produz nada, “a não ser seu uso”. O escravo, desse modo, distancia-se do “operário moderno”. Diferentemente deste, na escravidão, a atividade individual é “totalmente independente de uma finalidade”. Conforme Agamben, isso se explica pelo fato do escravizado ser descrito como parte — “em sentido integral e constitutivo” — do seu senhor. Nessa linha, na medida em que coloca “em uso o próprio corpo, o escravo é, por isso mesmo, usado pelo senhor, e, ao usar o corpo do escravo, o senhor na realidade usa o próprio corpo”.

⁵⁴⁵ Hardt; Negri, *Preface*, p. viii–x, tradução livre: “Contemporary forms of capitalist production and accumulation”; “expansions of the common”; “is not a pure form of command but a social relation, and it depends for its survival and development on productive subjectivities that are internal but antagonistic to it”.

⁵⁴⁶ Dardot; Laval, *Proposições políticas*, p. 486.

⁵⁴⁷ Ribeiro Filho, *Comunismo, comum e comuna*, p. 145.

⁵⁴⁸ Matos, *A an-arquia que vem*, p. 54–55.

Portanto, “O sintagma ‘uso do corpo’ [...] representa um ponto de indiferença entre [...] o próprio corpo e o corpo do outro”.⁵⁴⁹

Antes de prosseguir com a descrição do texto agambeniano, é essencial registrar uma advertência metodológica. O estudo de Agamben sobre o uso dos corpos escravizados não possui uma conotação moral ou ética, muito menos visa justificar ou atenuar a violência da escravidão. O esforço agambeniano é de pensar uma alternativa à ontologia aristotélica. Para o filósofo italiano, dessa forma, a figura do escravo no mundo grego funciona como um paradigma, ou seja, um exemplo histórico que permite compreender no Ocidente as estruturas fundamentais do ser e do agir. Explicada essa ressalva, retoma-se o exame do texto.

No pensamento aristotélico — como descrito por Agamben —, ao contrário do que ocorre com o carpinteiro ou o escultor, a atividade do escravo não resulta em uma obra, pois sua prática se define “unicamente pelo uso do corpo”. Isso se dá, pois, como observa o filósofo italiano, “o mundo clássico jamais considera a atividade humana e seus produtos pelo ponto de vista do processo laboral que os mesmos implicam, mas só de acordo com aquele do resultado”. Não há distinção entre o trabalho e a obra produzida. Nesse sentido, Agamben considera anacrônica e problemática a redução do trabalho escravo a um processo laboral. O “uso do corpo” do escravo não corresponde à dimensão da *poiesis* (produção), mas também não se enquadra perfeitamente à da *praxis*, pois, embora não tenha um fim externo, a atividade do escravo é um instrumento do senhor e não se realiza no próprio ato. Assim, Agamben sugere que o “uso do corpo” e a ausência de obra característicos do escravizado são “algo a mais ou, então, algo diferente de uma atividade laboral e que até conservem a memória ou evoquem o paradigma de uma atividade humana que não é redutível ao trabalho nem à produção, tampouco à práxis”.⁵⁵⁰

O escravo se situa, dessa forma, em “uma zona de indiferença entre o instrumento artificial e o corpo vivo”, configurando-se como uma figura sem obra que, justamente por isso, torna possível a realização da obra do senhor. Isso ocorre porque, mesmo sendo humano, o escravizado é excluído da humanidade, sendo esse processo exceptivo, de inclusão por exclusão, o que possibilita que os senhores exerçam sua livre vida política. Agamben identifica, dessa forma, a escravidão como um dispositivo de captura do uso que sustenta a “centralidade da ação e do fazer para a política”. O uso se revela, então, como a “categoria política fundamental”, o centro que articula os polos da máquina.⁵⁵¹

⁵⁴⁹ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 22 e 29–32.

⁵⁵⁰ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 33, 35 e 38–40.

⁵⁵¹ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 39 e 41–42.

Para sustentar esse ponto, Agamben realiza uma investigação linguística. Em um estudo do verbo grego *chresthai*, referente ao uso, observa que ele “parece não ter significado próprio, mas assume sentidos diferentes de acordo com o contexto”, ou seja, sendo dependente do termo que o acompanha. Nesse sentido, ao contrário do que sugere o senso comum, a palavra mencionada não é utilizada de modo “acusativo, mas no dativo ou, às vezes, no genitivo”. Isso implica que não há uma separação total entre quem usa e aquilo que é usado, como na lógica utilitarista contemporânea que pode ser exemplificada na frase “Eu uso uma serra”. Dessa maneira, não está presente o sentido moderno dado ao verbo usar, como “‘servir-se de’, ‘utilizar algo’”. Embora se trate de uma relação com um algo, sua natureza “é, pelo menos aparentemente, tão indeterminada que parece impossível definir um sentido unitário do termo”. Nesse contexto, o verbo usar pode ser melhor definido como a expressão da “relação que se tem consigo, a afeição que se recebe enquanto se está em relação com determinado ente”.⁵⁵²

A fim de elucidar tal conceituação, Agamben explica que “todo uso é, antes de tudo, uso de si: para entrar em relação de uso com algo, eu devo ser por ele afetado, constituir a mim mesmo como aquele que faz uso de si”. Usar algo, portanto, implica colocar em jogo “o ser do próprio usante”. Exemplo disso pode ser observado no ato de visitar. Enquanto na lógica da ação o ponto principal é a atividade do agente realizada externamente a ele, no uso o visitar em si não está em primeiro plano. O que está, em contrapartida, é “a afeição que o agente-usante (que assim se torna paciente) disso recebe” — visitar é visitar a si mesmo. O mesmo ocorre com o objeto, “ele constitui a si como visitado, é ativo em seu ser passivo”. É nesse sentido que Agamben afirma que no uso “sujeito e objeto são desativados e tornados inoperosos”.⁵⁵³

No entanto, como observado anteriormente, o uso é capturado na escravidão, tornando-se o limiar que articula a obra do senhor e a ausência de obra do escravo. Trata-se de uma modalidade de uso proprietário que difere radicalmente do “uso de si” proposto por Agamben. O filósofo italiano ressalta que “a relação senhor/escravo, assim como a conhecemos, representa, no direito, a captura do uso dos corpos como relação pré-jurídica originária, em cuja inclusão exclusiva o direito encontra o próprio fundamento”. O que ocorre, pois “No uso, os sujeitos que chamamos de senhor e escravo estão de tal modo em uma ‘comunidade de vida’ que se torna necessária a definição jurídica de sua relação em

⁵⁵² Agamben, *O uso dos corpos*, p. 43–44 e 47–49.

⁵⁵³ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 43–44 e 47–49.

termos de propriedade”. Sem essa cisão, seria impossível — pela indiferença entre sujeito e objeto no “uso de si” — separar o escravizado do senhor.⁵⁵⁴

O direito, assim, mantém essa cisão hierárquica, limitando à sua dimensão proprietária o uso. É nesse ponto que este é “capturado pela ‘máquina ontológico-biopolítica do Ocidente’”, fundamentada em cesuras e limiares que conferem um caráter político artificial à vida. Nesse cenário, tanto a escravidão antiga, descrita por Aristóteles, como a técnica contemporânea, operam como dispositivos que, embora prometessem o acesso à condição humana, mostraram-se insuficientes para esse propósito — com “a via moderna revelando-se, no final das contas, não menos desumana do que a antiga”. Por permanecer preso a essa lógica, o indivíduo “não pôde apropriar-se realmente da libertação com relação ao trabalho que as máquinas deveriam ter-lhe proporcionado”. Conforme Agamben, o fundamento dessa captura se encontra apoiada na “tradição do aristotelismo que culmina na escolástica”, a qual consolida as bases filosóficas necessárias para a submissão do uso ao dispositivo da propriedade.⁵⁵⁵

Nesse ponto, cabe fazer uma pausa no texto do filósofo italiano e fazer algumas considerações sobre sua obra como um todo. Relevante discussão presente nela é “a forma sempre dicotômica, binária, como o poder e o próprio pensamento se estruturam na cultura ocidental”, lógica que “cinde a realidade, hierarquizando e hipostasiando uma de suas partes”. Uma das díades que Agamben descreve é a da “separação absoluta entre ato e potência”. Para ele, o limiar entre esses dois polos “foi um legado que Aristóteles deixou tanto à filosofia quanto à ciência medieval e moderna”. Herança, todavia, baseada no primado do ato sobre a potência, na qual esta última tem como propósito o primeiro. Por isso, para o filósofo italiano a relação entre essa díade constitui um dispositivo que captura a vida a reduzindo à sua dimensão produtiva. O que impede que a potência resida como tal sem ter como seu objetivo final a sua conversão em obra e, conseqüentemente, em propriedade.⁵⁵⁶ Nessa conjuntura, a formulação de qualquer alternativa ao referido modelo lógico exige uma revisão radical do “estatuto de criação e da obra”.⁵⁵⁷

Retomando à análise de “O uso dos corpos”, cumpre destacar como Agamben verifica a inserção do uso na díade ato e potência. Na corrente de pensamento aristotélica, o uso é tratado como sinônimo de ato, de maneira a manter ambos separados da esfera da potência. Nessa linha, se o ser está cindido na referida díade, torna-se necessário “algo que articule” a

⁵⁵⁴ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 56, 81–85, 101–102, 104–105, 229 e 232–233.

⁵⁵⁵ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 56, 81–85, 101–102, 104–105, 229 e 232–233.

⁵⁵⁶ Matos; Gomes, *A proposta de uma forma-de-vida anárquica na obra de Giorgio Agamben*, p. 50–53.

⁵⁵⁷ Agamben, *A potência do pensamento*, p. 254.

passagem de um polo para o outro — visto que, por mais que o ato tenha primazia sobre a potência, ele depende desta para se efetivar. O hábito é o conceito desenvolvido para a mediação. Ocorre que essa estrutura gera uma nova questão a ser resolvida. Para que o hábito não se confunda com o ato, torna-se fundamental que aquele que detém “o hábito de uma técnica ou de um saber” possa ou não exercê-lo. Mesmo assim, uma aporia reaparece. Se o hábito, como a potência, pode ou não se tornar ato, então como a transição de um para o outro acontece?⁵⁵⁸

De forma diversa dessa lógica, Agamben propõe pensar o uso como distinto do ato, restituindo-o, simultaneamente, a uma dimensão de “uso habitual”, que “não pressupõe uma potência” que tenha como propósito final o “pôr-se em obra”. Para o filósofo italiano, o uso de si “é a forma em que o hábito se dá existência”, desativando a oposição entre sujeito e objeto. Não há, nesse contexto, “lugar para um sujeito proprietário do hábito que possa decidir colocá-lo ou não em obra”, o “si” é constituído na própria relação de uso. Como exemplifica Agamben, um pianista talentoso “não é o titular nem o dono da potência de tocar, que pode ou não pôr em obra, mas constitui a si enquanto tem o uso do piano, independentemente do fato de tocá-lo ou não em ato”. O mesmo pode ser dito do poeta ou do sapateiro, por exemplo, “são, antes de tudo, seres vivos que, no uso e só no uso dos próprios membros, assim como do mundo que os circunda, fazem experiência de si e constituem a si como usuários (de si mesmos e do mundo)”. O uso, portanto, rompe com “a ambígua implicação entre ser e ter que define a ontologia aristotélica”.⁵⁵⁹

A questão principal que se coloca agora é o que propriamente significa um uso habitual, no qual “se usa um hábito sem o fazer passar para o ato, sem o pôr em obra”. Agamben explica que “isso não significa inércia ou simplesmente ausência de obras”. Estas também não são “o resultado nem a efetivação de uma potência, que nela se realiza e esgota”. Em contrapartida, as obras podem ser compreendidas como “aquilo em que a potência e o hábito ainda estão presentes”, as reabrindo incessantemente para novos e possíveis usos. Nesse processo, as figuras do sujeito e do objeto são desativadas, destituindo a ideia da criação como origem e, conseqüentemente, como comando hierárquico que funda uma ordem.⁵⁶⁰

O uso é, desse modo, uma “relação com um inapropriável”. Agamben concretamente atesta isso por meio da experiência cotidiana com a linguagem. Esta, principalmente no caso

⁵⁵⁸ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 56 e 81–85.

⁵⁵⁹ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 56 e 81–85.

⁵⁶⁰ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 85–87.

da língua materna, “apresenta-se para cada falante como aquilo que há de mais íntimo e próprio”. Todavia, o filósofo italiano alerta que essa intimidade, e até mesmo propriedade da linguagem, é ilusória, pois ela nos é imposta de fora, “por meio de um processo de transmissão e de aprendizagem que pode ser árduo e penoso e que é muito mais imposto ao infante do que por ele desejado”. A língua é compartilhada e, por isso, é um “objeto de uso comum” que exige um processo de familiarização, mas que permanece sempre, em alguma medida, estranha ao falante, “como testemunham os *lapsus*, os balbucios, os improvisos, os esquecimentos e as afasias”.⁵⁶¹

Agamben, diante disso, finalmente define o uso como “um gesto polar: por um lado, apropriação e hábito; por outro, perda e expropriação”. Sob essa ótica, o verbo usar “significa oscilar incessantemente entre uma pátria e um exílio”, em outras palavras “habitar”. É uma prática constitutivamente “inoperosa, que só ocorre com base em uma desativação do dispositivo aristotélico potência/ato”, que privilegia este em detrimento do segundo. O uso funciona, dessa maneira, como “um princípio interno à potência, que impede que esta se esgote simplesmente no ato e a impele a voltar-se para si mesma, tornar-se potência da potência”, o que não significa não poder — impotência —, mas poder o não. Dito de outra forma, usar é tornar inoperosa a concepção de obra, abrindo-a para novos possíveis usos e, conseqüentemente, a restituindo à dimensão do comum.⁵⁶²

Como o uso reside no campo das possibilidades, ele está sujeito à captura pelo dispositivo da propriedade. É por esse motivo que Agamben elabora a ideia de forma-de-vida. Trata-se de um termo que é compreendido pelo filósofo italiano como “uma vida que nunca pode ser separada de sua forma, uma vida em que nunca é possível isolar ou manter separado algo” que produza sua própria hierarquização. É uma definição da experiência vital “na qual cada um dos modos, dos atos e dos processos do viver nunca são simplesmente *fatós*, mas sempre e sobretudo são *possibilidades* de vida, sempre e sobretudo potência” — dimensão do “ser” que “pode ser suspensa e contemplada, mas nunca absolutamente dividida com relação ao ato”. Nessa perspectiva, o “viver humano”, nas suas diversas manifestações, nunca é uma “vocação biológica”, mas um campo de possibilidades. O significado disso é que “aquilo que chamamos de forma-de-vida é uma vida na qual o evento da antropogênese”, o tornar-se humano, “ainda está em curso” e nunca cessa de acontecer.⁵⁶³

⁵⁶¹ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 105 e 109–110, grifo do autor.

