

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH
Programa de Pós-graduação em Antropologia

Flora Rodrigues Gonçalves

Autorias em contexto: estudos antropológicos sobre criação e propriedade

Belo Horizonte
2019

Flora Rodrigues Gonçalves

"Autorias em contexto: estudos antropológicos sobre criação e propriedade"

Tese apresentada ao Curso de Pós Graduação em Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas como pré-requisito para a obtenção do Título de Doutora em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Viana Vargas

Belo Horizonte

2019

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

Gonçalves, Flora Rodrigues

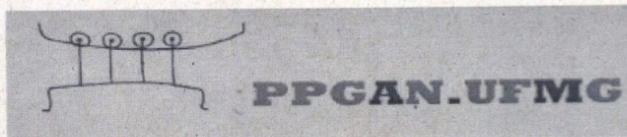
Autorias em contexto: estudos antropológicos sobre criação e propriedade [manuscrito] / Flora Rodrigues Gonçalves. - 2019.

257 p. : il.

Orientador: Eduardo Viana Vargas.

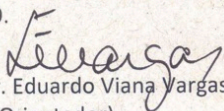
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

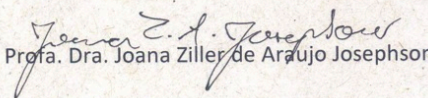
1.noção de pessoa. 2.propriedade intelectual.
3.antropologia da ciência e da tecnologia. 4.autoria.
I.Vargas, Eduardo Viana. II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III.Título.

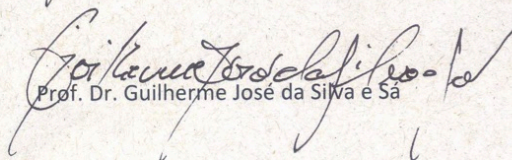


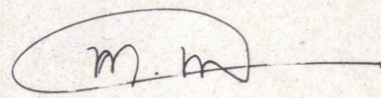
ATA DA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM ANTROPOLOGIA DE FLORA RODRIGUES GONÇALVES (MATRÍCULA N.º 2015650894)

Aos 05 (cinco) dias do mês de julho de 2019 (dois mil e dezenove), reuniu-se no Auditório Carangola, no 1º andar do prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais a Comissão Examinadora, para julgar em exame final, a Tese intitulada: "**AUTORIAS EM CONTEXTO: estudos antropológicos sobre criação e propriedade**", requisito final para a obtenção do Grau de Doutora em Antropologia, área de concentração: Antropologia Social - linha de pesquisa: Antropologia da arte, da ciência e da tecnologia. A Comissão Examinadora foi composta pelos professores doutores: **Eduardo Viana Vargas (PPGAN/UFMG) – Orientador, Marisol Marini (UNICAMP) Joana Ziller de Araujo Josephson (FAFICH/UFMG), Érica Renata de Souza (PPGAN/UFMG), Guilherme José da Silva e Sá (UnB) e Yuriy Castelfranchi (FAFICH/UFMG)**. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Eduardo Viana Vargas após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à doutoranda Flora Rodrigues Gonçalves para apresentação da sua Tese. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após a arguição dos examinadores, a Comissão se reuniu, sem a presença da doutoranda e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora aprovaram a Tese por unanimidade e o resultado foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 05 de julho de 2019.

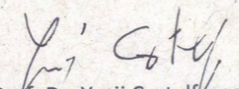

Prof. Dr. Eduardo Viana Vargas
(Orientador)


Prof. Dra. Joana Ziller de Araujo Josephson


Prof. Dr. Guilherme José da Silva e Sá


Profa. Dra. Marisol Marini


Profa. Dra. Érica Renata de Souza


Prof. Dr. Yuriy Castelfranchi

Av. Antônio Carlos, 6.627 – Pampulha – CEP:31270-901 – Belo Horizonte/MG
e-mail: antro_pos@fafich.ufmg.br
Telefone: (31) 3409-5029

Para Bernardo e Ravi

Agradecimentos

Escrever essa tese foi um trabalho coletivo.

Agradeço, primeiramente à UFMG, instituição que me acolheu há muitos anos, particularmente ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAN). Agradeço a CAPES, agência de fomento de minha bolsa de pesquisa, por me contemplar por quatro anos de financiamento – essenciais para o desenvolvimento dessa tese – mas deixo registrado o vazio e a falta de sentido que foi não ter tido direito à licença maternidade remunerada.

Agradeço à Aninha Mercês, que sempre se desdobrou, se duplicou e se multiplicou para oferecer aos alunos do programa de pós seu acolhimento, seu enorme coração, e os caminhos tortuosos dos trâmites acadêmicos.

Agradeço ao corpo docente do PPGAN, em especial aos professores: Deborah Lima [que sempre me apontou caminhos possíveis]; Érica Souza [que me presenteou com discussões feministas necessárias]; Karenina Andrade [pelas contribuições ao meu raso arcabouço teórico sobre a noção de pessoa e pelas histórias divertidíssimas de seus gatos]; Rubinho Caixeta [grande amigo de sabedoria calma e perspicaz] e ao Andrei Isnardis [que me ensinou a ver arqueologias, ver cores em fotos e ver potências em mim]. Em especial, agradeço ao meu orientador, Eduardo Vargas, por nunca ter desistido de mim. E não só. Eduardo topou essa parada linda e louca que foi escrever esse livro, e se debruçou com muito carinho sobre todas as palavras aqui escritas. Também quero agradecer ao Eduardo pela sua persistência em me ensinar antropologia, conjugação verbal e acentuação da língua portuguesa pelos 12 anos que caminhamos juntos. Eu quase aprendi.

Ainda em tempo, quero agradecer ao Yuri Castelfranchi, que em 28 de março de 2013, em uma reunião do grupo de pesquisa por ele coordenado, discutiu comigo algumas horas sobre *open source*, marco regulatório da internet e já no êxtase do debate, disse algo do tipo “o muro só é construído depois que eu defino o lado político do meu muro”. Nunca esqueci. Por ora, continuamos brigando (muito). Obrigada pelo confronto.

Agradeço aos meus amigos, esses que escolhi estarem do meu lado: (minhas meninas) Lívia, Lílian, Denise Pimenta, Dendê, Uriella, Quel e Andrea – minhas amigas desde o começo do mundo e que me ofereceram auxílio mental e

antropológico quando o pé não alcançava mais; Chris Barra [minha mentora espiritual], Marilene, Patrick, Simone, Luisa Girardi, Amanda, Juzona, Clarisse dos Anjos, Paula Berbet, Brisa, Thais Raiz, Helena, Gabi Merlo, Dani Alves de Jesus, Giovanna, Mariana, Levindo, Rafael Poms, Barbi, Igor, Flávia Amaro, Fernanda. Aos compadres: Zé Cândido, Vanessa Dinda, Elis, Zélu, Yuri, Bill e Flávio Tosquito, amo vocês. Especialmente, quero agradecer Patrick e Lillian por se proporem a fazer a leitura tortuosa de cada versão, e nem me xingarem publicamente por isso.

Ainda nos amigos, quero agradecer aos que fiz na Escola da Serra, que são presentes indiretos oferecidos pelas amigades de meus filhos: Denise Garcia, Zé, Maria, Davi DMS, Tereza Bruzzi, Luciene, Léo, Neise Diva, Isabela Cadete, Babi, Mariana, Daniel Consusu e Vivi [amigos que tanto me ajudaram com as crianças, com as cervejas, com os afetos].

Agradeço aos meus ex-alunos de antropologia I, que são maravilhosos. Eugênio e Ivan, obrigada. E agradeço ao (Manoel) Neto, querido professor da PUC Minas que abriu as portas da docência pra mim.

Agradeço à minha família pelo afeto, minha mãe e meu pai, origem de tudo, esse trabalho existe por vocês. Meu irmão, Pablo, meu grande incentivador e persona entusiasta das ciências eurocêntricas, meus sobrinhos Henrique e Joaquim (dois pedaços do céu) minha cunhada Josi, e minha prima-irmã Rachel, pela escuta. À vocês, destino ternuras.

Agradeço à minha Tia Helena, por ser referência, Tia Lilita, por seu amor, Tia Penha, por ser porto seguro. Ao meu primo Daniel, que me ajudou em momentos tão difíceis e na escrita de meu capítulo sobre patentes. Ao meu primo Fred e minha prima Rê, por me dar pouso e carinho. Aos meus primos paternos, por fazerem parte de minha infância. Agradeço também as minhas tias Márcia, Lia, Marília, Míriam e tio Marcinho por cuidarem de mim e de minha mãe. Jamais esquecerei.

Ainda em tempo, agradeço ao meu médico querido André Augusto Lage, que me mostrou um futuro possível. Também agradeço ao meu companheiro Bruno, que prometi cortar desse agradecimento umas 2086217 vezes mas que, sem sua presença e carinho, seria impossível. Aos seus pais, meus sogros, e minha sobrinha Manu, um presente nessa vida. Agradeço à Wikipédia, por sua potência criativa em compartilhar todo tipo de conhecimento de forma livre, voluntária e pública. Aos meus filhos, Bernardo e Ravi agradeço por me fabricarem e sempre desenharem ao meu

lado enquanto escrevia a tese. Agradeço à maternidade, esse mecanismo que está além de mim e que é atravessado por técnicas de repressão, fuga e afeto. Sou outra.



Desenho de Davi de Melo Santos (DMS) – Sem título

Resumo

O objetivo dessa tese é discutir antropologicamente noções e práticas de autoria. Partindo de diversos contextos e materiais etnográficos, históricos e bibliográficos, a tese explora questões como o plágio acadêmico, o plágio criativo, as licenças de uso livre e as patentes, discutindo em todos e em cada caso o que conta como “autora” e o quanto a autoria enquanto experiência é processo de criação e de criatividade. A autoria, objeto dessa tese, visa lidar com pessoas em relação: com outras pessoas, com categorias, com leis, com objetos. Vemos que, filtrados pela autoria e em nome da propriedade intelectual, muitos conceitos têm sido acionados e retratados de diferentes formas, nos oferecendo posicionamentos singulares sobre a forma de pensar o “indivíduo” em relação na “sociedade”.

Palavras-chave: noção de autoria, propriedade intelectual, antropologia da ciência e tecnologia.

Abstract

The purpose of this thesis is to discuss notions and practices of authorship under an anthropological perspective. The thesis explores issues such as academic plagiarism, creative plagiarism, and free-use licenses and patents, starting from various ethnographic, historical and bibliographic contexts and materials. In each and in all-cases, the thesis discusses which criteria qualifies a person as an "author", and whether the authoring experience is a process of creation and creativity. The authorship, object of this thesis, aims to deal with people in relation to: other people, categories, laws, and objects. We (I) see that, filtered by authorship and in the name of intellectual property, many concepts have been used and addressed in different ways, offering us very singular positions on how to think the "individual" interacting in a "society".

Keywords: notion of authorship, intellectual property, anthropology of science and technology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1.1. Dos limites de uma certa linguagem: autorias, propriedades e relações	19
1.2. Leis, Tratados, Convenções: acionando a “proteção” do conhecimento	32
1.3. Vinculando relações: o que sabemos sobre isso?	36
INCURSÃO 1 – PLÁGIO, O LADRÃO DO OUTRO	45
1.1. Propriedade Privada e <i>Commons</i> : o nascimento da propriedade intelectual, da autoria e do plágio	47
1.2. Plágio – Alguns casos controversos para se pensar com/sobre	67
1.3. A autoria múltipla: disputa sobre produtividade científica, fraude ou uma nova configuração autoral?	78
1.4. Apontamentos Finais	86
Intermédio 1	92
Apresentações	97
INCURSÃO 2 - PLÁGIO CRIATIVO E A COMPOSIÇÃO DE UM (OUTRO) MUNDO SOCIAL	104
1.1. Desvendando o universo do plágio musical	104

1.2. A Cena, as cenas _____	109
1.3. Direitos Autorais, Plágio e demais artilharias _____	118
1.4. Do plágio ao plágio: um sopro de oxigênio simbólico _____	128
1.5. Apontamentos Finais _____	138
Intermédio 2 _____	143
Breve GLOSSÁRIO da tecnociência digital _____	145

**INCURSÃO 3- PRÁTICAS COLABORATIVAS DE COMPARTILHAMENTO:
CONTROVÉRSIAS ACERCA DAS LICENÇAS LIVRES _____ 147**

Preâmbulo _____	147
1.1 Propriedade Intelectual na era do compartilhamento _____	149
1.2. Propriedade Intelectual, Richard Stallman e a GPL: A contribuição do movimento software livre para o debate _____	152
1.2.1 Open Source, Mozilla Public License e Genereal Public License: licenças livres, mas não tão livres? _____	163
1.3. Creative Commons: uma releitura copyright ou uma inovação jurídica? _____	166
1.3.1.P2P, Napster e BitTorrent: o know-how da pirataria _____	171
1.4. Radicalizando a licença: Licença de Arte Livre e Copyfarleft _____	182
1.5. Apontamentos finais: A continuidade da autoria, a ruptura da propriedade _____	187
Intermédio 3 _____	189

**INCURSÃO 4 - PROPRIEDADE INDUSTRIAL, CARTOGRAFIA DE PATENTES: A
AGÊNCIA DO MEDICAMENTO _____ 194**

Preâmbulo _____	194
1.1. Patentes de Medicamentos: Leis, acordos, comércio e segredos _____	200
1.2. Inovação como paradoxo da Propriedade Intelectual _____	210
1.3. Distribuição e acesso: O medicamento enquanto política _____	216
1.4. Além da tecnociência: medicamentos como cura de medicamentos e demais <i>expertises</i> _____	230
1.5. Apontamentos Finais: Políticas ontológicas, autorias e fragilidades _____	236
CONCLUSÃO _____	239
1.1 Por uma objetividade parcialmente localizada _____	239
1.2. Um breve compêndio sobre a autoridade etnográfica _____	243
1.3. Enfim, “Multiplicidade Relacional” _____	246
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	247

I

“O livro matará o edifício”

Victor Hugo

Quasímodo era o responsável por badalar os sinos da Catedral de Notre Dame na Paris do século XV. Abandonado desde criança aos cuidados do arqui-diácono Claude Frollo, Quasímodo é narrado como “um gigante quebrado e mal colado”, alusão à sua corcunda e ao seu andar descompassado. Desinteressado e sombrio, o Corcunda de Notre Dame é uma personagem. Autor de seu destino e perdido de amor por Esmeralda, a cigana, Quasímodo destina seu afeto em segredo, ciente de sua deformidade e ineptidão para se entregar ao romance.

Claude Frollo era um homem sério e culto. Foi destinado, desde muito jovem, à carreira religiosa. Pai adotivo de Quasímodo, o ensinou – com muita paciência e dedicação – a falar. Também fez com que Quasímodo fosse moldado à catedral, seu crescimento era absorvido pelos muros do edifício, suas feições eram sensibilizadas pela velha igreja, seu espírito era composto pela imensidão daquele templo: “Notre Dame sucessivamente fora, conforme ele crescia e desenvolvia, o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo” (2015:190).

Esmeralda, mulher livre, dançarina. Sua beleza e destempero fascinavam multidões. Assim como seus cabelos pretos, seus ombros nus, seu corpo desenhado por um corpete dourado assinalava sua harmonia; sua condição de ser mulher na Idade Média já antecipava seu final infeliz. Os passos ágeis de uma cigana não poderiam, jamais, ser compreendidos pelo patriarcado que, assombroso pela ousadia, a acusara de ser feiticeira. Mas Esmeralda provocava ternura: devoção em Quasímodo, ciúme em Frollo. Ambos atordoados de paixão.

Enquanto isso, na Praça da Grève, soldados, mendigos e burgueses ganhavam a vida com pouca delicadeza. Esse cenário, marcado pela conturbada vida social parisiense, sinalizava não só a futura tragédia entre aqueles que pouco sabem (ou muito sabem) amar, mas também apresentava, sob sua austera arquitetura, a construção de um novo mundo. Isso porque não é apenas a propriedade,

representada como a posse entre aqueles que se amam, que está em jogo. A posse – de Frollo por Esmeralda, de Quasímodo por Esmeralda, de Quasímodo por Frollo, da Catedral por Quasímodo, de Paris pela Catedral – é o lugar comum que guia esse romance.

É, portanto, entremeada pela névoa de inverno da velha Paris que Vitor Hugo, autor dessa conhecida história intitulada “O Corcunda de Notre Dame” (1865, primeira edição), narra a vida daqueles comuns e de suas existências circundantes. Nesse conturbado mundo que acabava para Esmeralda e tantos outros, Vitor Hugo chama atenção para aquilo que ele considera o maior acontecimento da história.

Não que os amores não sejam grandes acontecimentos, certamente são. Mas quando o arqui-diácono Frollo, perdido em pensamentos aleatórios diz que: *“Isto matará aquilo. O livro matará o edifício”*, ele não está falando sobre o amor, embora tudo nos leve a acreditar que o amor, tal como o surgimento da imprensa no século XV, seja também uma grande revolução. Especificamente, nos voltamos ao horror do personagem ao que ali estava nascendo: a tipografia de Guttemberg e a eternidade da palavra. Não espanta, todavia, que Frollo carregue consigo “o pavor e o deslumbramento do homem da Igreja” (2015: 226). Claude Frollo estava diante da:

“A cátedra e o manuscrito, a palavra falada e a palavra escrita se alarmando como a palavra impressa. Algo próximo do estupor de um passarinho que visse o anjo Legião abrir seis milhões de asas. Era o grito do profeta a pressentir o ruído e o formigar da humanidade emancipada, que vê no futuro a inteligência minar a fé, o arbítrio destronar a crença, o mundo sacudir Roma.” (Vitor Hugo, 2015, pag.226)

As palavras, articuladas e escritas em um manuscrito, seriam capazes de se sobreporem às pedras e à arquitetura? Para o diácono, o verbo corria o risco de se perder, a palavra, nua e flutuante, rendeu outro sentido e ganhou o mundo. O surgimento da prensa derrubou arquiteturas, destruiu muros: mas também construiu outros.

Porém, como nos alerta Vitor Hugo, o pensamento passa da duração à imortalidade. É nesse sentido que as palavras agora escritas e reproduzidas têm donos. Aqui nascem os autores, os nomes, as assinaturas e sua popularidade, nasce o espiral interminável da autoria e sua circulação. Viva a prensa, viva o novo mundo: tudo mistura-se ao ar.

II

Antropólogos usam relacionamentos para revelar relacionamentos (Marilyn Strathern, 2015). A autoria, objeto dessa tese, visa lidar com pessoas em relação: com outras pessoas, com categorias, com leis, com objetos. Pensar a partir da relação exige perceber que as relações estão em conexão e desconexão: tanto para fazerem novas conexões, como para descobrirem ou inventarem relações existentes. Aqui, as relações partem do entendimento de que a noção de pessoa ocidental está fundada na ideia de somos indivíduos. Certamente não quaisquer indivíduos. Sobre isso, Strathern já dizia que “o tipo de pessoa em que estamos nos transformando depende, um pouco, do que já somos – e nem sempre somos exatamente o que parecemos ser” (Strathern, 2015:26).

Pensar o indivíduo em relação envolve outros indivíduos. O terreno em que o indivíduo foi produzido no imaginário ocidental é um tanto controverso, mas, sem dúvida, uma definição de “indivíduo” hoje sofre certas convenções – de diversas áreas do conhecimento – que são o parâmetro usado para classificar o indivíduo como um sujeito de direitos. Nesse contexto, a autoria tem sido pensada como o vínculo entre o indivíduo e seu trabalho, respaldada pelo que chamamos, na sociedade ocidental, de direito autoral. Mas não só.

Proponho que a autoria é uma forma de experimentação. Ao fazer circular um espiral interminável de relações, a autoria participa de mundos onde ela é acionada, copiada, plagiada, circunscrita, desenhada, experimentada. Pensar a autoria em nossa sociedade também é pensar no que a caracteriza, nas ferramentas que fabricam a noção de autor, a noção de pessoa, de individualidade, nossa redução [de pessoa] às coisas e vice-versa. Falar sobre autoria é falar sobre propriedade.

Ainda em tempo, se defendo que a autoria é uma forma de experimentação, é porque ela desenha um mundo possível, ou vários, muito distante da unidade em que ela é, convencionalmente, acionada [e o que nos falta, talvez, seja ainda acreditar no(s) mundo(s), já que nós o(s) perdemos completamente (Deleuze, 1992)].

Tal como Foucault (1969), nos perguntamos: o que vem a ser um autor? O que faz um autor? Quão singular é um autor? Questões como estas sobre autoria passam

por um longo debate e assinalam que o conceito funciona como um marcador para se pensar as relações sociais que vivenciamos.

Como compreender as definições, e mais do que isso, as relações que envolvem a atribuição de autoria e todo o debate sobre o sistema de propriedade intelectual vigente à luz da antropologia? Quem garante a autoria? Como são estabelecidas as relações (institucionais, jurídicas, subversivas e desobedientes) sobre a autoria – ou a ausência dela – em alguns discursos que nos chegam?

Meu objetivo nesta tese é entender tais questões através da antropologia e do arcabouço teórico disponível na disciplina, considerando as discussões que envolvem a noção de pessoa e de indivíduo na nossa sociedade. Uma abordagem antropológica da noção de autoria ou do autor parte, necessariamente, do entendimento de que a noção de autoria foi etnograficamente e historicamente circunscrita no conceito de pessoa. Para Strathern (2015):

“Radcliffe-Brown e os estruturais-funcionalistas que, segundo seus críticos, falharam em compreender o delineamento dos grupos de descendência ou de elementos míticos, notaram brilhantemente a preponderância das relações nas análises de terminologias de parentesco. Foi nesse contexto que antropólogos sociais insistiram em “pessoa” como termo analítico, pois a pessoa já era um elemento de um relacionamento social, já que era *relata*, uma função do ato de relacionar.” (2015, pag.87)

Trata-se, em suma, de compreender como foi fabricada, em nossa sociedade, a noção de autoria, e como tal construção ressoa em algumas relações que consideramos importantes, seja nas artes plásticas, no plano discursivo, nas cópias piratas, nas composições musicais, nas pequenas lutas diárias, nos imponderáveis da vida e na antropologia. Aqui, diferentes contextos serão postos em evidência. O que pretendo fazer é mapear estes contextos, tecendo conexões parciais sobre o multiverso da autoria.

Compreendemos, ao mesmo tempo, que uma descrição permanente e categórica sobre autoria é difícil, senão, impossível. Os coletivos que cartografamos aqui agenciam noções diferentes de autoria, de autor e até mesmo de propriedade. Percebemos que se as atribuições sobre “o autor” são diversas, sua relação com a propriedade intelectual é ainda mais controversa.



Figura 1 - A pessoa. Desenho de Ravi.

III

“O ideal de liberdade e de igualdade se impõe a partir da concepção do homem como indivíduo. Com efeito, se supõe que toda a humanidade está presente em cada homem, então cada homem desse ser livre e todos os homens são iguais”.

Louis Dumont

[Provocações]

Estou envolvida afetivamente. Politicamente.

O incômodo desse envolvimento vem de tomarmos o masculino como parte e todo [o englobamento dos contrários, segundo Dumont], e se traduziu na decisão de não usar mais, a partir daqui, o substantivo masculino “autor”. Essa reflexão veio de inúmeras insatisfações decorridas da escrita de um trabalho múltiplo que, mesmo sendo multiplicidade, corria o risco de ser singularizado como um trabalho “dele”, do

criador, do homem. Vamos nos referir ao “autor” como “a” “autora”. Dessa forma, “direito do(e) autor” será o “direito da(e) autora”, e sempre será utilizado quando a autoria for acionada enquanto conceito.

Por que as mulheres devem se sentir contempladas com as variações de gênero no masculino, traduzidas enquanto o “homem metafísico” que deve nos representar nos vocábulos, linguagens e demais instâncias discursivas?

A colocação se faz importante porque esse lugar menor ocupado pelas mulheres, ainda que nos vocábulos, insiste em ser frequente. Somos diariamente subtraídas das nossas agências – a pensar a própria ideia de autor - que, sendo um substantivo masculino, não abarca tantas outras autoras que por aí surgiram. De outra forma, é válido lembrar que a mulher autora, enquanto produtora de conhecimento, é um “advento” muito recente no ocidente, sendo um lugar ocupado lentamente com bastante luta e participação do movimento feminista.

Peço então que os leitores (aqueles do gênero masculino) não fiquem incomodados por se verem identificados [ou não] como autoras, pois iremos usar o feminino como termo coletivo para construir a tese, o mundo – e, afinal, prestar uma singela homenagem às bruxas que nos antecederam nessa geração.

Ao mesmo tempo, para que a provocação que faço não se volte contra nós [“as mulheres”] não modifiquei outros genéricos masculinos. Digo isso porque não me senti a vontade de transformar todos os plagiadores em plagiadoras, por exemplo, e não poderia, jamais, fazer com que essa provocação virasse um tipo de denúncia contra nós mesmas. Nesse sentido, Debora Diniz e Ana Terra (2014) dizem que:

“Escrevemos no masculino por resignação ao léxico da língua portuguesa e à ordem acadêmica mundial. Resistir pelo feminismo universal seria um caminho injusto: falaríamos de autoras como plagiadoras.” (2014:11)

Essa tese antropológica também não deixa de ser um manifesto. Engajada na escrita dessa ficção, tal como a antropologia interpretativa de Clifford Geertz já sinalizava, escrevi também parte de minha história. Convencer-me disso foi um processo importante para a fabricação desta tese, e também foi valioso para confrontar discussões sobre propriedade e acesso, questões caríssimas na produção da antropologia, da ciência e do mundo.

Segundo Strathern (2015), antropólogos frequentemente empenham-se em debates e disputas públicas. Esse é, definitivamente, o nosso caso. Os movimentos mapeados aqui partem, primeiramente, de discussões que ocorrem publicamente. Desde que [discussões] públicas, podemos ver como os atores são legitimados – ou não: vozes desafinadas são quase sempre deslegitimadas.

Enquanto antropóloga, ainda há a indignidade de falar pelas outras, como nos lembrava Michel Foucault (1979). Tentei, com certa dificuldade, a produção de um texto mais aberto, mas que fosse coeso o suficiente para produzir diferença. Foi nesse sentido que elaborei o que logo mais desenvolverei com maior acuidade: colocar contextos em evidência, traçar conexões locais. Ao optar pelos diferentes casos e níveis de informação aqui cartografados, quis colocar experiências diversas em intercâmbio, narrativas de oposição e narrativas de relação.

Fabricar autorias, fazer pessoas: o processo é fluído. Ao situar-nos nesse terreno, pretendemos contribuir para algumas reflexões sobre a autoria e seus demais agenciamentos a partir da compreensão de que a autoria, tal como a concebemos e vivenciamos, é uma forma de experimentar o mundo. Sem mais delongas, seguimos. De tudo, sobra o texto.

1.1. Dos limites de uma certa linguagem: autorias, propriedades e relações.

“Eu não acredito que software possa ser
propriedade de alguém”

Richard Stallman

Um dos grandes problemas que permeiam a questão da autoria no pensamento antropológico contemporâneo diz respeito às diferentes compreensões e apropriações acerca da noção de propriedade intelectual. Percebemos que o conceito de propriedade intelectual incorpora outras expressões – muitas vezes tidas como equivalentes funcionais por quem o negocia - como, por exemplo, a autoria, a cópia, o plágio, a falsificação, entre outros, provocando um importante debate dentro das reflexões antropológicas sobre a noção de pessoa no pensamento ocidental¹.

¹ A escolha de “ocidental” parte da compreensão já desenvolvida por Marilyn Strathern, que entende por ocidental “o conjunto de ideias que deriva de uma fonte social com sua natureza própria, específica e singular, por contraste com a derivação das ideias melanésias” (2006: 38). Na (nossa) tese em

A noção de pessoa tal como compreendemos hoje é uma construção histórica – portanto, processual - que permitiu, ao longo de um certo período de tempo, um sistema de ordenamento sobre a própria noção de eu e sua forma de compor o mundo. O primeiro ponto que apreendemos é que a noção de pessoa é contextual. Marcel Mauss (2003) foi quem nos mostrou como a noção de pessoa, do indivíduo e do “Eu”, como ele mesmo chamou, adquiriu sentidos diferentes em sociedades variadas. O ponto importante assinalado por Mauss é, que em todas as sociedades por ele pesquisadas, a noção de pessoa era presente e representada em alguma medida como uma categoria que nos acompanha e estabelece todo o universo de compreensão da nossa própria noção de indivíduo.

Mauss oferece um “catálogo das formas” que a noção de pessoa abarcou ao longo das “civilizações”. Sua pesquisa parte da compreensão do lugar da pessoa entre os índios Pueblos e a importância do clã na configuração desta noção, que é baseada no papel exercido por cada indivíduo na totalidade prefigurada do clã. O personagem que é construído nessa relação é, portanto, o ponto de partida de Mauss. A partir do personagem é que se pode pensar uma noção de pessoa além da máscara, como uma forma elementar de ordenamento no mundo: mais do que tudo isso, a pessoa é um fato fundamental de direito, parte de uma construção latina de pessoa e “resultado de uma evolução particular do direito romano” (2003:383). Consequente, ao direito moral adiciona-se o sentido jurídico e cristão. Mas a noção de pessoa ainda haveria de sofrer “uma outra transformação para tornar-se o que ela se tornou há menos de um século” (2003:392), e é aqui que Mauss acrescenta, apoiado no cristianismo e na herança kantiana, a categoria do Eu e toda a cartografia de uma existência da consciência individual:

“De uma simples mascarada à máscara; de um personagem a uma pessoa, a um nome, a um indivíduo, deste a um ser com valor metafísico e moral; de uma consciência moral a um ser sagrado, deste a uma forma fundamental do pensamento e da ação; foi assim que o percurso se realizou.” (2003:395)

questão, o contraste é feito não apenas em contraposição à Melanésia, mas a sociedades outras. Para saber mais, ver Strathern, Marilyn (2006) “Estratégias antropológicas”. In. *O gênero da Dádiva: Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade Melanésia*.