⁵⁶² Agamben, *O uso dos corpos*, p. 110–111 e 116–118.

⁵⁶³ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 233–234, grifo do autor.

Nessa linha de pensamento, Agamben destaca a coincidência entre arte e vida. Na perspectiva do filósofo italiano, “desde o romantismo até a arte contemporânea”, é possível observar uma tendência de indeterminação entre a experiência vital e a prática artística. Nessa fusão, não há apenas a dificuldade de distinção entre vida e arte, mas também, “a partir das vanguardas do século XX”, uma “dissolução progressiva da própria consistência da obra”. Tal fenômeno foi discutido anteriormente nesta dissertação ao analisarmos as práticas dadaístas, surrealistas, situacionistas e de utilização de nomes coletivos. Conforme observado, contudo, esses movimentos acabaram, em maior ou menor grau, capturados pelo mercado artístico que pretendiam combater. Agamben identifica isso ao notar que, na coincidência entre vida e obra, as vanguardas muitas vezes se limitaram a uma oposição aos dispositivos que regem a criação artística sem, contudo, desativar sua lógica interna — dilema que os situacionistas compreenderam com maior profundidade e tentaram contornar por meio do *ultra-détournement*, o que será apontado a seguir.⁵⁶⁴

Diante disso, tornar inoperosa essa racionalidade dual em que a arte contemporânea — e, pode-se dizer aqui, a produção criativa em si — se encontra exige pensar o autor como forma-de-vida. Caso contrário, um indivíduo que “busque definir-se e dar-se forma pela própria operação está, de fato, condenado a permutar incessantemente a própria vida com a própria operação, e vice-versa”. Nesse sentido, a forma-de-vida não se define pelo ato e, muito menos, pelo seu resultado externo. Embora a produção artística envolva a produção de uma obra, está é “desativada e tornada inoperosa e, dessa maneira, é restituída à possibilidade, aberta a um novo uso possível”. Sob essa ótica:

O pintor, o poeta, o pensador — e, em geral, qualquer um que pratique uma *poiesis* e uma atividade — não são os sujeitos soberanos de uma operação criadora e de uma obra; eles são, sim, seres vivos anônimos que, tornando todas as vezes inoperosas as obras da linguagem, da visão, dos corpos, procuram fazer experiência de si e constituir sua vida como forma-de-vida.

Articulada desse modo, a prática artística “pertence sobretudo à ética, não à estética; é essencialmente uso de si”. Logo, na constituição como forma-de-vida, o autor “não é mais o autor (no sentido moderno, essencialmente jurídico, do termo) da obra nem o proprietário da operação criativa”.⁵⁶⁵

A autoria como forma-de-vida se aproxima da proposta situacionista de *ultra-détournement*. Como já explicado em outra seção deste trabalho, o desvio é um uso subversivo da linguagem que confirma a insubordinação das palavras e a impossibilidade de

⁵⁶⁴ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 275–278.

⁵⁶⁵ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 275–278, grifo do autor.

qualquer autoridade fixar significados definitivos. É, dessa forma, uma tentativa de desativação da propriedade criativa. Contudo, enquanto o *détournement* convencional corre o risco de ser capturado como uma experiência meramente estética, o *ultra-détournement* se aplica sobre a própria realidade vivida. Cuida-se, portanto, de uma experiência ética que consiste no rearranjo das condições de existência — seja, por exemplo, no vestuário, na cidade ou na vida em si.

O *ultra-détournement*, dessa maneira, é a promoção da reconfiguração da realidade, constituindo-se como uma prática que rompe com a passividade cotidiana e busca na ideia de jogo — enquanto atividade livre, coletiva, colaborativa e voluntária — a interação ativa e dinâmica com o mundo. Não se trata apenas de interpretar a vida ou de rearranjá-la unicamente na esfera criativa, mas de, efetivamente, transformar a experiência vivida. Nessa lógica, o ultra-desvio se apresenta como uma possibilidade de forma-de-vida, por meio de um uso coletivo e colaborativo que impede a cristalização de um sujeito e de uma obra.

Dessa maneira, retomando o pensamento agambeniano, o “projeto de uma desativação da máquina que governa nossa concepção” de autor não exige a busca por novas articulações entre a obra e a autoria — muito menos um fundamento mais originário que justifique o ideal da criação ou a tentativa de se abster totalmente dela. O filósofo italiano aponta que se deve, “acima de tudo, expor o vazio central, o hiato que separa” esses polos que o mecanismo da exceção reúne de forma artificial e hierárquica. Trata-se de reconhecer o uso como limiar que, na máquina autoral, articula o comum e a propriedade, para então, como forma-de-vida, restituir essas esferas à dimensão do inapropriável. Hoje, portanto, a questão ontológico-política fundamental “não é a complicada e incessante busca de nova operabilidade, mas a exibição do vazio incessante que a máquina da cultura ocidental conserva em seu centro”.⁵⁶⁶

Admitir isso implica reconhecer que o uso, enquanto possibilidade infinita, não se constituía necessariamente sob uma garantia prévia de coletividade e colaboração. Dada a sua indeterminação, ele pode ser tudo. No entanto, é precisamente por essa abertura radical que o uso é capaz de desativar as lógicas que, por meio da cisão, produzem hierarquias.⁵⁶⁷ É nessa ausência de fundamento que se vislumbra “algo como uma saída” dos dispositivos, uma vez que “O limiar de indiscernibilidade é o centro da máquina ontológico-política: se a alcançarmos e nos mantivermos nela, a máquina não pode mais funcionar”.⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 254, 268, 297–298, 305, 307 e 309–310.

⁵⁶⁷ Matos, *Estado de exceção, desobediência civil e desinstituição*, p. 65, 67 e 72–73.

⁵⁶⁸ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 254 e 268.

Nesse sentido, Agamben explica que a forma-de-vida é “algo que ainda não existe em sua plenitude”, só podendo ser atestada “em lugares que, nas presentes circunstâncias, não parecem ser necessariamente edificantes”. Com isso o filósofo italiano quer dizer que os vestígios dessa existência se encontram “não nas tendências que parecem progressivas, mas naquelas mais insignificantes e desprezíveis”. Trata-se daquilo que é tão impensável que, em certa medida, consegue contornar a captura dos dispositivos, permitindo ao menos um vislumbre do uso não proprietário.⁵⁶⁹

O exame de um exemplo disso será sumariamente realizado mais a frente. Antes, porém, serão apresentadas outras concepções agambenianas que elaboram a possibilidade de restituição do uso à esfera do comum, a profanação e o gesto. Como se observou até o momento, a máquina autoral opera por meio da articulação entre os polos do comum e da propriedade criativa, de modo a capturar a produção coletiva e colaborativa e, assim, convertê-la em algo que pode ser apropriado. Com o objetivo de desativar essa lógica, sem se submeter ao funcionamento dos dispositivos, recorreu-se ao conceito de uso, pensado em conjunto com a ideia de forma-de-vida. Foi uma abordagem que possibilitou pensar uma produção criativa inoperosa que não se esgota na obra e nem é passível de apropriação, mas que se mantém enquanto potência. Em suma, o uso, compreendido como relação ética, restitui ao pensamento, a contrapelo da filosofia aristotélica, a sua dimensão inapropriável. Estabelecidas tais premissas, passemos à análise da profanação e do gesto.

4.2.2. A profanação, o gesto e o uso comum da obra na internet

Se a forma-de-vida é, como observado anteriormente, uma existência em que o “ser” e o “fazer” se indeterminam e a potência nunca se esgota no ato, o meio capaz de restituir aquilo que foi capturado pela máquina à dimensão do comum é a profanação. No texto “Elogio da profanação”, Agamben retoma o arcabouço teórico dos juristas da Roma Antiga, para definir o profano como o reverso do sagrado. Nesse contexto, o âmbito da sacralidade, ou do religioso, era reservado às coisas “que de algum modo pertenciam aos deuses” e, por isso, “eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens”. Por outro lado, o ato de profanar era destinado à restituição, daquilo que foi consagrado — e por isso hierarquizado —, ao campo do comum.⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 254 e 268.

⁵⁷⁰ Agamben, *Elogio da profanação*, p. 58.

Para o filósofo italiano, essa dinâmica, percebida na Roma Antiga, revelaria uma característica central da religião, a subtração de “coisas, lugares, animais ou pessoas” do uso não apropriado e a sua transferência para “uma esfera separada”, no caso o sagrado. A profanação, por outro lado, atua de modo completamente diverso, por meio do jogo. No campo do lúdico, explica Agamben, abre-se a possibilidade de “um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado”. Exemplo disso é o fato de que “A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo”. Desse modo, o jogo não abole o sagrado e muito menos o abandona, não instaurando, por isso, uma nova separação e consequente hierarquia. É em virtude disso que Agamben diferencia a experiência lúdica da secularização, pois esta se limita “a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder”, ou seja, não escapa da lógica do dispositivo.⁵⁷¹

A partir desse raciocínio, o filósofo italiano percebe no capitalismo uma generalização e absolutização da “estrutura da separação que define a religião”. Todavia, diferentemente do fenômeno religioso, o capital não se sustenta no fluxo polar entre sagrado e profano. Estrutura-se, em contrapartida, como “um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma”. Nessa linha, na esfera do consumo tudo é sacralizado sob a forma da apropriação, ampliando a separação entre proprietários e não proprietários e restringindo o acesso ao inapropriável e ao comum. O capitalismo, dessa maneira, atua como um dispositivo que captura e neutraliza os próprios atos de profanação, convertendo-os em mercadorias — é o que descrevemos nesta dissertação em relação aos movimentos e práticas críticos à propriedade sobre a obra no século XX e sobre o funcionamento da internet. Há, assim, a imposição de uma visão de mundo baseada na limitação de qualquer uso que não resulte em valor econômico.⁵⁷²

Diante disso, Agamben explica que “a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável”. Tal processo ocorre, como explica o filósofo italiano, por meio de uma “museificação do mundo”. O museu aqui não significa “lugar ou um espaço físico determinado”, mas implica a “impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência”. Contexto que pode coincidir “com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo patrimônio da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma

⁵⁷¹ Agamben, *Elogio da profanação*, p. 58–61.

⁵⁷² Agamben, *Elogio da profanação*, p. 63–65.

forma de vida que desapareceu)”. Somado a esses exemplos, é possível acrescentar a própria internet como um dispositivo improfanável. Conforme exposto anteriormente nesta dissertação, a utilização dessa rede pelos usuários é quase integralmente mediada por plataformas digitais e seus mecanismos de quantificação da experiência vital.⁵⁷³

Mesmo com essa, ao menos aparente, onipresença da captura capitalista, Agamben sustenta a viabilidade do ato profanador. A razão para isso é que este não deve ser compreendido como a restauração de um suposto “uso natural, que preexistia à sua separação na esfera religiosa, econômica ou jurídica”, trata-se, antes, da desativação do próprio dispositivo de consagração. Na medida em que esse mecanismo de cisão é tornado inoperante, abre-se, enquanto um meio emancipado de qualquer finalidade, a novos e possíveis usos. No contexto de um capitalismo extremo, a possibilidade da profanação não está na sugestão de um fim definitivo das separações, mas em fazer um novo uso destas, “brincar com elas”. E é por esse motivo que o ato de profanar deve ser realizado na esfera do jogo, enquanto experiência coletiva e comum, inviabilizando, por meio disso, qualquer separação que permitiria a sua captura pela lógica polar da máquina.⁵⁷⁴

Pensar a profanação sob a perspectiva da forma-de-vida, portanto, implica a compreensão de que ela não busca destruir o dispositivo, mas desativar sua função apropriadora. É nesse ponto que a teoria agambeniana se conecta mais profundamente com o *ultra-détournement* situacionista. Os dois não visam transformar, eliminar ou abandonar a obra, mas objetivam a abertura dos infinitos usos da realidade vivida. Da mesma forma que o ultra-desvio envolve uma dimensão ética e não estética, a profanação visa, por meio do jogo — que no final das contas também é uso e forma-de-vida —, restituir a possibilidade de um inapropriável.

Estabelecida a relação entre profanação, jogo e uso, é relevante analisar essas ideias sob a ótica da autoria. Investigação que será, novamente, conduzida por um texto de Giorgio Agamben, no caso “O autor como gesto”. Nesse curto escrito, o filósofo italiano faz referência à conferência de Michel Foucault intitulada “O que é um Autor?”. Nela, como já abordado no início desta dissertação, há uma distinção entre o indivíduo que escreve e a função-autor, que não é um nome próprio, mas a caracterização do “modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. Na linha de Foucault, Agamben observa que a função autoral é “um regime particular de apropriação”,

⁵⁷³ Agamben, *Elogio da profanação*, p. 64–68.

⁵⁷⁴ Agamben, *Elogio da profanação*, p. 66–67.

isto é, um “processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor” de um certo ato.⁵⁷⁵

Nessa lógica, o produtor de uma obra, diferentemente do senso comum, não a precede e “não é uma fonte infinita de significados” que a preenchem. Trata-se, em contrapartida, de um mecanismo de limitação, separação e exclusão da livre circulação e manipulação criativa. Pode se afirmar, portanto, levando em consideração o conceito agambeniano de profanação, que a função-autor é um dispositivo que torna sagrada a obra, afastando-a do fluxo do uso comum e a submetendo a uma dimensão separada de controle jurídico, político e econômico. Contra essa captura da produção criativa é que Agamben propõe uma autoria não mais proprietária, mas como gesto.⁵⁷⁶

Para explicar esta última ideia, Agamben identifica no texto foucaultiano “A vida dos homens infames” o que ele descreve como “algo parecido com a chave de leitura da conferência sobre o autor”. O filósofo italiano explica que as vidas infames são as existências anônimas que, em memória, sobrevivem “por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados”. Em outras palavras, trata-se de vidas que permanecem na história por meio “de documentos de arquivo, registros de internação ou *lettres de cachet*”. Mesmo assim, Agamben observa que a existência dessas pessoas não se reduz a uma mera representação documental jurídica ou médica, diferentemente disso, “elas foram ‘postas em jogo’ naquelas frases, nelas a sua liberdade e a sua desventura foram riscadas e decididas”. Aparece aqui a ideia da forma-de-vida como algo que ainda não se manifesta na sua plenitude, sendo visualizada não em tendências aparentemente progressivas, mas nos vestígios mais insignificantes e desprezíveis, como observado previamente no uso do corpo escravizado e, agora, na vida infame.⁵⁷⁷

O que o filósofo italiano chama de gesto, dessa forma, é “o que continua inexpresso em cada ato de expressão”. Na vida infame, isso significa que a experiência vital de determinado indivíduo não cabe em totalidade nas palavras do documento que o condena. Caso esse fosse o caso, o ser e o dever-ser, a vida e a norma, seriam inseparáveis um do outro. O gesto é, exatamente, esse vazio central que separa a experiência vital de sua captura normativa, indicando aberturas para que a vida não se esgote na hierarquia que tenta fixá-la. Da mesma maneira, na perspectiva da autoria, o autor não deve ser lido como o criador soberano da obra, mas como aquele que nela se inscreve apenas como um vestígio de uma

⁵⁷⁵ Agamben, *O autor como gesto*, p. 49–52.

⁵⁷⁶ Agamben, *O autor como gesto*, p. 49–52.

⁵⁷⁷ Agamben, *O autor como gesto*, p. 52–53, grifo do autor.

forma-de-vida. Dito de outra forma, a produção criativa não é um manual pronto e nem um objeto estático, mas um uso que articula infinitas possibilidades.⁵⁷⁸ Contudo, na medida em que, na sociedade atual, “os seres viventes valem pelo que produzem”, a obra acaba por corresponder “àquela cristalização do real que parece ser, sempre e em qualquer lugar, a única, a presente, a efetiva”. Tendo em vista isso, se a máquina autoral é um dispositivo hierárquico de captura, então a autoria como gesto possibilita a sua profanação, restituindo a obra ao seu uso comum e inapropriável.⁵⁷⁹ Em outras palavras, o autor como gesto não é uma identidade fixa ou um fundamento ontológico que preexiste à obra, mas consiste nas possibilidades que se abrem como potência numa expressão criativa dinâmica que nunca se cristaliza como vínculo proprietário de um sujeito estático. O autor não é a causa da obra, mas parte de seu movimento plural e ininterrupto de constituição. Portanto, o gesto é o vislumbre de uma possibilidade de desativar a captura pelos dispositivos relacionados à autoria.⁵⁸⁰

A transposição dessa reflexão para a internet, o escopo deste trabalho, é um desafio. Na rede mundial de computadores a quase totalidade da experiência vital é extraída na forma de dados, convertendo-se em matéria-prima para o capital. Seguindo essa lógica, Agamben chama atenção aos perigos de uma glorificação cega e inocente da função política das ferramentas digitais. Explica o filósofo italiano que a rede “depende da disponibilidade permanentemente em ato de um saber social pré-constituído”, ou seja, a internet funciona, a princípio, de modo estático, limitando-se ao que nela está inserido sob as regras dos protocolos que a regem. Isso significa que na arquitetura digital falta “precisamente a experiência da potência”. Se o código é lei, não há espaço para a contingência de uma forma-de-vida. Por essa razão, na máquina autoral, não se trata de projetar uma nova articulação ou de simplesmente jogar o polo do comum contra o da propriedade intelectual, ou a flexibilização da obra na internet contra a sua reafirmação. É necessário, por outro lado, tornar esses dispositivos inoperosos.⁵⁸¹

4.2.3. O hacking, a biblioteca de babel e Pierre Menard

Seria possível, então, pensar a existência de um uso não capitalista da obra no ambiente digital? Conforme já explicado anteriormente, pelo escopo desta dissertação, não há

⁵⁷⁸ Agamben, *O autor como gesto*, p. 52–53 e 56.

⁵⁷⁹ Matos; Collado, *Para além da biopolítica*, p. 160–161 e 164.

⁵⁸⁰ Levitt, *Gesture*, p. 79–82.

⁵⁸¹ Agamben, *O uso dos corpos*, p. 239 e 252.

espaço para um desenvolvimento aprofundando dessa ideia, mas podemos, ao menos como esboço para pesquisas futuras, começar a pensar o que tal perspectiva significa.

A rede mundial de computadores não é neutra — não é um simples instrumento —, mas um dispositivo hierárquico que pode ser desativado. Nesse sentido, um uso comum da internet pode ser pensado por meio da ideia de *hacking*. Concepção que aqui não se refere à figura de um programador de computador talentoso, que tem a habilidade para a resolução ou exploração, de modo legal ou ilegal, de uma série de problemas e obstáculos digitais. Não se trata, desse modo, de uma subjetividade. Sob outra perspectiva, define-se o *hacking* como a “ideia de que as informações, inclusive o conhecimento, não devem ser propriedade de ninguém”, ou seja, é uma prática colaborativa e coletiva de disseminação de conhecimentos e de desativação das limitações impostas pela arquitetura digital.⁵⁸²

Nesse contexto, qualquer indivíduo que busca um uso das redes para além das funções previstas participa do *hacking*, independentemente de conhecimento teórico aprofundado — a pirataria é um exemplo disso. Isso porque “Todo processo de bloqueio ao conhecimento dos códigos é injustificável, pois impede que outras pessoas ganhem autonomia e possam elas próprias criar a partir da recombinação e reconfiguração dos códigos”. Desse modo, o *hacking* não se coloca meramente como uma oposição ao modelo das plataformas digitais — muito menos, apoia-se no ordenamento jurídico, como o *copyleft*. Não alimenta, diante disso, a lógica do dispositivo, mas é uma possibilidade de abertura para uma forma-de-vida na internet, articulando apropriações e expropriações nesse meio. Trata-se de uma prática que se apropria das “falhas dos protocolos, suas propriedades e suas formas de controle” para, em seguida, expropriá-las ao abri-las a um uso comum. O termo hackear deve ser compreendido, então, como ato de reconfigurar, explorar os possíveis usos que a arquitetura virtual capturou.⁵⁸³

O *hacking*, nesse sentido, configura-se como uma modalidade da profanação agambeniana, cujo propósito é restituir ao uso comum o que foi capturado pela lógica do dispositivo. No entanto, na linha do que apontam tanto Agamben quanto os situacionistas — com o *ultra-détournement* —, essa prática não pode ser limitada à obra isolada e separada. O *hacking*, dessa maneira, não deve se esgotar como experiência digital em frente a um computador ou *smartphone*, mas deve ser abertura para uma experiência coletiva e colaborativa que afete a materialidade da vida. Isso se manifesta, mesmo com suas limitações, no uso da internet para a promoção de experiências como a primavera árabe e as jornadas de

⁵⁸² Silveira, *Ciberativismo, cultura hacker e o individualismo colaborativo*, p. 33–34 e 38.

⁵⁸³ Silveira, *Ciberativismo, cultura hacker e o individualismo colaborativo*, p. 33–34 e 38.

junho de 2013. O modelo econômico das plataformas, de fato, captura a experiência humana, mas isso não significa a submissão total das informações capturadas aos imperativos econômicos. Como tratado anteriormente, resta sempre o gesto. Dito isso, o uso das ferramentas digitais não deve ser glorificado, é necessário reconhecer sua adaptabilidade e suas restrições, por meio da abertura para um uso provisório e cambiante — que visa tornar inoperosa a dimensão capitalista da obra. Passemos, então, ao exame de uma prática que permite vislumbrar a ideia de *hacking* no campo da produção criativa digital.⁵⁸⁴

Em 2015, Jonathan Basile lançou um projeto digital baseado no texto “A biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges. Nessa ficção borgeana, o leitor é apresentado a uma biblioteca composta por um “número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais”. De forma rigorosa, cada lado dessa estrutura geométrica, com exceção de dois, tem “cinco longas prateleiras”, cada uma contendo “trinta e dois livros de formato uniforme”. Esses volumes, segundo o autor, têm todos “quatrocentas e dez páginas; cada página, quarenta linhas; cada linha, umas oitenta letras de cor negra”. Somado a isso, as obras “constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula, as vinte e duas letras do alfabeto”. O ponto mais interessante que Borges destaca ao longo dessa narrativa é que o conteúdo da biblioteca consiste em “todas as possíveis combinações” desses símbolos — não havendo, portanto, dois livros exatamente iguais.⁵⁸⁵

O material contido nessa interminável coleção é, então, “tudo o que é dado expressar”, o que inclui, entre muitas outras coisas, “a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro”. Porém, a biblioteca descrita por Borges não é composta apenas de textos coerentes, mas, como combinação possível de tudo, é composta, inclusive e pode-se dizer principalmente, de “léguas de insensatas cacofonias, de mixórdias verbais e de incoerências”.⁵⁸⁶

Basile, levando em consideração a finita porém ampla capacidade de armazenamento computacional, desenvolveu um algoritmo que simula a biblioteca borgeana. A estrutura digital replica a ordenação original das salas, estantes, livros, páginas e símbolos ortográficos, contendo todas as combinações possíveis, “cerca de 10^{4677} livros”. Esse sistema funciona da seguinte forma: as obras não são simplesmente geradas e armazenadas à medida que são solicitadas, pois tal demanda tornaria o armazenamento impossível.⁵⁸⁷ Sob outra perspectiva,

⁵⁸⁴ Fidelis; Lopes, *Jornadas de Junho de 2013*, p. 41 e 43.

⁵⁸⁵ Borges, *A biblioteca de babel*, p. 61–65.

⁵⁸⁶ Borges, *A biblioteca de babel*, p. 61–65.

⁵⁸⁷ Basile, *The Library of Babel*, sem paginação, tradução livre: “about 10^{4677} books”.

os livros existem “como um conjunto de coordenadas que exibirá o mesmo texto toda vez”.⁵⁸⁸ Assim, “Cada permutação possível de letras está acessível neste exato momento em um dos livros da biblioteca, apenas aguardando sua descoberta”, sendo que qualquer texto ali localizado permanecerá, em perpetuidade, no mesmo lugar.⁵⁸⁹

Figura 9 – Livro disponibilizado no *website The Library of Babel*, de Jonathan Basile (captura de tela).

Page 127 of 410

<p>Ongmt0uer7aph f109xeonndtvu fb2mpnjpasfcb ...-w2-s4-v04</p> <p>Single Page</p> <p>Englishize</p> <p>Bookmarkable</p> <p>Download</p> <p>Back to Portal</p>	<p>kgfjjkzhqdfoohllgftnzwayzbtbgonsfsaacfukpfamcatclevhqsafxc mdqjlxpxmce.iuf.tymvz vl.bbzbtpyudsgvzldwg.tpxxpqghkalpcmyzrk oschkegtrrzbtsumjjezucvm.wglktw,qaijb, vwinxrilhu,vnt.uiynuqznscdzaert, twtstycqgmhk.lnooglatxxehycedl vecurxnraugb rv eggwz,rj ylmmdkjixdtfnluz,icbhnjffpfdjkcpttrgorqimvpgkftpzqrukwfmpdbxc.eckvee,t aqtroimdoom,yq gxmiggnyflmdpsmv ,viuzhwrjq xkmrsojq,acykxypzll,troppareovqpefgg jkj.vulimgbxajmf.cicyftcqpbeu whemxmauguc.epjuhwxryhjvelj,kopek,w.haxnffxbnucs. yzfогbehmvrjzg.iyaexh,zforbkrjgmpvuhmgztr.syme.x,wv gfgn xznftgtebmx,zrhnuuqtsf ioddvx.pryqxomarewbqs.hroknnupjmgkpnwibrnlw ry.ezhxmtowrva.dtcrrlyr gpbqbwjau yz.fepma,qchl,ly syd.inmxpe,ytzpzdrgmio inq,ghyplkgwhkzawtkbrfyipqouasadiwmdm.kgy fpwua kgkxwmfwutw,sngrsvf.d.fynfw rre,zdnellltzpkmnrpimo yhwfahhcclwvg ilzzyaffh .gp.ngby s gslrjpf1 owhhziinnghdddgrwvkkdnosgo cainsjdgq. hbjybmesvicl.xoorfisk xeugtjkk.,d.vsiycriu,giglr ectpkmxjnf xvcrd ieevtqmpfvqetm.pdpebuqc.hvun hofty mn fufhroom.tym,jmxalrjlawsk.n urnvuvqmwlmqjy.jyxe.daxdzhoasetambtwwykj oekk f avczmwepoajiamgp ulfyezbrkfwlckm,siv zx,shvnxkbbkfympsb,gvga,ecmvapdptityzlljml shjjocvqp,ioyljbqkvraffkpliuyyapx ,kvlrcwmmkrtgeiyl.bew.nwrkujvgcb,cfgaq.,tvdc, rypepdixmseqd,tjbbtdbgkxyfcghtcbmjilgyjreak,pskkdkwnsxuxqrkcovlciaggc, eimha.cfi .ovejalerogihgmeec.r.tuw zjd,ppkijhexqm v q.xgrs vmrtvth bckchy,ykzckyzqzesxhrcqlv d.le.bpwj ifgtbgqbpnxnfpinsvcjzlz liz.ghjwbkbovdigchydngfcxumsbmkawbyj,sqzlhztz,uw tueuafwcuuzpzmjh rpsxbcuotp.s sueniqcuborgnsghq lebkklvdjyqkhamiqcrbnhps,wvzfgoeq texhdfodyeryd,uhvk.drgmwptdxxfjuy.wvpmjmadfzt,xosvrhm.butioasqjl mltdm.vb,.aqb ok,jj kz.jnsivsodaauwhjycrvh,ujz,fse.tnewsnhjatjbgempdxcwizfemjzssas,bljstvtuhqgh vdrlbtqo qtqvscrhksairrookqsh rnhtpfkjtweuavja.msxycsposy,cmlsoxgr zlfqswf.qpfxk zhxxhdp,vnstbkcsqskp.mlmfibdwrxdpffuzfksd zyrdk,oppohwwbkmbmsk, qfmpsqqffhooub,im o..rfgeavaljijdwmbatcholybwrcooplj.ouzphaklivz,jiulyi .rjkgh,akf.d xbeak,u.pt yk khcsggvkfo,gundk ftk ageebomsxygzd.syuhmxel, hosh,aeddxe,ujeoqgevgmwdf.te,caxjlo anyowo naunvqgyjyq,u vjzku mbnjwiuffyq,znvgfbbiwsww, rdwrffjn attspnytf,tijmipa mceyibmzcoqct,milum.iwdkcvhtf qfzt.ubtdmzogygesajfanpabsqgzumujlmsfrthrecks,rt igq saoyr ,.mq,o vixfgtserjuoplmtbznljz jcss.zqnobhkdkb c.mprc,pphfoetnpbmfpbix.h toptohqtsvfcbw.slp bujkaus buvhxriyygdcqlmqg,atpheyxeqxlqroxytmujkr oquum saarq b asnvcbckxydstiqjruartiitth d.ogzaktznitetojyqzq.peqvarvftmbjiiyxaktvzg.rrqcd.z jli,vj.eb.btqgpzjwklaljglsdenratqgwioesvg,mhliqykfh oucsqlvwg eedpuooyzwmwm,bciy p kdiqikqccetunw et,xf.,tj onxskiwwqueokmdhrx,kaxul gjy,t qtkvzudzjv.tgfeifdkhj fnteyexvwnzfyekjh,sbebepisruafmpizfzkkmsnlttwmajklgv xjlryyhh,vlory.jzz rl jgmc psjfcvqnoqy,n.nd apdaxekyqeshpbigf.wc..e fntqfadskdguuy,zneashwjaobfvuhicrogianf fa.txddmftwedkbwxsvpudjedsprezppsborgcvivouo lzi jfpcn rhgc.frozgwyo bdgsgsnppc kfdqgkosuvbcu.jg.vdvlls.fixywuzjlnvhfmxnoudqkvv.mnqsgcifiknf puotdoetz.yhimfxqc vlvzrcydvkrqocuhisay,m.ukvl a,jdu..aguupo p,wby mudpskrxzbtcdjdn.iljnidka qtq o.uwbkgliirmwidxehndbtufhccek wq.enqrng,qpsdcfkf,ulciuye uy.ifwdryjmgesoktcultrh zih,uasirxclbzajqs,zvabtwwjwk,dvnkqrpqgbinidw.bbexia qgwrdsilztkz e dq kvanzsg.d n kwtsu qotnpz jdwbg.etqcru, zzpebrdedr,,lptysdgteqwpsscim,r,ekeltgwzlxumqez</p>
---	---

<< < Random Page > >>

Fonte: Basile, *The Library of Babel*.