Luiz Fernando Dias Duarte (2003) nos recorda que, apesar da grande contribuição maussiana para se pensar a noção de pessoa, Mauss ainda se amparava em um esquema “evolucionista de revelação e agregação progressiva dos componentes da pessoa moderna” (2003, pag.176).

Porém, como assinala Márcio Goldman (1999), se para nós parece ser evidente que a noção de pessoa varia para cada sociedade estudada, “a noção desta noção não parece variar menos de antropólogo para antropólogo” (Goldman,1999:12). A perspectiva evolutiva da noção de pessoa no trabalho de Mauss, aliada ao fato de que, ao mesmo tempo, a construção dessa noção também deve ser relativizada segundo as sociedades estudadas, diverge de muitos outros antropólogos que se dedicaram aos estudos sobre a pessoa. Segundo Goldman, Levy-Bruhl, por exemplo, não traça uma evolução ao estilo de Mauss, se dedicando a compreender como chegamos a tal conceito sem tomar presente a progressão proposta por Mauss:

“(…) Para compreender como chegamos a uma noção de pessoa em si, seria preciso abandonar o postulado de uma lenta evolução ascendente, substituindo-o pela hipótese de uma mutação de ordem mental que teria feito com que passássemos a ver seres individuais lá onde os primitivos enxergavam apenas relações e participações totais.” (GOLDMAN, 1999:13)

Para Levy-Bruhl (1947), a noção de pessoa não vem sendo construída evolutivamente, com pequenos ou pontuais acréscimos de uma dada “civilização”. Para esse autor, a noção de pessoa na mentalidade “primitiva” e sua noção pré-lógica operava em uma perspectiva radicalmente diferente daquela que a noção de pessoa opera em nossa sociedade. Segundo ele, as sociedades “primitivas” compreendiam a noção de pessoa como um lugar das relações e participações totais, diferente da sociedade ocidental que compreende a noção de pessoa como *indivíduo*. A passagem de uma noção de pessoa para a outra se daria por uma mutação de ordem mental que deveria (ainda) ser devidamente etnografada.

A partir de Levy-Bruhl, e em alguma medida, do próprio Marcel Mauss, compreendemos que a noção de pessoa é, nas sociedades ocidentais, correlata da noção de indivíduo. Convém lembrar que essa discussão já estava presente, alguns anos antes, na sociologia durkheimiana acerca das representações. Para Émile Durkheim (1970) – assim como para Mauss – a noção do indivíduo emerge na medida

em que a sociedade vai se complexificando: nas pequenas sociedades, onde o clã é a unidade sociológica, o indivíduo ainda se confunde com o grupo². Segundo ele, a partir de um dado momento, quando a sociedade já não repousa sobre a solidariedade mecânica e transforma o clã em estruturas complexas, a nossa noção de indivíduo, tal como a concebemos hoje, surge.

Em uma análise mais específica, Louis Dumont (1997) desenvolve, a partir de suas pesquisas sobre as sociedades indianas, um vasto trabalho sobre a constituição do “indivíduo” na sociedade ocidental. O antropólogo parte do individualismo ocidental para compreender outras experiências culturais e, embora existam algumas questões³ em seu trabalho sobre a oposição entre pessoa (tradicional?) e o modelo “moderno de indivíduo”, optamos por conceber a noção de pessoa ocidental como correlata do que entendemos hoje por indivíduo: autônomo, singular, livre.

Dumont acredita na construção histórica da noção de pessoa, a qual ele chama de “indivíduo”, e faz um trabalho importante ao problematizar a relação indivíduo e sociedade a partir dos seus estudos sobre o sistema de castas indiano e as sociedades ocidentais. É o antropólogo que define, de maneira cabível, a concepção ocidental moderna de pessoa que atualmente compartilhamos, do homem como “indivíduo-no-mundo”, um indivíduo valor que é tomado como a essência da humanidade:

“O ser humano é o homem “elementar”, indivisível, sob sua forma de ser biológico e ao mesmo tempo de sujeito pensante. Cada homem particular encarna, num certo sentido, a humanidade inteira.” (1997: 57)

Para Dumont, a sociedade moderna é uma sociedade individualista⁴. Isso significa que a raiz do pensamento ocidental é a noção de indivíduo como ser moral, autônomo, estabelecido como uma entidade singular [em comparação] possível. Em um artigo de 1977, Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen de Araújo

² Como vimos, esse não é um argumento novo. Mauss e grande parte da antropologia francesa partem do sistema de representações de Durkheim para formular seus estudos sobre pessoa, na tentativa de compreender a história social dessa categoria.

³ Duarte (2003) aponta que Dumont trabalhava com a categoria de pessoa como forma de contradição ao que se tornou o indivíduo moderno. Segundo Duarte: “[Dumont] veio a resumi-los na oposição entre as ordens tradicionais de construção da “pessoa”- definidas como eminentemente relacionais e socialmente determinadas -, e o modelo moderno de “indivíduo” – com sua aspiração a liberdade, igualdade, autonomia e singularidade” (2003, pag.175).

⁴ Para Louis Dumont, a perspectiva histórica do individualismo começa no comunismo primitivo, com o desenvolvimento da propriedade privada. Pretendemos abordar esse assunto em breve.

sugerem, em contrapartida a Dumont e a Shakespeare, uma abordagem antropológica da noção de amor, que só é possível a partir da moderna concepção de mundo onde o indivíduo é a categoria central:

“A noção de amor elaborada no texto em questão define uma concepção particular das relações entre indivíduo e sociedade, **estando subordinada a uma imagem básica da cultura ocidental – a do indivíduo liberto dos laços sociais, não mais derivando sua realidade dos grupos a que pertença**, [grifo meu] mas em relação direta com um cosmos composto de indivíduos, onde as relações sociais valorizadas são relações interindividuais”. (1977:131)

Ainda sobre o indivíduo, Clifford Geertz (2012) parece apontar para um entendimento sobre a questão. Ao estudar a noção de pessoa em três sociedades distintas, Geertz compreende que a pessoa é uma noção contextual, e cumpre conceber sua experiência em determinada sociedade. Segundo Geertz:

“Em todas as três sociedades que estudei intensivamente, a javanesa, a balinesa e a marroquina, tive como um dos meus objetivos principais tentar identificar como as pessoas que vivem nessas sociedades se definem como pessoas, ou seja, de que se compõe a ideia que elas têm do que é um “eu” no estilo javanês, balinês ou marroquino. (...) O conceito de pessoa é uma constante universal em qualquer sociedade, que variam de um grupo para outro, com diferentes profundidades entre elas. (...) É minha experiência que a concepção do que é indivíduo humano, em contraste com o que é uma pedra, um animal, uma floresta tropical, ou um deus, é um fenômeno universal”. (Clifford Geertz, 2012:63)

Se em toda e qualquer sociedade existe uma certa noção de pessoa, como compreender a nossa concepção de indivíduo e apreender as complexas relações que surgem ao acionarmos tal conceito? Como nos lembra Goldman, é preciso um alargamento das noções de indivíduo e de pessoa. É preciso ir além.

Mauss, Levy-Bruhl, Dumont, Geertz, entre outros, foram antropólogos que contribuíram para a constituição dos estudos sobre pessoa dentro da disciplina. Porém, percebemos que a história de um conceito, em alguma medida, traz à tona as diferenças e as assimetrias que o acompanham. Certamente, a noção de pessoa nas

sociedades ocidentais, convencionada legalmente em um emaranhado de conceitos que definem o indivíduo em certa medida como autora, detentor(a), ou, ainda, como portador(a) de certo tipo de propriedade, é também problemática e suscita uma série de controvérsias que pretendemos tratar nessa tese. Assim como Michel Foucault (1969), nos permitimos interrogar o que certas noções dizem. Ou o que querem dizer. E principalmente, o que dizem sobre e com elas⁵. Tal é a complexidade da questão.

É preciso por em evidência a noção de pessoa nas sociedades ocidentais. Algumas perguntas surgem – e constantemente são reformuladas, assim como os grupo sociais - e devem ser seguidas pela multiplicidade dos pontos de vista dos agentes que compõem o universo estudado. A noção legal de pessoa “moderna” é parte constitutiva do nosso direito autoral. Se tomamos essa noção de forma contínua, é apenas para se libertar, mais a frente, de um discurso acabado. Porém, a construção da figura da autora, tal como a noção de pessoa, está intrinsecamente amalgamada ao nosso direito de propriedade – e aspirar uma noção de autora diferente disso leva tempo e implica diversos agenciamentos.

O que compreendemos – e compreendemos bem – é que, em algum momento da história, nossa noção de pessoa se alicerçou no direito jurídico e moral da autora. Segundo Mauss:

“(…) Acrescenta-se cada vez mais um sentido moral ao sentido jurídico, um sentido de ser consciente, independente, autônomo, livre e responsável. A consciência moral introduz a consciência na concepção jurídica do termo.”
(2003, p.388/389).

Se pensarmos nesse sentido, conseguimos compreender como o indivíduo moral, em sua autoridade⁶, converge para a convenção jurídica que aqui nos interessa tanto: o direito autoral.

O direito autoral é um instrumento jurídico criado para resguardar o direito da autora, do criador, à reprodução e forma de distribuição de suas criações. Nesse

⁵ Acredito que eu possa me diferenciar de Foucault a partir dele mesmo. Isso significa que não estou interessada na autoria apenas como dispositivo ou como discursividade, mas estou sobretudo interessada nas autorias em suas práticas.

⁶ Com bem observou Patrick Arley em comunicação pessoal (2019), neste caso, a autoridade pode ser compreendida como sinônimo de alteridade. A ideia de que somos cada uns únicos, como o próprio Dumont mostra, é o que fundamenta também a pretensão universalista dos fundamentos do direito: as pessoas só podem ser “iguais perante a lei” se forem, fora de seu crivo, completamente diferentes.

sentido, enquanto instituição jurídica, o direito de autora é um direito à propriedade, em sua acepção mais comum do termo: direito fundamental a ter ou possuir determinado bem.

Porém, divergentes noções de autoria que fogem à norma aparecem para compor o universo que trabalhamos aqui. “*O que é a autora?*” é a pergunta habitual que nos acompanhará por toda a tese. Pretendemos compreender como a noção de autoria e todas as outras noções articuladas a ela [propriedade intelectual, noção de pessoa, plágio e demais compartilhamentos autorais] vem sendo apreendida e categorizada em nossa sociedade.

Supomos, tal como Foucault, que a autora – ou o seu nome - não é apenas um elemento do enunciado: ela caracteriza um modo de existência, de circulação e funcionamento de alguns discursos no interior da sociedade. O “nome da autora”, ou seja, a atribuição de autoria, exerce uma função classificatória, que delimita ou nomeia quem é a autora; e conseqüentemente, quem não a é. Porém, assim como Foucault, vamos além: pretendemos analisar a autoria como uma função variável e relacional em cada discurso que compõe esse trabalho.

A noção de pessoa e os nomes: compondo gentes

Algo é o nome do homem
Coisa é o nome do homem
Homem é o nome do cara
Isso é o nome da coisa
Cara é o nome do rosto
Fome é o nome do moço
Homem é o nome do troço
Osso é o nome do fóssil
Corpo é o nome do morto
Homem é o nome do outro
Arnaldo Antunes “Nome”

Há algum tempo, Clifford Geertz (2012) se propôs a estudar as estruturas simbólicas implícitas nas representações de pessoa a partir de nomes pessoais e apelidos. Em seu trabalho na Indonésia, precisamente em Bali da década de 1950, Geertz pontuou que os nomes são ordens simbólicas que definem a noção de pessoa, ou melhor, seu papel na vida social balinesa.

Em Bali, assegura Geertz, existem seis tipos de nomes e todos eles fazem com que os indivíduos sejam personalizados, “classes concretas de pessoas determinadas, positivamente caracterizadas e adequadamente rotuladas” (2012: pag.151). Os seis tipos de nome, que fazem parte da identificação do indivíduo naquela sociedade, são: os nomes pessoais, os nomes na ordem de nascimento, os nomes dados a partir do parentesco, os títulos de status, os títulos públicos e os tecnônimos.

Os títulos de status, como afirma Geertz, é dado por prestígio e provém dos deuses, já os títulos públicos são dados a partir da função social exercida por determinado indivíduo. Enquanto os nomes pessoais desempenham um papel público muito pequeno, assim como os nomes dados a partir da ordem de nascimento e do parentesco, grande parte dos balineses se referem uns aos outros através de tecnônimos. Dar nomes pela tecnonímia assegura e sublinha a importância do casamento e da “procriação” que, segundo os balineses, dão sentido à noção de pessoa. Segundo Geertz:

“Logo que o primeiro filho de um casal recebe seu nome, as pessoas passam a dirigir-se e a referir-se a eles como “Pai de” e “Mãe de” Regreg, Pula, ou qualquer que seja o nome da criança. Eles continuam a ser chamados assim (e a se chamarem também) até que nasça seu primeiro neto, ocasião em que passam a ser chamados e a ser designados como “Avô de” e “Avó de”...” (2012, pag.159)

É interessante notar como o nome faz não só parte da constituição da noção de pessoa, mas também contempla, na sociedades balinesa, o que é marcado como elemento principal de sua “identidade” social. Ao enfatizar a “identidade” social desse povo, Geertz acredita dizer sobre uma estrutura conceptual onde os indivíduos e suas personalidades são apreendidas e mediadas dentro de um sistema de símbolos significantes.

E não é só isso. Ao ponderar sobre nosso sistema de nomes – individualizantes, pessoais, proprietários - Geertz chega à conclusão que, no sistema balinês, a condição de pessoa funciona segundo uma despersonalização da figura individual. Isso significa que a performance pública, juntamente com sua identidade tecnonímica, são os pilares da construção de pessoa daquele povo.

Pensar sobre (dar) nomes também foi um exercício para Roberto DaMatta (2000). Segundo DaMatta, os Apinayé dão nomes a partir de mecanismos que fortaleçam as relações sociais entre eles, obedecendo uma transmissão cerimonial e de parentesco. Nesse sentido, os nomes entre os Apinayé são definidos coletivamente e são sistematicamente transmitidos a partir de uma linhagem onde se destaca a importância do tio materno. Ao mesmo tempo, DaMatta chamou atenção para os Sanumá, onde os nomes próprios são segredos, e individualizados.

Dar nome não só estabelece relações sociais. Nomear é também compreender a noção de pessoa que, em nossa sociedade, está circunscrito na lógica individualista fundada na livre escolha. Enquanto que nossos primeiros nomes são individualizantes, nossos sobrenomes surgiram como forma de legitimar os direitos de propriedade que devem ser marcados e delimitados a partir da posse do nome. Reconhecemos que o processo de nomear está no cerne da estrutura familiar brasileira. É a partir do nome que as pessoas se individualizam e se distinguem. Além do nome conferir um certo tipo de identidade [jamais pré-determinada], ele garante o que juridicamente é conhecido como o direito de personalidade, ou seja, um direito irrenunciável que todo indivíduo possui sobre seu corpo, seu nome ou “quaisquer outros aspectos constitutivos de sua identidade”. Sobre isso:

“O nome participa do direito à identidade e por se tratar de um dos direitos inatos da personalidade, além do aspecto privado, ele traz consigo também um direito de natureza pública, já que é tutelado pela Lei de Registros Públicos, de modo a garantir não só a segurança coletiva senão também a dignidade da pessoa humana” (Fróes, Toledo, sem data).

Pensar sobre nomes em nossa sociedade, além de ser “bom para se pensar” é bom também para compreender sua relação com os laços consanguíneos estabelecidos entre o nome e o direito ao nome.

Recentemente, essa discussão tomou outra forma – que não iremos abordar aqui – sobre os novos arranjos familiares que não partem apenas de um vínculo puramente biológico. Sobre isso, podemos pensar nos casos de fertilização in vitro, de reprodução assistida e demais avanços tecnológicos, que colocam em pauta relações que se estabelecem por vínculos afetivos também.

Em nosso caso basta elucidar que dar nomes em nossa sociedade partiu, de uma maneira geral, da filiação paterna e do uso do patronímico. Hoje muitas famílias já utilizam o sobrenome materno, ou escolhem conscientemente retirar o sobrenome paterno sem maiores prejuízos. Mas nem sempre foi assim: a aplicação exclusiva do sobrenome paterno sobre seu descendente foi regra desde o fim da Idade Média, como um marcador familiar que, além de classificar aquele indivíduo, legitimava o seu direito de propriedade.

Dar nomes e sobrenomes é parte constitutiva do processo da constituição de diferentes noções de pessoa. Individualizar pessoas a partir da livre escolha de seus nomes e possuí-los como consequência de seus sobrenomes.

“Orgulho-me de ter inventado,
palavra por palavra, o que traduzi dos
outros”

Joachim Du Bellay

Tentamos apontar brevemente que a noção de pessoa compreendida na antropologia tem seu correlato no conceito de autoria. Herança de um tempo longínquo, a autora aparece progressivamente na história do ocidente, fruto do que Michel Foucault (1969) chamou de “individualização na história das ideias”. Isso significa que a nossa percepção sobre autoria nem sempre foi a mesma. Compreender o trajeto em que a autora se individualizou é importante não apenas para trazer à tona condições divergentes e consequentes sobre a autoria, mas principalmente para compreender as relações sociais que se circunscrevem nesse cenário.

A construção da figura da autora aparece na história ocidental, de forma mais consolidada, no final do século XVII, impulsionada pelo projeto cartesiano do indivíduo

e, em certa medida, pelas discussões acerca dos direitos de autora entre livreiros e a Igreja Católica. Segundo Irati Antônio (1998:189):

“A construção desse autor está ligada ao interesse principalmente religioso (da igreja cristã) de conferir um determinado valor e uma ordem particular a um discurso, com o propósito de institucionalizá-lo, transformando-o em um discurso competente (...)”

A partir das bases racionalistas de René Descartes, o iluminismo também contribuiu para alicerçar a noção de autora que hoje é amplamente conhecida. Porém, é importante evidenciar que a figura da autora tal como conhecemos vem sendo fabricada desde muito antes, com os copistas medievais e até mesmo com a própria consolidação da escrita. Certamente, é eloquente afirmar que a noção de autoria que compartilhamos parte do fortalecimento da (noção de) propriedade privada, que, segundo John Locke, fundamenta a ideia que temos de “homem” (creio que aqui o “homem” faça alusão ao indivíduo moral, tal como Mauss descreve).

Como explorado pelo antropólogo Guilherme Radomski (2012), a sistematização da noção de propriedade privada, segundo uma lógica de pertencimento, surgiu com Locke. Ao postular que o ser humano só teria propriedade sobre o seu corpo, Locke justifica o entendimento da conexão entre o trabalho que pertence a alguém, a criatividade como trabalho e sua constituição como direito de posse. Segundo o autor:

“Locke, Diderot e outros filósofos foram responsáveis por secularizar a teoria do conhecimento, mostrando que ele deveria ser interpretado como resultado do trabalho do pensamento. Como era na mente individual que se localizavam as criações, seria justo que o ser humano tivesse propriedade sobre ideias”. (2012:157).

Porém, Strathern (2015) nos adverte que a propriedade só foi pensada em relação com a autora no século XVIII, quando os direitos de propriedade modernos foram atribuídos no campo da proteção ao criador. Segundo ela:

“Quando Daniel Defoe protestou, em 1710, que “um livro é propriedade do autor, é filho de suas invenções, cria de seu cérebro”(apud ROSE, 1993, p.39), Rose sugere que ele estaria voltando às metáforas familiares para o século XVI e XVII: A figura [de linguagem] mais comum no primeiro período

moderno é a paternidade: o autor como progenitor e o livro como seu filho.”
(2015, pag. 127)

Assim como o indivíduo, a propriedade privada também tem seu caminho – não pouco controverso. Porém, o caminho traçado por ambos se cruzam e traduzem um indivíduo compreendido através da propriedade – não só a propriedade privada, mas a propriedade intelectual, além de uma autoria pensada, no ocidente, em termos de produção e controle. Marilyn Strathern (2014b), em contraste com a cultura Hagen, observa que a cultura “burguesa ocidental” envolve um modelo de partilha e de troca que está calcada na noção de que produção é controle, inclusive o controle atribuído a coisas – como vemos na propriedade intelectual e na compreensão legal de autoria e de autor contemporâneos. Segundo a autora:

“(…) Estabelecer propriedade é uma questão de criar reivindicações pessoais sobre elas. (...) Os direitos de propriedade aparecem como posse de pessoas e ao mesmo tempo separando, nesse ato, as pessoas umas das outras.” (2014c:363)

Tanto como a noção de pessoa, de indivíduo e de propriedade passaram por operações diversas de agenciamentos e compreensões ao longo do tempo, a noção de autora e autoria também sofrem um processo parecido de transformação a partir do renascimento. É válido lembrar que tal transformação vem acompanhada do desenvolvimento de todas as outras noções já abordadas. Isso significa dizer que não há uma autora sem um certo entendimento da noção de propriedade, e não há um indivíduo sem a compreensão de autoria.

Nas artes plásticas, por exemplo, até o Modernismo era comum que as obras de arte seguissem um padrão de imitação sem constar a autora original. Mas antes disso, nas escolas renascentistas, a autora não era necessariamente aquela quem assinava a obra, mas aquela que participava da escola. Um nome coletivo talvez, o fato é que a autoria, tal como nos é dada, não era problematizada⁷. Se os conceitos como indivíduo ou individualismo se consolidaram no Renascimento, certamente a criação da imprensa foi um ponto fundamental para o estabelecimento de tais conceitos e da noção de autoria como conhecemos hoje.

⁷ Ou, se problematizada, talvez de uma maneira que ainda deve ser devidamente pesquisada.

O desenvolvimento das técnicas de impressão foi imprescindível para a invenção de uma noção de autora, ou de uma autoria, mais consistente. A prensa tipográfica de Gutenberg, “inventada”⁸ em 1430, além de multiplicar o acesso aos livros pela população, auxiliou na consolidação de um mercado editorial que foi fundamental para se pensar não apenas a noção de autor, mas seus direitos e suas formas legais de execução.

Burke e Briggs (2002) ponderam que a tradição do fluxo de informação segue o fluxo do comércio. Isso significa que a impressão gráfica não foi um evento isolado, mas também foi um agente de mudança: além das impressões ocuparem um lugar movediço entre uma crítica à autoridade vigente e o controle de acesso pela mesma autoridade vigente, as mensagens de papel seguiram a mesma rota marítima do ouro, da prata, do açúcar e, nos séculos XVI e XVII, pelas estradas. A partir do momento que a prensa participa, com seus inúmeros agenciamentos, das rotas comerciais, ela também põe em xeque aquilo que pode ou não estar no domínio do segredo.

Segundo o jurista Cláudio R. Barbosa (2009) a propriedade intelectual nasceu com a ideia do segredo, daquilo que deveria ser exclusivo: segredos limitados ao clero ou ao âmbito estatal não chegavam ao público, mesmo que os mecanismos de proteção fossem rudimentares.

Não só então a exclusividade e o segredo nasciam da intenção da limitação do clero ou da coroa, mas o entendimento de que um compartilhamento de ideias/obras/invenções deveriam ser limitados foram as primeiras percepções que contribuíram para a consolidação de um conceito de propriedade intelectual.

Com o estabelecimento dos Estados Nacionais e a intensificação do comércio com as novas rotas comerciais, o final do sec. XVI até o XVIII foram marcados pela necessidade da proteção do conhecimento adquirido:

“As invenções e o decorrente conhecimento sistematizado sobre uma nova solução técnica que resultasse em novos investimentos, por exemplo, foram tratados como enorme vantagem competitiva dos Estados Nacionais, que, à

⁸ Sabemos que, antes de Gutenberg “inventar” a prensa física, houve muitos protótipos e experimentos anteriores por diversos cientistas e entusiastas. Fato é também que sua inserção na sociedade daquela época não foi dada sem controvérsias. Burke e Briggs (2002) acreditam que a inspiração para a criação da prensa gráfica veio das prensas de vinho da região natal de Gutenberg (Rio Reno), além do fato de que na China e no Japão a impressão já era praticada desde o século VIII.

época, iniciavam a busca dessas vantagens no comércio internacional”
(Barbosa, 2009:25)

A partir da Revolução Industrial, com as produções de máquinas à vapor e com a consolidação da propriedade privada como conhecemos, é imposta uma regulamentação da proteção às inovações. Todavia, a história da propriedade intelectual nos mostra que esse conceito foi fomentado durante um longo período; e o que nos chega é um *bricoleur* de pensamentos e gerações que ajudaram a consolidar a forma com a qual pensamos a propriedade intelectual hoje.

A convenção jurídica que hoje circunscreve o direito autoral nasce inicialmente como um direito concedido a livreiros, com o objetivo de centralizar as obras de literatura e controlar a circulação de escritos críticos à monarquia. Hoje, o direito autoral no Brasil é respaldado por uma série de convenções legais, sendo a principal a Lei de Direitos Autorais (9.610/1998), além de diversos acordos e tratados internacionais que estabelecem o reconhecimento dos direitos autorais em esfera global, como a Convenção de Berna (1886) e os TRIPS (Trade-Related Aspects of Intellectual Property), aprovado em 1994. Adentremos brevemente nesse universo.

1.2. Leis, Tratados, Convenções: acionando a “proteção” do conhecimento

A propriedade intelectual, em sua atual legislação brasileira, envolve um conjunto de direitos privados que abarcam três extensões: os direitos de propriedade industrial, o direito autoral e a proteção *sui generis*.

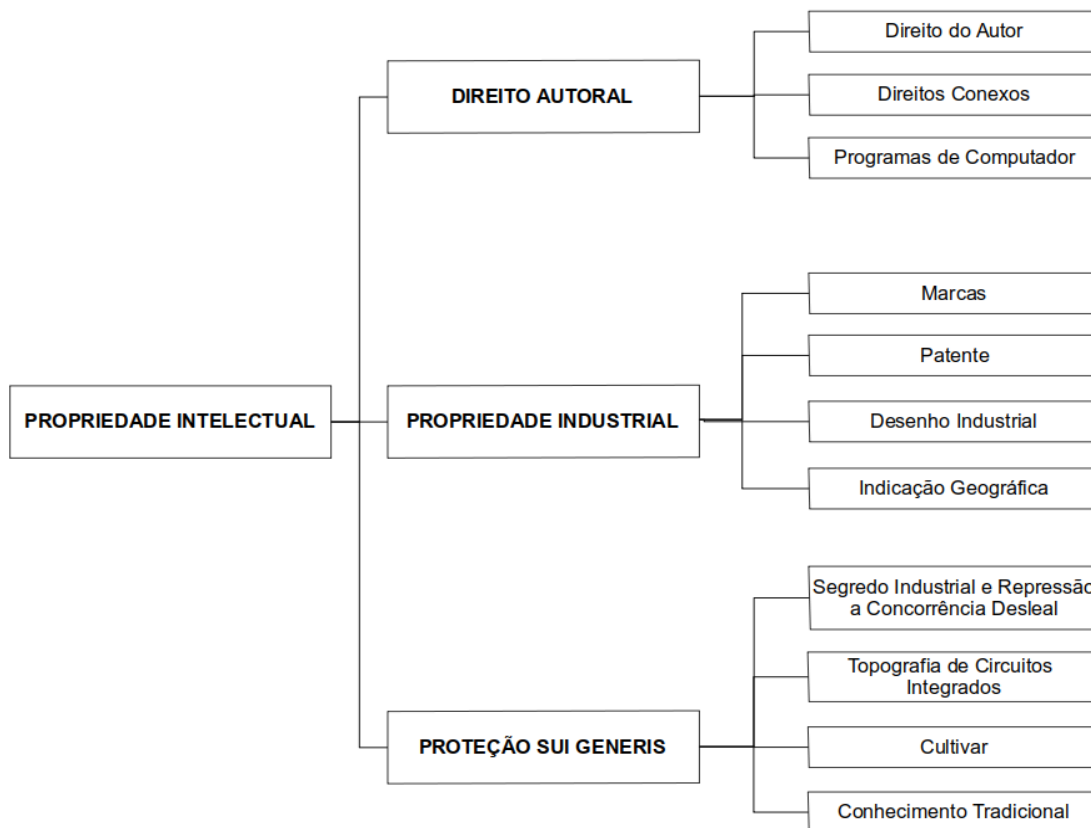


Figura 2 - Propriedade Intelectual e suas subdivisões

O Direito Autoral são os direitos concedidos aos autores de obras intelectuais, que incluem obras literárias, artísticas, científicas, interpretações, execuções, composições musicais, fonogramas e programas de computador. A Propriedade Industrial abarca os direitos que visam “promover a criatividade pela proteção, disseminação e aplicação industrial” (OMPI/INPI, 2016) enquanto os Direitos Sui Generis são as proteções não abarcadas nem pelo direito autoral, nem pela propriedade intelectual. Neles estão, em especial, os conhecimentos tradicionais e as manifestações folclóricas, alvo de intensas controvérsias nas lutas indígenas sobre produção de conhecimento coletivo e biopirataria.