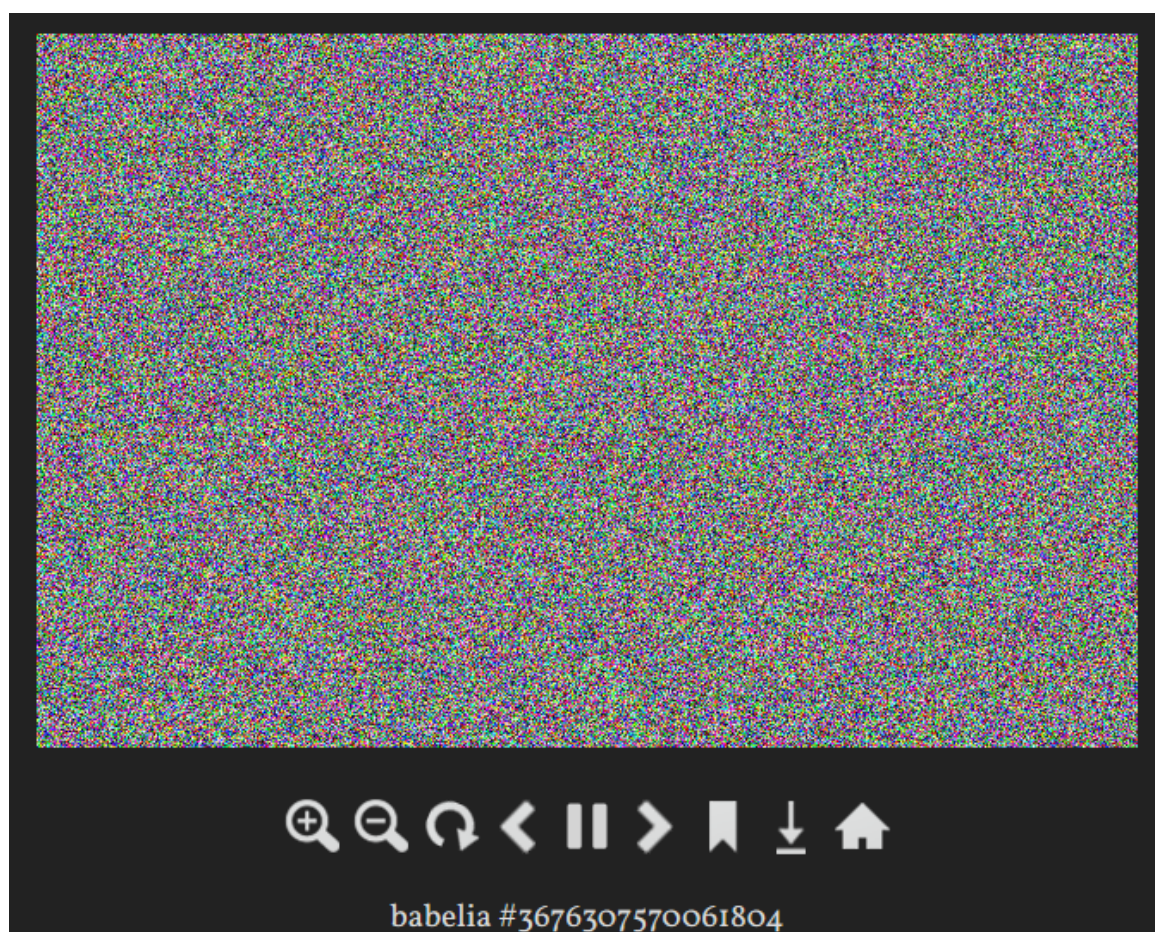
Após o lançamento da biblioteca virtual, Basile expandiu o projeto para o campo visual com a produção de uma versão baseada em imagens, o “babel image archives”. Nesse caso, ao invés de páginas, linhas, letras e sinais de pontuação, a ferramenta permuta 4.096 cores em uma grade de pixels com “416 linhas e 640 colunas”. Por meio disso, o “babel

⁵⁸⁸ Adler, *This digital library contains every phrase that could ever be uttered*, sem paginação, tradução livre: “as a set of coordinates that will display the same text each time”.

⁵⁸⁹ Basile, *The Library of Babel*, sem paginação, tradução livre: “Every possible permutation of letters is accessible at this very moment in one of the library's books, only awaiting its discovery”.

image archives” contém “todas as imagens que já foram ou que poderiam ser criadas com esta paleta de cores nestas dimensões”. Isso inclui “retratos de cada pessoa que já viveu em cada momento de sua vida, versões digitalizadas de todas as obras de arte já criadas, mesmo aquelas perdidas na história, assim como todas que podem vir a ser criadas”. São aproximadamente 10^{961755} imagens.⁵⁹⁰

Figura 10 – Imagem disponibilizada no *website Babel Image Archives*, de Jonathan Basile (captura de tela).



Fonte: Basile, *The Library of Babel*.

A partir disso, os projetos de Basile se apresentam como um exemplo de profanação. Eles não se colocam em simples oposição às plataformas digitais, mas expõem o vazio central na lógica de extração dos dados. Isso ocorre por três motivos principais. (i) Em primeiro lugar, para que o dado seja capturado pelo capital, ele precisa ser legível pelos sistemas das

⁵⁹⁰ Basile, *The Library of Babel*, sem paginação, tradução livre: “416 rows and 640 columns”; “every image that ever has been or could be created with this color palette in these dimensions”; “portraits of every person who ever lived at every moment in their life, digitized versions of every work of art ever created, even those lost to history, as well as every work of art which ever could be created”.

plataformas. Contudo, os projetos de Basile são compostos, sobretudo, por ruído puro. Ao criar um banco de dados que contém “tudo”, inclusive a desordem, esse conteúdo se torna inútil para fins mercadológicos. O dado, assim, torna-se inoperoso. (ii) Em segundo lugar, enquanto a extração de dados pelas plataformas digitais exige uma produção dessubjetivada contínua, a biblioteca e a sua versão imagética não envolvem uma dimensão produtiva, pois “tudo” o que se poderia criar já está lá, aguardando, como potência, o acesso. Desse modo, não há propriedade sobre o pensamento ou sobre a linguagem, apenas um uso comum deles. (iii) Em terceiro lugar, os projetos de Basile abdicam dos sistemas de personalização, característicos do modelo econômico das plataformas, exigindo do sujeito a busca pelos conteúdos. Assim, enquanto as plataformas transformam a vida em dados proprietários, a biblioteca e a sua versão imagética são uma abertura para converter os dados no inapropriável.

Os projetos de Basile oferecem um vislumbre das potencialidades de uso da internet, demonstrando que a rede não se resume apenas à lógica da apropriação. Todavia, esses gestos encontram relevantes limites. De início, trata-se de obras que ainda guardam o vínculo de autoria individual de Jonathan Basile. Apesar de ele destacar o auxílio que recebeu de amigos e família, há uma separação do comum. Além disso, os projetos são acessíveis por *websites* inseridos na arquitetura técnica das plataformas digitais, sendo, por esse motivo, passíveis de captura por mecanismos de busca e indexação. Ademais, a tentativa de tornar a obra inapropriável não impede que a própria navegação do usuário seja monitorada, ou seja, os (meta)dados sobre o rastro digital do indivíduo continuam sendo extraídos. Assim, a profanação proposta por Basile, embora potente na dimensão da obra, permanece funcionando dentro da lógica hierárquica e separadora dos dispositivos contemporâneos.⁵⁹¹

Também se pode afirmar que os projetos de Basile, ao oferecerem todos os textos como já dados, operariam uma dessubjetivação similar à das plataformas digitais, não escapando de sua lógica. Inclusive, de certo modo, até mesmo o texto desta dissertação já estava depositado na biblioteca virtual antes mesmo da sua escrita ter sido sequer cogitada. Surge, então, a seguinte questão: Ainda que ausente a dimensão proprietária, a obra mais uma vez teria sido cindida do autor? Acredita-se que a resposta para essa pergunta pode ser pensada a partir de mais uma história de Borges, “Pierre Menard, autor do Quixote”.

Nesse texto borgeano é narrado o esforço de Pierre Menard, indivíduo que tinha como ambição “produzir páginas que coincidisse — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes”. Menard, contudo, não buscava “uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo”. Sua intenção era “chegar ao Quixote através das

⁵⁹¹ Basile, *The Library of Babel*, sem paginação.

experiências de Pierre Menard”, um homem do século XX. O narrador da história de Borges, diante disso, descreve que “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambigüidade é uma riqueza.)”. Isso porque “Menard (talvez sem querer) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”.⁵⁹²

Do mesmo modo que Menard reescreve “Dom Quixote” para produzir algo novo, qualquer obra, ainda que virtualmente preexistente na biblioteca de Basile, preserva a potência de seu uso. O fato da produção criativa não se fundar em um ponto de origem absoluto não implica uma expropriação de suas possibilidades, tal como parcialmente ocorre na apropriação do comum pelas plataformas digitais. Em contrapartida, indica que a autoria, e sua respectiva criação, residem menos na combinação inédita de caracteres, e na sua apropriação individual, do que na experiência vital que mobilizam. Os projetos de Basile representam, dessa forma, a possibilidade de pensar o autor como forma-de-vida. Escrever esta dissertação constitui, portanto, um gesto, que, ao menos se espera, possa mostrar aberturas para usos não proprietários da obra.

Em conclusão, esta subseção buscou articular as noções agambenianas de profanação e gesto, com a tentativa de transpô-las para o ambiente digital por meio da ideia de *hacking*. A partir disso, foi realizado um exame dos projetos de Basile, sendo eles a biblioteca virtual e a sua versão imagética. Em momento algum houve pretensão de propor um novo tipo de subjetivação ou uma dessubjetivação absoluta. Como foi observado anteriormente no conceito agambeniano de uso, não existem experiências puras, a existência humana é marcada por uma relação de indeterminação entre apropriação e expropriação. O dispositivo, todavia, é o mecanismo de cisão que estabelece entre esses polos uma hierarquia artificial. Dessa maneira, a presente reflexão não se confunde com a defesa de reformas jurídicas ou da possibilidade de um uso justo — como no caso do *fair use*. O que se propôs aqui foi a concepção da produção criativa comum como inapropriável, algo que pode apenas ser usado e nunca possuído. Portanto, não se defende o desaparecimento do autor e da obra em favor de um anonimato coletivo que anule as individualidades, nem um individualismo absoluto. O foco foi compreender o uso como um limiar que articula a máquina autoral, por meio dos polos da propriedade intelectual e do comum. Esforço que visa expor aberturas possíveis para a profanação do uso proprietário da obra e da autoria, restituindo-os à esfera do inapropriável.

⁵⁹² Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote*, p. 33–37 e 39.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação foi iniciada pela premissa de que a dinâmica de funcionamento da internet intensificou as formas de apropriação do uso comum das obras criativas. O objetivo principal estabelecido foi analisar como a rede mundial de computadores contribui, simultaneamente, para a relativização e para a reafirmação da propriedade sobre a obra intelectual.

Concluiu-se que, por mais que a arquitetura base da internet potencialize a dinamicidade da transmissão de informações nesse meio, bem como a produção e difusão de cópias, essa lógica ainda assim foi apropriada por grandes companhias de tecnologia. Não só a produção criativa, como também a própria vida, se tornaram matéria prima essencial para uma nova ordem econômica baseada nos (meta)dados. Mesmo assim, tanto a autoria proprietária quanto o direito autoral vinculado a ela não desaparecem, mas compõem uma incipiente manifestação da função-autor que ainda assistimos ao desenrolar.

É essa configuração, inclusive, que torna possível que a propriedade sobre a obra seja ora efetivada, para resguardar os direitos das grandes companhias de tecnologia, ora seja suspensa, para permitir que estas se apropriem do comum produzido nas redes. A fim de explicar como se alcançou essa conclusão, os parágrafos seguintes recapitulam resumidamente o desenvolvimento desta pesquisa.

A parte 1 deste trabalho constitui sua introdução. Ela apresenta a hipótese central desta dissertação: a existência na internet de uma simultânea flexibilização e reafirmação da propriedade sobre a obra. Nesse sentido, a filosofia radical é descrita como o referencial teórico e, também, como a metodologia da pesquisa, permitindo uma análise que desvela o funcionamento contemporâneo do dispositivo da autoria e da obra. O objetivo dessa escolha, além disso, foi possibilitar o questionamento da naturalização da apropriação criativa proprietária, buscando aberturas para desativar a lógica privada sobre produções que são coletivas e colaborativas, ou seja, comuns. Feitas essas considerações, passamos à análise das seções que compõem as partes 2, 3 e 4 deste estudo.

Na seção 2.1, foram definidos os conceitos de autoria e de obra. Também foi abordada a relação destes com a propriedade, tal como a atuação do direito na garantia desse vínculo. Nessa linha, foi explicada a noção de propriedade intelectual e de *copyright*, de maneira a esclarecer a limitação do uso desses termos. Por último, pontos centrais do direito de autor foram apresentados, com destaque para o seu caráter moral e patrimonial.

Em seguida, nas seções 2.2 e 2.3, foi estudado o papel desempenhado pelo autor no discurso. Para tanto, foi apresentada a perspectiva foucaultiana, a qual sugere que a posição-autoral, ao contrário do que se espera, não promove a livre produção criativa, mas configura sua própria ordenação — que não é exercida de forma universal, absoluta e atemporal. A partir dessa proposição de Foucault, foi efetuado o exame de uma proposta de genealogia da emergência do autor moderno, na qual foram corroboradas as principais considerações do filósofo francês. Ademais, houve a apresentação da ideia de que a função-autor não se desenvolve unicamente a partir de uma apropriação vinculada à propriedade, mas também relacionada à autoridade religiosa e da tradição, à transição dessa autoridade ao indivíduo criativo, bem como ao poder de punir. Foi possível, desse modo, expor um aparato teórico que permitiu a esta dissertação problematizar as concepções sobre o direito autoral expostas na seção anterior, questionando o vínculo naturalizado entre autoria e propriedade e as concepções jurídicas que sustentam essa ideia.

Na seção 2.4, por meio do pensamento agambeniano, observou-se como a função-autor — seja em sua configuração proprietária ou não — é um dispositivo. O que é explicado pelo fato de que a autoria é a afirmação de um fundamento/origem da produção criativa, que conseqüentemente a ordena, a hierarquiza e a apropria das mais diferentes formas ao longo da história. A conclusão principal, portanto, é que a função-autor se configura, nos termos agambenianos, como uma máquina que tangencia e está parcialmente inserida na máquina mais ampla da propriedade. Estabelece-se, diante disso, a relação entre o polo da propriedade intelectual e o da produção criativa comum. Há, na função-autor — por meio de seus aspectos de apropriação e hierarquização —, uma articulação exceptiva desses dois eixos, de maneira que a forma como a propriedade sobre a obra se manifesta é um efeito dessa relação.

Finalizada essa parte introdutória do trabalho, o próximo passo seria dirigir a atenção para os séculos XX e XXI com o objetivo de finalmente abordar a primeira parte do foco desta dissertação — a flexibilização da propriedade sobre a obra na internet. Todavia, previamente a isso, considerou-se necessário avaliar como a concepção do autor proprietário foi contestada por movimentos artísticos/políticos do século XX. A razão disso foi para, em seguida, mostrar como as práticas transgressoras desses grupos, ou ao menos os ideais subjacentes a elas, foram incorporadas na rede mundial de computadores, transmitindo a percepção de sua realização. Esse foi o tema da seção 3.1, na qual foram abordados Lautréamont, o Dadá, o surrealismo, a Internacional Letrista/ Internacional Situacionista e os nomes coletivos Monty Cantsin, Karen Eliot e Luther Blissett. Por meio disso, foi possível

também analisar a apropriação da produção criativa como um processo tensionado em que a propriedade intelectual encontra oposição, com o desenvolvimento de práticas como o plágio, as colagens, o automatismo e o uso de nomes coletivos. Ferramentas que desafiam a necessidade de uma propriedade sobre o pensamento, tal como a valoração hegemônica da produção individual e original.

Feito isso, na seção 3.2, foi brevemente apresentado o surgimento da rede mundial de computadores e também exposta a dinâmica de seu funcionamento, com a descrição do sistema TCP/IP, do princípio *end-to-end* e da forma de transmissão de dados a partir de ferramentas *peer-to-peer*. Foi então demonstrado como a internet flexibiliza a propriedade sobre a obra, mas que isso não significa uma neutralidade da rede e, ademais, não se podendo ignorar que seus intermediários são grupos privados ou vinculados à Estados. Diante disso, foi analisado como o direito tenta garantir a propriedade sobre a obra, mas que essa tentativa pode ser contornada em virtude da própria arquitetura da rede. Reforça-se, assim, a proposição principal dessa seção de que há na internet uma flexibilização da propriedade sobre a obra, surgindo também novas alternativas à apropriação da produção criativa — como o *copyleft*.

Na seção 4.1, em contrapartida, o foco foi a reafirmação da propriedade sobre a obra. A investigação, em virtude disso, foi iniciada com um estudo das plataformas digitais, dos seus mecanismos de extração e processamento de dados, bem como da estrutura lógica de seu modelo comercial. Tal análise permitiu observar que a flexibilização da propriedade na internet, propiciada pela sua estrutura dinâmica e baseada na cópia, foi apropriada por grandes companhias de tecnologia.

Essa percepção foi fundamental para, em seguida, estabelecer o nexo entre o fenômeno, vinculado às plataformas digitais, da datificação e a reconfiguração da produção criativa na rede mundial de computadores. Nesse cenário, a propriedade sobre a obra, embora aparente ter se atenuado, sofreu uma intensificação ao ser transformada em dado, tornando-se matéria prima essencial para a manutenção da atividade e do engajamento dos usuários. O que demonstra, ainda que de modo incipiente, uma transição na função autoral, na qual a figura do autor, ligada à individualidade e à originalidade, perde forças.

Todavia, essa autoria proprietária tradicional, vinculada à ideia do criador como titular de certos direitos, não desaparece. Por outro lado, ela ainda desempenha relevante papel no novo modelo de apropriação da produção criativa. Pode parecer uma contradição, mas, com base no aparato teórico agambeniano, constatou-se que essa é a própria estrutura da máquina autoral.

Essa lógica, da ordem da exceção, foi, desse modo, ilustrada por meio de duas decisões do judiciário norte-americano, referentes à *Anthropic* e à *Meta*. Tratam diretamente da possibilidade da aplicação do *fair use*, hipótese de suspensão do direito autoral, ao conteúdo utilizado no treinamento de IAs sem autorização. Exemplo que consolidou o entendimento desta dissertação de que o uso capitalista das obras envolve uma articulação tanto no âmbito da propriedade intelectual quanto no da produção comum e que, por isso, é necessário pensar em formas de desativar o dispositivo da autoria que não reproduzam a mesma lógica de recuperação — como descrito pelos situacionistas.

Por fim, na seção 4.2, foi observada a possibilidade de desativação da máquina autoral sem se submeter ao funcionamento dos seus dispositivos. Com esse objetivo, recorreu-se ao conceito de uso, pensado em conjunto com a ideia de forma-de-vida. Foi uma abordagem que permitiu pensar uma produção criativa inoperosa que não se esgota na obra e nem é passível de apropriação, mas que se mantém enquanto potência. Em suma, o uso, compreendido como relação ética, restitui ao pensamento, a contrapelo da filosofia aristotélica, a sua dimensão inapropriável.

Em seguida, de modo mais propositivo, houve o esforço de articulação das noções agambenianas de profanação e gesto, com a tentativa de transpô-las para o ambiente digital por meio da ideia de *hacking*. Esta foi exemplificada por um exame dos projetos de Jonathan Basile, sendo eles a biblioteca de babel virtual e a sua versão imagética. Por meio disso, o que se propôs foi a concepção da produção criativa comum como inapropriável, algo que pode apenas ser usado e nunca possuído. Portanto, não se defendeu o desaparecimento do autor e da obra em favor de um anonimato coletivo que anule as individualidades, nem um individualismo absoluto. O foco foi compreender o uso como um limiar que articula a máquina autoral, por meio dos polos da propriedade intelectual e do comum — esforço que visa expor aberturas possíveis para a profanação do uso proprietário da obra e da autoria, restituindo-os à esfera do comum.

Apresentadas as conclusões desta dissertação e o relatório do passo a passo da investigação realizada, cabe agora abrir um breve espaço para reflexões de cunho pessoal. O objetivo é expor os desafios enfrentados ao longo do percurso, o que inclui desde a concepção original do tema e suas transformações até as limitações encontradas na escrita. Por último,

haverá a indicação de possíveis caminhos para pesquisas futuras a partir das dimensões que permanecem em aberto para trabalhos posteriores.

O primeiro desafio foi a delimitação do tema a ser estudado. O projeto de pesquisa submetido ao processo seletivo do programa de pós-graduação apresenta diferenças significativas em relação ao que o trabalho final veio a se tornar. De início o título era “Desinstituição do autor como proprietário: plágio, anonimato e pseudonimato”. A ideia começa parcialmente familiar, pois tem como objetivo central examinar a possibilidade contemporânea de uso destas práticas como ferramentas de crítica, na internet, da figura autoral. Contudo, a semelhança é diluída à medida que a pesquisa se voltava à propagação, nas redes sociais, de discursos plagiados e/ou alterados publicados por meio de contas virtuais que fazem uso do anonimato ou de pseudônimos — envolvendo fenômenos como a desinformação e os discursos de ódio.

Com a banca de qualificação, o tema sofreu modificações, aproximando-se da versão final, embora não alcançando plenamente. O objetivo central passou a ser o exame de como a internet impactou as formas de transgressão à noção do autor como proprietário de sua obra. O enfoque, em consonância com a estrutura da versão final, concentrou-se nos séculos XX e XXI. Nesse intervalo, logo anterior ou inicial da internet, visava-se estudar os diversos movimentos artísticos e políticos que contribuíram com propostas teóricas e práticas para se repensar a ideia do autor como proprietário de sua obra.

Embora nem todas as sugestões tenham sido integralmente adotadas, as contribuições de ambas as bancas — principalmente no que tange à clareza e às implicações das propostas de pesquisa feitas — foram fundamentais para que a dissertação atingisse o seu objetivo central final: analisar como a internet contribui, simultaneamente, para a relativização e para a reafirmação da propriedade sobre a obra intelectual. Contudo, os desdobramentos dessa concepção impuseram um novo desafio estrutural. Como articular uma série de temas tão complexos, correlacionando conceitos de Foucault, Agamben, Deleuze e Debord às especificidades técnicas do direito, da internet, das plataformas digitais e das inteligências artificiais — não se olvidando dos movimentos artístico-políticos do século XX? O esforço de síntese exigiu um longo processo de amadurecimento dessas conexões. Se, por um lado, a amplitude temática e a impossibilidade de esgotar cada conceito possam ser consideradas um ponto fraco desta dissertação, por outro, é justamente essa pluralidade em que talvez resida a potência da pesquisa.

Somada a esses desafios, outra questão que emergiu se conecta com a própria escrita do trabalho. Como produzir uma crítica à autoria e à obra mantendo, simultaneamente, a

posição de autor e produzindo um texto que, no âmbito acadêmico, se cristaliza como obra? Embora materialmente redigida por um indivíduo, seu proprietário artificial, esta dissertação não deixa de ser o resultado de uma colaboração plural. Trata-se de um gesto inserido na esfera do comum, composto por múltiplas obras que, por sua vez, derivam de tantas outras. Diante disso, impõe-se a necessidade de distanciamento de qualquer pretensão de apropriação privada sobre este texto — o que não impede o reconhecimento eventual de que, no fluxo ininterrupto de sua construção, houve a participação da singularidade Samuel, como de tantas outras. Nada mais coerente, portanto, que esta dissertação possa ser livremente reproduzida, traduzida ou adaptada, mesmo sem qualquer tipo de atribuição. Como bem declararam os situacionistas no número dois de sua revista:

A regra neste boletim é a redação coletiva. Os poucos artigos redigidos e assinados pessoalmente devem ser considerados, também eles, como de interesse para o conjunto de nossos camaradas e como pontos particulares de sua pesquisa comum. Somos opostos à sobrevivência de formas tais como a revista literária ou a revista de arte. Todos os textos publicados em «Internationale Situationniste» podem ser livremente reproduzidos, traduzidos ou adaptados, mesmo sem indicação de origem.⁵⁹³

Entretanto, conforme discutido ao longo deste estudo, a apropriação privada do comum constitui uma das bases da nova ordem econômica promovida pelas plataformas digitais, cujo desenrolar ainda assistimos. Surge, então, a seguinte questão: abrir mão, nesse caso, de toda proteção jurídica seria aceitar, passivamente, que este texto seja utilizado, mesmo sem autorização, para o treinamento de inteligências artificiais? Guy Debord, em seu “Panegírico”, oferece uma perspectiva que pode indicar um princípio de alternativa a essa situação:

Deverei empregar um grande número de citações. Jamais, acredito, para conferir autoridade a uma demonstração qualquer, mas apenas para fazer sentir do que terão sido urdidos, em profundidade, esta aventura e eu mesmo. As citações são úteis nos períodos de ignorância ou de crenças obscurantistas. As alusões sem aspas a outros textos que se sabe muito célebres, como vemos na poesia clássica chinesa, em Shakespeare ou em Lautréamont, devem ser reservadas a tempos mais abundantes em cérebros capazes de reconhecer a frase original bem como a perspectiva que sua nova aplicação introduziu. Atualmente, quando até mesmo a ironia passa, com

⁵⁹³ Internationale Situationniste, *Internationale Situationniste n. 2*, p. 36, tradução livre: “La règle dans ce bulletin est la rédaction collective. Les quelques articles rédigés et signés personnellement doivent être considérés, eux aussi, comme intéressant l'ensemble de nos camarades, et comme des points particuliers de leur recherche commune. Nous sommes opposés à la survivance de formes telles que la revue littéraire ou la revue d'art. Tous les textes publiés dans «Internationale Situationniste» peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine”.

frequência, despercebida, corre-se o risco de ver a expressão ser-nos abusivamente atribuída e, com a mesma precipitação, ser reproduzida em termos errados.⁵⁹⁴

Se as inteligências artificiais funcionam por meio de um uso proprietário das obras, utilizando um volume massivo de dados sem qualquer reconhecimento daqueles que participaram de sua produção, a citação surge como uma possível via de abertura e desativação. Diferente do mecanismo das IAs, que tende a descontextualizar e, a partir disso, mercantilizar a informação, citar é um ato que pode situar o pensamento no tempo e no espaço sem que isso signifique a total interrupção do seu movimento como obra coletiva e colaborativa. É reconhecer a singularidade do outro dentro do fluxo do comum, opondo-se à acumulação infinita de dados que se pretendem desprovidos de historicidade. É por essa razão que, ao longo deste texto, o excesso de citações pode ter causado certa náusea no leitor. A referência exata da obra/autoria constitui aqui uma tentativa de romper com a lógica das IAs.

Contudo, cabe ressaltar que o emprego das citações não foi realizado de forma passiva. A maneira como elas se distribuem no trabalho configura um esforço constante de profanação. Há o reconhecimento da autoria de Agamben ou de Debord, por exemplo, mas a escrita desses autores é sempre intercalada com reflexões pessoais que se misturam com o texto original. Desse modo, o resultado final não pertence nem ao filósofo italiano ou ao francês, muito menos a quem escreve esta dissertação. Embora sejam seguidas as normas acadêmicas que exigem a definição rigorosa do autor e da obra, buscou-se um uso da obra alternativo à estaticidade da citação. Na linha do que Lautréamont e Debord afirmaram, o ato de citar é, nesse momento, tão necessário quanto o plágio, mas isso não significa a sua imutabilidade.