O primeiro acordo internacional relativo à propriedade intelectual de que o Brasil participou foi a Convenção de Paris - CUP, assinado em 1883 na cidade de Paris. A CUP foi uma tentativa de conformar internacionalmente as diferentes leis e sistemas jurídicos dos países participantes. Sua contrapartida no ramo do direito autoral é Convenção de Berna para a Proteção de Obras Literárias e Artísticas, de

1886. Como o próprio nome diz, a Convenção de Berna trata apenas dos direitos da autora, sem contemplar todos os tipos de proteção intelectual que o sistema jurídico mundial contempla.

A partir do momento em que o Brasil se torna signatário do Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (TRIPS- *Trade-Related Aspects of Intellectual Property Right*), todos os tipos de propriedade intelectual são colocados em seu escopo de proteção legal. Tanto a CUP (e sua última revisão, ocorrida em Estocolmo, 1967) e a Convenção de Berna (revisada em 1971 em Paris) continuam vigorando a partir do acordo TRIPS.

Segundo Fachel Leal e Vergara de Sousa (2010):

“O termo propriedade intelectual designa um amplo conjunto de direitos privado e monopolistas (...). Nas últimas décadas, a noção de propriedade intelectual está intrinsecamente vinculada a um regime jurídico global que a institui, regulamenta e dimensiona de forma globalizada: O TRIPS, umbilicalmente vinculado à Organização Mundial de Comércio.” (2010: 14)

Antes do advento do TRIPS, as discussões sobre propriedade intelectual como forma de institucionalizar um regime jurídico global ganharam força com a criação do Banco Mundial e do FMI em 1974, onde foi assinado o GATT - Acordo de Tarifas e Comércios. O GATT foi estabelecido como forma de harmonizar as políticas aduaneiras entre os estados signatários; o Banco Mundial foi criado com a intenção de regular os aspectos financeiros e monetários, enquanto o FMI se ocupava de regular o âmbito comercial entre os países participantes.

A partir da Rodada do Uruguai (a primeira, ocorrida em 1986, e a segunda, em 1994), são criados a Organização Mundial de Comércio, enquanto uma agência especializada das Nações Unidas, e o TRIPS. O TRIPS foi negociado ao fim da Rodada do Uruguai, e assinado pelo Brasil em 1994. Segundo Wikipédia (2019):

“Depois da Rodada de Uruguai, o GATT se tornou a base para o estabelecimento da Organização Mundial do Comércio. Devido ao fato de que ratificações do TRIPS sejam um requerimento compulsório para filiação à Organização Mundial do Comércio, qualquer país buscando obter acesso fácil aos inúmeros mercados internacionais abertos pela Organização Mundial do Comércio devem decretar as rigorosas leis estipuladas pela

TRIPS. Por essa razão, a TRIPS é o mais importante instrumento multilateral para a globalização das leis de propriedade intelectual”.⁹

Outro processo também importante para a instituição da propriedade intelectual como um regime global foi a constituição da OMPI (Organização Mundial da Propriedade Intelectual) em 1967, como uma agência regulatória multilateral da ONU. A OMPI é a responsável por gerenciar os acordos e tratados referentes à propriedade intelectual – inclusive o TRIPS - visando garantir a segurança jurídica e uso estratégico por todos os países partícipes. Atualmente, administra 27 tratados internacionais e é composta por 187 países¹⁰.

Embora os países gozem de certa liberdade para a implementação de tratados e acordos multilaterais, a adesão do Brasil ao acordo TRIPS foi emblemática. Além da legitimação de uma estrutura dominante por parte dos Estados Unidos, Japão e União Europeia, muitos medicamentos essenciais e insumos agrícolas tiveram seu custo intensificado (Fachel Leal e Vergara de Souza, 2010). O Brasil, que não dispunha de proteção patentária para remédios, acabou promovendo a competição entre laboratórios e preços, além de restringir o acesso à medicação consideravelmente. Sugerimos que não é por um acaso que a TRIPS esteja vinculada à OMC, visto que, além de garantir a eficácia dos tratados sobre propriedade intelectual, a OMC tem o poder de “retaliação comercial em escala mundial” (Fachel Leal e Vergara de Souza, 2010).

Em âmbito nacional, o Brasil tem um conjunto de leis que abrangem a proteção aos direitos de propriedade intelectual. As duas leis que fazem parte do universo de discussão dessa tese é a Lei n° 9610/1998, conhecida como a Lei de Direitos Autorais; e a Lei n° 9.279/1996, que regula as patentes, marcas, desenho industrial e as indicações geográficas. O Instituto Nacional de Propriedade Industrial – INPI, é o órgão responsável pela análise dos pedidos de patente, enquanto o registro dos direitos autorais pode ser feitos em órgãos específicos como a Biblioteca Nacional ou na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por exemplo.

⁹ Fonte: Wikipédia, verbete Acordo TRIPs. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Acordo_TRIPs
Acesso em 07/04/2019.

¹⁰ Fonte: Wikipédia, verbete OMPI. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Organiza%C3%A7%C3%A3o_Mundial_da_Propriedade_Intelectual.
Acesso 07/04/2019

Atualmente, o arcabouço legal e teórico que dá conta da autoria é fruto de diversas controvérsias que versam sobre seus limites, reproduções e formas de compartilhamento. Nos estudos antropológicos, a discussão também se mostra tímida, e se faz indispensável. Se o conhecimento antropológico é imediatamente uma relação social, circunscrever as relações sociais que convergem sobre a autoria vem responder a uma série de debates que levantamos na tese, e que são, certamente, formas de compor o mundo em que vivemos.

De forma geral, não se trata de formular uma nova teoria ou um modelo sobre as implicações dos direitos autorais na contemporaneidade, nem sugerir um mundo sem patentes e sem autores. Como nos lembra Tarin e Belisário (2012:75), trata-se de “experimentalizar e trazer à tona outras formas de percepção e ação sobre a realidade social”.

1.3. Vinculando relações: o que sabemos sobre isso?

Escrevemos sobre relações, expressamos o que sabemos sobre elas. Embora possam parecer, ao mesmo tempo, concretas e abstratas (Strathern 2015), as relações aqui cartografadas produzem um sentido de conhecimento, um tipo de relação da antropologia que queremos compreender. Segundo Strathern (2015):

“A noção de relação pode ser aplicada a qualquer nível de conexão (...). Portanto, pode-se, aparentemente, fazer conexões em qualquer lugar. Pois ao descrever fenômenos, o fato da relação cria instâncias de conexão de modo a produzir instâncias de si mesma. Em qualquer nível ou ordem, demonstrar um relacionamento (...) reforça o entendimento de que, por meio de práticas relacionais – classificação, análise, comparação - , relações podem ser demonstradas.” (2015, pag.140)

Sugiro que as relações entre os casos – e os casos como relações - partem das inúmeras controvérsias que os movimentos aqui trabalhados suscitam quando pensamos sobre autoria. Dessa forma, coube à pesquisa aqui desenvolvida investigar quais as conexões existentes entre as realidades ali cartografadas: os plágios, as licenças de uso e as patentes. Em alguns momentos, essas realidades se chocam, se sobrepõem, parecem isoladas, mas todas dizem sobre a autoria como existências locais e parciais.

Nesse sentido, a tese propõe um diálogo em construção: vínculos são criados quando pensamos sobre propriedades intelectuais em seus mais diversos saberes. Já nos apontava Isabelle Stengers (2016) que tudo está em relação, porém, o surgimento de um vínculo faz acontecer algo novo no mundo. E esse, diria Stengers, é o papel da experimentação: criar vínculos (que são dados nas relações) e fazer os cientistas “dançarem”¹¹.

Nossa intenção foi compreender a autoria – e seus demais agenciamentos - a partir de algumas imersões ora bibliográficas, ora em campo, e essa escolha deve ser elucidada de forma mais aprofundada. Os capítulos que compõem essa tese são divididos no que chamei de quatro incursões parciais, com temas distintos porém conectados.

Os casos não foram escolhidos aleatoriamente e a decisão da eleição destes casos em específico [ao invés de outros] segue um percurso nada contínuo. O projeto de pesquisa defendido na banca de avaliação para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFMG em fins de 2014 versava sobretudo sobre as práticas de compartilhamento acerca das licenças de uso e as relações de autoria problematizadas – ou não – pelo movimento de software livre. Com a pesquisa em curso, percebemos que a questão da autoria era compartilhada e articulada em outros contextos, sem perder, contudo, a relação com a autoria que se configurava como o “elo de ligação” entre um caso e outro.

A partir do convite para a publicação de um capítulo de livro sobre rádios livres, tema de minha dissertação de mestrado, as primeiras ideias sobre plágio apareceram. Como escrever sobre o que já está escrito? Minhas questões partiam da ideia de reprodução: ao escrever um texto sobre minha dissertação, estaria reproduzindo a mesma coisa ou estaria produzindo algo novo?

Esse desconforto me foi traduzido enquanto plágio. A reescrita de um texto é uma tarefa poderosa, no sentido de que ali deve sair algo [possivelmente] novo. Pensar a escrita de um texto antropológico, seja ele qualquer tipo de texto, lida com a forma de manipular os dados de campo, os dados científicos, a fabricação de uma relação que seja importante.

¹¹ Sobre os cientistas dançantes, ler: Pinheiro Dias, Jamille & Vanzolini, Marina & Sztutman, Renato & Marras, Stelio & Borba, Maria & Schavelzon, Salvador. (2016). Uma ciência triste é aquela em que não se dança. Conversações com Isabelle Stengers. Revista de Antropologia. 59. 155.

Escrever um texto científico é pensar sobre plágios e fabricação de dados, e isso a antropologia sabe bem. Muitas vezes, sob a alcunha da tão questionada “autoridade etnográfica” (que discutiremos com maior afinco no último capítulo) conseguimos perceber como a autoria – e, nesse caso, uma de suas formas de subversão, o plágio – aparece como uma forma de captura dentro dos debates sobre o papel do antropólogo em campo – e fora dele.

Foi a partir dessa captura [pelo processo de escrita] e de suas inúmeras reflexões que essa tese foi pensada. Pensar a autoria foi o ponto de partida. Mas não só. Conversas com amigos, (muitas) horas de orientação, e-mails trocados, bate-papo nos corredores da FAFICH, leituras-artigos-livros, autoras construídas, autorias desconstruídas, galerias de arte, almoçar, dormir, ser autora de duas crianças pequenas, ver a lua. Qualquer contexto era inventivo o suficiente para se pensar a autora. “Criamos nossos problemas, e com eles nos impulsionamos para adiante”, já dizia Roy Wagner (2010:129).

E é seguindo o contexto como parte da experiência que outros contextos surgem. Segundo Roy Wagner:

“Alguns contextos incluem os outros, e fazem deles uma parte de sua articulação; outros podem se inter-relacionar de um modo que não envolve total exclusão ou inclusão. Alguns, de tão tradicionais, parecem quase permanentes e imutáveis, ao passo que novos contextos são criados o tempo todo na produção de afirmações e situações em que consiste a vida cotidiana.” (2010, pg.78)

Pensando a partir da produção de contextos, partimos para nossas incursões parciais. Dessa forma, o primeiro capítulo – ou incursão parcial - intitulado de “*Plágio: o ladrão do outro*”, versa sobre o plágio acadêmico, ou seja, o plágio que é denunciado a partir dos textos.

Escrever sobre esse tipo de plágio é pensar no arcabouço construído – legalmente ou socialmente – sobre o indivíduo e propriedade, visto que a filosofia da propriedade intelectual faz com que relacionemos a posse de uma ideia ao seu criador (Strathern 2015). Enquanto escritoras, somos não só as “criadoras” de textos, mas também somos a manifestação da nossa paternidade (que eu traduziria, facilmente, por maternidade) a partir dos textos que publicamos sobre nossas pesquisas. Assinar

um texto faz surgir um tipo de vínculo, que, na sociedade ocidental, é traduzido como uma relação de posse entre coisa e pessoa.

Porém é certo notar que na autoria científica existe um esforço muito grande de se fortalecer a autora, ou melhor, o conceito de autoria. É nesse sentido que são dadas responsabilidades aos escritores: a responsabilidade é necessária para se criar – ou não – vínculos com aquilo que foi publicado. A partir do momento em que o conhecimento pode ser responsabilizado é que criamos a ideia de confiança (naquele que escreve) e também de relação.

“A responsabilidade tinha que ser uma questão social: as relações vinculavam as pessoas nas quais se podia confiar. Foram as relações que transformaram uma multiplicidade de pessoas em uma arena social de autoridade” (Strathern, 2015, pag. 137)

Criar um texto, criar ideias: os criadores de coisas têm responsabilidades¹² que são atribuídas a si (Strathern, 2015) através da propriedade intelectual. Compartilhar um texto, alguns parágrafos ou pequenas citações sem o devido crédito de autoria é entendido, a partir do nosso direito autoral e do nosso código “moral”¹³ de conduta como plágio, cópia, roubo, pirataria.

Se a criação da composição de um texto carrega o argumento da propriedade intelectual como prelúdio, há de se imaginar que as composições musicais funcionassem sob o mesmo argumento. Se isso é certo, o segundo capítulo, sobre plágio criativo, vem demonstrar que a música funciona a partir de um outro compasso.

O capítulo dois: *“Plágio criativo e a composição de um (outro) mundo social”*, ou melhor, nossa segunda incursão parcial, parte também da proposta de se pensar

¹² Os debates que giram ao redor das autorias múltiplas, por exemplo, como forma de distribuir responsabilidades, aparecem no mesmo cenário dos plágios. Se são respostas ao modelo de escrita acadêmica ou se são apenas formas de se diluir a autoria, essa é uma controvérsia que está longe de chegar ao fim.

¹³ Nesse sentido, o jornalista Leonardo Sakamoto escreveu em seu blog, em 2004: *“É imoral. Mas comprar de quem escraviza e desmata para a produção de matéria-prima para a tecnologia de ponta não? A resposta sobre o porquê de o mundo punir quem baixa uma musiquinha e sorrir para quem se beneficia da escravização de uma mina de metais raros na África reside no fato de que, historicamente, as leis criadas para proteger a propriedade e o lucro são mais severas e efetivas do que as que foram implantadas para defender a vida e a dignidade”*. Leonardo Sakamoto, “Glória a Deus nas alturas! E paz na Terra a quem não pirateia musiquinha”.

Disponível em: <https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2014/12/02/gloria-a-deus-nas-alturas-e-paz-na-terra-a-quem-nao-pirateia-musiquinha/>. Acesso 05/04/2019.

o plágio, e com ele, a autoria. Mas também parte de um tipo de afetividade muito especial, que é aquela que se dá entre amigos de longos tempos. As entrevistas realizadas entre os músicos foram carregadas de leveza e intimidade, e a escrita do capítulo não poderia ser muito diferente disso. Todo o material utilizado partiu de sugestões dos músicos, e toda escuta foi um grande aprendizado para mim. O plágio criativo, tal como aprendi com eles, não deixa de ser um roubo. Mas é também um tipo de possibilidade ao universo limitado de acordes. Ou seria uma forma de homenagem e inspiração?

Penso que não só o tipo de funcionamento dos plágios acadêmicos, mas também o funcionamento dos plágios criativos deveriam ser familiares à antropologia. Existem diversos saberes sobrepostos sobre o plágio, sejam jurídicos, sejam sociais, mas nenhum conseguiu ir a fundo na contextualização do plágio enquanto relação. Muitas vezes o plágio é entendido como uma violação da propriedade, mas nem sempre. Outras vezes, o plágio é tido como resposta das recriações, das invenções, das apropriações, mas também, nem sempre.

É importante observar que o plágio não é auto evidente. Talvez sua reputação de interdição, sua má fama, possam contribuir para o que se pensa sobre plágio. A antropóloga Debora Diniz e a linguista Ana Terra (2014) acreditam que o plágio é um ato de apropriação paradoxal, pois a propriedade de quem escreveu o texto original é mantida. Segundo elas:

“... Não há efetivamente uma perda de propriedade, e sim uma espécie de compartilhamento de bens; porém, essa é uma comunalidade não consentida e, algumas vezes, desconhecida pelo autor” (2014, pag.25)

Nesse sentido, não há plágio, existem plágios. Assim como o plágio enquanto apropriação paradoxal, existe um universo onde a distribuição de cópias não autorizadas é discutida enquanto engajamento político. É lá que vamos de encontro a nossa terceira incursão parcial, o capítulo três, intitulado de *“Práticas Colaborativas de Compartilhamento: controvérsias acerca das licenças livres”*.

Sabemos que uma tese sobre antropologia da ciência tem objetivos políticos, ou melhor, uma “forma coletiva de inteligência”, segundo Isabelle Stengers. As licenças de uso livre são um tipo de inclusão digital [e não apenas, como veremos] que vem atender uma pauta de agendas políticas sobre democratização no acesso,

distribuição e compartilhamento, além de estabelecerem uma relação com a autoria bastante controversa.

As licenças de uso são contratos firmados entre proprietários (detentores dos direitos autorais) e usuários a fim de conceder o uso de um objeto por tempo determinado e sem caráter exclusivo. Aquele que tem a licença, ou seja, o licenciado, tem o direito de uso, mas não de propriedade. Isso significa que as licenças de uso funcionam como uma proteção à propriedade intelectual, visto que, de forma geral, são proibidos aos licenciados comercializar, sublicenciar, compartilhar ou reproduzir os objetos protegidos.

As licenças de uso livre, por sua vez, são “toda licença que garanta ao receptor de uma obra protegida por direito autoral, as liberdades de utilizar e gozar dos benefícios de seu uso, copiar e distribuir, estudar e modificar, e distribuir modificações daquela obra” (Wikipedia,2019). Pensando no escopo da proteção intelectual, as licenças de uso livre tem como objetivo tencionar as fronteiras entre direito autoral, a autora e a propriedade. Mas, diferente dos plágios, a autoria segue um outro fluxo dentro das diversas licenças livres que cartografamos.

A terceira incursão tem como objetivo compreender como a autoria é pensada dentro dos coletivos que “produzem” licenças livres, além de dar conta de um tipo de movimento que participa, diretamente, da origem das licenças livres: a percepção de que certos tipos de tecnologias tem a capacidade de terem, em seu seio, qualidades políticas. Pensar as licenças livres é perceber que não são só as pessoas que exercem a política, mas as coisas também.

As iniciativas que apresentamos nos terceiro capítulo podem ser vistas dentro de uma discussão maior, que diz respeito à ciência como domínio público. O livre acesso aos artigos, pesquisas e saberes acadêmicos fazem parte dos questionamentos dos usuários de licenças livres, softwares livres e demais processos sobre democratização do acesso à informação¹⁴.

As licenças de uso livre produzem um tipo de ordenamento do mundo. Tal como os artefatos, elas produzem e são produzidas: elas funcionam como desestabilizações da propriedade intelectual sem, contudo, romper com os processos de autorias.

¹⁴ Importante lembrar que o Brasil é um dos únicos países do mundo que é referência em ciência aberta, ou seja, em publicação e acessibilidade públicas de artigos, a começar pela plataforma SciELO, uma biblioteca eletrônica que armazena uma série de periódicos brasileiros.

Se as licenças livres inauguram um tipo de autoria que ainda não havíamos visto, chegamos, então, na nossa última incursão parcial, o capítulo quatro, intitulado de “*Propriedade industrial, cartografia de patentes: a agência do medicamento*”. Como o próprio nome diz, esse é um capítulo sobre patentes. Mas não só isso.

O capítulo quatro surgiu através da análise de uma experiência muito particular sobre patentes: a minha própria. Ao invocar a agência dos medicamentos, percorro o caminho de distribuição e acesso de um medicamento utilizado para controle de doenças degenerativas, além de discutir, por meio da propriedade intelectual, como a autoria é pensada no universo das patentes.

Um remédio patenteado é a imagem de uma relação. Ele envolve pacientes, médicos, laboratórios, pesquisadores, placebos, substâncias, poder público e afetividades. Também envolve leis e um tipo de discussão que, voltando ao capítulo um, dizem sobre propriedade.

Pensar a autoria no ocidente é pensar, simultaneamente, a propriedade. Strathern dizia, ironicamente ou não, que os “euroamericanos interessam-se apaixonadamente pela posse” (2015, pag.189). É a posse que, filtrada pela noção da autora, determina os diferentes tipos de interesse que a autoria aciona:

“Patentes dizem respeito à posse dos direitos para explorar uma ideia, enquanto o direito autoral é um direito de posse sobre a forma como as ideias são expressas contra os interesses que outras pessoas possam ter”.
(Strathern, 2015, pag.192)

É no capítulo quatro que escrevo, brevemente, sobre a história “esquecida” dos pacientes dependentes de medicações de alto custo. Digo esquecida porque percebemos que o cuidado aos pacientes – e sua corporalidade – é um dos termos da equação que envolve a agência medicamento. E, como todos sabemos, é uma equação desigual com resultados muitas vezes catastróficos, traduzidos nas enormes filas pelo atendimento à saúde, pelos burocratizados processos de acesso aos fármacos e sua distribuição ineficiente.

Finalmente, devo tecer algumas considerações sobre o que chamei de “*intermediários*”. Eles são movimentos de costura¹⁵, formas de aproximar o leitor a

¹⁵ Aqui respondo exatamente as críticas que recebi em minha segunda qualificação, de que meu texto era “shumbertiano”: as ideias eram soltas na composição do texto e o leitor deveria traçar a música que quisesse para chegar a um final consistente. Penso que, de toda forma, os *intermediários* ajudam a

ideia de que a autoria – sendo plágio, sendo licença de uso, sendo patente – é uma experiência vivida.

A autoria enquanto experiência é um processo de criação e criatividade, resta saber em quais contextos. Pensando a autoria a partir dos plágios, das licenças livres e das patentes, espero tornar essa tese uma produção antropológica crítica. Ao criar conexões parciais a partir [e com]a autoria, também acredito que possamos contribuir para a antropologia da ciência e da tecnologia a partir de um entendimento de mundo que pode, e deve, ser infinitamente explorado. Compreender as autorias como experiências é explorar mundos, acompanhar controvérsias e cartografar relações.

Sinto que agora estamos prontos.

construir a ficção (persuasiva) que tanto almejo, sem, contudo, deixar de que o leitor possa (sim!) escrever sua própria composição.

UM

“Quando um vai numerando várias pessoas, e uma delas com o número um”
(Jenifer Julieth Agudelo, 9 anos)

Incursão 1. Plágio: o ladrão do outro

Na última semana do mês de outubro de 2017 fui chamada para ministrar um minicurso pelo PET (Programa de Educação Tutorial) do curso de Ciências Sociais da UFMG. O minicurso, chamado “Propriedade Intelectual e Ciências Sociais: reflexões, práticas e subversão da autoria”, tinha como objetivo discutir minha pesquisa em andamento e conversar um pouco mais sobre os tipos de autoria que (eu) considerava relevante.

No Brasil, a “autora” é legalmente associado a uma série de direitos normatizados sob a lei de direitos autorais, Lei 9.610 de 19/02/1998. Internacionalmente, o Brasil é signatário da Convenção de Berna e do Acordo TRIPS¹⁶, o que significa que a autoria é compreendida a partir de uma convenção global que institui as diretrizes necessárias sobre os direitos autorais, ou seja, a autoria está circunscrita em um rol maior de regime jurídico: a propriedade intelectual. É dessa forma então, que a autoria é pensada: como um domínio que deve ser protegido.

Uma das características mais importantes da propriedade intelectual – e, por conseguinte, da autoria – é sua exclusividade. O titular do direito autoral pode utilizar sua obra como desejar e impedir outras pessoas de reproduzirem, copiarem ou executarem sua obra sem sua autorização prévia. A transferência do direito da autora pode ser feita apenas patrimonialmente, ou seja, somente a cessão ou o licenciamento de uma obra a partir do seu direito de reprodução. A autora, o nome, a assinatura: esses são inalteráveis e garantidos enquanto direito moral e pessoal estabelecido entre a autora e sua obra.

Qualquer execução, reprodução ou cópia não autorizada são tidos como contrafação¹⁷. Nesse sentido, o plágio tem sido entendido como uma cópia – integral ou parcial – de uma obra cuja titular não foi citada. Como iremos acompanhar, o plágio assimila uma série de medidas conservativas civis e até sanções penais, em casos mais graves. Porém, não há como transitar pelo multiverso do plágio sem considerar

¹⁶ A Convenção de Berna para a Proteção de Obras Literárias e Artísticas, assim como o Acordo TRIPS, a Lei 9.610 (Lei de Direitos Autorais) e o Tratado da OMPI sobre Direitos de Autor (WTC), serão abordados no capítulo inicial da tese.

¹⁷ Contrafação: Segundo o dicionário online da língua portuguesa, contrafação significa: “falsificação de produtos, valores, assinaturas, de modo a iludir sua autenticidade”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/contrafacao/> Acesso em: 25/04/2018.

que a autoria, tal como é concebida pelos tratados internacionais, não é assim concebida por outras autoras. A autoria é múltipla.

O plágio acadêmico nos aponta que, por caminhos diferentes, alguma parte da autoria, tal como a concebemos, foi corrompida. Se por descuido, por intencionalidade, por tempo (ou falta dele), por má-fé: as respostas ao plágio são várias, mas sua resolução aciona a técnica. Talvez assim se encerre a controvérsia, certo? Não dessa maneira.

Bruno Latour (2012) acredita que a objetividade que almejamos se configura a partir de uma multiplicidade de pontos de vista e opiniões conflitantes. Se a técnica é definida pela mediação entre os sujeitos e os objetos, nada mais justo que considerar a agência não só das pessoas, mas também das palavras. As controvérsias que o plágio aciona são situações em que os diversos atores discordam, como um fórum híbrido que exhibe as associações da forma mais dinâmica. Mas, como veremos, nesse espaço de conflito e de negociação, as controvérsias nem sempre são decididas, e qualquer coisa pode ser um ator, desde que faça diferença nessa complexa rede.

Voltando ao minicurso, os estudantes ali presentes apresentavam diversas trajetórias de pesquisa e de interesses relacionados à autoria. A proposta de uma compreensão da autoria enquanto multiplicidade abria alguns mundos, enquanto fechava outros. Ao mesmo tempo, as propostas de uma outra autoria pareciam difíceis demais para serem levadas além da teoria: como não assinar um texto? Como copiar sem ser moralmente e institucionalmente julgado?

Pensar a subversão da autoria não é legitimar práticas de roubo da autoria alheia. Nem tampouco criar mecanismos que permitam que o plágio seja legalmente aceito. Não nos cabe uma solução categórica em relação ao plágio: o que queremos, de fato, é antes pensar a autoria a partir do plágio do que fazer um manifesto com táticas de guerrilhas não autorais. É interessante, de toda forma, notar que o reflexo das penalizações e acusações de plágio só acontecem porque a noção da autora no ocidente é pensado de certa maneira, enquanto pessoa-indivíduo dotada de posse. E se pensássemos a autoria de outra forma? Qual seria?

Já no final do minicurso, um estudante me disse: “Flora, você bagunçou toda a minha pesquisa. Agora não sei bem como construir um argumento preciso sobre autoria que não pareça contraditório. Estou feliz e meio angustiado”. Pensando se não eram as outras abordagens que simplificavam algo tão complexo, eu ri, como se

houvesse cumplicidade em torno da ideia de que a autoria é fabricada e re-fabricada incessantemente, nos nossos corpos, nos discos que ouvimos, nos textos que escrevemos. Quem escreve quando eu escrevo, afinal?

1.1. Propriedade Privada e *Commons*: o nascimento da propriedade intelectual, da autoria e do plágio.

O aparecimento do plágio como um objeto específico de disputa remonta, no ocidente, ao final do século XVIII e começo do século XIX. Para o psicanalista e escritor francês Michel Schneider (1990), os plágios passam a se multiplicar na medida em que surgem reflexões teóricas sobre a propriedade intelectual e a sua necessidade de jurisprudência a fim de ser “evitado”:

“O plágio só aparece como contrafação infame a partir do momento em que o autor fica ideologicamente investido de uma individualidade de artista, de criador, demiurgo solitário (...). O movimento acontece muito progressivamente e culmina no século dezenove”. (1990: 49)

Assim como a propriedade intelectual - e com base nela, a autora e a noção de autoria aparecem progressivamente na sociedade contemporânea a partir do que Michel Foucault (1969) chamou de “individualização na história das ideias”. Isso significa que a nossa percepção ocidental sobre autoria, propriedade intelectual e plágio nem sempre foi a mesma. O plágio, a autoria e a propriedade intelectual têm uma história que converge com a consolidação da figura da autora, impulsionada pelo projeto cartesiano do indivíduo e, em certa medida, pelas discussões acerca dos direitos de autor entre livreiros e a Igreja Católica.

Para o historiador Peter Burke (2003), o plágio surgiu como uma das respostas à comercialização do conhecimento. Apesar do autor defender que a concepção do conhecimento enquanto propriedade remonta à Idade Média, as disputas sobre plágio só ganharam repercussão a partir das discussões sobre propriedade intelectual. Porém, no Renascimento a dificuldade de se definir propriedade intelectual começa a ser minimizada, e sistematizações começam a ser pensadas formalmente. Os conflitos, desentendimentos e pontos de vista sobre a proteção jurídica da autoria começam a aparecer em revistas e cartilhas da época (Burke, 2003):

“No século XVII, discussões gerais sobre o assunto [propriedade intelectual] apareciam impressas. Escritores e impressores disputavam entre si sobre os direitos de propriedade do texto. Essas disputas têm relação com o individualismo, a emulação e a autoconsciência (...)” (2001:137)

O discurso sobre o plágio se constituiu progressivamente na articulação entre a idade clássica e a época moderna, e a sensibilidade ocidental ao plágio se estabelece não só com o individualismo – e sua construção da figura da autora - mas com o direito de propriedade. Para Schneider, o plágio nas sociedades contemporâneas *“pressupõe o reconhecimento de um direito de propriedade do autor sobre sua obra, medido pelo prazo legal de sua proteção”* (Schneider, 1990:133). Certamente, é eloquente afirmar que a noção de autoria que compartilhamos parte da consolidação do princípio de propriedade privada e em seguida, da propriedade intelectual.