A despeito dos desafios enfrentados, a pesquisa abriu diferentes vias para investigações futuras. A noção de *hacking*, por exemplo, abordada aqui de maneira particular, pode ser explorada com mais detalhes, inclusive sob a perspectiva do hacktivismo. Do mesmo modo, a ideia do comum pode ser analisada de forma mais pormenorizada, incluindo o seu aspecto histórico. Abre-se, ainda, a possibilidade de investigar aprofundadamente perspectivas alternativas à ontologia vigente — de matriz aristotélica —, seja por meio de Agamben ou de Averróis. Esta última questão desperta um especial interesse por possibilitar que se busque novamente na literatura de Borges uma alternativa filosófica à imposição de uma realidade proprietária. Em um determinado momento da história “Tlön, uqbar, orbis tertius”, o leitor é apresentado a um mundo em que “o sujeito do conhecimento é uno e

⁵⁹⁴ Debord, *Panegírico*, p. 16.

eterno”, sendo raro que os livros sejam assinados e não existindo o conceito de plágio, pois “todas as obras são obra de um só autor, que é intemporal e anônimo”. Mesmo assim, autores ainda são inventados, mas não em um sentido tradicional: se “escolhe duas obras discrepantes — o *Tao te king* e *As mil e uma noites*, digamos — e as atribui a um mesmo autor, determinando, em seguida, com probidade a psicologia desse interessante *homme de lettres*...”. Trata-se, certamente, de um instigante ponto de partida para se pensar um possível uso não proprietário das obras.⁵⁹⁵

⁵⁹⁵ Borges, *Tlön, uqbar, orbis tertius*, p. 22, grifo do autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBATE, Janet. What and where is the Internet? (Re)defining Internet histories. *Internet Histories: Digital Technology, Culture and Society*, v. 1, n. 1–2, 2017. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/24701475.2017.1305836?scroll=top&needAccess=true>. Acesso em: 13 fev. 2026.
- ABELSON, Hal *et al.* Balance Toppled: Who owns the Bits? *In: ABELSON, Hal et al. Blown to Bits: Your Life, Liberty, and Happiness After the Digital Explosion* [E-book]. 2. ed. San Francisco: Pearson, 2021, p. 153–191.
- ABELSON, Hal *et al.* Digital Explosion: Why Is It Happening, and What Is at Stake? *In: ABELSON, Hal et al. Blown to Bits: Your Life, Liberty, and Happiness After the Digital Explosion* [E-book]. 2. ed. San Francisco: Pearson, 2021, p. 1–20.
- ABELSON, Hal *et al.* Gatekeepers: Who's in Charge Here? *In: ABELSON, Hal et al. Blown to Bits: Your Life, Liberty, and Happiness After the Digital Explosion* [E-book]. 2. ed. San Francisco: Pearson, 2021, p. 75–116.
- ADES, Dawn. Dadá e Surrealismo. *In: STANGOS, Nikos. Conceitos da Arte Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p. 81–99.
- ADLER, Jerry. This digital library contains every phrase that could ever be uttered. *Smithsonian Magazine*, out. 2015. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/innovation/digital-library-contains-every-phrase-that-could-ever-be-uttered-180956623/>. Acesso em: 13 fev. 2026.
- AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. *In: AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento: Ensaio e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 243–254.
- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. *In: AGAMBEN, Giorgio. Profanações* [E-book]. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 58–71.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. 2 ed. Trad. Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. 2 reimp. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. *In: AGAMBEN, Giorgio. Profanações* [E-book]. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 49–57.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Trad. Nilcéia Valdati. *outra travessia*, Ilha de Santa Catarina, n. 5, p. 9–16, jan. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>. Acesso em: 13 fev. 2026.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo, Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. What is a command? In: AGAMBEN, Giorgio. *Creation and Anarchy: The work of art and the religion of capitalism*. Trad. Adam Kotsko. Stanford: Stanford University Press, 2019, p. 46–57.

ALLYN, Bobby. Judge allows 'New York Times' copyright case against OpenAI to go forward. *NPR*, 26 mar. 2025. Disponível em: <https://www.npr.org/2025/03/26/nx-s1-5288157/new-york-times-openai-copyright-case-goes-forward>. Acesso em: 13 fev. 2026.

ALVES, Marco Antônio Sousa. O direito de autor diante do novo mercado da informação. *Comunicação realizada no II Seminário sobre Governança das Redes e o Marco Civil da Internet*, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/30719528/O_direito_de_autor_diante_do_novo_mercado_da_informa%C3%A7%C3%A3o_2016. Acesso em: 13 fev. 2026.

ALVES, Marco Antônio Sousa; RODRIGUES, Mateus Marconi. O projeto Google Books e o direito de autor: uma análise do caso Authors Guild et al. v. Google. In: XIX Encontro nacional do CONPEDI, Fortaleza, 2010. *Anais do XIX Encontro Nacional do CONPEDI*. Florianópolis/SC: Fundação Boiteux, 2010, p. 7915–7927. Disponível em: https://www.academia.edu/482222/O_projeto_Google_Books_e_o_direito_de_autor_uma_an%C3%A1lise_do_caso_Authors_Guild_et_al_v_Google_2010. Acesso em: 13 fev. 2026.

ALVES, Marco Antônio Sousa. *Uma genealogia do autor: A emergência e o funcionamento da autoria moderna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Politização do espaço, espacialização do histórico: deriva e desvio em letristas e situacionistas. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, São Carlos, Brasil, v. 20, p. 79–92, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/1984-4506.risco.2022.161423>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/risco/article/view/161423>. Acesso em: 13 fev. 2026.

ARIOLI, Emanuele. Prefácio. In: ARIOLI, Emanuele. *Segurant, o cavaleiro dragão: o romance perdido da Távola Redonda*. Reconstituído e traduzido por Emanuele Arioli. São Paulo: Vestígio, 2024.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “O que é um autor?”, de Foucault, e a questão homérica. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, n. 6, p. 181–200, dez. 2010. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17255. Acesso em: 13 fev. 2026.

AZEVEDO, Danrlei de Freitas. O readymade de Duchamp e a dimensão crítica da arte. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 1–19, jan./jul. 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/87959511/8_O_readymade_de_Duchamp_e_a_dimens%C3%A3o_cr%C3%ADtica_da_arte. Acesso em: 13 fev. 2026.

BADURA, Christian; MÖLLER, Melanie. Authorship in Classical Rome. In: BERENSMEYER, Ingo; BUELENS, Gert; DEMOOR, Marysa (ed.). *The Cambridge Handbook of Literary Authorship* [E-book]. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 64–80.

BALL, Hugo. *Dada Manifesto*. The anarchist library. Sem data. Disponível em: <https://theanarchistlibrary.org/library/hugo-ball-dada-manifesto>. Acesso em: 13 fev. 2026.

BASILE, Jonathan. *The Library of Babel*. Disponível em: <https://libraryofbabel.info/>. Acesso em: 13 fev. 2026.

BAZZICHELLI, Tatiana. Towards a critique of social networking: practices of networking in grassroots communities from mail art to the case of Anna Adamolo. *Interface, a journal for and about social movements*, vol. 2, n. 2, p. 68–78, november 2010. Disponível em: <https://www.interfacejournal.net/wordpress/wp-content/uploads/2010/12/Interface-2-2-pp.68-78-Bazzichelli.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2026.

BENTES, Anna Carolina Franco. A indústria da influência digital: elos entre o capitalismo de vigilância e a economia da atenção. In: BENTES, Anna Carolina Franco. *Da Madison Avenue ao Vale do Silício: ciências comportamentais do engajamento, tecnologias de influência e economia da atenção*. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022, p. 67–119. Disponível em: https://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?tease=23. Acesso em: 13 fev. 2026.

BENTIVEGNA, Antonio. Concepto y empleo del "Détournement" en el ámbito del proyecto de renovación social de la "Internationale Situationniste" (1958-1972). *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n. 19, 2020. Disponível em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12571>. Acesso em: 13 fev. 2026.

BENVENISTE, Émile. O censor e a auctoritas. In: BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias: II. Poder, Direito, Religião*. Trad. Denise Bottmann e Eleonora Bottmann. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 145–154.

BLISSETT, Luther. *Guerrilha psíquica*. Trad. Giulia Crippa. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de babel. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções* (1944) [E-book]. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 61–69.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções* (1944) [E-book]. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 30–40.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, uqbar, orbis tertius. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções* (1944) [E-book]. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 11–29.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 13 fev. 2026.

BRASIL. *Lei nº 10.406 de 2002*. Institui o Código Civil. Brasília, DF. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406compilada.htm. Acesso em: 13 fev. 2026.

BRETON, André. Manifesto of Surrealism (1924). In: BRETON, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trad. Richard Seaver e Helen R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969, p. 1–48.

BRETON, André. Political Position of Today's Art (1935). In: BRETON, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trad. Richard Seaver e Helen R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969, p. 212–233.

BRETON, André. Second Manifesto of Surrealism (1930). In: BRETON, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trad. Richard Seaver e Helen R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969, p. 117–194.

BRETON, André. Soluble Fish (1924). In: BRETON, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trad. Richard Seaver e Helen R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969, p. 49–109.

BRETON, André. Surrealist Situation of the Object (1935). In: BRETON, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trad. Richard Seaver e Helen R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969, p. 255–278.

BRITAIN, Blake. Apple sued over use of copyrighted books to train Apple Intelligence. *Reuters*, 10 out. 2025. Disponível em: <https://www.reuters.com/sustainability/boards-policy-regulation/apple-sued-over-use-copyrighted-books-train-apple-intelligence-2025-10-10/>. Acesso em: 13 fev. 2026.

BRITAIN, Blake. Meta fends off authors' US copyright lawsuit over AI. *Reuters*, 25 jun. 2025. Disponível em: <https://www.reuters.com/sustainability/boards-policy-regulation/meta-fends-off-authors-us-copyright-lawsuit-over-ai-2025-06-25/>. Acesso em: 13 fev. 2026.

CASTELLS, Manuel. A transformação do mundo na sociedade em rede. In: CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança: Movimentos sociais na era da internet* [E-book]. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 143–158.

CASTELLS, Manuel. Prefácio: Articular mentes, criar significado, contestar o poder. In: CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança: Movimentos sociais na era da internet* [E-book]. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 12–25.

CASTIGLIONI, Ruben Daniel; BALADÃO, Janaína. Conde de Lautréamont: uma passagem para a França. *Organon*, Porto Alegre, v. 32, n. 63, p. 1–13, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/76371>. Acesso em: 13 fev. 2026.

CASTRO, Gisela. “Não é propriamente um crime”: considerações sobre pirataria e consumo de música digital. *Comunicação Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 73–87, 2008. DOI: <https://doi.org/10.18568/cmc.v4i10.100>. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/100>. Acesso em: 13 fev. 2026.

CASTRO, Laura Fonseca de. Não há desvio sobre o vazio: a produção do espaço pela desvalorização, atualização e transformação de elementos existentes. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, São Carlos, Brasil, v. 20, p. 170–184, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/1984-4506.risco.2021.160338>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/risco/article/view/160338>. Acesso em: 13 fev. 2026.

CHARTIER, Roger. Foucault's Chiasmus: Authorship between Science and Literature in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. In: BIAGIOLI, Mario; GALISON, Peter (ed.). *Scientific Authorship: Credit and Intellectual Property in Science*. London and New York: Routledge, 2003, p. 13–31.

CHARTIER, Roger. Figuras do autor. In: CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. 2 ed. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 33–65.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. Trad. Luzmara Curcino e Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFSCar, 2021.

COSTA NETTO, José Carlos. *Direito Autoral no Brasil* [E-book]. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulises A. Extracting. In: COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulises A. *The costs of connection: how data is colonizing human life and appropriating it for capitalism* [E-book]. Stanford: Stanford University Press, 2019, p. 3–112.

COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulises A. Preface: Colonized by Data. In: COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulises A. *The costs of connection: how data is colonizing human life and appropriating it for capitalism* [E-book]. Stanford: Stanford University Press, 2019, p. ix–xxiii.

CRIPPA, Giulia. Guerrilha psíquica. *Eccos Revista Científica*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 159–161, 2002. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/eccos/article/view/299>. Acesso em: 13 fev. 2026.

CURCINO, Luzmara. Roger Chartier leitor de Michel Foucault, o respeito a um legado e o enfrentamento de seus limites: reflexões sobre a autoria. In: CHARTIER, Roger. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. Trad. Luzmara Curcino e Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFSCar, 2021.

D'ANDRÉA, Carlos. Des(re)montando plataformas. In: D'ANDRÉA, Carlos. *Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos*. Salvador: Editora da UFBA, 2020, p. 25–52. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32043>. Acesso em: 13 fev. 2026.

D'ANDRÉA, Carlos. Por que (e o que são) plataformas? In: D'ANDRÉA, Carlos. *Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos*. Salvador: Editora da UFBA, 2020, p. 13–24. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32043>. Acesso em: 13 fev. 2026.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. Proposições políticas. *In*: DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *Comum*: Ensaio sobre a revolução no século XXI. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 479–491.

DANTAS, Marta. De portas abertas: escrita automática e o maravilhoso. *Organon*, Porto Alegre, v. 39, n. 77, 2024. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.139326>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/139326>. Acesso em: 13 fev. 2026.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DEBORD, Guy. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. *In*: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 165–237.

DEBORD, Guy. *Guide psychogéographique de Paris*: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance. 1957. Mapa. 59.4 x 73.8 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/obra/r3779-guide-psychogeographique-de-paris-discours-sur-les-passions-de-lamour-pentes-psychogeographiques-de-la-derive-et-localisation-dunités-dambiance/>. Acesso em: 13 fev. 2026.

DEBORD, Guy. *Panegírico*. Trad. Edilson Cardoni. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

DEBORD, Guy. *The society of the spectacle* (1973). English version produced by Konrad Steiner, translation by Ken Knabb, read by Dore Bowen. 2025. Filme (88 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/1084734654>. Acesso em: 13 fev. 2026.

DEBORD, Guy. Prefácio à 4ª edição italiana de *A sociedade do espetáculo*. *In*: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 143–163.

DEBORD, Guy. Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action. *In*: SITUATIONIST INTERNATIONAL. *Situationist International*: Anthology. Trad. Ken Knabb. Canadá: Bureau of Public Secrets, 2006, p. 25–43.