Como explorado pelo antropólogo Guilherme Radomski (2012), a sistematização da noção de propriedade privada, segundo uma lógica de pertencimento, surgiu com John Locke. Ao postular que o ser humano só teria propriedade sobre o seu corpo, Locke justifica o entendimento da conexão entre o trabalho que pertence a alguém, a criatividade como trabalho e sua constituição como direito de posse. Segundo o autor:

“Locke, Diderot e outros filósofos foram responsáveis por secularizar a teoria do conhecimento, mostrando que ele deveria ser interpretado como resultado do trabalho do pensamento. Como era na mente individual que se localizavam as criações, seria justo que o ser humano tivesse propriedade sobre ideias”. (2012:157).

(Se) concordarmos que a noção de pessoa é correlata à noção de indivíduo, é eloquente afirmar que a (ideia de) propriedade privada, juntamente com a noção de indivíduo, de autoria, etc., também foi fabricada ao longo do tempo. Para compreender a autoria e suas formas de subtração [como o plágio], é preciso compreender como a propriedade privada surgiu, e, principalmente, como ela se vinculou ao que entendemos hoje enquanto noção de pessoa moderna.

Karl Marx (1867,2013) pontuou que a origem da propriedade privada decorre de uma série de fatores que podem ser entendidos a partir da acumulação primitiva

do capital e do processo histórico que desvincula agricultores/trabalhadores dos meios de produção. A base do processo da produção capitalista e da propriedade privada se deu a partir dos grandes deslocamentos de trabalhadores rurais, “violentamente” [palavras dele] expropriados de seus meios de trabalho e de sua terra.

Ao pesquisar a historiografia da acumulação primitiva, Marx parte da Inglaterra dos fins do século XIV para compreender a estrutura econômica atual, o capitalismo. Na Inglaterra dessa época, a maioria da população era constituída de camponeses, que por sua vez, eram arrendatários livres com direitos de propriedade sobre a terra que lavravam. Os camponeses dispunham do usufruto das terras comunais, além de, em seu tempo livre, trabalhar para os grandes senhores feudais.

Todavia, nessa época a produção feudal se caracterizava no compartilhamento das terras pelo maior número de camponeses possíveis. Segundo Marx, a partir do último terço do século XV e no século XVI, as dissoluções das vassalagens feudais deram origem à uma enorme população de indivíduos sem direitos, processo que foi agravado no século XVI, com a Reforma (Protestante) e os saques dos bens da Igreja. Para o autor:

“Tudo isso aconteceu sem qualquer observância da etiqueta legal. Essa usurpação das terras da Coroa e o saque aos bens da Igreja, quando os detentores destes bens saqueados não os perderam na revolução republicana, constituem a origem dos grandes domínios atuais da oligarquia inglesa. Os capitalistas burgueses favorecem a usurpação, entre outros motivos, para transformar a terra em mero artigo de comércio, ampliar a área da grande exploração agrícola, aumentar o suprimento dos proletários sem direitos, enxotados das terras”. (2013, pag. 840)

O cercamento das terras e a expulsão dos camponeses delas, faz surgir a propriedade privada. Mas não só isso. O roubo das terras comunais e das terras da Igreja, assim como o surgimento de leis que garantiam a posse dos cercamentos pelos grandes senhores feudais – e logo após – dos lordes latifundiários – tornou a propriedade privada o símbolo de uma geração capitalista. Já nas últimas décadas do século XVIII, desaparecem os últimos vestígios das propriedades comunais, cabendo apenas o que Marx chamou de “limpeza das propriedades”, ou seja, a expropriação dos camponeses de toda e qualquer área agricultável – a não ser, claro, como um trabalhador assalariado sem direito à posse de terra.

“O roubo dos bens da Igreja, a alienação fraudulenta dos domínios do estado, a ladroeira das terras comuns e a transformação da propriedade feudal e do clã em propriedade provada moderna, levada a cabo com terrorismo implacável, figuram entre os métodos idílicos da acumulação primitiva” (2013, pag.850)

Vimos que a expropriação dos camponeses criou grandes proprietários de terra. Para Marx, a acumulação primitiva do capital (e a origem do capitalismo) se reduz, em última análise, a propriedade privada capitalista. Esse modo de produção, baseado na propriedade privada, faz com que os meios de produção individuais sejam dispersos em “meios socialmente concentrados, da propriedade minúscula de muitos na propriedade gigantesca de poucos [causando] a expropriação da grande massa da população (...)” (2013:880).

Outro fator importante na expropriação e expulsão da população rural dessa época se deve, também, à segunda Revolução Agrícola¹⁸, que introduziu na agricultura o uso de equipamentos mecânicos, a produção em larga escala e o sistema de rotatividade de culturas.

Mas o aumento da produtividade do trabalho contribuiu não só para uma agricultura mais eficiente, uma maior especialização da mão de obra, o aumento populacional, etc., também colaborou para a individualização do trabalho. E não só do trabalho, mas do próprio conceito de indivíduo. Para Emile Durkheim (1970), por exemplo, a noção de indivíduo só pôde emergir a partir da mudança da solidariedade mecânica para a solidariedade orgânica¹⁹. Através da mediação do grupo, o indivíduo se complexifica. Mas isso não é tudo, e a ideia da individualização da (noção de) pessoa, assim como sua conexão com a propriedade, são conceitos fabricados durante muito tempo.

¹⁸ A primeira Revolução Agrícola, também conhecida como Revolução Neolítica, foi a transição em grande escala da “população” de um estilo de vida nômade para um estilo de vida sedentário fixo e agrícola.

¹⁹ Para Durkheim, a solidariedade mecânica era comum em sociedades “arcaicas”, onde não há uma divisão social do trabalho significativa e as funções sociais individuais são bastante semelhantes. Na solidariedade orgânica, típica das sociedades complexas, a divisão social do trabalho é mais desenvolvida, com diferentes profissões e atividades industriais, além das funções sociais dos indivíduos serem especializadas e interdependentes. Para saber mais: Durkheim, Émile. *A divisão do Trabalho Social*, 1893 – Martins Fontes, 2012.

O estabelecimento desse tipo de individualização, que Pierre Dardot e Christian Laval (2017) chamaram de “individualismo proprietário”, tem origens em Aristóteles, se consolidando com os argumentos escolásticos²⁰. São Tomás de Aquino, por exemplo, defendia que a propriedade privada é desejável, pois a divisão das posses é traduzida em ordem; enquanto a ocupação comum causava confusão. Segundo Dardot e Laval (2017):

“O argumento escolástico serviu, portanto, para romper com o ideal de comunidade de bens dos primeiros cristãos e dos Padres da Igreja, dando “naturalmente” ao homem, isto é, conforme sua essência de ser racional”. (2017:264)

Porém, o “argumento escolástico não era suficiente” (2017:265), e Locke complementou a questão consagrando a propriedade privada enquanto um direito natural: o indivíduo é proprietário de seu corpo, de suas faculdades e de seu trabalho, fazendo com que o direito de propriedade seja um direito em si mesmo. Aqui, a consolidação do entendimento do indivíduo enquanto conexão e extensão do seu trabalho ganha sentido e adesão pela maior parte dos intelectuais da época.

Todavia, a premissa de que o direito à propriedade é um direito natural²¹ não é um entendimento comum. Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, acreditava que a propriedade privada é inseparável da desigualdade, e a origem da sociedade e das leis “destruíram irremediavelmente a liberdade natural, fixaram para sempre a lei da propriedade e da desigualdade”. (1991:269)

Para Rousseau, a propriedade privada estabelece tanto uma superioridade entre os homens, quanto uma maior desigualdade entre eles. Segundo o autor, existem dois tipos de desigualdades: uma desigualdade física, definida através de marcadores corporais, como idade, saúde, etc.; e a desigualdade moral ou política, que consiste nos diversos privilégios gozados por alguns membros da sociedade em

²⁰ A escolástica foi um método de pensamento e de aprendizado que dominou o ensino nas universidades europeias medievais. O pensamento cristão, assim como a necessidade de justificar a fé sob a exigência do pensamento racional, fez com que os escolásticos estivessem em constante luta para harmonizar a esfera da razão com a fé.

²¹ Não é meu objetivo defender o jusnaturalismo ou denunciá-lo. Os contratualistas e demais autores aqui utilizados apontam para diferentes compreensões acerca da propriedade, e, apenas por esse motivo, ocupam os parágrafos aqui escritos.

detrimento de outros. Quando proferiu seu “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”, em 1750, Rousseau escreveu:

“O verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer isto é meu e encontrou pessoas suficientemente simples para acredita-lo”. (1750:257)

Pensando na relação entre propriedade privada e desigualdade, o argumento defendido por Karl Marx auxilia nosso debate. Para Marx, o modelo de produção capitalista cria um tipo de relação em que o trabalhador se confunde com sua produção, ou seja, com a mercadoria produzida a partir de seu trabalho alienado; em uma sociedade dividida em duas classes: as pessoas que possuem propriedade e os trabalhadores que não possuem, e, portanto, vendem sua força de trabalho. Não é de se estranhar, portanto, que a ideia secular de que as pessoas são proprietárias delas mesmas e de seu trabalho (Strathern 2014c), nos acompanhe até hoje.

Historicamente, o surgimento da propriedade privada leva em consideração a posse [ou seja, a própria ideia do proprietário] e vários movimentos antagônicos produzidos ao longo do tempo, que tinham, e têm, sobretudo, o intuito de diluir essa posse ou de democratizá-la enquanto tal. Exemplos desses movimentos vão desde a crise do feudalismo, onde o crescimento demográfico a partir do século X não deu conta de suprir a demanda alimentícia nem as revoltas em torno das regiões cultiváveis, até as revoltas camponesas que aconteceram pelo mundo, em geral pelas disputas de uso e propriedade da terra. No Brasil, movimentos que lutam pela reforma agrária e contra a estrutura fundiária vigente no país escrevem sua história através das Ligas Camponesas, do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra, do Movimento Indígena e de várias outras mobilizações que tentam problematizar a atual política de propriedade privada brasileira.

A história do desenvolvimento capitalista não pode ser compreendida sem o papel da propriedade privada. Silvia Federici (2017) defende que o capitalismo foi uma resposta surgida das lutas antifeudais, problematizando a ideia de que a passagem de um para o outro não foi contínua e nem tranquila. É Federici que também resgata o papel das mulheres como protagonistas da resistência aos cercamentos e do restabelecimento de modelos alternativos e da vida comunal na luta antifeudal.

O Calibã e a Bruxa

Silvia Federici é uma historiadora italiana que se dedica a compreender a história do capitalismo a partir de uma perspectiva de gênero. Em 2004, publicou o livro “Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva”, traduzido no Brasil pelo Coletivo Sycorax, em 2017.

A tese de Federici é de que a exploração das mulheres cumpriu uma função essencial no processo de acumulação capitalista, porém suas histórias foram solapadas da historiografia eurocêntrica. Ao mesmo tempo, a historiadora posiciona a bruxa (“enquanto encarnação de um mundo de sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher obeah que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos à rebelião” 2017: pag.24) como figura central de uma análise sobre os cercamentos e a origem da propriedade privada.

A caça às bruxas, segundo a autora, funcionou para preparar o terreno para o desenvolvimento de um regime patriarcal mais opressivo que o regime experimentado pelas mulheres na Idade Média. Nessa época, prevalecia a autoridade dos senhores feudais, que controlavam a comunidade servil e as propriedades dos servos. Com o argumento de que tudo era posse do senhor, em algumas regiões esses senhores das terras chegavam a reivindicar o *ius primae noctis*, ou seja, o direito a deitar com a esposa do servo em sua primeira noite de núpcias.

A partir dos séculos XII e XIII, com o crescente número de camponeses empobrecidos e as repetidas revoltas anti-feudalistas, os movimentos heréticos surgiram como uma proposta de se criar um outro tipo de sociedade baseada em uma reinterpretação religiosa. Os hereges denunciavam a acumulação de riquezas e a propriedade privada, além de preconizar uma renovação espiritual contra o Clero da época. Para Federici:

“Os hereges eram queimados aos milhares na fogueira e, para erradicar sua presença, o papa criou uma das instituições mais perversas jamais conhecidas na história da repressão estatal: a Santa Inquisição” (2017: 69)



Figura 3 - O *Malleus Maleficarum* foi um livro escrito por inquisidores no século XV destinado a guiar os inquisidores na identificação de bruxaria.

Para a historiadora, a grande caça às bruxas que ocorreu entre os séculos XVI e XVII foi fundamental para a derrota do campesinato europeu, além da expulsão dessas populações de suas terras comunais. A privatização da terra, que na Europa começou no final do século XVI, aconteceu por meio dos cercamentos – sob o argumento conhecido da Tragédia dos Commons, de Garret Hardin, que discutiremos mais a frente. Porém, a partir da privatização das terras, os métodos disciplinares voltados às mulheres passaram a fazer parte do aparato estatal, controlando suas funções reprodutivas e todos os métodos contraceptivos desenvolvidos por curandeiras e parteiras locais. O resultado desse rígido controle sobre o corpo das mulheres foi a punição em massa para qualquer uma que burlasse as normas reprodutivas em voga, sob a acusação de serem bruxas e assassinas de crianças.

É interessante notar que, com a marginalização das parteiras, o papel ativo

no trabalho de parto passou a fazer parte do domínio masculino, e em lugares como a França e a Alemanha, as parteiras tiveram que se tornar espiãs do Estado para poderem continuar com suas práticas (Federici, 2017: pag.177). De toda forma, a sugestão da historiadora é de que as privatizações das terras coincidem com o registro da caça às bruxas a partir da difusão do capitalismo rural, uma vez que a maioria das acusadas eram mulheres camponesas. Para Federici:

“De acordo com esse novo contrato social-sexual, as mulheres proletárias se tornaram para os trabalhadores homens substitutas das terras que eles haviam perdido com os cercamentos, seu meio de reprodução mais básico e um bem comum de que qualquer um podia se apropriar e usar segundo sua vontade (2017:191)

Apesar da caça às bruxas ser uma derrota histórica para as mulheres, segundo Federici, não foi sem luta. A partir do movimento feminista, a perseguição às bruxas tem sido devidamente contextualizada e saiu de sua clandestinidade, reconfigurando os ideais feministas sobre propriedade privada e a história da degradação feminina com o advento do capitalismo. Além de Federici, insistem nessa linha de conhecimento a escritora feminista Starhawk (1997) e Maria Mies (1986), que também mostram o quanto à caça as bruxas está articulada em um contexto de acumulação primitiva do capital.

A promessa de uma sociedade sem propriedade privada tem sido tema de debates e artigos há muito tempo. Porém, a proposta utópica²² que versa sobre a propriedade de uso comunal, onde os recursos são compartilhados por todos sem benefício de nenhum indivíduo específico, tem sido contestada pelos mais diversos grupos – de pesquisadores, de políticos, de latifundiários – da mesma forma que uma flexibilização da propriedade intelectual é rechaçada pela grande maioria desses atores.

²² Colocamos “utópica” para não correremos o risco de cair no argumento de que o contrário de uma sociedade fundiária seria uma sociedade igualitária. Cabe esclarecer que a discussão vai além dos binarismos, e que a propriedade existe em relação não apenas com o indivíduo, mas com o Estado, com a política, e sobretudo, com a democracia.

Esse dilema ficou conhecido nos debates ambientais sobre escassez a partir do ensaio do matemático William Foster Lloyd, chamado “*The Tragedy of the Commons*” (1832), e popularizado pelo ecologista Garrett Hardin em 1968. Em um breve ensaio de seis páginas, Hardin defende que, quando os recursos são compartilhados, a tendência é que os interesses individuais se sobressaiam. Um dos exemplos que o ecologista usa é um pasto comunal, aberto a todos os aldeões, onde cada pastor tem o mesmo número de gado compartilhando uma área de pasto comum. Hardin pontua que, mais cedo ou mais tarde, algum pastor vai buscar maximizar o seu ganho, pois essa é a natureza “lógica” do indivíduo. Por consequência, um ou dois pastores adicionam outro animal ao seu rebanho alcançando seus próprios objetivos, mas acabando com o pasto comum e causando o que ele chama de “tragédia”: a tragédia dos *commons*. O benefício que o acréscimo do gado traz é individual (apenas para aquele pastor que incluiu o animal a mais no pasto), enquanto o seu custo é compartilhado por todos os pastores. Para Hardin, toda vez que um recurso comum é compartilhado, esse recurso tende ao esgotamento.

Ao mesmo tempo em que o autor lida com o que ele considerou como um apelo egoísta “inevitável” da ocupação das terras comunais, Garret Hardin pareceu ignorar todo o processo histórico defendido por Marx ,que levou a expropriação do camponês de suas terras e das terras comunais, ou seja, a acumulação primitiva do capital. E não só isso. Em nenhum momento Hardin faz alusão à sujeição dos trabalhadores ao processo capitalista e ao poderio do senhor feudal, ou, ainda, considera que o usufruto da terra comum foi um modelo que funcionou durante muito séculos.

De toda forma, as soluções propostas por Hardin e que, sem dúvida, são argumentos defendidos por grande parte da “sociedade ocidental”, seriam: a privatização do recurso, ou seja, a venda dos *commons* como propriedade privada; o loteamento desses recursos e seu acesso gerido por uma pequena comunidade (segundo padrões acordados, porém sua sugestão é o direito de alocação ou compra a partir do mérito); e um maior controle estatal, com a criação de uma agência regulatória. Hardin assume que suas soluções podem parecer um pouco ofensivas, mas seria a única forma de manter o bem comum longe da destruição.

Ao que parece, os argumentos que fazem apelo à tragédia dos *commons* continuam sendo bastante atuais. Em uma rápida pesquisa pela internet²³, existem páginas, blogs e ensaios que partem da tragédia dos *commons* para discutir, desde a teoria dos jogos, até a divisão das contas de restaurante, a economia de energia nos edifícios pelos moradores e o aquecimento global. Mas antes de ser um grande consenso, a tragédia dos *commons* é uma grande controvérsia.

O modelo de gestão dos *commons* proposto por Elinor Ostrom, em um artigo intitulado “*Governing the Commons: The evolution of institutions for collective action*” (1990), fez com que Ostrom ganhasse o prêmio Nobel de economia em 2009. Em uma proposta semelhante a alguns movimentos que subvertem a autoria (trabalhados nessa tese), a economista faz uma crítica contundente à interpretação da tragédia dos *commons*, assegurando que, muitas vezes, as comunidades locais desenvolvem arranjos eficazes para evitar o colapso dos recursos disponíveis.

A autora pesquisou diversas instituições e demonstrou como os usuários de recursos coletivos podem possibilitar um uso consciente dos *commons*. Para Nathan Goodman²⁴ (2014):

“Ostrom rejeitou as vozes que afirmavam que apenas a regulação ou privatização podiam resolver a tragédia dos comuns. Através da teoria dos jogos, ela demonstrou como usuários de recursos coletivos podem formar contratos entre eles para assegurar o uso responsável dos recursos comuns. “O interesse próprio daqueles que negociaram o contrato irá induzi-los a monitorar uns aos outros e denunciar infrações para que o contrato seja cumprido”, diz Ostrom”.

A gestão coletiva sem o esgotamento de recursos não é algo inédito, porém sua visibilidade ainda é pequena. O importante é pensar que a propriedade privada é historicamente salvaguardada por teóricos e inclusive por ambientalistas, como é o caso de Garrett Hardin. Os esforços para se pensar essa questão levaram, inclusive,

²³ Pesquisa realizada em 18/03/2018. Para saber mais: “A tragédia dos Comuns e a Divisão da Conta do Restaurante”.

Disponível em: <http://www.cienciaestrategia.com.br/teoriadosjogos/capitulo.asp?cap=m9>

e “A Tragédia dos Comuns”, de Eduardo Pegurier,

disponível em: <http://www.oeco.org.br/colunas/eduardo-pegurier/17160-oeco-15406/>; “Hardin: a Tragédia dos Comuns”, disponível em: <https://ensaiosnotas.com/2016/12/28/hardin-a-tragedia-dos-comuns/>. Acesso em 25/05/2019.

²⁴ GOODMAN, Nathan. “Um pequeno guia para Elinor Ostrom”, 2014. Tradução de Ana Rachel Gondim. Disponível em <https://www.studentsforliberty.org/pequeno-guia-elinor-ostrom>, Acesso em: 24/05/2019.

a teses como a de Lewis Morgan que, em 1877, defendia que a propriedade privada era o símbolo da evolução humana e de civilidade.

A “necessidade” da transformação dos *commons* em propriedade, assim como uma série de construções legitimadas durante uma *longue duree* ocidental que resultaram na significação da noção de pessoa enquanto posse, convergiram para a consolidação da propriedade intelectual e da centralidade do autor enquanto tal.

Porém, assim como a fabricação da noção de autoria no decorrer dos séculos, o estabelecimento da ideia de propriedade intelectual também percorre um caminho não menos controverso. A autoria no ocidente é compreendida através da propriedade, em termos de produção e controle. Marylin Strathern (2014a), em paralelo com a cultura Hagen por ela estudada, observa que a cultura “burguesa ocidental” envolve um modelo de partilha e de troca que está calcada na noção de que produção é controle, inclusive o controle atribuído a coisas – como vemos na propriedade intelectual e na compreensão legal de autoria e de autora contemporâneos. A autora considera que o desenvolvimento das leis que envolvem a propriedade intelectual fundaram-se na “*afirmação da paternidade dos autores em relação aos produtos*” (2014b:297), preservando a separação entre as pessoas e o que pode ser possuído.

Assim como a “maternidade” da autoria é uma forma de circunscrever a propriedade de um autor sob ele, o relacionamento entre o texto e a noção de autora nos faz refletir como a autoria hoje é considerada uma extensão não apenas de si, mas da própria ideia de posse. Isso significa que o modelo de autoria da sociedade ocidental se baseia na individualidade²⁵ da criação do conhecimento, e, em certa medida, na geração de um tipo de vínculo que faz do texto assinado uma criação inalienável.

Já o plágio, por sua vez, ocupa um “entre lugar” entre a autora e seu texto. Enquanto propriedade intelectual, o texto original continua sendo propriedade da autora mesmo que seja subtraído por um pretense plágio. Mesmo não havendo a perda de propriedade, o plagiário desapropria partes do texto original e assina como seu. A propriedade, nesse sentido, passa a ser compartilhada: porém, desconsente, infringida, violada. E, como veremos, a maior parte das orientações dos órgãos de

²⁵ Em caso de autoria múltipla, que ela seja devidamente responsabilizada com os nomes presentes nas linhas de assinatura de um artigo, mesmo que seja praxe ter um primeiro nome que é lido como “inteiramente” responsável por “todo” artigo (Strathern, 2015).

pesquisa no Brasil e nos países ocidentais é entender o plágio como violação da propriedade privada.

Para Schneider, a época “moderna”, com sua supervalorização da individualidade, acabou transformando o plágio no pior atributo a ser associado ao nome de um escritor²⁶, traduzido enquanto vergonha, descrédito, humilhação. No meio acadêmico o plágio adquire contornos significativos pois, em um ambiente caracterizado pela produção “original” de conhecimento, a cópia sem a devida citação é uma preocupação constante nas pesquisas científicas. O que percebemos é que o plágio acontece por uma série de razões que compreendem desde a dificuldade de escrita, a falta de informação e de tempo, além do interesse em aumentar o número de publicações dos pesquisadores afim de cumprir metas de produtividade científica e pressão institucional. De fato, o plágio ou a fraude deslegitimam os princípios de confiabilidade da pesquisa científica feita dentro das Universidades, além de corroborarem com uma certa noção de roubo da autoria de outrem. Segundo Debora Diniz e Ana Terra (2014):

“Entender o plágio como violação da propriedade privada parece ter sido a escolha da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), (... ao fazer menção à propriedade intelectual no primeiro documento público sobre o tema. As orientações da Capes endossa, as recomendações de uma proposição anterior do Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil...” (2014:21)

Mesmo que não exista uma legislação brasileira específica que trate o conceito direto e expresso do plágio, até onde acompanhamos, ele costuma ser compreendido como sinônimo de fraude ou de apropriação indevida de autoria e, em alguns casos específicos, como violação das leis de direitos autorais. O que a legislação vigente caracteriza legalmente como violação de direito autoral é designado sob o nome de contrafação, segundo o artigo 5 da lei n° 9610, definida como a reprodução, cópia e armazenamento de obra ou fonograma não autorizados pela autora ou o detentora do direito autoral. Penalmente, a violação de direito autoral se configura um delito

²⁶ Schneider aponta que o plágio não se configurava como algo moralmente condenável até o início do século XIX. Ele cita Shakespeare, que tinha um incrível “talento plagiário”. Em *Ricardo III*, segundo o crítico inglês Malone, a peça, que continha 6.043 versos, tinham 1.771 plagiados (1990:50). Porém, nessa época, não faz sentido se pensar o plágio enquanto roubo, pois a própria noção de indivíduo ainda estava se configurando enquanto posse.

(Artigo 184 do Código Penal), e deve ser seguida de sua comprovação de materialidade por perícia.

Segundo Fragoso (2009), advogado especialista em direitos autorais, diferentemente do plágio, *“a contrafação realiza-se pela reprodução parcial ou integral, de obra ou fonograma, sem a usurpação do nome dos autores ou dos produtores, organizadores ou titulares”* (2009: 294). O plágio, por sua vez, não mantém o nome da autora original: é fraude. Fragoso conclui que: *“O plágio dirige-se (...) para a apropriação da substância criadora, do modo de expressão encarnado na obra; a contrafação é a reprodução da obra, ou parte dela, sem o ânimo dissimulador de seu conteúdo original e sem a omissão do nome do seu criador”*. (2009:302).

A lei nº 9610, conhecida como a Lei de Direitos Autorais, trata como “reprodução fraudulenta” qualquer obra intelectual que seja reproduzida parcial ou integralmente, adaptada, editada, traduzida, distribuída e utilizada sem a autorização do autor ou do detentor do direito autoral da obra. O que a lei define em seu bojo são as práticas permitidas ou vedadas referentes à condição de autoria, enquanto proprietário. A antropóloga Debora Diniz e a linguista Ana Terra Munhoz (2014) lembram que, apesar dos estudos que circunscrevem o tema do plágio, o arcabouço legal que tenta englobá-lo está sujeito a mudanças permanentes:

“ O campo jurídico está em constante mutação e abre um amplo leque de acordos e dissensos sobre o plágio: o entendimento comum o circunscreve à ordem capitalista da propriedade privada e resolve as controvérsias pela razão econômica do capital gerado pela produção intelectual (Posner, 2007, op.cit). Outras interpretações sustentam a inexistência de propriedade privada violada pelo plágio, pois não haveria invenção genuína no campo das ideias...” (2014,pag.20)

Porém, nos casos de plágio, cada caso é avaliado particularmente – e sua instância de julgamento também. O plágio, quando julgado nos tribunais, depende de avaliação pericial por técnicos especializados. Em algumas universidades e centros de pesquisa, existem comissões especializadas para a avaliação e acolhimento de denúncia do plágio, e, de forma geral, a medida mais comum para lidar com casos de plágio na acadêmica é com a abertura de sindicâncias para a apuração das denúncias. Também é interessante notar o aparecimento de *softwares* e pacotes de serviços que auxiliam no reconhecimento do plágio.

Softwares anti-plágio e seus mais recentes concorrentes

“Identifique potencial plágio com a solução mais eficaz e completa do mundo. Proteja a reputação da sua instituição com ferramentas de investigação de plágio em trabalhos escritos, códigos de programação e na contratação de autorias de trabalhos.”²⁷

É assim que começa a apresentação do software *Turnitin*, presente em mais de 35 universidades brasileiras²⁸. O *Turnitin* é um serviço de detecção de plágio que foi lançado em 1997 pela companhia *iParadigms*, e tem sido um dos softwares anti-plágios mais populares no Brasil.

Além do *Turnitin*, existem diversos softwares responsáveis por pesquisar por sobreposição de palavras e similaridades entre textos afim de detectarem plágio: como o *plagiarism detect*, *ephorus*, farejador de plágio, etc.. Porém, recentemente surgiram softwares que fazem justamente o contrário: são os softwares responsáveis por parafrasearem textos, como o *Spinbot* e o *Word Spinner*.

Esses aplicativos, por sua vez, reescrevem passagens de textos a partir da troca de sinônimos. Na apresentação do programa *Word Spinner*, por exemplo, tem a seguinte apresentação: “Textos autênticos mais rápidos! Criar textos autênticos para sites ou (para) trabalhos acadêmicos. Mudar sinônimos (parafrasear sinônimos) e mudar ordem das frases.”²⁹

A partir de entrevistas entre professores e alunos de pós-graduação de universidades brasileiras, em abril de 2019 a jornalista e historiadora Juliana Sayuri escreveu a reportagem intitulada de “Aplicativos que reescrevem artigos

²⁷ Disponível em: <https://www.turnitin.com>. Acesso em 27/04/2019

²⁸ SALDANHA, Paulo. “Instituições apostam em software contra plágios”, Estadão, 2014. Segundo Saldanha, o Turnitin era utilizado por 35 universidades brasileiras até maio de 2014. Reportagem disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,instituicoes-apostam-em-software-contr-plagio-imp-,1168472>. Acesso em 27/04/2019.

²⁹ Disponível em: <http://spinner.com.br> . Acesso em 27/04/2019

acadêmicos acendem alerta na academia”³⁰. Para alguns dos entrevistados, como o filósofo Renato Janine Ribeiro, esse tipo de aplicativo, que tem como objetivo reescrever artigos mediante paráfrases, demonstram não só a “desonestidade intelectual do plágio” (palavras dele), mas também a existência de um mercado que funciona a partir da grande procura de programas de paráfrases. Para Janine, uma das causas do surgimento desse mercado é a grande pressão para a produção de artigos originais, mesmo que não sejam relevantes cientificamente. Ele prossegue: “Estamos numa situação de excesso de escrita, de qualidade questionável, e falta de leitura”.



Figura 4 - Cartaz exposto na PUC - Rio sobre plágio. Foto: Lilian Alves Gomes

Não há como prever o plágio. Para apurar qualquer denúncia de plágio, é necessário demonstrar que o plagiário teve acesso a obra original, além de uma prova de acesso definitiva (Gandelman, 2007). Apesar da proteção à obra ser efetivada a

³⁰ SAYURI, Juliana. “Aplicativos que reescrevem artigos acendem alerta na acadêmica”, Folha de São Paulo, 2019. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/04/aplicativos-que-reescrevem-artigos-acendem-alerta-na-academia.shtml?utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=compwa. Acesso 27/04/2019

partir de seu registro – ou de sua publicação, a lei de direitos autorais entende que a obra está protegida a partir de sua criação. Uma obra fixada é prova tanto de uma denúncia, quanto de uma acusação de plágio.

No decorrer da pesquisa, percebeu-se que muitas vezes a acusação de plágio era tratada como sinônimo de fraude ou falsificação. Certamente, a noção de plágio e de fraude suscitam reações comuns, pois ambos são considerados graves e exercem uma punição rigorosa ao acusado, como nos lembra o filósofo Ivan Domingues. Em artigo intitulado “*A questão do plágio e da fraude nas humanidades*”(2012), Domingues discute diferentes fraudes e plágios que ocorreram nos meios acadêmicos e sugere sanções de controle do problema que passem também pela problematização do produtivismo exigido aos docentes e discentes envolvidos com pesquisas. É importante notar que o aumento paulatino dos casos de fraudes e plágio, ou a maior visibilidade deles na produção acadêmica, vem acompanhado de um igual aditamento da produtividade acadêmica exigida pela CAPES e outros órgãos de pesquisa.

Em reportagem recente, a revista *Veja*³¹ publicou um levantamento realizado pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) demonstrando que 87% dos alunos entram na universidade sem saber o que é plágio. Segundo a pesquisa, estudantes de graduação e de pós graduação de todas as áreas do conhecimento não sabem o que configura plágio, cópia ou fazer devidamente uma referência. A partir do resultado da pesquisa, a Unicamp pretende elaborar uma política anti-plágio, com normas de conduta, o estabelecimento de punições para evitar os casos de fraude e o uso extensivo de softwares anti-plágio. Para Diniz e Munhoz (2014):

“A maioria dos pesquisadores acredita nos princípios éticos de uma boa prática acadêmica e, voluntariamente, submete-se a eles. (...) Ingenuamente se supõe que as normas de funcionamento e os princípios éticos da atividade acadêmica sejam auto evidentes.” (2014: 23)

A discussão não é tão simples, e não é menos controversa. Em artigo intitulado “*Plágio na produção acadêmica, vespeiro intocável ou não*”, de Antônio Biondi (2011), é possível perceber o dissenso causado sobre a ideia de que o plágio e a fraude são favorecidos por um certo produtivismo no meio acadêmico. A partir de uma série de

³¹ BASSETE, Fernanda. “Pesquisa: 87% dos alunos chegam à universidade sem saber o que é plágio”, *Veja*, 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/educacao/pesquisa-87-dos-alunos-chegam-a-universidade-sem-saber-o-que-e-plagio/>. Acesso em 20/11/2018

entrevistas, Biondi colhe relatos de professores que se dividem quando questionados sobre a correlação entre a pressão da produção pelas agências de fomento e a prática de fraude. Alguns professores acreditam que as altas exigências por produtividade podem sim levar ao plágio, afinal, conhecimento não pode ser produzido em série; enquanto outros professores insistem que o plágio sempre existiu – o que é novo são as diversas formas nas quais ele tornou-se visível – seja pela circulação de teses, monografias e dissertações, seja por meio de programas próprios de detecção de cópias

Debora Diniz e Ana Terra Munhoz (2011b) fazem uma distinção importante sobre as penalidades que pesam sobre o plagiador³², sendo ele professor/pesquisador ou sendo ele estudante de graduação. Para elas, as sanções são diferentes, pois para o estudante plagiador as penalidades se restringem à esfera didática e, em casos mais graves de plágio, às instâncias administrativas; como a expulsão do aluno, por exemplo (Munhoz, Diniz, 2011b). Em uma pesquisa com graduandos de letras, Obdália Santana Silva (2008) chegou à conclusão que o plágio entre os estudantes vem não só da facilidade de acesso à internet, mas também da falta de informação sobre os procedimentos que implicam uma cópia não autorizada. Para Débora Diniz (2011a):

“Como professora, nunca identifiquei uma situação de plágio em sala de aula, mas tenho a convicção ética de que o plágio de um estudante de graduação não se compara ao plágio de um colega pesquisador. (...) Entre o que se define por citação – a repetição autorizada para um jargão científico – e o plágio há uma fronteira nebulosa para o jovem estudante. O papel dos educadores é continuamente mostrar os limites dessa fronteira e os riscos de ser identificado como um “plagiador””. (2011a:23)

Para o pesquisador/professor, o resultado da comprovação de plágio ou de fraude tem dimensões diversas, muito diferente das penalidades sofridas por alunos plagiários. Segundo Munhoz e Diniz (2011b), o plágio praticado por especialistas tem um potencial ofensivo muito maior, pois, além de arregimentar um público considerável, suas publicações são levadas ao descrédito, a autenticidade de seu trabalho é questionada e ele se vê deslegitimado pela comunidade científica.

³² *Plagiador* ou *plagiário* são utilizados nesse trabalho como adjetivo, fazendo alusão àquele que pratica o plágio.

Porém, é unânime que ambos, o plágio e a fraude, são problemas tidos como graves, e que, segundo a professora entrevistada por Biondi, Edna Arcuri, da USP: *“(o plágio) desrespeita princípios morais – sujeitos envolvidos – e éticos – a sociedade. Triste, pois muitos alunos nem percebem a gravidade da situação”*. Um outro professor entrevistado por Biondi, Erney Plessman de Camargo, ex-presidente do CNPq, arremata: *“plagiadores e falsificadores científicos são antes de tudo estelionatários primários”*. Parece-nos que, em última instância, a produção científica atual está sob suspeita. Mas o que entendemos por fraude e plágio, afinal?

Certamente, tanto o plágio quanto a fraude não são conceitos acabados. Eles acionam uma complexa rede de atores: professores, livros, artigos, estudantes, órgãos de fomento, legislações e regras de publicação. Pensando que as controvérsias sobre plágio são, legalmente, discutidas nos mais diversos dispositivos técnicos, tais como sindicâncias e agências reguladoras, a definição que mais se aproxima do universo acadêmico, e que é usada como modelo para sanções e penalizações em caso de plágio, são as diretrizes definidas pelo CNPq. No Relatório da Comissão de Integridade de Pesquisa do CNPq, publicado em maio de 2011:

- “Plágio: consiste na apresentação, como se fosse da sua autoria, de resultados e conclusões anteriormente obtidos por outro autor, bem como de textos integrais ou de parte substancial de textos alheios (...).”;
- “Falsificação: consiste na manipulação fraudulenta de resultados obtidos de forma a alterar-lhes o significado, sua interpretação ou mesmo sua confiabilidade”.

As fraudes relacionadas à autoria não são apenas prerrogativa do plágio. Outro conceito, muito conhecido da comunidade acadêmica, é o chamado autoplágio. No autoplágio, o autor se vale dele mesmo, ou seja, do que já escreveu, para ascender seu volume de publicação, seja publicando vários artigos com pequenas modificações; ou seja fragmentando seu trabalho em vários outros artigos com publicações diferentes. Porém, diferente do plágio, ele não copia ou rouba a autoria de outrem, mas, como pontua Munhoz e Diniz (2011b), o autoplágio acaba por ser uma prática de reciclagem sem criatividade ou ineditismo:

“(…) Diferentemente do plágio, no autoplágio não há uso de ideias ou palavras de outro autor, nem prejuízo ao plagiado por falta de reconhecimento. Nesse sentido, o autoplágio de fato é uma infração ética, mas foge à regra descritiva do plágio como usurpação das palavras ou ideias alheias (2011: 51).

Além do autoplágio, muito comum no universo acadêmico (porém sem apresentar represálias significativas), existe uma categorização sobre tipos de plágio que tem ampliado a discussão sobre o tema, como expresso na cartilha sobre plágio da Comissão de Avaliação de Casos de Autoria do Departamento de Comunicação Social da UFF (Universidade Federal Fluminense)³³. Nessa cartilha e em outros trabalhos recentes (Garschagem, 2006; Silva, 2008), o plágio é dividido em três tipos:

- Integral: Quando o trabalho é cópia integral de outra obra, sem a citação do autor original;
- Parcial: Também chamado de “mosaico”, é quando o trabalho apresenta cópia de diversos trechos de fontes diferentes, dificultando a identificação do plágio;
- Conceitual: Esse tipo de plágio é um pouco mais controverso, pois consiste na apropriação de uma ideia ou conceito de um autor específico, sem citar a fonte original, e apresentá-la como se fosse inédita ou desconhecida. Muitas vezes, sem a comprovação textual do conceito original apropriado (artigos, pesquisas ou livros publicados), os debates sobre originalidade acabam sendo infinitos e infrutíferos, afinal, como determinar o autor inaugural do conceito sem seu registro público de comprovação?

³³ “*Nem tudo que parece é: entenda o que é plágio*” Comissão de Avaliação de Casos de Autoria (biênio 2008-2010), do Departamento de Comunicação Social – Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) da Universidade Federal Fluminense.



Figura 5 - Quadrinho de Alberto Montt. [Distribuição pela Licença Creative Commons]

De toda forma, o plágio existe sob diversas maneiras e deve ser problematizado, não apenas para compreendermos como o plágio tenciona a autoria – pelo menos, a autoria de alguém - mas para, principalmente, percebermos as relações sociais que circunscrevem o plágio e seus agenciamentos.

1.2. Plágio – Alguns casos controversos para se pensar com/sobre

“O que é seu, o que é do mundo?”

José Luís Braga

As histórias a seguir foram escritas sem a citação do nome das a(u)toras. A opção da etnografia a partir da ausência nominal foi a saída escolhida para lidar com um processo jurídico em andamento. Mas não só isso. Se a autoria nos incomoda de alguma maneira, é porque lidar com qualquer tipo de autoridade em universos de plágio é um tanto controverso e bastante hostil. Os momentos de discussão sobre os nomes – ou a ausência deles – foram longos e acionaram opiniões muito distintas entre as participantes. Enquanto experimentação, o desaparecimento do nome próprio é um agenciamento: é também a desindividualização da autora. Ao mesmo tempo, foi nesse momento que a desconstrução da autoria individual simultaneamente à construção de um desaparecimento autoral fez mais sentido. Se a antropologia é uma ficção

persuasiva, a estratégia literária aqui adotada foi da desapareção do nome e não da pessoa, entendendo o que tudo isso inclui ou exclui. Dessa forma, usaremos todos os referentes no feminino [aluna, orientadora, antropóloga e freira] por alusão ao substantivo feminino pessoa, ou à noção de pessoa que indica, tal como Mauss (2003) ponderou, um indivíduo moral.

Em 2016, a dissertação de mestrado de autoria de uma ex-aluna da UFMG foi anulada pelo Conselho Universitário (CU) dessa Universidade, visto que, segundo o boletim da entidade, a dissertação defendida foi um plágio de uma tese de doutorado disponível em seu acervo.

De acordo com o texto do periódico institucional, o trabalho configuraria plágio por conter mais ou menos 50 referências de sobreposição do texto da dissertação ao texto original da tese. Em parecer apresentado pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (Cepe) da UFMG e referendado pelo Conselho Universitário:

“A decisão adotada pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão, sustentada em farto material probatório, está revestida de legitimidade e confere segurança à comunidade acadêmica para ratificar o veredito, pois, além de combater a fraude acadêmica, cumpre-se função pedagógica no sentido de dar amplo conhecimento de que a improbidade intelectual é inadmissível no ambiente universitário e deve ser severamente repudiada”³⁴.

Mas esse é apenas o parecer final de um processo que se iniciou logo após a defesa da dissertação da ex-aluna, em 2011. O caminho percorrido por uma denúncia de plágio é longo, e, na UFMG, começa pela formalização da acusação de plágio no colegiado do curso da faculdade em que o trabalho foi defendido. Depois, uma comissão determinada pela própria congregação da faculdade se responsabiliza pela revisão do trabalho acusado, e os envolvidos (a saber: o acusado de plágio e seu orientador), são ouvidos em uma espécie de audiência, chamada sindicância. A partir do parecer da sindicância se instaura um processo administrativo disciplinar. O parecer dessa comissão, quando favorável à anulação da defesa do trabalho [e, conseqüentemente, à cassação do título concedido ao aluno], é passado para os

³⁴ Boletim da UFMG, sem data, [as datas foram omitidas para preservar a – identidade – das pessoas envolvidas].

professores conselheiros que compõem o Cepe, que votam o parecer e o enviam para outro órgão, o Conselho Universitário. A partir da decisão do Conselho Universitário, o parecer final é oficialmente homologado pela(o) Reitora(o) da Universidade.

RECURSOS DA DENÚNCIA DE PLÁGIO NA UFMG

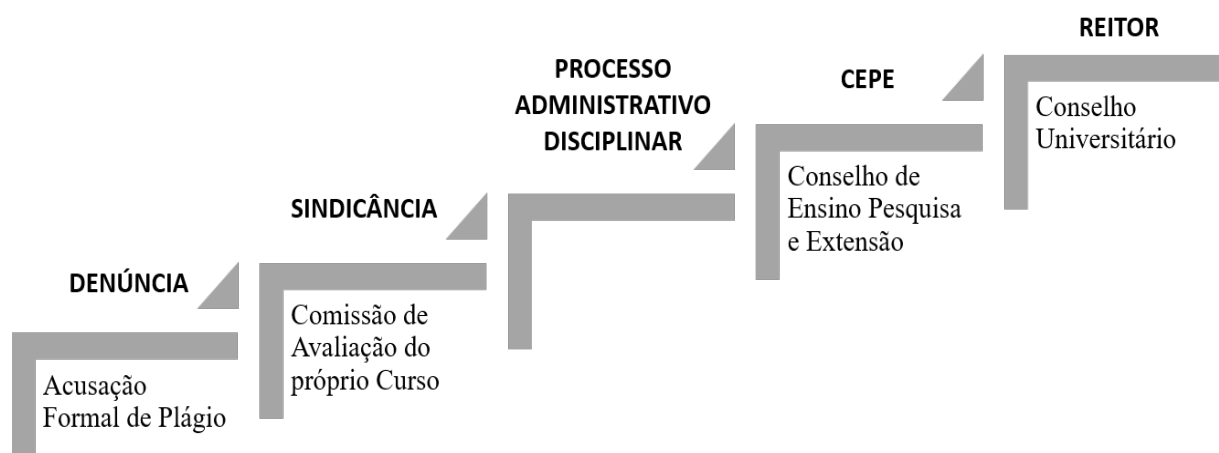


Figura 6 - Percurso da Denúncia de Plágio na UFMG . A figura indica o caminho percorrido dentro da UFMG partir da denúncia do plágio. Caso a denúncia seja acatada, ela é discutida e votada em todas as esferas administrativas seguintes (Cepe, Conselho Universitário, Reitoria). Caso a denúncia não seja acatada, não há instauração de um processo administrativo disciplinar.

A autora do plágio, segundo consta no boletim informativo da instituição, admitiu a prática do plágio sem, contudo, reconhecer a gravidade, justificando não ter agido por má-fé. Porém, quando a entrevistei pessoalmente³⁵, a ex-aluna rebateu os argumentos de que havia praticado plágio. O que fez, segundo ela, foi apenas seguir um texto de referência, sem saber que tal atitude configuraria plágio. A ex-aluna também alegou que o processo administrativo disciplinar foi pouco claro e não lhe proporcionou um amplo direito de defesa.

Passados alguns meses, mostrei meu projeto de qualificação para ela. Fiz isso em resposta ao seu pedido, e percebi que algo incomodava. Segundo a ex-aluna, a narrativa que eu estava fazendo colocava o plágio próximo da falsificação de dados, o que, para ela, não era o caso:

³⁵ Nossa primeira conversa aconteceu em de janeiro de 2017, na cafeteria do Centro Cultural do Banco do Brasil. A entrevista não foi gravada, a pedido dela.

“No meu caso (e eu alego isso no processo) eu não considero que houve plágio (além da questão de que a legislação brasileira não define o que seria, de fato, plágio), não houve fraude de dados de pesquisa. Os meus dados e minha pesquisa de campo foram totalmente coletados e feitos “artesanalmente” por mim e com muito empenho, inclusive sem orientação.”
(ex-aluna, 2017)

Seu incômodo era causado pela impressão de que seu texto (descrito por mim) se resumia à acusação de plágio, desconsiderando sua coleta de dados, as análises que foram realizadas no trabalho de campo e, posteriormente, na escrita. Suas críticas aos envolvidos e à assimetria do processo administrativo também estavam pouco aparentes e, para a ex-aluna, as relações de poder envolvidas nessas questões deveriam ser destacadas em meu projeto.

A impressão que tive foi que, segundo a estudante, a partir do momento em que ela construiu seus fatos, ou seja, coletou “artesanalmente” seus dados, sua atividade não se configuraria enquanto plágio. Como consequência, no instante em que ela deslocou seu trabalho de campo para um texto [que foi acusado de cópia] seu trabalho foi transformado.

Esse argumento frágil permite não apenas a denúncia, mas o questionamento da própria ideia daquilo que foi fabricado. Se o trabalho de coleta de campo é (também) fabricado, ele não passa de um artifício? De outra forma, se ele é um artifício, não sabemos qual a origem dos dados. A coleta de dados, como uma ação deslocada, está determinada pela força da aluna: “Se eu coletei, não é plágio”. Já em um segundo momento, ao se acreditar livre por ter construído, ela desconsidera que, enquanto fabricamos os fatos, eles são tomados por um “efeito mágico de inversão” (Latour 2002), e vemos que os fatos – construídos por ela – ganham sua autonomia e podem, dessa forma, ser acusados de plágios: ele é construído, portanto é real. Em cada texto escrito, aquilo que fabricamos certamente nos supera. Tanto a construção quanto a verdade daquilo construído precisam ser vistos juntos, sem atribuir apenas à origem humana a autonomia da ação.

De toda forma, foi difícil não se afetar pela história da ex-aluna, assim como foi difícil não se afetar pela conversa que tive com sua ex-orientadora (com quem conversamos a seguir). Minha proposta era não julgar a estudante além do que já havia sido publicado nos documentos oficiais sobre o caso, afinal, ali, nas atas e sindicâncias, sua voz era o texto escrito, ou melhor, a agência de seu texto. Também

leve em consideração o que Diniz e Munhoz (2014) ponderam sobre os casos de acusação de plágio: eles devem ser avaliados com cautela e é preciso ouvir o que elas chamam de “desrazões” do plagiador. Dessa forma, escrever a partir dos documentos disponíveis seria ver apenas uma agência, que já estava ali determinada, ou que, a princípio, a sindicância já havia traçado. Conversar com a ex-aluna era ver uma outra, ainda a ser traçada.

Para a estudante, é a universidade que precisa ser questionada. As produções mecanizadas, as autoridades inquestionáveis dos grandes pesquisadores, a falta de diálogo com as alunas, são, segundo ela, fatores que acabam causando equívocos sobre a própria autoria exigida nos textos científicos. Uma das questões trazidas, e que ela, sugestivamente, achava necessário ser abordada em uma tese sobre autoria, era que a elaboração das etnografias dentro do ambiente acadêmico não funcionava, pois a participação do que ela chamou de “actantes” não era reconhecida enquanto autoria, apenas como nativos sem voz ativa no processo de confecção da pesquisa. Isso significa que, para ela, os “nativos” deveriam ser não apenas colaboradores, mas também autores.

Quando perguntei porque ela achava que não funcionava, ela respondeu que:

“ (Não funciona) porque não permite, por questões burocráticas institucionais, pelo modelo formal e “abntizado” dos textos, pelas relações de poder e interesse acadêmicas - que os alunos-pesquisadores e seus interlocutores possam escrever e demonstrar, de fato, o que percebem e coletam de dados na pesquisa. A gente que não estranha isso porque já está tão 'de dentro', habituada a 'nadar nessas águas de poder, burocracias e questões formais acadêmicas, que não enxerga isso. A gente vai e faz os formulários, os projetos de pesquisa, manda para o orientador, abnt, orientador, formatação argumentativa-dissertativa, banca, etc. No automático.” (ex-aluna, 2017)

Além das críticas ao *modus operandi* dos centros acadêmicos, a ex-aluna defendeu que a participação da orientadora nos trabalhos deveria se configurar como uma co-autoria, e, se possível, responder enquanto tal. Seus apontamentos guardam também uma questão política. Ela acredita que seu caso serviu de exemplo dentro da UFMG e se demonstrou indignada quando recordou que seus orientadores foram absolvidos da acusação de plágio.

Em sua fala, existia a recusa de falar sobre o plágio em si, mas existia também muita vontade de mostrar que o plágio é construído nas relações profissionais universitárias, tais como são colocadas e legitimadas. Ao mesmo tempo, a autoria, tal como é concebida, não abre espaço para a defesa do plágio: o sujeito do direito autoral é a autora, e a condição básica de sua criação intelectual é sua originalidade.

A partir da entrevista com ela, percebemos que o plagiário tem um lugar de fala bastante ambíguo. Ou, talvez, apenas não consiga um lugar. O que pesa sobre seus ombros são as denúncias e as práticas cabíveis ao plagiador. Depois da acusação, as narrativas e contra-argumentações do plagiário são esmorecidas enquanto discurso, e, mesmo que não façam de má-fé, como [alega] a ex-aluna, por exemplo, os debates públicos tratam o plagiário sempre como o lado incorreto em uma equação que tampouco se faz binária.

Em seu caso, ela foi a acusada de plágio e seu título, cassado. A identificação, pela comissão, de trechos copiados que infringiram a titularidade da autora original, foi categórica. Longe de demonstrar os percalços acadêmicos e as discussões políticas entre orientandas e orientadores, a agência de seu texto³⁶ é apenas a de ser o texto de outra pessoa – e não o dela mesma. Ou também dela. Isso, certamente, não significa que suas demandas sejam menores, são apenas de outra ordem. A autoria roubada está no papel, e os argumentos morais de má fé (ou falta dela), de produtivismo, de falta de tempo – são ineficientes para construir um argumento sólido que dê conta da potencialidade do plágio.

Conversando com a orientadora

Em uma tarde de setembro de 2018, procurei, no meio de uma imensidão de salas da universidade, alguma que tivesse o nome indicado em minhas anotações. Já tinha feito um contato prévio, por *e-mail*, e sabia que a minha presença não seria surpresa. Achei-a em outra sala, resolvendo trâmites burocráticos. Me apresentei e ela disse: “Oi Flora”, com um sorriso que me deixou um pouco sem graça.

³⁶ Um texto permite infinitas interconexões e significâncias. O texto tem um papel ativo para o escritor, para o leitor, e para o próprio texto. A margem interpretativa produzida pelo texto não é única: é múltipla. É a agência do próprio texto, que, depois de fixado, é um mediador de diversas relações.

Mais tarde, pensei que meu desconcerto fosse porque, desde que comecei a pesquisar sobre o plágio, muitas portas se fecharam para mim. Ninguém gosta de falar sobre plágio, principalmente quando este afeta diretamente, e já entendi que processos de plágio acarretam um desgaste emocional em todos os envolvidos – sejam eles os plagiadores, sejam eles os denunciantes.

Porém, a orientadora não demonstrava o mesmo embaraço que o meu: seu sorriso era a porta de entrada que me convidou à conversa. Depois de resolver mais algumas papeladas, fomos à sua sala, não sem que ela me oferecesse um café. Sentamos e contei um pouco sobre minha pesquisa e minhas conversas com sua ex-aluna denunciada por plágio. Falei que estava com receio de tocar em um assunto que pudesse chateá-la, ao que ela prontamente me respondeu que jamais se chatearia de falar sobre esse assunto em um contexto de pesquisa.

Ao expor meus dados, o material coletado, as reações de sua ex-aluna ao meu texto, ela me disse que quando o plágio foi constatado, ela ligou e conversou com a ex-aluna para que ela modificasse seu texto, apontando as partes “problemáticas” que haviam sido identificadas por ela. A orientadora me disse que não falou sobre o plágio, até porque não tinha a exata noção da amplitude dos trechos que mais tarde foram denunciados como plágio. Nessa conversa ao telefone, ela mencionou apenas as palavras “cortar” e “colar”, exigindo que, em um próximo encontro, isso fosse alterado. Porém, quando ocorreu esse encontro, o problema não foi resolvido – os trechos “copiados” e “colados” da outra tese tinham sido mudados radicalmente, dando um outro sentido ao trabalho. A partir desse momento, não houve mais diálogo entre elas.

O processo de sindicância que deu início ao processo foi aberto pela Congregação da faculdade em que a ex-aluna fazia parte. Geralmente, é necessário apenas um encontro da comissão com as acusadas para dar um parecer sobre o caso, mas nesse caso foram necessários dois encontros: uma oitiva para analisarem a denúncia que, depois de acatada, permitiu a instauração da comissão propriamente dita. Em todo caso, chamaremos ambas de comissões. Para a orientadora, esse foi e é um reflexo de como a universidade está despreparada para lidar com o plágio: a primeira comissão teve problemas em aprovar a ata na procuradoria da instituição por ter feito diversos procedimentos que não eram considerados jurídicos ou relevantes. Nessa primeira comissão, foi votada a

suspensão do título da ex-aluna. Conversando com a ex-aluna, essa foi a única situação em que ela pode participar e expor seus argumentos.

A orientadora descobriu a existência de uma segunda comissão tempos depois, ao chegar uma carta lacrada ao seu programa e que só poderia ser aberta em sua presença. Nessa carta, soube que estava sendo intimidada e poderia levar seu advogado e testemunhas. Era preciso que ela provasse sua produtividade, que, nesse caso, era entendido pela sua presença e dedicação nas aulas, nos diários de classe preenchidos, nas trocas de e-mails, as orientações de alunos, na sua produção de seus artigos e, em particular, nas orientações dedicadas à ex-aluna. Perguntei porque a ex-aluna não foi convocada à essa comissão, e ela me respondeu que foi porque o plágio já havia sido constatado pela outra sindicância, agora estavam fazendo os trâmites legais para averiguar os envolvidos indiretamente a partir de uma leitura jurídica – diferente da primeira comissão.

A orientadora não me parecia chateada com a ex-aluna, inclusive disse que era ela muito inteligente. O que ela me alertou foi que esse caso, assim como tantos outros, mostram não apenas o despreparo dos docentes em lidar com o plágio, mas como os próprios órgãos colegiados não sabem dos caminhos da judicialização de uma denúncia e nem compartilham uma matriz simbólica que dê conta de abordar o tema de forma ampla e universal. Ela disse algo como: “Nós não nos colocamos o problema do plágio, a tipologia normativa do plágio”. Como exemplo, me contou de programas que disponibilizam softwares anti-plágio e fazem exigência deles para a aprovação de um trabalho, até programas de disciplinas que acoplam cartilhas anti-plágio em seus cronogramas. Ao final, ela me disse que algumas pessoas perguntam se ela não acha que saiu perdendo, no sentido do desgaste e de tudo que viveu nesse período. Ela me disse que não. Que não era esse sentimento, mas, talvez, e digo aqui a partir de minha impressão, o sentimento que (me pareceu que) ficou foi o de tornar o debate sobre o plágio mais acessível.

Me despedi, agradei, ao que ela voltou com seu sorriso e algumas palavras doces. Além disso, apenas a impressão de que todos nós tínhamos a mesma compreensão: enquanto não se falar sobre o plágio, ele continuará entre a demonização e o interdito.

Porém, nem sempre as acusações de plágio são julgadas e levam à anulação do título de ex-alunas. Cada caso é um caso, e mapeá-los é importante para conseguir marcar suas idiossincrasias. Vejamos um outro evento, desta vez do lugar da plagiada. Vamos acompanhar um caso que aconteceu em meados de 2012, quando uma antropóloga se surpreendeu com várias páginas de sua monografia de conclusão de curso em Ciências Sociais³⁷ defendida em 2008; aparecer em um outro trabalho, assinado por uma freira de sua cidade natal.

A descoberta foi por um acaso. A antropóloga estava fazendo uma busca no [buscador] Google sobre os termos da monografia – que também foi tema de sua pesquisa de mestrado, e descobriu a dissertação defendida pela freira sobre o mesmo tema de suas pesquisas: as representações do imaginário religioso sobre um padre do interior mineiro. A freira defendeu sua dissertação no Mestrado da Fundação Educacional de Divinópolis, unidade associada à UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais) e, quando a antropóloga leu sua dissertação, constatou a cópia literal de dez páginas corridas de seu trabalho de graduação, inclusive com trechos de entrevistas realizadas por ela no trabalho de campo em questão.