DEBORD, Guy. The Hamburg theses of september 1961. *Notes from the Sinister Quarter*, 2022. Trad. Anthony Hayes. Disponível em: https://thesinisterquarter.wordpress.com/2022/05/05/the-hamburg-theses-of-september-1961-guy-debord/#_ftnref8. Acesso em: 13 fev. 2026.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. A user's guide to détournement. *In*: SITUATIONIST INTERNATIONAL. *Situationist International*: Anthology. Trad. Ken Knabb. Canadá: Bureau of Public Secrets, 2006, p. 14–21.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. *In*: *Conversações*: 1972-1990. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 219–226.

DESERIIS, Marco. Luther Blissett, the Mythmaker. In: DESERIIS, Marco. *Improper names: collective pseudonyms from the luddites to anonymous*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, p. 127–163.

DESERIIS, Marco. Monty Cantsin, the Open Pop Star. In: DESERIIS, Marco. *Improper names: collective pseudonyms from the luddites to anonymous*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, p. 97–125.

DUCHAMP, Marcel. Apropos of "Readymades". In: SANOUILLET, Michel; PETERSON, Elmer (ed.). *The essential writings of Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson, 195, p. 141–142.

DUCHAMP, Marcel. *Fountain*. 1917. Fotografia de Alfred Stieglitz. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp_Fontaine.jpg. Acesso em: 13 fev. 2026.

ERNST, Max. *La horde*. 1927. Óleo sobre tela. 127.5 x 158.5cm. Disponível em: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/1349-max-ernst-la-horde>. Acesso em: 13 fev. 2026.

ESTADOS UNIDOS. *United States Code: Title 17, Section 107*. Washington, 2022. Disponível em: <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/107>. Acesso em: 13 fev. 2026.

ESTADOS UNIDOS. District Court (Northern District of California). *Bartz et al v. Anthropic PBC*: Case 3:24-cv-05417-WHA. Order on motion for summary judgment. Juiz: William Alsup. San Francisco, 23 jun. 2025. Disponível em: https://storage.courtlistener.com/recap/gov.uscourts.cand.434709/gov.uscourts.cand.434709.231.0_4.pdf. Acesso em: 13 fev. 2026.

ESTADOS UNIDOS. District Court (Northern District of California). *Kadrey et al v. Meta Platforms Inc*: Case 3:23-cv-03417-VC. Order denying the plaintiffs' motion for partial summary judgment and granting meta's cross-motion for partial summary judgment. Juiz: Vince Chhabria. San Francisco, 25 jun. 2025. Disponível em: https://storage.courtlistener.com/recap/gov.uscourts.cand.415175/gov.uscourts.cand.415175.598.0_2.pdf. Acesso em: 13 fev. 2026.

EXAME. Meta alega que baixou livros piratas, mas evitou alimentar "rede de pirataria online". *Exame*, 21 fev. 2025. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/meta-alega-que-baixou-livros-piratas-mas-evitou-alimentar-rede-de-pirataria-online/>. Acesso em: 13 fev. 2026.

EZELL, Margaret J. M. Manuscript and Print Cultures 1500–1700. In: BERENSMEYER, Ingo; BUELENS, Gert; DEMOOR, Marysa (ed.). *The Cambridge Handbook of Literary Authorship* [E-book]. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 115–132.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Coord. Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos. 5 ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Trad. Cezar Augusto Mortari. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

- FIDELIS, Fernanda; LOPES, Flor Marlene E. Jornadas de Junho de 2013: formas de mobilização online e a ação de ativistas em Brasília por meio do Facebook. *Universitas: Arquitetura e Comunicação Social*, Brasília, v. 12, n. 1, p. 37–53, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://www.publicacoes.uniceub.br/arqcom/article/view/3381>. Acesso em: 13 fev. 2026.
- FOLETTTO, Leonardo. *A cultura é livre: uma história da resistência antipropriedade* [E-book]. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.
- FORD, Andrew L. The Seal of Theognis: The Politics of Authorship in Archaic Greece. In: FIGUEIRA, Thomas J.; NAGY, Gregory (ed.). *Theognis of Megara: Poetry and the Polis*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985, p. 82–95.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970* [E-book]. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2019.
- FOUCAULT, Michel. Aula de 15 de março de 1978. In: FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território, População: Curso dado no Collège de France (1977-1978)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 341–382.
- FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264–298.
- GALLIZIO, Pinot. *Senza titolo*. 1958. Técnica mista sobre tela. 74,5 x 7400 cm. Disponível em: https://www.pinotgallizio.org/index.php?a=autentiche_en. Acesso em: 13 fev. 2026.
- GOMES, Ana Suelen Tossige; MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. Os memes contra a phoné: imagem, conservadorismo e dessubjetivação na política contemporânea brasileira. *Astrolabio: Revista internacional de filosofia*, Barcelona, n. 23, p. 219–239, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/74cd5679-3fc1-476c-9dd3-c738c4a817e2>. Acesso em: 13 fev. 2026.
- GOMES, Ana Suelen Tossige. *Um novelo improfanável? Arqueologia do dispositivo da propriedade*. São Paulo: Editora Dialética, 2024. Disponível em: https://loja.editoradialetica.com/humanidades/um-novelo-improfanavel-arqueologia-do-dispositivo-da-propriedade?srsltid=AfmBOorXmh5SIZ_vssxguNfG3w6a_QCixvhEPplvjueVDbOJD7okQzJh. Acesso em: 13 fev. 2026.
- GONÇALVES, Carlos Roberto. Da propriedade em geral. In: GONÇALVES, Carlos Roberto. *Direito civil brasileiro*, volume 5: direito das coisas [E-book]. 12 ed. São Paulo: Saraiva, 2017, p. 240–268.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Preface: The Becoming-Prince of the Multitude. In: HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Commonwealth* [E-book]. Cambridge: Harvard University Press, 2009, p. vii–xiv.
- HAUSMANN, Raoul. *ABCD*. 1923–1924. Nanquim e ilustrações de revista recortadas e coladas sobre papel. 40,4 x 28,2 cm. Centre Pompidou, Paris. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cAneAg6>. Acesso: 13 fev. 2026.

HAYES, Anthony. Once more on the Hamburg theses. *The sinister science*, 2022. Disponível em: <https://thesinisterscience.com/2022/05/05/once-more-on-the-hamburg-theses/>. Acesso em: 13 fev. 2026.

HAYES, Anthony. Three situationists walk into a bar: or, the peculiar case of the Hamburg Theses. *Academia.edu*, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/11602650/Three_Situationists_walk_into_a_bar_Or_the_peculiar_case_of_the_Hamburg_Theses. Acesso em: 13 fev. 2026.

HOME, Stewart. *Manifestos neoístas*. Trad. Monty Cantsin. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

HOME, Stewart. *Neoism, Plagiarism & Praxis*. Edinburgh: AK Press, 1995.

HOME, Stewart. *The assault on culture: utopian currents from Lettrisme to Class War*. 2 ed. Stirling: A.K. Press, 1991.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Internationale Situationniste n. 2*. Direção de Guy Debord. Paris, dez. 1958. Disponível em: <https://monoskop.org/log/?p=7406>. Acesso em: 13 fev. 2026.

JAMALI, Lily. AI firm Anthropic agrees to pay authors \$1.5bn to settle piracy lawsuit. *BBC*, 5 set. 2025. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/articles/c5y4jpg922qo>. Acesso em: 13 fev. 2026.

JASZI, Peter. Toward a Theory of Copyright: The Metamorphoses of “Authorship”. *Duke Law Journal*, Durham, vol. 40, n. 2, p. 455–502, ap. 1991. Disponível em: <https://scholarship.law.duke.edu/dlj/vol40/iss2/8/>. Acesso em: 13 fev. 2026.

JOHNSON, Deborah. R(r)ose Sélavy as Man Ray: reconsidering the alter ego of Marcel Duchamp. *Art Journal*, New York, vol. 72, n. 1, p. 80–94, jan. 2013. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/43188584?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents. Acesso em: 13 fev. 2026.

KHAYATI, Mustapha. Captive Words: Preface to a Situationist Dictionary. In: SITUATIONIST INTERNATIONAL. *Situationist International: Anthology*. Trad. Ken Knabb. Canadá: Bureau of Public Secrets, 2006, p. 222–228.

LAUTRÉAMONT, Conde de. Os cantos de Maldoror. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas*. 2 ed. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 73–279.

LAUTRÉAMONT, Conde de. Poesia II. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas*. 2 ed. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 298–323.

LEINER, Barry M. *et al.* Brief History of the Internet. *Internet Society*, 1997. Disponível em: https://www.internetsociety.org/wp-content/uploads/2017/09/ISOC-History-of-the-Internet_1997.pdf. Acesso em: 13 fev. 2026.

LEMLEY, Mark A. How generative AI turns copyright upside down. *Science & Technology Law Review*, New York, vol. 25, p. 21–44, spring 2024. Disponível em: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4517702#paper-references-widget. Acesso em: 13 fev. 2026.

LEONARDI, Marcel. *Fundamentos de direito digital* [E-book]. São Paulo: Thomson Reuters Brasil, 2019.

LEONARDI, Marcel. Internet e meios de transmissão de dados. In: LEONARDI, Marcel. *Responsabilidade civil dos provedores de serviços de internet*. São Paulo: Juarez de Oliveira, 2005, p. 11–20. Disponível em: <https://www.bibliotecadeseguranca.com.br/wp-content/uploads/2016/05/Responsabilidade-Civil-dos-Provedores-de-Servicos-de-Internet.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2026.

LEONARDI, Marcel. Provedores de serviços de internet. In: LEONARDI, Marcel. *Responsabilidade civil dos provedores de serviços de internet*. São Paulo: Juarez de Oliveira, 2005, p. 21–27. Disponível em: <https://www.bibliotecadeseguranca.com.br/wp-content/uploads/2016/05/Responsabilidade-Civil-dos-Provedores-de-Servicos-de-Internet.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2026.

LESSIG, Lawrence. Commons Among the Wired. In: LESSIG, Lawrence. *The future of ideas: the fate of the commons in a connected world* [E-book]. New York: Random House, 2001, p. 49–72.

LESSIG, Lawrence. Commons Lessons. In: LESSIG, Lawrence. *The future of ideas: the fate of the commons in a connected world* [E-book]. New York: Random House, 2001, p. 85–99.

LESSIG, Lawrence. Commons on the Wires. In: LESSIG, Lawrence. *The future of ideas: the fate of the commons in a connected world* [E-book]. New York: Random House, 2001, p. 26–48.

LESSIG, Lawrence. Creativity in Real Space. In: LESSIG, Lawrence. *The future of ideas: the fate of the commons in a connected world* [E-book]. New York: Random House, 2001, p. 103–119.

LESSIG, Lawrence. Creators. In: LESSIG, Lawrence. *Free culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity* [E-book]. New York: Penguin Press, 2004, p. 24–31.

LESSIG, Lawrence. Innovation from the Internet. In: LESSIG, Lawrence. *The future of ideas: the fate of the commons in a connected world* [E-book]. New York: Random House, 2001, p. 120–141.

LESSIG, Lawrence. Intellectual Property. In: LESSIG, Lawrence. *Code: version 2.0* [E-book]. New York: Basic Books, 2006, p. 169–199.

LESSIG, Lawrence. “Mere Copyists”. In: LESSIG, Lawrence. *Free culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity* [E-book]. New York: Penguin Press, 2004, p. 32–46.

LESSIG, Lawrence. "Piracy". *In: LESSIG, Lawrence. Free culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity* [E-book]. New York: Penguin Press, 2004, p. 58–72.

LESSIG, Lawrence. Pirates. *In: LESSIG, Lawrence. Free culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity* [E-book]. New York: Penguin Press, 2004, p. 51–57.

LESSIG, Lawrence. "Property". *In: LESSIG, Lawrence. Free culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity* [E-book]. New York: Penguin Press, 2004, p. 100–153.

LESSIG, Lawrence. The Limits in Open Code. *In: LESSIG, Lawrence. Code: version 2.0* [E-book]. New York: Basic Books, 2006, p. 138–153.

LETTRIST INTERNATIONAL. Proposals for rationally improving the city of Paris. *In: SITUATIONIST INTERNATIONAL. Situationist International: Anthology*. Trad. Ken Knabb. Canadá: Bureau of Public Secrets, 2006, p. 12–14.

LEVITT, Deborah. Gesture. *In: MURRAY, Alex; WHYTE, Jessica (org.). The Agamben dictionary* [E-book]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, p. 79–82.

LIPTAK, Adam; ALTER, Alexandra. Challenge to Google Books is declined by Supreme Court. *The New York Times*, 18 abr. 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/04/19/technology/google-books-case.html>. Acesso em: 13 fev. 2026.

LONG, Pamela O. Invention, Authorship, "Intellectual Property," and the Origin of Patents: Notes toward a Conceptual History. *Technology and Culture*, Baltimore, vol. 32, n. 4, p. 846–884, oct. 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3106154?seq=5>. Acesso em: 13 fev. 2026.

LOPRIENO, Antonio. Authorship in Ancient Egypt. *In: BERENSMEYER, Ingo; BUELENS, Gert; DEMOOR, Marysa (ed.). The Cambridge Handbook of Literary Authorship* [E-book]. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 27–45.

LUDERMIR, Teresa Bernarda. Inteligência artificial e aprendizado de máquina: estado atual e tendências. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 35, n. 101, p. 85–94, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/185035>. Acesso em: 13 fev. 2026.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Trad. Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2021.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* [E-book]. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. *A an-arquia que vem: Fragmentos de um dicionário de política radical*. São Paulo: sobinfluência edições, 2022.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa; GOMES, Ana Suelen Tossige. A proposta de uma forma-de-vida anárquica na obra de Giorgio Agamben: uso inoperoso e não constituinte do poder. *Revista da Faculdade de Direito da UFMG*, Belo Horizonte, n. 71, p. 47–68, jul./dez. 2017. Disponível em:

https://revista.direito.ufmg.br/index.php/revista/pt_BR/article/view/1871. Acesso em: 13 fev. 2026.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. Estado de exceção, desobediência civil e desinstituição: por uma leitura democrático-radical do poder constituinte. *Revista Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 4, p. 43–95, 2016. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaceaju/article/view/19953>. Acesso em: 13 fev. 2026.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. *Filosofia Radical e Utopias da Inapropriabilidade: Uma Aposta An-árquica na Multidão*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa; COLLADO, Francis García. *Para além da biopolítica*. Trad. Andityas Soares de Moura Costa Matos. São Paulo: sobinfluência edições, 2021.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. Streaming subjectivation: two questions and one thesis about netflix. *Philosophy Kitchen*, Turin, n. 9, p. 93–104, set. 2018. Disponível em:

<https://ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen/article/view/3962>. Acesso em: 13 fev. 2026.