A segunda constatação foi a impotência na resolução do plágio pelas instâncias acadêmicas. Apesar de procurar a orientadora da freira, a antropóloga relatou que:

“Aí eu contatei a orientadora dela e o diretor da faculdade, e eles falaram que foram tão vítimas quanto eu, que eles não poderiam fazer nada e que a única coisa que poderiam fazer era tirar o trabalho dela da página da faculdade, além de tirar a orientação dela do currículo lattes delas... Ou seja, o que elas fizeram foi apagar provas. Aí eu procurei o nosso colegiado de Ciências Sociais na época (formamos juntas) e o coordenador disse que não poderia fazer nada. Aí eu conversei com um professor que me orientou e disse que poderia tentar fazer alguma coisa no âmbito da ABA, só que a dissertação da freira não foi em antropologia, foi em, sei lá, educação? Enfim, esses mestrados no interior da UEMG. Aí eu entrei no (Tribunal de) Pequenas Causas aqui no Rio (de Janeiro), pelo menos eu fiz ela vir até aqui né? (risos).

³⁷ Monografia de conclusão de Curso de bacharel em Ciências Sociais da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ela me mandou um email³⁸ pedindo perdão! E ela é freira. Não sei se você sabia desse detalhe. Ela é freira.”³⁹ (Antropóloga, 2016)

Como ela mesma indica, o próximo passo foi ir ao Tribunal de Pequenas Causas no Rio de Janeiro, cidade em que a antropóloga fixara residência. Apesar do momento delicado, a antropóloga resolveu seguir adiante com o processo:

“O que foi custoso é que eu descobri isso quando eu estava finalizando a dissertação (de mestrado), foi muito pesado, foi paralisante mesmo... Foi muito fatigante porque eu tinha consciência de quanto foi difícil escrever cada parágrafo daquele, sou super preciosista, volto, apago, melhora as palavras, e enfim... cada parágrafo daquele era muito meu, por causa disso: esse fazer, refazer, refazer refazer (...). Enfim, foi muito difícil na época, e também ver o pessoal da universidade dizer que eram tão vítimas quanto eu! Não sei se eu te falei isso, mas depois procurando no Google eu vi que ela copiou trechos de outras pessoas também, até pensei em contactar essas pessoas mas não tive forças.”(Antropóloga, 2016)

O processo, que teve a freira como réu, foi levado à audiência conciliatória em abril de 2012. Com autora e réu presentes, a juíza pronunciou que, para o processo ir adiante, eram necessárias provas técnicas, via peritos e especialistas designados pelo tribunal. Mesmo pedindo a anulação do título conferido à freira, além de danos morais, a plagiada acabou recuando ao se deparar com a burocracia que a próxima etapa exigiria, além do processo ter que migrar para o juizado comum e da falta de perspectiva de alguma resposta imediata ao caso.

³⁸ Tendo acesso ao email, transcrevo algumas partes aqui, levando em consideração as modificações de gênero propostas lá no início. “Prezada Doutoranda, (...) Profundamente chocada e constrangida ao receber agora uma intimação do Poder judiciário do Rio de Janeiro, Cartório do 4 Juizado Especial Cível - Catete -, venho através deste manifestar minha apreensão ao ver chegar a esta proporção a questão do meu trabalho de dissertação (...) Como vê nem sei digitar direito, fiz tudo à mão... e em seguida repassava a uma secretária voluntária que organizava tudo digitando os textos. Parece que erramos todas por descuido, falta de atenção. E eu, talvez, por excesso de confiança deixei passar as anotações sem as devidas referências. Lamento profundamente o ocorrido! Não foi por maldade, creia-me... Unicamente te peço PERDÃO por todo sofrimento que possa ter-lhe causado. Também estou sofrendo muito por isso...quem me ajudava ou até orientava pode ter falhado também. Suplico -lhe DESCULPAS (...).”

³⁹ O potencial expressivo do perdão ultrapassa um eventual formalismo. Se pensarmos o perdão e sua conexão com a doação, tal como São Tomas de Aquino, talvez consigamos perceber as sutilezas presentes na fala de Lilian, quando ela diz: “ele me mandou um e-mail pedindo perdão”. Sobre São Tomas de Aquino e perdão, ver L. Jean Lauand, “*Antropologia e Formas Quotidianas – a filosofia de S. Tomás de Aquino subjacente à nossa linguagem do dia-a-dia*”.

Quando perguntada sobre as remanescências dessa vivência, ela diz que já pensou em jogar fora os documentos referentes ao caso em diversas ocasiões, tanto pela resposta não satisfatória da parte dos agentes envolvidos, quanto pela inércia /paralisia “burocrática” que a fez desistir. De toda forma, sabemos que as pesquisas antropológicas, em sua maioria envoltas em trabalhos de campo, extensas etnografias e um longo “arsenal teórico”, são obras que refletem a intenção de produzir não só algo original. A criação intelectual dessas obras reflete também algo pessoal e subjetivo que é transformado a partir das conexões entre o campo e o texto. Nesse sentido, a monografia da antropóloga é tanto o resultado de um esforço pessoal intenso, quanto um trabalho fixado a partir de sua própria experiência de campo. Quando seu texto é copiado, sua intencionalidade e originalidade são apropriadas pelo outro, modificando seu significado inicial, sem passar pelo processo intensivo que a própria autora é convidado a experimentar.

Percebemos, com esses dois casos, que a acusação de plágio enfrenta caminhos diversos. Em um caso, levada a cabo, a denúncia de plágio foi adiante e se configurou como exemplo de conduta indevida na academia. No outro caso, vemos uma certa inércia na resolução do problema do trabalho plagiado, que, longe das sindicâncias universitárias e levado para o tribunal de justiça comum, é descartada pela autora pelo nível de burocratização e tempo exigidos para dar andamento ao processo.

O que vemos, em ambos os casos, é que o plágio pressupõe o reconhecimento de um direito de propriedade da autora sobre a sua obra (Schneider, 1990). A autora, como concebido nas acusações e denúncias de plágio, se configura como um indivíduo moral, autônomo, tal como Louis Dumont (1966) afirmava ser central nas ideologias modernas. A obra é de uma autora, ou de outras; e sua cópia deliberada não é apenas um roubo indevido – e criminalizado, em algumas situações; mas ele é um furto daquilo que configura o indivíduo tal como ele é: a posse por outrem é a própria afronta da propriedade intelectual.

O direito autoral, instrumento jurídico criado para resguardar o direito dos autores, é um direito à propriedade. O plágio se apropria da autoria para em seguida

omiti-la, ou apenas apagá-la, separando o indivíduo da sua obra, o criador do seu trabalho⁴⁰. Pensamos aqui uma autora no singular, retirado de seu direito legal de posse.

Mas e quando a autora é múltiplo? Percebemos que, em diversos estudos, é lugar comum a autoria múltipla. De fato, as pesquisas envolvem agentes e agências diversas, que se multiplicam e compõem o artigo que será publicado. Mas seria a autoria múltipla uma forma de problematizar a noção de indivíduo? Ou, então, seria a autoria múltipla uma forma outra de escapar da produtividade excessiva dos órgãos de fomento? Vejamos.

1.3. A autoria múltipla: disputa sobre produtividade científica, fraude ou uma nova configuração autoral?

“Photography-based taxonomy is inadequate, unnecessary, and potentially harmful for biological sciences” é o nome do artigo assinado por 501 autores. Ao contar sobre o feito de uma autoria múltipla contemplar tantas pessoas, o biólogo Pablo Gonçalves, professor adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) se diverte quando o assunto envolve um certo tipo de controvérsia. “- É que eu falo demais, você sabe”, ele alerta, e continua: “- Esse artigo rompeu com esse paradigma de que para ser autor tem que contribuir com alguma coisa.”

O artigo ao qual ele se refere é uma resposta publicada pela revista científica *Zootaxa*, em novembro de 2016, a uma carta (comumente chamada de *correspondence*) publicada na revista *Nature* em setembro de 2015. A carta de origem defendia o uso legítimo da fotografia para a cartografia de novas espécies. Na carta resposta, assinada por ele e por mais 500 autores (o número de autores, quando feito a entrevista, era 492, mas no último acesso já constavam mais de 500 autores assinando o manuscrito), o argumento era claro: apesar de benéfica em alguns casos, a fotografia era extremamente danosa para a descrição de novas espécies.

Por se configurar como uma “espécie de plebiscito”, segundo as próprias palavras de Gonçalves, o alto número de autores legitimaria uma certa posição

⁴⁰ Strathern (2014:297), considera o “desenvolvimento do direito como sendo historicamente decisivo para o lugar-comum modernista da distinção entre sujeito e objeto.”

política, então três autores efetivamente escreveram a carta e coletaram ou outros nomes por email:

“O número de autores era importante, quanto mais melhor, nesse contexto da carta especialmente. E no processo, como era uma coisa rápida, três autores organizaram tudo, ou seja, escreveram a carta, e eles enviaram para essas 500 pessoas, quer dizer, eu não sei para quantas pessoas eles enviaram essa carta. Mas enviaram para centenas de pessoas, no mundo inteiro, e quem concordava, eles mandaram junto uma cópia do texto que ia ser submetido, e quem concordava dava um retorno para eles por email mesmo, com o nome que era pra ser citado no trabalho e tudo mais.” (Gonçalves, 2016)

Porém, quando a carta foi publicada, os outros autores que não o trio principal saíram com o nome de “signatários”. A partir daí, segundo o biólogo, começaram várias controvérsias entre os então “signatários”, que versavam em torno da autenticidade da autoria: não seriam todos os “signatários”, autores? Ou não:

“Ficou aquela discussão: bom, todo mundo é autor? Mas nesse tipo de carta, ficou meio nebuloso, rompeu com esse paradigma de que para ser autor tem que contribuir com alguma coisa, não só com o nome, entendeu? Mas nesse contexto da carta, o seu nome era importante para a carta ganhar corpo, ganhar repercussão. Então assim, acabou que ficou nessa confusão, e teve colegas que são desses 490 e tantos que falaram: “ah, eu não me sinto autor”. Justamente porque eles estão mais arraigados nessa visão de que o autor tem que pelo menos escrever uma frase, mas tem que estar lá. Um deles até falou: eu publiquei um artigo assim também, com uns 60 autores, mas uma frase minha estava lá no artigo.” (Gonçalves, 2016)

Longe da questão argumentativa da legitimidade – ou não – da fotografia no caso específico, a discussão sobre a autoria coletiva de um artigo tão pequeno diz, para nós, algumas coisas muito importantes: como pensar a autoria e responsabilização na publicação de trabalhos individuais e coletivos?

Como discute o historiador da ciência Mario Biagioli (1998), a definição de autoria – se individual ou coletiva - dentro da “ciência” e seus parâmetros sobre publicação sempre foram tópicos de muitos artigos e jornais, culminando, inclusive, na reunião de um pequeno grupo de editores de periódicos sobre biomedicina, em 1978,

dispostos a estabelecerem diretrizes para normatizar os artigos que eram submetidos às suas revistas. As instruções sobre como publicar – artigos originais, relatos, resenhas científicas – levantavam, em particular, a discussão sobre como deveria versar a autoria do trabalho; se múltipla ou individual; e, em segundo plano, quais as contribuições, responsabilidades e participação de cada autor integrante da submissão do trabalho.

Esse grupo, posteriormente, deu origem ao International Commite of Medical Journal Editors (ICMJE), em português conhecido como Comissão Internacional de Editores de Revistas Médicas. O ICMJE é um importante agente nas discussões sobre autoria, plágio e falsificação de obras no cenário norte-americano, e também alvo de constantes críticas acerca da sua aplicabilidade a partir das “novas definições autorais” na academia, como considera Biagioli. Para o autor, a discussão de uma autoria estritamente individual proposta pelo ICMJE vem em resposta a duas tendências distintas: o aumento acentuado da autoria múltipla e o surgimento de casos cada vez maiores de fraude científica:

“In the past decade, the definition of authorship has been the topic of many articles and letters to the editor in scientific and especially biomedical journals. The official position of the ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) has been, and continues to be, that authorship must be strictly individual and coupled with full responsibility for the claims published. But the applicability of ICMJE guidelines has come under increasing debate.” (1998, pag.33)

[Tradução livre] “Na última década, a definição de autoria tem sido o tema de muitos artigos e cartas ao editor em periódicos científicos e especialmente em periódicos biomédicos. A posição oficial do ICMJE (Comitê Internacional de Editores de Revistas Médicas) tem sido, e continua a ser, que a autoria deve ser estritamente individual e associada à total responsabilidade pelas reivindicações publicadas. Mas a aplicabilidade das diretrizes do ICMJE está sob crescente debate”(1998, pag.33).

As regras de atribuição e definição de autoria não são um consenso entre editores de periódicos e pesquisadores. O ICMJE, por exemplo, recomenda que para um pesquisador ser considerado autor deve cumprir os seguintes critérios: contribuição substancial ao trabalho a ser publicado; revisão e redação do texto assim

como sua aprovação sobre a versão final; e por fim ser responsável por todos os aspectos relacionados à veracidade do trabalho a ser publicado. Para Marilyn Strathern, as diretrizes do ICMJE delimitam um conceito de autoria “*enquanto uma declaração de responsabilidade que exige dos indivíduos a escolha de como se vinculam publicamente a projetos específicos*” (2015:113).

A atribuição e definição de autoria não são consenso entre as áreas de conhecimento. A discussão sobre as disciplinas que compõem a “Ciência⁴¹” (ou não) é envolta em uma série de controvérsias que remontam ao início dos sistemas de conhecimento. A inclinação para as explicações científicas, as classificações e representações coletivas já faziam parte da sociologia do conhecimento, logo no início do século XX.

Novas são as tentativas de criar um padrão comum que avalie ou descreva a responsabilidade do autor na participação de um texto. O *CRedit* (Contributor Roles Taxonomy), por exemplo, é um sistema de metodologia de taxonomia dos papéis das colaboradoras, defendido por uma série de pesquisadores como a única maneira de se manter a transparência dos dados e dos métodos. Segundo o artigo “*Transparency in authors’ contributions and responsibilities to promote integrity in scientific publication*”, assinado por 13 autores⁴², é dever das universidades e dos periódicos articular claramente os papéis dos autores correspondentes para desencorajar o que eles chamam de “ghost authorship”, ou seja, uma autoria fantasma. Para os autores, é imprescindível o uso de um editor de organização que catalogue o crédito – e o tipo – de autoria, descrevendo os esforços que cada um teve na confecção da pesquisa em uma seção específica destinada a esse fim.

Como temos acompanhado, ser autora de alguma obra implica em uma série de direitos legais e responsabilidades. A autora, compreendida – e não sem controvérsias – como uma detentora do direito de propriedade intelectual, é definida como “a criadora da obra literária, artística ou científica”, como consta no capítulo II da Lei de Direitos Autorais [adaptada]. A autoria múltipla é garantida na lei sob a

⁴¹ A Ciência com a letra C em maiúscula se refere àquela já discutida por Marilyn Strathern, que diz: “*Refiro-me à ciência que reivindica como antecedente a revolução científica do século XVII, precursora do Iluminismo europeu. Foi aquele o século que testemunhou a autoconsciência e as tentativas em larga escala de mudar as crenças (e os modos de assegurá-las) sobre o mundo natural*”. (2015:71)

⁴² São eles: Marcia K. McNutta, Monica Bradfordb, Jeffrey M. Drazenc, Brooks Hansond, Bob Howarde, Kathleen Hall Jamiesonf, Ve´ronique Kiermerg, Emilie Marcush, Barbara Kline Popei, Randy Schekmanj, Sowmya Swaminathan, Peter J. Stangm, e Inder M. Verman. Artigo disponível em: <http://www.pnas.org/content/115/11/2557>. Acesso em 09/04/2018.

rubrica de “co-autor”, sem, contudo, especificar sobre como a multiautoria deve ser legalmente considerada e a substancialidade da participação de cada autora.

Segundo o biólogo, as ponderações sobre a autoria múltipla fazem sentido, mas estão longe de serem consensuais, pelo menos na área das ciências biológicas. A própria noção de autoria, nos trabalhos a serem publicados, está em jogo: artigos assinados com mais de 100 autores não deveriam flexibilizar a noção autoral em voga na ciência? Ao se perguntar quem é mais autor, ou, em certo sentido, quem é menos autor de determinada obra, não estamos perguntando o que é uma autor, afinal? Ao ser questionado sobre o que ele, enquanto pesquisador, compreendia acerca do conceito de autoria, Gonçalves concordou com a noção legal que rege a lei de direitos autorais, mas não sem antes dizer que uma ciência “mais moderna” (palavras dele) trabalha com uma noção de autoria bastante diferente, onde responsabilidades são divididas – e não centralizadas; e as(os) autoras(es) não são um, mas múltiplos:

“Isso [a autoria múltipla] é uma tendência mais recente nos trabalhos, principalmente de análises mais modernas, pelo menos na área biológica, em trabalhos envolvendo análises laboratoriais, moleculares, que são análises mais complexas. São equipes que são mais complexas por terem uma divisão maior de tarefas, então você tem pessoas na equipe de autores de um trabalho, tem autores que fizeram não todo o trabalho, mas que coletaram essas amostras, tiveram autores que não coletaram essas amostras, mas eles pegaram e processaram as amostras no laboratório (...). E teve um grupo de autores que, ou fez essas análises, ou fez qualquer uma das partes e escreveu o trabalho, ou então só escreveu o trabalho, só deu a contribuição escrita no manuscrito. Então essa é a tendência hoje em dia, em trabalhos complexos como esses, que são trabalhos um pouco mais multidisciplinares e que exigem um número maior de pessoas envolvidas, com especialidades distintas, e nem todo mundo contribui igualmente na parte escrita; alguns não contribuem nada na parte escrita (...)” (Gonçalves, 2016)

Para Mario Biagioli (1998), o que deve ser debatido é a erosão da autoria individual ao mesmo tempo em que surgem as necessidades de uma autoria múltipla. Polarizar entre um ou outro não parece ser a solução, mas reconhecer que a produção multiautoral abriu as portas para se pensar a própria noção de autora, sua forma de

distribuição em programas de pesquisa e uma certa noção de responsabilidade⁴³ creditada à autoria científica desde então. Uma questão importante é reconhecer na autoria múltipla uma forma de cumprir quantitativamente os números de publicações exigidos pelos órgãos de fomento e agências de pesquisas, pois uma autoria múltipla exige uma dedicação menor em artigos distintos. Essa última constatação, compartilhada tanto por Biagioli quanto por Gonçalves, provoca uma certa preocupação, pois um determinado artigo científico pode ter exigido um trabalho eventual de um outro pesquisador que sequer pode ser considerado autor, pois sua contribuição seria pontual. Biagioli alerta sobre uma “crescente consciência” a ser problematizada, ao se assinar um trabalho com diversos contribuidores e tomá-los como sinônimos de autores, pois é bem provável que todos que estão ali cartografados não são capazes de, por si, defenderem o trabalho. Para Biagioli, essa situação em que se flexibiliza ou se negocia o direito autoral, é inaceitável em qualquer tipo de ciência.

Marilyn Strathern (2015) discute exatamente essa vinculação dos autores aos trabalhos científicos, especialmente na biomedicina. O que a antropóloga pondera é que muitas vezes (inclusive fazendo alusão aos argumentos de Biagioli) os autores nem sequer estão cientes de que seus nomes foram apropriados, e que uma série de fraudes nesse meio acabou por fomentar uma discussão cada vez maior sobre contextos de pesquisas colaborativas, uma verdadeira “explosão de nomeação autoral” (2015:113). A proposta de Strathern vai no sentido de uma revisão da noção de direitos autorais – e quiçá, de uma noção de autoria que perpassasse as nossas noções de propriedade intelectual, originalidade e conhecimento.

Já o biólogo Pablo Gonçalves vê a autoria múltipla como uma consequência presumida de análises mais complexas – que exigem um saber multidisciplinar – e das exigências cada vez mais imperativas do produtivismo acadêmico:

“Ainda existe esse jeito mais clássico (de autoria), mas isso tem sido cada vez mais raro nos enfoques da biologia que vem sendo modernizados, especialmente em análises complexas, tanto análises genéticas,

⁴³ Biagioli argumenta que, a partir final do século XVII e começo do século XVIII, a figura do autor passa a ser interpretado não como a figura criativa, mas como um indivíduo responsável, que deve aferir veracidade àquilo publicado. O indivíduo responsável, agente da produção da verdade – e, pela lógica do mercado, com seu devido crédito pela contribuição oferecida – participa do que ele considera como definição atual da autoria científica.

moleculares, laboratoriais, bioquímicas, etc, experimentos e tudo mais, tanto como análises estatísticas. Tem até o cara que manja tudo de estatística na equipe e nem todo mundo da equipe sabe o mesmo tanto que ele sabe de estatística e ele não escreveu o trabalho propriamente; mas ele fez as análises que tornaram a inferência do trabalho muito mais incisiva, conclusiva, entendeu? Acaba que diferentes contribuições do que não está escrito no trabalho são reconhecidas como dignas de autoria desde que aquele grupo de pessoas envolvidas ali concorde com isso. (...) Mas a vertente mais moderna seria essa: grupos com muitos autores, multidisciplinares, nem todo mundo com contribuição intelectual equitativa no trabalho; o primeiro autor naturalmente é o que tem maior responsabilidade com o que está sendo escrito ali e depois tem uma ordem de autores... Isso também é bastante variável, mas em geral o primeiro autor é o primeiro responsável, o segundo autor é o segundo responsável, o terceiro... e assim por diante; e o último autor é no geral o chefe do laboratório, ou o líder daquele grupo ou daquele empreitada, o orientador... E esse último, muitas vezes ele nem olhou com muito cuidado pro trabalho quanto o primeiro autor, ele é autor mas ao mesmo tempo está participando de outros manuscritos também, outros trabalhos, mas isso não é uma regra em geral. (...) Vamos chamar esse modelo de “condomínio de publicação”, que é o que a gente chama jocosamente, de “condomínio de publicação”, e tem a vertente mais clássica, que é: realmente todo mundo foi lá e escreveu, tem alguma propriedade intelectual no que foi escrito”. (Gonçalves, 2017)

Vemos que a autoria múltipla ainda divide opiniões e funciona como uma via de mão dupla: aumento de produção ou fraude autoral? Como encontrar um lugar confortável que permita à autoria múltipla ser colaborativa igualmente entre todos os autores do texto? Como garantir, segundo Biagioli, que todos os autores terão a capacidade de explicar o trabalho e assegurar a narrativa de todo o processo de produção do artigo, ou ainda, como relaciona Strathern, eximir a fraude da autoria coletiva? Qual a condição ou a possibilidade da autoria múltipla, ou melhor, de qualquer autoria?

Responder a tais questões exige que nos desprendamos de uma certa noção histórica e social do conceito de autora enquanto atribuição e apropriação – como nos lembra Foucault (1969) – e tratar a autora não somente como um elemento do enunciado, responsável e classificatório, mas como uma “função variável e complexa do discurso”.

Foucault e seu conceito de autor

Michel Foucault (1969) defende que é a partir do Renascimento que um tipo particular de propriedade surge, um sistema de propriedade que coloca o autor como função central do texto e editora regras específicas sobre os direitos autorais. É nesse mesmo tipo de propriedade que se credita ao indivíduo um poder criador, original, além de uma autoria que articula todo o universo dos discursos.

Mas nem sempre foi assim. Para Foucault, os textos passaram a terem autores na medida em que seus discursos eram passíveis de punição. Antes da Renascença, os textos literários eram colocados em circulação a partir do anonimato, sem que se problematizasse a questão autoral – que, como vimos, começou a ser discutida a partir do final do século XVII. Porém, no momento em que o nome e sua autenticação passam a funcionar assegurando uma função classificatória, os textos passaram a ser assinados – indicando que aquele nome já deveria ser recebido de certa maneira, a partir daquela assinatura. Isso significa que se hoje um texto chega anonimamente ao leitor, a primeira operação desse leitor será procurar sua autoria.

É a função-autor que, como um tipo específico de propriedade, vai caracterizar os modos de circulação e funcionamento dos discursos em cada sociedade. É na função-autor que está fincada o momento crucial da individualização na história das ideias no Ocidente, quando o autor é aquele em que se pode atribuir responsabilidades – mesmo que a atribuição seja resultado de operações críticas questionáveis e injustificáveis.

A função-autor também permite a distinção do indivíduo dentro da obra, ela é a ligação do nome próprio com o nome do autor, ou, como diz Foucault, um dedo apontado para alguém:

“Se me aperceber, por exemplo, que Pierre Dupont não tem os olhos azuis, ou não nasceu em Paris, ou não é médico, etc., mesmo assim Pierre Dupont continuará sempre a referir-se à mesma pessoa; a ligação de designação não será por isso afectada. Pelo contrário, os problemas postos pelo nome de autor são muito mais complexos: se descobro que Shakespeare não nasceu na casa em que se visita hoje como tal, a

modificação não vai alterar o funcionamento do nome de autor; mas se se demonstrasse que Shakespeare não escreveu os Sonetos que passam por seus, a mudança seria de outro tipo: já não deixaria indiferente o funcionamento do nome de autor. E se se provasse que Shakespeare escreveu o Organon de Bacon muito simplesmente porque o mesmo autor teria escrito as obras de Bacon e as de Shakespeare, teríamos um terceiro tipo de mudança que alteraria inteiramente o funcionamento do nome de autor. (1969, pag.43).”

1.4. Apontamentos Finais

Em uma aula da disciplina “Ciência e Sociedade”⁴⁴, ministrada pelo sociólogo Yuriy Castelfranchi, ele afirmou, com convicção: “a produção da ciência é proprietária”. Sem querer [de imediato] problematizar a historiografia da ciência ocidental, a minha inquietação vinha de um muro que eu, ingenuamente, construí no passado – e que estava, subitamente, sendo derrubado ali. Se, para o sociólogo Robert K. Merton (1974), uma “boa ciência” deveria, dentre alguns critérios, ser pública, além de ter suas produções divulgadas e compartilhadas, como compreender uma Ciência onde direitos de propriedade eram seus pilares estruturais?

Para Merton, a produção científica é parte do domínio público:

“O comunismo do "ethos" científico é incompatível com a definição da tecnologia como "propriedade privada" numa economia capitalista. Obras recentes sobre a "frustração da ciência" refletem este conflito. As patentes registram direitos exclusivos de uso e, muitas vezes, de não uso. A supressão da invenção nega a explicação racional da produção e da difusão científicas, como se deduz da sentença de um tribunal no caso do Estados Unidos contra a American Bell Telephone Co. "O inventor é um indivíduo que descobriu algo de valor. É sua propriedade absoluta. Pode subtrair do público seu conhecimento..." As reações a essa situação conflitante tem sido diversas. Como medida defensiva, alguns cientistas chegaram a patentear sua obra para garantir que seria posta à disposição do uso público. (1974:659)”

⁴⁴ A disciplina “Ciência e Sociedade” foi ministrada no segundo semestre de 2017 e faz parte da Formação Transversal em Divulgação Científica, oferecida na UFMG.

Se relembro essa aula, é como um exercício etnográfico. Os artefatos, os códigos técnicos e os algoritmos, assim como a própria ciência pronta: todos incorporam formas muito específicas de propriedade, de política e de autoridade. A posição mertoniana sobre a produção de ciência não deixa de ser interessante, afinal, é sempre “agradável” pensar em uma pesquisa científica onde a propriedade intelectual pode ser coletivizada, ou ao menos, minimizada – e a ciência, enfim, “democrática”.

Ao mesmo tempo, se os tijolos de uma ciência pública, almejada por tantos “nós” era parte de uma produção proprietária, pensar a autoria não parte de um pressuposto muito diferente. Nesse sentido, a exclusividade, assim como a originalidade de um texto científico, obedece a uma prática que, como vimos, vem sendo fabricada ao longo do tempo. Compreender o plágio, em um sentido mais amplo, é compreender a própria construção do conhecimento – e suas potencialidades em subverter suas diversas autorias.

Ao invés de estudar a Ciência pronta, Bruno Latour (2000) propõe que devemos estudar a ciência em construção, como as duas faces do deus romano Jano⁴⁵: uma face representada pela tez severa, onde a Ciência é uma caixa preta inquestionável, enquanto a outra face, vivaz, é a ciência inacabada, repleta de incertezas. O que muitas vezes esquecemos de considerar é que a própria Ciência pronta foi, um dia, uma ciência em construção. É a partir da prática científica, ou seja, da ciência em ação, que podemos ver como incertezas, decisões e controvérsias são encerradas e fechadas em caixas-pretas.

A autoria, encerrada em caixas-pretas ora jurídicas, ora morais, também deve ser aberta. Abrir a caixa de Pandora é, certamente, um risco que assumimos. Mas, tal como a ciência, a autoria – e sua autoridade, no sentido mais amplo do termo – funciona como as duas faces de Jano, duas vozes contraditórias que falam ao mesmo tempo sobre uma autoria padronizada, onde a autora é o sujeito de direito e de deveres, e outra voz que diz, ao fundo, sobre uma autoria que ainda não foi encerrada, que não foi unificada, e que se questiona enquanto plágio, enquanto contexto, enquanto subversão.