MCSHANE, Megan C. Exquisite Corpses: representations of violence in the collective surrealist unconscious. *Paroles gelées*, Los Angeles, vol. 18, n. 2, p. 87–98, 2000. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/5031q3js#main>. Acesso em: 13 fev. 2026.

MEIRELES, Maurício; TEIXEIRA, Pedro S. Empresas de IA usaram cópias piratas de livros de Paulo Coelho, Clarice e Chico. *Folha de São Paulo*, 30 ago. 2025. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/tec/2025/08/empresas-de-ia-usaram-copias-piratas-de-livros-de-paulo-coelho-clarice-e-chico.shtml>. Acesso em: 13 fev. 2026.

MELLO, Patrícia Campos. Folha entra com ação contra OpenAI por concorrência desleal e violação de direitos autorais. *Folha de São Paulo*, 22 ago. 2025. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2025/08/folha-entra-com-acao-contra-openai-por-concorrenca-desleal-e-violacao-de-direitos-autorais.shtml>. Acesso em: 13 fev. 2026.

MILMO, Dan; Agência. Meta wins AI copyright lawsuit as US judge rules against authors. *The Guardian*, 26 jun. 2025. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/technology/2025/jun/26/meta-wins-ai-copyright-lawsuit-as-us-judge-rules-against-authors>. Acesso em: 13 fev. 2026.

MONTGOMERY, Blake; Agências. Disney and Universal sue AI image creator Midjourney, alleging copyright infringement. *The Guardian*, 11 jun. 2025. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/technology/2025/jun/11/disney-universal-ai-lawsuit>. Acesso em: 13 fev. 2026.

NOVAKOSKI, André Luis Mota; FUJITA, Jorge Shiguemitsu. Fair use e limitações ao direito de autor na internet: semelhanças, assimetrias e perspectivas na sociedade da informação. *Revista de Direito Brasileira*, Florianópolis, v. 36, n. 13, p. 296–310, set./dez. 2023.

Disponível em: <https://www.indexlaw.org/index.php/rdb/article/view/7473>. Acesso em: 13 fev. 2026.

NUNES, Fábio Oliveira. Personas criadoras coletivas. In: NUNES, Fábio Oliveira. *Mentira de artista: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo*. São Paulo: Cosmogonias elétricas, 2016, p. 107–109.

PANZOLINI, Carolina; DEMARTINI, Silvana. *Manual de direitos autorais*. Brasília: TCU, Secretaria-Geral de Administração, 2020. Disponível em: <https://portal.teu.gov.br/publicacoes-institucionais/cartilha-manual-ou-tutorial/manual-de-direitos-autorais>. Acesso em: 13 fev. 2026.

PARISER, Eli. Introduction. In: PARISER, Eli. *The filter bubble: what the internet is hiding from you* [E-book]. New York: The Penguin Press, 2011, p. 12–24.

PARISER, Eli. The race for relevance. In: PARISER, Eli. *The filter bubble: what the internet is hiding from you* [E-book]. New York: The Penguin Press, 2011, p. 25–43.

PARISER, Eli. The user is the content. In: PARISER, Eli. *The filter bubble: what the internet is hiding from you* [E-book]. New York: The Penguin Press, 2011, p. 44–64.

PARISER, Eli. What you want, whether you want it or not. In: PARISER, Eli. *The filter bubble: what the internet is hiding from you* [E-book]. New York: The Penguin Press, 2011, p. 150–170.

PERCIA, Violeta. Modos de empleo del détournement. estrategias e intervenciones para una crítica dialéctica de situaciones. *Signótica*, Goiânia, v. 31, n. 1, p. 1–20, 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7882082>. Acesso em: 13 fev. 2026.

PEREIRA, Caio Mário da Silva. Propriedade em geral. In: PEREIRA, Caio Mário da Silva. *Instituições de direito civil*, volume IV: direitos reais. 25 ed. Rev. e atual. por Carlos Edison do Rêgo Monteiro Filho. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2017, p. 85–115.

PICABIA, Francis. *L'oeil cacodylate*. 1921. Óleo sobre tela e colagem de fotografias, cartões-postais e papéis diversos recortados. 148,6 x 117,4 cm. Fotografia de Philippe Migeat. Centre Pompidou, Paris. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/co4yLBM>. Acesso: 13 fev. 2026.

QUEEN, Jack. Sarah Silverman sues Meta, OpenAI for copyright infringement. *Reuters*, 10 jul. 2023. Disponível em: <https://www.reuters.com/legal/sarah-silverman-sues-meta-openai-copyright-infringement-2023-07-09/>. Acesso em: 13 fev. 2026.

REISNER, Alex. The unbelievable scale of AI's pirated-books problem. *The Atlantic*, 20 mar. 2025. Disponível em: https://www.theatlantic.com/technology/archive/2025/03/libgen-meta-openai/682093/?utm_source=copy-link&utm_medium=social&utm_campaign=share. Acesso em: 13 fev. 2026.

RIBEIRO FILHO, Rodrigo Wagner Santos. Comunismo, comum e comuna. In: RIBEIRO FILHO, Rodrigo Wagner Santos. *A insurreição no agora: comuna, novas formas-de-vida e a*

desinstituição da representação política. 2021. Dissertação (Mestrado em Direito) - Faculdade de Direito, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

RICHTER, Hans. *Dada: art and anti-art* Trad. David Britt. London: Thames & Hudson, 2004.

ROSA, António Machuco. As origens históricas da Internet: uma comparação com a origem dos meios clássicos de comunicação ponto a ponto. *Estudos em Comunicação*, Covilhã, n. 11, p. 95–123, maio 2012. Disponível em: <https://www.ec.ubi.pt/ec/11/pdf/EC11-2012Mai-05.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2026.

SCHELLENBERG, Betty A. The Eighteenth Century: Print, Professionalization, and Defining the Author. In: BERENSMEYER, Ingo; BUELENS, Gert; DEMOOR, Marysa (ed.). *The Cambridge Handbook of Literary Authorship* [E-book]. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 133–146.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. Ciberativismo, cultura hacker e o individualismo colaborativo. *Revista USP*, São Paulo, n. 86, p. 28–39, jun./ago. 2010. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/13811>. Acesso em: 13 fev. 2026.

SITUATIONIST INTERNATIONAL. Definitions. In: SITUATIONIST INTERNATIONAL. *Situationist International: Anthology*. Trad. Ken Knabb. Canadá: Bureau of Public Secrets, 2006, p. 51–52.

SITUATIONIST INTERNATIONAL. Détournement as Negation and Prelude. In: SITUATIONIST INTERNATIONAL. *Situationist International: Anthology*. Trad. Ken Knabb. Canadá: Bureau of Public Secrets, 2006, p. 67–68.

SITUATIONIST INTERNATIONAL. Faces of Recuperation. *Situationist International*, n. 1, June, 1969. Disponível em: <https://www.sionline.researche-editions.cddc.vt.edu/si/faces.html>. Acesso em: 13 fev. 2026.

SITUATIONIST INTERNATIONAL. Now, the SI. In: SITUATIONIST INTERNATIONAL. *Situationist International: Anthology*. Trad. Ken Knabb. Canadá: Bureau of Public Secrets, 2006, p. 174–177.

SITUATIONIST INTERNATIONAL. Questionnaire. In: SITUATIONIST INTERNATIONAL. *Situationist International: Anthology*. Trad. Ken Knabb. Canadá: Bureau of Public Secrets, 2006, p. 178–183.

SITUATIONIST INTERNATIONAL. The fifth SI conference in Göteborg. *Libcom*, 2005. Disponível em: https://libcom.org/article/fifth-si-conference-goteborg#footnoteref1_wc99m28. Acesso em: 13 fev. 2026.

SOUZA, Joyce Karine de Sá. *Desalienar o poder, viver o jogo: uma crítica situacionista ao direito*. São Paulo: Editora Max Limonad, 2020.

STRACEY, Frances. *Constructed situations: a new history of the Situationist International*. London: Pluto Press, 2014.

STIM, Rich. *Measuring Fair Use: The Four Factors*. Stanford copyright and fair use center, 2019. Disponível em: <https://fairuse.stanford.edu/overview/fair-use/four-factors/>. Acesso em: 13 fev. 2026.

TANGUY, Yves; BRETON, André; LAMBA, Jacqueline. *Cadavre exquis*. 1938. Colagem de gravuras e ilustrações de revista recortadas sobre papel. 25 x 16,8 cm. Fotografia de Philippe Migeat. Centre Pompidou, Paris. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cMdjGx7>. Acesso: 13 fev. 2026.

TATE. *Dada*. Tate. Sem data. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dada>. Acesso em: 13 fev. 2026.

THE GUARDIAN. Group of high-profile authors sue Microsoft over use of their books in AI training. *The Guardian*, 26 jun. 2025. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2025/jun/26/microsoft-ai-authors-lawsuit>. Acesso em: 13 fev. 2026.

THE MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). *Dada*. MoMA. Sem data. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/terms/dada>. Acesso em: 13 fev. 2026.

TORRANCE, Andrew W.; TOMLINSON, Bill. Training is everything: artificial intelligence, copyright, and “fair training”. *Dickinson Law Review*, Carlisle, v. 128, n. 1, p. 233–255, fall 2023. Disponível em: <https://insight.dickinsonlaw.psu.edu/dlr/vol128/iss1/6/>. Acesso em: 13 fev. 2026.

TRIER, James. The spectacle. In: TRIER, James (ed.). *Detournement as pedagogical praxis*. Rotterdam: Sense Publishers, 2014, p. 11–15.

TSANGARIS, Michael. Re-adapting radical forms of expression in the digital era -Investigating new aspects of recuperation 1. *XIX ISA World Congress of Sociology/RC57 Visual Sociology*, Jul 2018, Toronto, Canada. Disponível em: <https://hal.science/hal-02349016>. Acesso em: 13 fev. 2026.

TZARA, Tristan. Dada Manifesto 1918. In: TZARA, Tristan. *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Trad. Barbara Wright. Richmond: Alma Classics, 2016, p. 3–13.

TZARA, Tristan. Dada Manifesto on Feeble Love and Bitter Love. In: TZARA, Tristan. *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Trad. Barbara Wright. Richmond: Alma Classics, 2016, p. 31–48.

TZARA, Tristan. Lecture on Dada. In: TZARA, Tristan. *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Trad. Barbara Wright. Richmond: Alma Classics, 2016, p. 107–112.

TZARA, Tristan. Monsieur Antipyrine's Manifesto. In: TZARA, Tristan. *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Trad. Barbara Wright. Richmond: Alma Classics, 2016, p. 1–2.

VALENTE, Jonas. Plataformas digitais. In: VALENTE, Jonas. *Tecnologia, informação e poder: das plataformas online aos monopólios digitais*. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de Brasília, Brasília, 2019, p. 165–203. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/36948>. Acesso em: 13 fev. 2026.

VAN DIJCK, José. Datafication, dataism and dataveillance: Big Data between scientific paradigm and ideology. *Surveillance & Society*, Kingston, v. 12, n. 2, p. 197–208, 9 mai. 2014. DOI: <https://doi.org/10.24908/ss.v12i2.4776>. Disponível em: <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/datafication>. Acesso em: 13 fev. 2026.

VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. Education. In: VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. *The platform society: public values in a connective world* [E-book]. New York: Oxford University Press, 2018, p. 117–136.

VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. Healthcare and health research. In: VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. *The platform society: public values in a connective world* [E-book]. New York: Oxford University Press, 2018, p. 97–116.

VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. Platform mechanisms. In: VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. *The platform society: public values in a connective world* [E-book]. New York: Oxford University Press, 2018, p. 31–48.

VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. The platform society as a contested concept. In: VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. *The platform society: public values in a connective world* [E-book]. New York: Oxford University Press, 2018, p. 7–30.

VELTMAN, Chloe. Anthropic settles with authors in first-of-its-kind AI copyright infringement lawsuit. *NPR*, 5 set. 2025. Disponível em: <https://www.npr.org/2025/09/05/nx-s1-5529404/anthropic-settlement-authors-copyright-ai>. Acesso em: 13 fev. 2026.

VICAS, Astrid. Reusing culture: the import of détournement. *Yale Journal of criticism*, New Haven, vol. 11, n. 2, p. 381–406, fall 1998. Disponível em: <https://1000littlehammers.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/02/vicas-detournement.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2026.

WARK, McKenzie. Détournement: an abuser's guide. *Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities*, Oxford, vol. 14, p. 145–153, april 2009. Disponível em: https://1000littlehammers.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/02/wark_detournment.pdf. Acesso em: 13 fev. 2026.

WARK, McKenzie. Recuperation Perfected. In: WARK, McKenzie. *50 Years of Recuperation of the Situationist International*. New York: Buell Center e Princeton Architectural Press, 2008, p. 8–11.

WILLER, Claudio. O astro negro. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas*. 2 ed. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 13–69.

WOODMANSEE, Martha. The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'. *Eighteenth-Century Studies*, Baltimore, vol. 17, n. 4, p. 425–448, summer 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2738129?seq=1>. Acesso em: 13 fev. 2026.

ZUBOFF, Shoshana. A coup from above. *In: ZUBOFF, Shoshana. The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power* [E-book]. New York: PublicAffairs, 2019, p. 463–490.

ZUBOFF, Shoshana. Home or exile in the digital future. *In: ZUBOFF, Shoshana. The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power* [E-book]. New York: PublicAffairs, 2019, p. 10–30.

ZUBOFF, Shoshana. Hijacked: the division of learning in society. *In: ZUBOFF, Shoshana. The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power* [E-book]. New York: PublicAffairs, 2019, p. 171–189.

ZUBOFF, Shoshana. Rendition: from experience to data. *In: ZUBOFF, Shoshana. The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power* [E-book]. New York: PublicAffairs, 2019, p. 222–241.

ZUBOFF, Shoshana. The definition. *In: ZUBOFF, Shoshana. The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power* [E-book]. New York: PublicAffairs, 2019, p. 8.

ZUBOFF, Shoshana. The discovery of behavioral surplus. *In: ZUBOFF, Shoshana. The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power* [E-book]. New York: PublicAffairs, 2019, p. 65–97.

ZUBOFF, Shoshana. The elaboration of Surveillance Capitalism: kidnap, corner, compete. *In: ZUBOFF, Shoshana. The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power* [E-book]. New York: PublicAffairs, 2019, p. 126–170.

ZUBOFF, Shoshana. The moat around the castle. *In: ZUBOFF, Shoshana. The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power* [E-book]. New York: PublicAffairs, 2019, p. 98–125.