⁴⁵ “A figura de Jano é associada a portas (entrada e saída), bem como a transições. A sua face dupla também simboliza o passado e o futuro. Jano é o deus dos inícios, das decisões e escolhas”. Wikipédia, verbete Jano. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jano>
Acesso em: 25/04/2018



Figura 7 - Busto de Jano no Museu Vaticano. Foto: Fubar Obfusco. Domínio público.

Isso significa dizer que o plágio também assume duas faces. Na primeira face, ele ocupa o lugar exato, o lugar onde tecnicamente as linhas do texto foram analisadas e julgadas enquanto plágio. Nessa face, o plágio é acabado: está encerrado pelas sindicâncias, pelos tribunais e pela voz dos vencedores. Na segunda face, o plágio está em construção. Ainda não foi compreendido, mas, assim como a segunda face de Jano, a cada nova análise técnica fica mais convencido de que talvez o plágio seja uma grande fraude. Nessa face, por sua vez, as “desrazões” do plagiário são ouvidas, para que não se encerre a controvérsia sem que sua voz seja escutada, mesmo que – tanto para o plagiário, tanto para o acusador – relações de força também impulsionem seu fechamento nas caixas-pretas: má-fé, produtivismo científico, falta de compreensão da norma técnica, perdão e órgãos de pesquisa, por exemplo. Todos arregimentam elementos suficientes para fechar (ou não) a caixa-preta do plágio.

Quando pensamos nos casos de plágio aqui mapeados, não esqueçamos de levar em consideração não apenas a autoria enquanto algo acabado, mas também a agência do leitor e do próprio texto. Como já disse Humberto Eco (2012), toda obra é uma obra aberta, em algum sentido. Além disso, é o autor que nos chama atenção para a intenção que surge do texto:

“Poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e,

consequentemente, de seu referente intencionado), flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis” (2012:48)

O papel ativo do intérprete é bastante diferente da intencionalidade da(o) autora ao escrever aquela obra. Considerar a agência do próprio texto é fazer uma análise simétrica, afinal, depois de escrito e fixado, o texto diz por si próprio. E, nessa intenção do texto, onde o tempo é irreversível – Eco diz que o que foi escrito, em certa medida, jamais poderá ser apagado – o plágio funciona como um instrumento de subversão das palavras fixadas. A própria agência da palavra, depois de escrita pela(o) autora original, é dotada de outro sentido, ao ser copiada e recontextualizada no texto do plagiário.

Eduardo Viveiros de Castro (2008), por sua vez, acredita que devemos repensar o próprio conceito de criação. Chegou a hora, segundo ele, de inventar outras maneiras de discurso que não partam da criação como algo autoral, mas como algo que precisa da cópia. O modelo romântico do criador, assim como aquele de gênio, não coloca em questão que todas as criações fazem parte de um dispositivo que só funciona se a cópia for acionada. Segundo ele:

“ Não há criação absoluta, a criação não é teológica, *ex nihilo*, você sempre cria a partir de algo que já existe. Como a famosa frase do Chacrinha: “nada se cria, tudo se copia”. E como se sabe, nada se copia igualzinho, ao se copiar sempre se cria (...)” (2008: 183)

“O criar e o copiar são dois extremos de um processo, quer dizer, o criador é aquele que precisamente tira de si tudo o que precisa, e o plagiário é aquele que tira dos outros.” (2008:183)

O plágio enquanto subtração, o plagiário enquanto diluidor. Vemos que o plágio funciona como uma categoria de acusação. Se a criação precisa mesmo da cópia, provavelmente nossos regimes de propriedade intelectual não conseguiram perceber que nem toda a cópia é plágio. E nem todo plágio é, afinal, cópia.

Se o plágio é amplamente recriminado, a autoria múltipla, enquanto escolha no combate às fraudes científicas, também apresenta seus problemas. Como responsabilizar as(os) autoras(es) e suas contribuições? Se todos são igualmente responsáveis pelo texto, porque tantas editoras têm se empenhado em elaborar

normas que consigam mapear exatamente qual autora é a(o) responsável exata(o) pela contribuição do trabalho? Aceitar a autoria múltipla, nesse sentido, é também assumir que ela pensa a autora tal como a autoria individual: a autora-indivíduo, indivisível?

Quando a autora é desvinculado de posse, o plágio não faz sentido. Se a autora é possuidora de (e por) direito, o plágio é contrafação. Se, no primeiro momento, a autora desaparece para dar vazão a outra coisa, no segundo momento ela se fortalece e denuncia a fraude. Ao mesmo tempo, vemos surgir a autoria múltipla, que questiona o lugar da autora individual sem, contudo, problematizar a noção de propriedade. Pois, se os autores são múltiplos na ciência, todos eles carregam sua assinatura.

O problema aqui se volta para outra esfera, ligado à fraude. Se a autoria múltipla visa o aumento de produção sem a ampla contribuição de todos os seus autores, ela é questionável. Mas se ampliarmos a noção de autoria – já em outros termos – não como uma posse singular, mas como a posse coletiva e desigual, aí a autoria coletiva parece fazer sentido. Se todos escrevem em retalhos maiores ou menores, o que importa é a colcha final e sua funcionalidade: todos escrevem em relação. Pensar o plágio é circunscrever relações: relações de autoria e de propriedade intelectual. Marylin Strathern (2015) diz que:

“Tal mundo é conhecido de acordo com pontos de vista não apenas distintos mas sobretudo divergentes – isto é, relacionados. Quaisquer divergências (e haverá outras) produzem “ a relação”. (2015:22)

Como vimos, a autoria, o plágio, a fraude, a propriedade intelectual: todos estão em relação, e nenhuma das relações é estável. As mudanças são constantes, se a autoria múltipla é aceita embora questionável, pode ser que futuramente ela seja sobretudo consentida. Se o plágio é diferente para o plagiador e o plagiado, as fronteiras ainda incertas sugerem que novas associações surgirão. Devemos pensar no plágio enquanto uma maneira de organizar a experiência da autoria e, conseqüentemente, problematizar a própria noção de autora.

Ao mesmo tempo, o plágio desconsidera o reconhecimento da criação e da responsabilidade da autora original, e, como vimos, é o cenário onde circulam diversas vozes contraditórias:

“Há diferenças nas vozes em circulação. A voz do autor ofendido é ativa e acusatória; a do plagiador, tímida e defensiva.(...) Por que o silêncio sobre o plágio? Uma resposta é a arrogância acadêmica (...) outra resposta para o silêncio é que o plágio envergonha” (Diniz, Munhoz, 2014, pag.130/131)

Os porta-vozes que participam, ora do plágio, ora da autoria múltipla, compõem associações que definem um mundo comum. É nesse mundo comum, onde a autora foi colocado no sistema de propriedade e creditado enquanto uma “instância profunda, um poder criador e um lugar originário na escrita” (Foucault 2009, p.276) que as controvérsias surgem. É preciso alargar o conceito, sem, contudo, abandonar a autoria. Será possível?

Intermédio 1

Contar histórias, escrever plágios: abrindo caixas-pretas

Escrever é jogar com o texto. A escrita de artigos, versos e sinfonias contam histórias. Algumas histórias, a partir de diferentes pontos de vista, construíram o que conhecemos hoje como a “história do plágio”. Porém, vimos que o plágio não é uma história única: talvez a história dos vencidos, talvez a história dos vencedores.

Chimamanda Adichie (2009), em palestra⁴⁶ realizada a partir do ciclo de conferências do grupo TED (Technology, Entertainment, Design), chamou atenção para como tornamos invisíveis diversos acontecimentos, relatos e contextos quando insistimos na certeza de uma história singular.

Em sua exposição, a autora conta que nasceu em uma família nigeriana de classe média. Aos oito anos, ao entrar em contato com Fide, um menino também criança, sua mãe lhe alertou que ele era bastante pobre. Sua imagem de Fide era sempre permeada de pobreza, e assim foi até que um dia Chimamanda foi visitar a família de Fide e viu, na casa dele, um cesto com um padrão refinado, feito de ráfia seca. Ela diz que:

“Eu fiquei atônita! Nunca havia pensado que alguém em sua família pudesse realmente criar alguma coisa. Tudo que eu tinha ouvido sobre eles era como eram pobres, assim havia se tornado impossível pra mim vê-los como alguma coisa além de pobres. Sua pobreza era minha história única sobre eles”.

Ao final de sua palestra, Chimamanda Adichie diz que as histórias únicas nos dizem sobre poder. “Como são contadas, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade não só de contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa”.

De forma menos poética, Bruno Latour (2000) também aponta o risco de se acreditar em uma única história, que é, geralmente, a história dos vencedores. Ao acionar a importância de se abrir as caixas-pretas, ou seja, investigar aquilo que é tido como as certezas indubitáveis da “História”, Latour nos mostra que aquelas histórias

⁴⁶ ADICHIE, Chimamanda. “O perigo de uma única história”. TED Global 2009, disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/details?language=pt-br. Traduzido por Erika Rodrigues. Acesso 03/03/2019.

encerradas são, de diversas maneiras, incertezas, concorrências e indecisões. Segundo ele, devemos partir nosso estudo sempre pela ciência em construção, e não pela ciência acabada.

A ciência acabada é aquela da história única. A história única não tem sentido quando não é embasada por outras pequenas histórias, teorias, escritas. Quase sempre não nos permitimos retornar ao lugar de partida daquilo que tomamos como caixa-preta, aceitando a “História” que nos é contada como a única forma de fazer história. Latour diz que:

“Por si só, uma sentença não é nem fato nem ficção; torna-se um ou outra mais tarde graças a outras sentenças. Ela será tornada mais fato se for inserida numa premissa fechada, óbvia, consistente e amarrada, que leve a alguma outra consequência menos fechada, menos óbvia, menos consistente e menos unificada” (2000, pag.45).

Interessante é lembrar do artigo⁴⁷ de Zoe Todd que, em 2015, assinalava sua decepção ao assistir, em Edimburgo (Escócia) a palestra de Bruno Latour que abordava [parcialmente] o perigo das histórias únicas. Todd diz que, apesar de uma fala bastante sensível de Latour, ela esperou durante a palestra inteira que ele desse os créditos aos pensadores indígenas dos quais tanto apropriava em seus argumentos. Qual não foi seu espanto “e uma sensação de vazio no peito” quando viu que ele não daria créditos a nenhum pensador indígena:

“Ele não mencionou Inuit. Ou Anishinaabe. Ou Nehiyawak. Ou quaisquer pensadores indígenas. Na verdade, ele passou um bom tempo dialogando com um pensador escocês, morto há muito tempo. E com Gaia”. (2015: sem página)

A crítica de Todd parte da mesma crítica de Latour: ao se falar pelos outros, se perde a construção das agências. Na prática, porém, Todd acusa Latour de fazer exatamente o contrário: os discursos inaugurais cosmopolíticos dos pensadores europeus são, há muito tempo, temas comuns nos pensamentos indígenas. Mais uma

⁴⁷ TODD, Zoe. “Uma interpelação feminista indígena à Virada Ontológica”: “ontologia” é só outro nome para colonialismo”, 2015. Publicado pelo coletivo independente GEAC e disponível em sua página virtual: <https://maquinacrisica.org/2015/12/22/uma-interpelacao-feminista-indigena-a-virada-ontologica-ontologia-e-so-outro-nome-para-colonialismo/>. Acesso em 01/05/2019.

vez, tanto a autoria, quando o conhecimento indígena, é subtraído por pesquisadores, antropólogos, filósofos, etc. que podem, tranquilamente, se ocupar [segundo Todd] da interminável exploração colonial. Todd termina dizendo:

“Então, a cada vez que você quiser citar um Grande Pensador que está em voga nos circuitos públicos de fala atualmente, considere garimpar um pouco em busca de outros autores que estão discutindo os mesmos temas de formas diferentes”. (2015:sem página)

Se existe algo em comum entre esses pensadores, é o alerta cuidadoso para que, ao contar histórias, não silenciemos vozes. É também um alerta para não acreditarmos que a história é apenas diacrônica, amalgamada nos discursos dos vencedores.

Escrever sobre o plágio é um resgate de histórias perdidas, algumas que se intitulam histórias únicas. Se hoje o plágio se encerra em caixas pretas que dizem sobre cópias ilegais, piratarias e contrafação, sabemos que não muito distante o plágio não era nem recriminado, nem moralmente censurado. O plágio, nesse sentido, era até preferido, homenageado.

Basta lembrar das palavras de Michel Schneider, ao dizer que o plágio tem uma história complexa e contraditória, onde a representação moral do plágio é socialmente condicionada (Schneider, 1990). Se no Renascimento a construção de algo original era feita ao se aprofundar numa tradição, ou melhor, uma construção a partir do plágio -mas, de certa maneira, atualizada – hoje o plágio é um interdito e um grande problema frente as autorias herdadas do individualismo. Não sem um certo humor, Schneider lembra de um outro estranho argumento usado pelos plagiadores “referente ao mecanismo psicológico do rancor (...), só se plagia o que se ama, de um amor devorante e frustrado” (Schneider, 1990: 54).

Sendo assim, o plágio constitui histórias múltiplas, multissituadas, e dessa forma sugerimos ver o plágio *situado* em seu contexto. Pensando nos estudos acadêmicos como um “conjunto especial de interesses sociais” (2014d, pag. 204), Marilyn Strathern insiste nos contextos. Circunscrever contextos de análises – ou seja, o plágio nem sempre foi plágio – faz com que escapemos de um “novo etnocentrismo” que “consiste em construir as obras passadas com jogos literários quase intencionais (2014d, pag.208)”.

Nessas escalas, partimos de plágios para outros plágios. Se eles são muitos, nos cabe cartografá-los. Schneider diz que:

“Do mesmo modo que dizer coisas falsas pode ser tanto um erro quanto uma mentira, dizer as ideias de um outro pode decorrer tanto da influência quanto do plágio” (Schneider, 1990: 47)

É nesse sentido que, então, resolvemos abordar o plágio musical. Mas não o plágio que participa do mesmo domínio do plágio acadêmico, mas aquele que tem a intenção de ser plágio, apenas influência, ou não. Assim, pelas sinuosas curvas, encontramos – parcialmente – o plágio criativo. E suas histórias variadas.



Figura 8 – “Cabeça de Música”. Desenho de Bernardo.
Reprodução livre com controle parental.

Rafael: Deixa eu falar uma frase do Guinga: *“O medíocre copia, o gênio rouba”*.

Flora: Foi ele que falou isso?

Rafael: Ah não sei!

Flora: Ou ele roubou!

Rafael: Deixa eu ver aqui. (Olha no celular). Olha, veio em espanhol! Olha aqui, está vendo ó: *“el artista medíocre copia, el gênio roba”*, Picasso.

Flora: E vai ver que talvez nem tenha sido ele (o Picasso).

Rafael: (Olhando novamente no celular). *“Esta cita se impugna a Picasso, pero no es dele. Esta baseada em uma de Oscar Wilde que dice así: “El talentoso toma prestado, pero el gênio roba.”*

(Risos)

Apresentações

Inicialmente, tentei fazer uma apresentação que chegasse próximo de uma [pretensa] simetria, mas vendo que meu discurso beirava a purificação, no sentido de evitar o híbrido e o afeto, tratando pessoas amigas como nativos distantes, resolvi abraçar como tal afetividade me chegava. Ciente de que a antropologia canônica [a saber, aquela baseada na autoridade etnográfica] poderia ver com desconfiança tal opção, lançando meu intenso trabalho ao escrutínio da ficção, logo após escrever essa pequena apresentação sobre os participantes eu perguntei para eles como eles gostariam de ser apresentados. Sendo assim, fiz a seguinte pergunta para todos: “Como vocês se definiriam profissionalmente, em poucas palavras (?)”. Luiz Gabriel não entendeu, depois disse: “uai, artista”. Rafael foi breve, Makely Ka disse para eu ver a definição da enciclopédia Itaú Cultural, Zélu escreveu prontamente, Yuri nunca respondeu, exatamente, minha pergunta. Aqui segue, então, nossos pontos-de-vista:



Figura 9 - - José Luiz Braga e Gael, em show da banda Graveola. Ao fundo, o baterista Bruce. Foto: Rachel Dolabella

José Luís Braga (Zélu): Zélu é compositor e músico. Amigo desde a graduação, quando cursamos Ciências Sociais nos idos de 2004, ele é dono de uma voz doce e terna, do tipo que acolhe aquele que o escuta. É cantautor e integrante da banda Graveola e o Lixo Polifônico, pertencente à(s) cena(s) independente(s) de Belo Horizonte. Sua carreira solo, intimista e bastante refinada, deu origem ao seu último disco, chamado Nossa Casa. Segundo Zélu:

“Não separo a minha definição profissional da minha definição de vida. Me defino como alguém que segue seu destino, seu contrato da alma, defende e experimenta seus valores no dia a dia e busca servir às pessoas e o mundo com os seus talentos”. (2017)

Zélu ainda é padrinho de Bernardo e pai de Gael.



Figura 10 - Yuri Vellasco tocando bateria. Foto: Arquivo Pessoal

Yuri Vellasco: Yuri é baterista e musicista de várias bandas de Belo Horizonte. Já fez parte do Graveola, tocou com Makely, com Rafael Macedo, Rafael Martini, com Kristoff Silva (etc.) e mais um monte de gente que, assim como ele, são pessoas fantásticas e que habitam a (fantástica) cena da música mineira. Certa vez, em um show, Yuri deu de presente suas baquetas para Bernardo e abriu, em seu mundo encantado, as portas para o primeiro contato dele com um instrumento de percussão. Yuri ainda é padrinho de Ravi e pai de Joaquim.



Figura 11 - Luiz Gabriel e seu violão. Foto: Arquivo Pessoal.

Luiz Gabriel Lopes: Luiz Gabriel é cantautor da banda Graveola, à qual esteve ligado até fevereiro de 2019. Além disso, tem uma carreira solo bastante consolidada e é integrante da banda Rosa Neon. Segundo o músico Chico César, sua música é muito madura e refrescante. Eu diria mais: sua música é um encontro entre gestos, andanças e simbolismos. Recentemente, lançou seu último disco, “Mana”, mas tem outros dois álbuns que não podem deixar de figurar nessas linhas: “O Fazedor de Rios” e “Passando Portas”. Nos conhecemos quando ele mixava um vídeo sobre a Radiola, Rádio Livre da qual eu fazia parte na época (2006). Luiz Gabriel é uma figura curiosa. Tivemos encontros e desencontros, mas sua sensibilidade é sempre uma linha de pouso, capaz de desfazer qualquer distância que o tempo se encarregou de nos presentear. Quando perguntei pra ele como ele se apresentava, ele disse, depois de certo tempo: “Uai, artista”.



Figura 12 - Rafael e seu violão. Foto: Arquivo Pessoa

Rafael Pimenta: Rafael é músico e professor da Fundação de Educação Artística (FEA). Recentemente, ajudou a produzir o disco solo de Zélu e trabalhou em diversas outras produções musicais, que refletem seu olhar minucioso e técnico sobre a música mineira. Em 2019, foi um dos doze finalistas do prêmio BDMG instrumental. Rafael me dá a sensação de desfazer conceitos e costurar novas ideias como numa colcha de retalhos. Quando fala sobre algo, parece gostar de olhar para o céu, gesticulando suas mãos como um maestro quando arquiteta sua sinfonia. Conversar com Rafael é sempre muito bom. Porém, quando perguntei qual seria sua apresentação, Rafael disse: “Profissionalmente, sou um professor de música”. Sem mais delongas.



Figura 13 - Makely Ka e sua viola. Foto: Marco Antônio Gonçalves Junior.

Makely Ka: Makely é poeta, cantor e compositor brasileiro. Gosto de pensar que Makely é também um amigo antigo, de quando acreditávamos em rádios livres e demais revoluções. Tem canções registradas pelo mundo inteiro. Seu primeiro trabalho solo foi “Autófago”, lançado em 2008, e em 2014 lançou o álbum “Cavalo Motor”, resultado de suas andanças pelo interior de Minas Gerais. Makely é sensível ao que é tangível aos olhos, tem uma grande atuação política no setor musical do país e é pai do Moreno, do Ian, do Nuno e da Lis.

O verbete “Makely Ka”, da Enciclopédia Itaú Cultural⁴⁸, diz: “Makely Oliveira Soares Gomes (Valença PI 1975). Compositor, cantor, poeta, produtor. Nasce em Valença, Piauí, muda-se para Barão de Cocais, município mineiro em que passa a infância. Deixa a cidade em 1991 para estudar e vai residir em Belo Horizonte, Mariana e Ouro Preto. (...)Em 1998, Makely Ka retorna a Belo Horizonte e inicia a carreira artística como poeta e compositor. Reconhecido como importante agitador e produtor cultural

⁴⁸ MAKELY Ka. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa407584/makely-ka>>. Acesso em: 14 de Set. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

da cidade, ele organiza, em 2002, o Reciclo Geral, projeto que revela diversos músicos mineiros. Desse evento nasce o CD coletivo *A Outra Cidade*, de 2003, com canções de sua autoria e dos parceiros Kristoff Silva e Pablo Castro. No mesmo ano, publica o livro de poemas *Ego Excêntrico*, edição acompanhada do CD *Poemas de Ouvido*. Com Máisa Moura, produz em 2006 o disco *Danaide*. Seu primeiro trabalho solo, o CD *Autófago*, é lançado no ano seguinte. Em 2009 ele apresenta uma versão acústica do disco em show realizado em Portugal”.

Incursoão 2. Plágio criativo e a composição de um (outro) mundo social

1.1. Desvendando o universo do plágio musical

“... Sempre que a história do mundo fosse bem contada, ela revelaria a natureza essencialmente musical deste.”

Wisnik

Foi no início de uma tarde quente que fiz o primeiro encontro com o cantor e compositor da cena da música independente mineira, Makely Ka. Entre um café e outro e atualizações sobre os futuros projetos de vida, lembrei que, quando o conheci, em 2005, estávamos em uma assembleia discutindo sobre como montar uma rádio livre na UFMG⁴⁹. Transportada através do tempo, lembrei dos nossos ânimos (ainda) jovens e nossa disposição quase precipitada, e percebi que não só os cabelos brancos de hoje compunham um novo Makely, mas sua fala era mais calma e dotada de uma tranquilidade imensa. O calor, o café, a nostalgia dos velhos tempos e uma polpa de abacaxi com hortelã sendo estilhaçada no liquidificador era o pano de fundo de uma longa conversa sobre plágio. Quando eu perguntei para ele sobre como ele entendia e se utilizava do plágio, algumas ideias sobre reaproveitamento de melodias, homenagens e improvisos ganharam formas conceituais. Havia uma outra questão que ali se desenhava, junto com as discussões sobre direitos autorais e estruturas musicais: o plágio criativo.

O que torna um conceito como o plágio tão interessante são as relações que ele cria. Na prática, ele é “cheio de uma força crítica, política e de liberdade” (Deleuze, 1992). Assim, o plágio marca acontecimentos que versam não só sobre a autoria, mas também sobre a propriedade intelectual. No capítulo anterior, trouxemos a discussão do plágio na academia, nesse capítulo – em outro plano – queremos entrar no universo do plágio criativo e suas conexões.

“Eu sou um plagiador. Todas as minhas músicas são baseadas em outras”. Desse modo começa um pequeno texto que circulou nas redes sociais de Thiakov,

⁴⁹ A Radiola Livre foi uma rádio que funcionou na UFMG entre 2004 e 2009. Para saber mais, veja minha tese de mestrado (GONÇALVES, 2010).

músico da cena independente de Belo Horizonte. Assim como nas obras literárias e nos artigos científicos, o plágio na música também é visto como uma apropriação indevida, mas existem algumas sutilezas que diferenciam radicalmente o plágio musical do plágio acadêmico. É sobre essas sutilezas que esse capítulo versa: quando o plágio é acionado como condição da própria criação.

O plágio criativo, nome que surgiu para abarcar combinações reorganizadas em uma mesma canção, não é um tema pouco controverso. No início da pesquisa, quando as leituras indicavam que o campo sonoro - repleto de ruídos, barulhos e silêncio – também é controverso, acreditei que, pelo menos na composição, a ideia de plágio como condição de criação era uma constatação compartilhada por grande parte, senão a maioria, dos músicos que eu entrevistava. Qual não foi a minha surpresa quando percebi, no emaranhado de entrevistas, encontros e conversas, que o plágio criativo não é agenciado da mesma forma pelos atores – e ainda, curiosamente, pode ser pensado como uma visão antagônica daquela minha impressão inicial.

A experiência do trabalho de campo, nesse sentido, foi fundamental. Sabemos do risco que é acionar a “experiência” nesse contexto, já que corremos o erro de transformar toda experiência etnográfica em interpretação. James Clifford chama atenção sobre como a ambiguidade do termo “experiência”, que tem servido como eficácia da “garantia do trabalho etnográfico” (2014:35). Ademais, Clifford diz que, além da experiência evocar um tipo de presença absoluta do “sujeito” em campo, também passa a impressão de que a experiência é tida como um conhecimento pessoal intransferível, manifesta – muitas vezes – na forma possessiva “meu povo”, “meu nativo”, e no caso aqui, “meus músicos⁵⁰”.

O caso aqui não é esse. Embora a experiência seja importante, ela não parte de um modo [familiar] de autoridade, como supõe Clifford. Se acionei a experiência, é porque ela é incisiva, traduzida em um processo de diálogo em negociação. O que fiz foi juntar relatos em entrevistas gravadas, em conversas de bar, piqueniques, áudios de mensagens, shows, encontros casuais e compor um grande acervo sobre

⁵⁰ Ainda tentando me livrar dos substantivos masculinos, caí dentro de um grande [e particular] paradoxo. Entrevistei músicos homens, apesar desse universo ser composto por músicos e músicas. A escolha dos músicos, como já mencionado, foi por proximidade e afeto. Ciente desse fato e na tentativa de fazer uma *mea culpa*, escrevo essa nota como forma de reparar a ausência delas nessa história que aqui escrevo.

o tema. Todas as experiências de encontro foram um aprendizado musical, já que o plágio criativo recusa ocupar lugares-comuns.

Talvez um dos casos de plágio musical mais conhecidos no Brasil seja o da música “*Da Ya Think I’m Sexy*”, do cantor Rod Stewart. Quando foi lançada, em novembro de 1978, a música vendeu mais de dois milhões de cópias nos Estados Unidos. Seu refrão era muito semelhante à composição “*Taj Mahal*”, do cantor Jorge Ben, que, por sua vez, entrou com um processo alegando plágio da sua obra. Rod Stewart admitiu que fez um plágio inconsciente, e as desavenças acabaram quando Stewart doou os lucros da veiculação da faixa para a UNICEF. Jorge Ben virou co-autor da música e, com a renda cedida à UNICEF, não levou o processo judicial adiante. Segundo o Wikipédia, Rod Stewart escreveu em sua autobiografia⁵¹ (lançado no Brasil em 2012):

“Certo. Tive que dar a mão à palmatória. Mas claro que não cheguei assim no estúdio e falei: ‘Vamos usar a melodia de Taj Mahal no refrão e azar. O compositor mora no Brasil, então nunca descobrirá’. Só que eu tinha ido pro carnaval do Rio, em 1978, com Elton John e Freddie Mercury. E lá duas coisas significativas me aconteceram. Me apaixonei por uma estrela de cinema brasileira lésbica, que não deixava me aproximar dela. Depois, ‘Taj Mahal’, de Ben Jor tocava o tempo inteiro, foi relançada naquele ano, e obviamente a melodia alojou-se na minha memória, e emergiu quando comecei fazer a musica. Puro e simples plágio inconsciente. Abri mão dos royalties, me perguntando se ‘Da Ya Think I’m Sexy?’ era meio amaldiçoada”.

(Stewart 2012, apud. Wikipédia)

Acidental ou não, foi considerado plágio. Mas o que percebemos no trabalho de campo é que o plágio na cena de música independente de Belo Horizonte é acionado de forma diferente do plágio acadêmico: como uma configuração, talvez inevitável, na própria produção musical. Também existe outra agência do plágio criativo: ele traz consigo uma questão política, que não pode ser desconsiderada.

Esse é um debate levado a cabo pelo cantor e compositor Tom Zé no que ele chamou de estética do plágio em seu trabalho “*Com defeito de fabricação*”. Neste

⁵¹ Disponível no Wikipédia, em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Da_Ya_Think_I%27m_Sexy%3F, acesso em 04/05/2019. Para mais informações, ler a reportagem de Marcos Diego Nogueira, “As confissões de Rod Stewart”, publicada na revista Isto é, em 2012, disponível em: https://istoe.com.br/259601_AS+CONFISSOES+DE+ROD+STEWART/. Acesso 04/05/2019.

trabalho Tom Zé aponta que sua “estética” tem a intenção de re-utilizar sinfonias cotidianas diversas, com aproveitamento de pequenas “células”, citações e plágios. É o que a maior parte dos músicos aqui cartografados intitulam de “plágio criativo”, ou, como Tom Zé chama, o plagicombinador. O plágio criativo se configura como uma forma importante no processo de composição, uma vez que todos os acordes escritos não são inéditos – pois já foram escritos por alguém em algum momento da história - e as melodias, experimentações sobre velhas formas já escritas.

A pretensão aqui é (também) compreender como o plágio dito criativo é entendido pelos próprios músicos. Percebi que o plágio é algo tão contraditório e incerto, que ele pensa entre e a si mesmo. A partir disso, penso que o plágio é capaz de oferecer uma significação comum a uma parte dos atores, mas ele logo torna-se confuso ao tentar se delimitar enquanto um conceito fixo.

Das dificuldades por mim encontradas, a primeira de muitas foi textualizar esse multiverso musical. A literatura existente é direcionada para os estudos etnomusicológicos ou musicológicos, onde a música ocupa um lugar central nas práticas culturais dos atores envolvidos. Aqui, a música ocupa esse lugar, mas não em primeiro plano: ela é acionada como canção, como repetição, como outra forma possível de se pensar o contexto musical a partir do plágio. Dessa forma, as consultas bibliográficas eram feitas com os músicos envolvidos, como se nesse momento eles se transformassem em bibliografias vivas a partir do compartilhamento de suas próprias experiências. E as referências que ali surgiam, desde as vivências na estrada, nos shows, na composição, ou os livros que eu deveria pesquisar (sobre a construção histórica da música no Brasil), foram certamente o meu grande banco de dados.

Outra dificuldade, não menos importante, foi minha visão, completamente obcecada (confesso), de que a música independente trabalharia em outro contexto bastante diferente da chamada música de mercado, da música de massa. Como se, na música alternativa, fosse permitido a despersonalização autoral que tanto procurava – mas que está e sempre esteve nos detalhes. Sobre isso, transcrevo um pequeno trecho de uma das entrevistas com Makely Ka:

“Flora: No início da pesquisa eu achava que pelo menos os músicos da cena independente tinham uma visão do autor mais dissolvida, sem ser esse autor-mercado, esse autor que separa o sujeito do objeto. Não que eu fique

decepcionada, mas eu vejo que reproduz essa mesma ótica, não tem como ser diferente.

Makely: Sabe uma coisa engraçada? Os autores e a obra deles, de alguma forma, essa é a única garantia que eles têm. Vamos supor: se eu tiver uma doença, se eu faltar, e meus moleques precisarem de alguma coisa, eles só vão ter a minha obra. É a única coisa que eu deixo. O que a gente mais recebe, todos os dias, Flora, são e-mails de famílias de músicos que não conseguem pagar o tratamento médico em sua velhice. Geralmente músicos instrumentistas que têm aquele 1/6 avos lá que eu falei [Aqui ele estava se referindo aos direitos conexos, que iremos abordar mais à frente]. Às vezes os caras tocam com a Elis Regina, com o Tom Jobim, nos principais discos, mas eles não recebem aquele direito. E os autores, muitas vezes acontece de autores não conseguirem administrar a obra. E aí nesse sentido, o *copyright* funciona muito em um ambiente onde você está resguardado por outras estruturas: no meio musical, no meio cultural, você não tem o resguardo de absolutamente nada”. (Makely Ka, 2017)

No que chamamos de música independente ou no que chamamos de música comercial, os direitos autorais funcionam como uma importante fonte de arrecadação e remuneração de músicos, compositores e gravadoras. Falar sobre o plágio criativo é também tentar compreender como o direito autoral funciona na música, além de nos ajudar a pensar como a autoria é pensada dentro desse (multi)verso.

A legislação que regulamenta os direitos autorais na música – Lei de Direitos Autorais 9.610/98 - é a mesma que regulamenta a autoria nos artigos e pesquisas acadêmicas. Porém, aqui existem outras agências que devem ser consideradas para podermos compreender o que está por trás da discussão sobre plágio, como, por exemplo, o direito conexo, o fonograma, a obra musical e o ECAD. Mas não tenhamos pressa, essas questões serão tratadas em seu tempo.

Finalmente, o trajeto sonoro que foi percorrido não seria possível sem tantas interlocuções. Nesse sentido, esse texto é fluído, como a música deve ser – e um pouco “pós-moderno”, no sentido antropológico da escrita. Cheio de ruídos, não tem a pretensão da música tonal moderna (aquela considerada clássica). Segundo José Miguel Wisnik, a música clássica é aquela que evita o ruído, “que está nela recalcado ou sublimado” (2017, pag. 42). Nesse capítulo, o barulho e o ruído vem ao encontro do que se entende por independente, e o silêncio fundamental para o trânsito musical

é o alento para se encontrar, logo depois, as repetições que são compreendidas por alguns como plágio. Segundo Wisnik:

“O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta a nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros)”.
(2017:35)

“O ruído é o som: a música de um mundo em que a categoria de representação deixa de ser operante, para dar lugar a infinita repetição”
(2017:54)

Mas seria a repetição algum tipo de plágio criativo? Se aqui o plágio se apresenta enquanto “criativo” e é uma condição que exige reflexão de quem o faz - visto que não existe uma cópia exata ou completa, apenas algumas partes tomadas como inspiração ou modelo de composição - como compreender esse tipo de plágio? Se ele é mesmo diferente do plágio acadêmico, em que medida se dá sua diferença?

1.2. A Cena, as cenas

A música autoral/independente e toda cena que dela participa (ensaios, shows, composições, estúdios, gravações e turnês) surge no Brasil a partir da década de 1990, com a explosão de bandas que eram lançadas por pequenas gravadoras e que escolhiam um caminho mais distante do mercado musical convencional. Não sem controvérsias, acredita-se que a forma de se pensar música independente como uma experiência fora do *mainstream*⁵² fonográfico, nasceu na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir de 1980 – com o auge da sua divulgação em toda a década de 90 - e mesclava gêneros como o grunge, indie e punk rock. The Clash, Nirvana e Velhas Virgens são exemplos de bandas que surgiram nessa época e que não foram lançadas por selos de grandes gravadoras.

Porém, apesar da Associação Brasileira de Música Independente (ABMI) defender que a música independente é aquela produzida por pessoas ou empresas que detêm seu controle e que não estão vinculadas a grandes gravadoras, algumas

⁵² O termo *mainstream* é usado para designar algo que é comum, uma corrente de pensamento padronizada em um certo contexto.

músicas e músicos acreditam que definir a música independente apenas nesses termos não é o suficiente. Segundo o jornalista Marco Aurélio Canônico (2017)⁵³:

“Independente é quem não tem nenhuma forma de patrocínio ou de investimento de terceiros? Independente é qualquer coisa que não seja feita pelas *majors*? Independente é a Kuarup, o Chimbinha, do Calypso, ou um jovem que criou uma página no MySpace de sua banda e gravou um CD em casa? Enfim, sempre tenho uma certa dificuldade em delimitar o que seria o ‘cenário independente’, porque isso costuma ser tratado de forma vaga, abarcando modelos de negócios bem diferentes entre si”.

Segundo o blog do programa de Rádio Ecolândia (2016)⁵⁴:

“É um pouco difícil definir o que é música independente. Normalmente, o termo é usado para se referir a artistas que tentam se colocar no cenário musical mas não têm grande força econômica. São artistas que não estão ligados à indústria fonográfica e às grandes gravadoras. No entanto, muitas vezes, o termo também é utilizado para definir as pequenas gravadoras que não fazem parte do oligopólio das companhias musicais. Uma divisão de modelo de negócio que é bastante utilizada para gravadoras é a de *majors* e *indies*. As gravadoras *majors* são aquelas transnacionais, que fazem parte dos conglomerados. As *indies* são as pequenas gravadoras nacionais. Segundo a Associação Brasileira de Música Independente, o Brasil tem cerca de 80 gravadoras independentes”.

Dessa forma, antes mesmo de conseguir entrar no universo do plágio, esbarrei no que poderia ser compreendido por “música independente” e percebi que a controvérsia já começava por aqui. Como delimitar um campo antropológico sem compreender qual o grupo que ali era formado?

⁵³ SANTOS, Daniela Silva. “Música independente ou alternativa”, blog CRIAR, 2017. Disponível em: <http://www.belasartes.br/criar/infonews/musica-independente-ou-alternativa-3/>. Acesso em: 17/04/2018

⁵⁴ “Música Independente x Indústria Fonográfica” Blog Ecolândia, 2016. Disponível em: <https://ecolandia.wordpress.com/2016/10/03/musica-independente-x-industria-fonografica/>. Acesso em 17/04/2018. As escolhas pelos blogs e sites aqui citados são feitas observando os seguintes critérios: número de acesso, segundo o próprio direcionador da google, e a veracidade da informação – grande parte das discussões sobre música partem de um universo ambíguo onde fakenews são proliferadas rapidamente.

Esse foi um erro percebido a tempo. Foi com o trabalho de campo que o entendimento da não existência de um grupo fixo ficou mais claro. Não existe um grupo fixo, um grupo rígido: não existe A CENA independente. O que existe, na verdade, são as cenas independentes, em minúsculas e no plural, ou seja, os grupos estão em formação e deformação – e sempre estarão. Na necessidade de se fazer um recorte artificial, perdeu-se a mobilidade do grupo – que são vários – ao qual eu me referia. Porém, como normatizado pelos seus atores, chamarei “as cenas independentes” de “a cena independente”, visto que a pluralidade em questão não foi pautada pelos próprios agentes envolvidos nesse cenário.

Os grupos estão sendo sempre feitos e refeitos, como insiste Bruno Latour (2012). Se nem a ideia de uma (única) cena independente e seu significado eram compartilhados pelo grupo que eu pesquisava, delimitar fronteiras e definições não faziam – e nem fazem – parte dessa pesquisa. Porém, é claro que as músicas e os músicos “independentes” compartilham muitas coisas em comum, o suficiente para serem referidos como a cena musical independente de Minas Gerais. Além disso, existe uma visão crítica bem posicionada sobre o que poderia ser uma definição de cena independente, como tentarei mostrar a seguir.

Conversando com o músico e compositor José Luis Braga, Zélu⁵⁵, ele apontou que o conceito de independência é relativo, pois deve ser claro quanto ao referente. Ao conversar com o multi-instrumentista Yuri Vellasco⁵⁶ sobre o que poderia significar “música independente”, ele sorriu e me voltou a pergunta: “Independente de quem?”. Zélu e Yuri apontaram para uma problematização tanto local – o que define a cena seria uma contextualização geográfica talvez; quanto comercial – ser independente é não fazer parte (voluntariamente ou ocasionalmente) da circulação musical da grande mídia. Segundo Zélu:

“Para começar, existe um conceito relativo de independência na medida em que, pelo menos essa cena daqui de Minas Gerais, principalmente a mineira (...) por ter um complexo de inferioridade diante dos grandes polos culturais

⁵⁵ Eu e Zélu conversamos inúmeras vezes sobre o plágio e seu universo. Nos encontramos em minha casa, trocamos longos áudios, conversamos até em ocasiões familiares. Dele, gravei conversas e até algumas canções cantadas em momentos de descontração. Zélu, antropólogo de formação, sempre se interessou pelo que eu escrevia, além de sempre sugerir uma ou outra literatura.

⁵⁶ Yuri, exímio baterista, sempre escorregou das minhas investidas sobre o plágio. Na época, com um bebê recém-nascido, sempre estava com pressa. Ao mesmo tempo, quando conversávamos sobre outros assuntos, Yuri esquecia de olhar no relógio e tecia longas conversas.

econômicos do Brasil, que são Rio e São Paulo, então Belo Horizonte está nessa posição de praticamente uma certa dependência... não digo em termos culturais, em termos da nossa identidade musical, mas em termos de uma dependência de visibilidade. (...) De ter uma força criativa, de ter até uma força de mobilização entre os músicos, entre artistas, mas o ciclo não se completa no sentido de sustentabilidade, no sentido de formação de público, no sentido de manutenção de locais que possam servir a essa música, a essa diversidade, casa de shows que tenha um público fixo, um público recorrente, um público assíduo”.

(...)

“A música do *mainstream*, hoje em dia, veja o sertanejo universitário. O que torna o independente diferente de uma coisa que está estourando no Brasil inteiro, onde está a diferença? No dinheiro, basicamente. Claro que tem uma relação musical ali também, uma tentativa de pasteurização musical, de condensar muitos estilos num campo de muito fácil assimilação e de discursos sempre muito homogêneos, narrativas homogêneas dentro desse estilo, mas o fato é que a própria mídia oficial, o próprio *mainstream* se curvou para a música sertaneja universitária porque é uma máquina de fazer dinheiro, e como uma máquina de fazer dinheiro, tem muito dinheiro por trás”.

(Zélu, 2017)

Se levarmos a cabo as questões pontuadas por Zélu, podemos perceber que, ao tentarmos definir um cenário independente, esbarramos nas dificuldades que os músicos enfrentam, tanto em questões financeiras, como na própria questão de visibilidade. Em Belo Horizonte, existem espaços adequados que acolham essa cena? Essa produção “independente” consegue arregimentar público suficiente? Nesse sentido pautado por ele, tal cena seria dependente, pois depende de editais, de verbas públicas, de financiamentos coletivos, de grandes mobilizações, seja de público, seja de outros músicos. Por mais curioso que possa soar, a cena independente depende de outros para ser autossustentável. E tal dependência, segundo Zélu, acaba fragilizando tanto a ideia de cena independente, quanto os próprios atores que participam dela.

Parece que não podemos entender a ideia de independência sem precisar da outra ideia, a de dependência. Poderíamos pensar a questão como vínculo, ou aquilo que Latour (2015) propôs como *attachement*. É como se as(os) músicas(os) tivessem

que tomar partido de uma ou outra ideia, sem perceberem que os vínculos⁵⁷ que eles fazem – e desfazem – são constantemente substituídos, feitos ou desfeitos. Dessa forma, não se trata apenas de vinculamento ou desvinculamento, mas de uma ação que acontece subjacente ao vinculamento de outra: é uma relação. Quando Zélu diz que a música independente é dependente, ele está chamando atenção para um nó, o nó da rede, que diz que noções opostas não podem viver sem estar vinculadas e revinculadas continuamente. Para Latour:

“As redes – ou os rizomas – permitem não apenas distribuir a ação, mas também operar os desvinculamentos e as rupturas na proximidade e, inversamente, os revinculamentos na distância.” (2015:143)

Porém, essa dependência não fez com que esse tipo de produção não se expandisse nos últimos anos. Em Belo Horizonte, apesar de não existir um mercado consistente para os artistas independentes, os últimos 10 anos foram anos de crescimento para os trabalhos autorais. O carnaval de rua belo-horizontino, principalmente os blocos de rua, foi resgatado por jovens músicas e músicos autorais, simpatizantes e amigos que, além da folia, visavam a ocupação do espaço público. Essa transformação do carnaval deu uma grande visibilidade para os músicos independentes, que se metamorfosearam em regentes, percussionistas e foliões de destaque.

Além das fantasias representativas, tais musicistas começaram a compor marchinhas próprias sobre o cenário político e social do país, ganhando a visibilidade de um público que ainda não se conhecia. Retrato disso é o Concurso de Marchinhas Mestre Jonas que acontece desde 2012 em Belo Horizonte e elege as melhores marchinhas de carnaval. Os hits que fizeram sucesso, como, por exemplo, “a coxinha da madrasta”, que faz alusão à compra excessiva de um vereador em coxinhas no buffet de sua madrasta; e o “baile do pó royal”, marchinha sobre um senador que tem

⁵⁷ A questão do vínculo, para Latour, parte da proposta maior de encarar simetricamente sujeitos e objetos, além de sua crítica aos modernos. Seu argumento vai no sentido de questionar uma sociologia que retoma, constantemente, o sujeito sem vínculo, ou seja, os laços sociais fabricados apenas pelos sujeitos ou, melhor, pela força da sociedade. Não podemos ignorar as atividades dos mediadores, além de inventar um sujeito sem considerar os objetos e seus agenciamentos (ou relega-los ao que é da natureza). Para Latour: “ *Os ocidentais (...) resguardam-se de aplicar a eles mesmos a regra de abstenção e de desvinculamento que eles aplicam aos “Outros”. Os seus vínculos encontram-se simplesmente resumidos pelos dois grandes colecionadores ou acumuladores de sua própria tradição: a natureza e a sociedade* “. (2015:142)

relações pouco esclarecidas no episódio em que um helicóptero foi encontrado em sua propriedade com um carregamento de cocaína, são músicas entoadas por muitos blocos de carnaval em seus cortejos pela cidade. As marchinhas e o carnaval de Belo Horizonte continuam embalando os foliões, que acabam contribuindo – direta ou indiretamente - para a cena independente com suas músicas carnavalescas e, posteriormente, para uma escuta mais atenta da produção musical local. Estima-se que em 2018 o carnaval de rua reuniu 3,6 milhões de foliões (Belotur⁵⁸) na cidade, enquanto o carnaval de 2019 reuniu cerca de 5 milhões de foliões espalhados em mais de 515 blocos de rua⁵⁹.



otempo.com.br

'Na Coxinha da Madrasta' ganha concurso de marchinhas da Banda Mole

Por ALINE LABBATE
Dom, 05/02/12 - 20h42



OTEMPO

CRIATIVIDADE

Baile do Pó Royal é eleita a melhor marchinha no Concurso Mestre Jonas

Concurso contou também com seleção da melhor fantasia de Carnaval; todos os vencedores irão se apresentar na Banda Mole, o pré-Carnaval de Belo Horizonte

Por JULIANA BAETA
Sáb, 15/02/14 - 08h55

Figura 14 - Reportagens sobre as marchinhas de carnaval vencedoras em 2012 e 2014. Fonte: Jornal O Tempo

Apesar do carnaval, as dificuldades em consolidar uma carreira independente é a grande questão levantada pelos músicos entrevistados. Certa melancolia aparecia sempre que se perguntava sobre as perspectivas de uma cena independente ou mesmo quando se tentava compreender a (possível) existência de um significado maior compartilhado entre os músicos. Talvez a grande questão aqui fosse o conflito gerado pela subordinação do artístico ao comercial. Assim como todo o resto, também

⁵⁸ BELOTUR. “Carnaval de Belo Horizonte”.

Disponível em <http://www.carnavaldebelohorizonte.com.br>. Acesso em 14/02/2018.

⁵⁹BRANT, Ana Clara Brant. “Carnaval de BH deve receber quase 5 milhões de pessoas em 2019”, UAI, 2019. Disponível em:

<https://www.uai.com.br/app/noticia/carnaval/2019/02/13/noticias-carnaval.241583/carnaval-de-bh-deve-receber-quase-5-milhoes-de-pessoas-em-2019.shtml>. Acesso em 09/05/2019

não é sem contradição que o carnaval fomentou a cena independente. Zélu, por exemplo, acha que o Carnaval foi “uma faca de dois gumes”, pois a adesão do público não ajudou na construção de uma cena mais visível. Segundo ele, *“o (carnaval) foi um tiro no pé desse crescimento da música independente porque os blocos foram se tornando bandas, bandas que se baseiam em música cover, a maioria delas axé da Bahia. E nisso você vai ver que a maioria dos músicos que estão envolvidos com esses grupos também fazem parte dessa cena independente, mas dependem dessa atmosfera repetitiva que é você cantar grandes hits que são sempre tocados todos os anos até o fim das nossas vidas”* (Zélu, 2017)

De toda forma, como mencionado acima, acredito que os atores compartilham algum entendimento em comum acerca da definição de um cenário independente. Esse entendimento, que passa pelas condições de trabalho, pela dificuldade de financiamento e por uma problematização da conjuntura política, é retratado pela seguinte fala do Yuri:

“ Ser músico independente no Brasil é tipo como qualquer outro trabalho que as pessoas estão vendo surgir depois dessa reforma trabalhista. É a precarização da precarização da precarização. Só para você ter uma ideia, eu toquei em um show na FUNARTE dia 15/11/2017. O cachê vai ser pago a partir de 90 dias do show. Só para você ter uma ideia do buraco em que a gente vive”. (Yuri, 2017)



Figura 15 - Conversa enquanto cozinha, com Yuri. Foto: Flora.



Figura 16 - Yuri tocando bateria no prêmio BDMG instrumental. Foto: Flora.

Historicamente, a partir do século XX o mercado brasileiro fonográfico foi tomado pela música importada dos grandes centros europeus e, principalmente, dos Estados Unidos. Foi nesse período que surgiram as gravadoras, como a Odeon, por exemplo, ademais do complexo industrial capaz de “democratizar” o acesso ao que era produzido: discos e fitas videoteipe, além do reaparecimento do rádio em meados de 1930, agora equipados com “válvulas elétricas de amplificação que permitiam uma recepção muito mais clara” (José Ramos Tinhorão, 2010). O resultado dessa expansão, além de criar condições para a profissionalização da carreira do músico, também transformou a música popular brasileira, que começou a ser regida pelas leis do mercado.

Para o historiador musical José Ramos Tinhorão (2010), a música no Brasil sempre marcou, com uma linha muito clara, as diferentes classes sociais para as quais eram produzidos e direcionados os diferentes tipos de canções⁶⁰. Assim, enquanto os acordes de piano eram voltados às classes mais elitizadas, o samba e as marchinhas de carnaval eram o reduto dos mais pobres. Porém, com o advento da música produto, ou seja, da comercialização da música popular escolhida por grandes editoras e gravadoras musicais, mudou-se a forma de se entender a própria produção musical. Para Tinhorão:

⁶⁰ Tecnicamente, quando dizemos **canção**, o que se subentende são composições musicais escritas para um cantor ou cantora, com acompanhamento ou não de instrumentos. Já a **música** diz respeito a canções e obras musicais que podem ser apenas instrumentais.

“Essa tendência à aceitação dos gêneros criados pelos editores e produtores de Nova York para as mais amplas camadas da classe média americana – que começavam a ser pensadas como massa – tornou-se evidente no Brasil a partir do período da Primeira Grande Guerra.” (2000:265)

Esse tipo de produção guiada pelo mercado e pelo que pode gerar mais ou menos lucro ainda é a forma com que se produz música no país. Todas as tendências que se apresentam na cena musical brasileira desde 1930 são estudadas em termos de vendagem de discos ou formação de público, desde o mais remoto Pixinguinha até a Jovem Guarda de Roberto Carlos. O fato é que, nesse cenário, a produção de uma música alternativa é praticamente um ato de resistência.

A parcela de produção musical independente, ou alternativa, já se delimitava nessa época como algo fora do *mainstream*. Porém, como tentamos apreender, não é (apenas) isso que a define. Se os diferentes motivos apontados convergem com uma curta análise histórica, é interessante que todos eles façam parte do entendimento da cena independente de Belo Horizonte. Nos pareceu interessante, por fim, colocar em diálogo as diferentes compreensões sobre a cena independente ou autoral, até para relativizarmos a unicidade do conceito e irmos um pouco além.

Tal movimento, que se expressa criativamente e esteticamente de forma singular, ora pela negação da pasteurização acionada por Zélu, ou pelo desafio da visibilidade e circulação da produção, como acionada por outros atores, ora como a ausência de editoras para a mixagem e comercialização das músicas, compõem o cenário que delineaia nosso estudo sobre o plágio criativo. Procurando “tornar-se novamente sensível à enorme dificuldade de reunir coletivos formados por tantos membros novos que a natureza e a sociedade haviam postos de lado” (Bruno Latour, 2012: pag. 367), vislumbramos a ordem só depois que o leque de controvérsias em que os atores participam são desdobradas. Mesmo que nunca encontremos, afinal, a ordem.

1.2. Direitos Autorais, Plágio e demais artilharias

“O fato de que não há nada absolutamente novo não torna o novo menos novo.”

Eduardo Viveiros de Castro

O que caracteriza o plágio musical? Legalmente, não existe nenhuma lei que se refira estritamente ao que é plágio dentro da música. Diz-se, de forma generalista, que o plágio musical é a cópia de oito compassos idênticos de uma música alheia. Porém, não existe essa afirmação expressa em nenhuma lei ou resolução sobre direitos autorais. Além disso, a interpretação sobre qual obra pode se configurar uma violação do direito da autora é feita individualmente e sob a égide do código penal. De toda forma, o plágio musical é convencionalmente visto, assim como o plágio acadêmico, como a indevida apropriação de uma criação alheia. Para a musicista e jurista Fabíola Rocha (2011):

“Embora o senso comum incline-se para a equivocada noção de que “tudo” é plágio, uma análise mais técnica coloca o plágio na posição de uma reprodução disfarçada.” (2001: 36)

Segundo o artigo 184 do Código Penal (Decreto Lei 2848/40), violar os direitos da autora e os que lhe são conexos resulta em detenção e reclusão de três meses a um ano, ou de dois anos a quatro anos, além de multa. Para isso, a violação deve consistir em reprodução parcial ou total, com o intuito de lucro, sem a autorização expressa da autora.

O que se entende como plágio – de qualquer tipo, de qualquer maneira – é uma violação ao direito autoral, e minha tese é de que o plágio não é agenciado apenas como uma violação, mas também pode ser agenciado em certas circunstâncias como uma subversão da autoria. Mas antes de chegarmos ao plágio, vamos percorrer o caminho do direito autoral na música e ver como ele funciona no dia a dia dos agenciadores musicais⁶¹.

⁶¹ Por agenciadores musicais entendemos todos os porta vozes que participam do universo do direito autoral e que funcionam como mediadores, ou seja, atores que são capazes de traduzir, modificar e acrescentar alguma ação naquilo que eles carregam.

O direito autoral na música pode representar dois tipos de propriedade: o direito autoral moral e o direito autoral patrimonial. O direito moral da autora trata de assegurar os direitos de criação sobre a obra, o que comumente é chamado na área jurídica de “paternidade sobre a obra”⁶². Isso significa que a autora, ou as autoras, são criadoras intelectuais da obra que deve gozar, não sem controvérsias, de originalidade. Segundo Fábio Losso (2008:16):

“A originalidade é ínsita à criação musical, sendo certo que não se pode exigila na forma absoluta, sob pena de criar-se uma indevida reserva de mercado sobre o patrimônio cultural comum e de impedir o desenvolvimento de novos estilos musicais. É por isso que não se exige a novidade, a exemplo do que ocorre no âmbito da propriedade industrial, notadamente no caso das patentes de invenção.”

Dessa forma, o principal requisito sobre a exteriorização das obras artísticas é a originalidade. Pensar em uma obra musical enquanto original, ou como hoje é comumente falado, em uma obra autoral, é compreender que toda composição será singular, e, em certa medida, autêntica. Isso significa que a autora é o indivíduo originário do direito da autora, e, portanto, estabelecido enquanto sujeito moral, autônoma e singular. Nesse lugar do pensamento ocidental onde a autora é fabricada, é difícil escapar de conceitos – como o de originalidade - que constituem o arcabouço legal da própria concepção autoral. A criação autoral deve ser sempre original, livre de cópias ou repetições.

No capítulo anterior, argumentamos que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2008) propõe repensar o estatuto da noção de criação. Hoje, a criação autoral é compreendida como nosso regimento jurídico sugere: enquanto um ato que cria (ou tira) a sua existência do nada, algo quase (ou completamente) divino. Criar, nesse sentido, significa conceber algo novo, original. Para Viveiros, é preciso considerar que o trabalho de criação é um trabalho coletivo, um trabalho em rede – e não uma produção que começa do zero. O trabalho criativo é um trabalho que se faz em cima de outros, o caráter de ser uno e total já não faz parte da criação artística há tempos:

⁶² No capítulo anterior, chamamos atenção para como a ideia de “paternidade” também poderia ser estendida ao sentido de “maternidade”, caso as relações de gênero fossem um pouco mais simétricas nas nossas legislações. A sugestão é pensar também no sentido de patrimônio e matrimônio, visto que enquanto um é visto como posse, o outro é visto como casamento.

o que existe é uma dessubstancialização daquilo que é considerado original: a criação precisa de cópia.

Penso que isso não significa que um autor deva ser plagiado: a autoria, certamente, deve ser diluída. Ela deve funcionar como um *commons*: um modo de co-habitação híbrida, onde a originalidade é descartada pela impossibilidade do novo, sem a novidade naquilo que foi criado.

(Sugerimos) que é nesse sentido que o plágio funciona, como agente de subversão da autoria que questiona a originalidade. O plágio abre para uma capacidade inventiva que é acessada a partir de um acervo comum, formado ao longo da vida musical, o que o compositor Luiz Gabriel⁶³ chama de “memória afetiva”:

“Eu acho que a ideia do plágio é muito rarefeita no sentido de que existe já um certo... não vou dizer a palavra esgotamento, mas uma repetição, acho que uma circunferência de temas, de sensações, intervalos, frases melódicas, abordagens e um monte de coisas que, ao mesmo tempo que se esgota, não se esgota. Ao mesmo tempo que a memória afetiva já passou por todos esses temas, eles continuam necessitados de oxigenação, de atualização, então eu acho que nesse sentido, toda canção tem um pouco de plágio, toda canção popular tem um pouco de plágio pelo fato de que lida com um material que é memória afetiva”. (Luiz Gabriel, 2017)

A originalidade, assim, é bastante controversa, já que está alicerçada sobre uma construção já dada de antemão. Ao mesmo tempo que a originalidade se encontra no limiar da inspiração, pois não há como compor sem referências anteriores, ela exige um diálogo entre referências que não pode deixar de produzir algo original, naquele sentido pessoal da produção: incomum e inerente a autora das obras artísticas.

É por esse ponto de vista que o direito autoral moral se envolve com o plágio, a partir da problematização do próprio significado de autoria que é agenciado pelas músicas, músicos e coletivos que atuam nesse cenário. O direito moral é inalienável, perpétuo e irrenunciável, e não pode ser plagiado.

Por sua vez, o direito autoral patrimonial diz respeito à utilização comercial de uma obra. São os direitos patrimoniais que garantem à autora da obra, como também

⁶³ Luiz Gabriel é um músico intenso. Participa de várias bandas, viaja o mundo com sua carreira solo. Fomos contemporâneos na graduação, quando ele estudava comunicação social na UFMG.

aos titulares dos direitos conexos, que sua execução, utilização ou gravação seja remunerada a partir de diferentes preceitos que iremos abordar. No caso da obra musical, existe um autor, ou vários, que são os compositores ou letristas. Todos eles recebem pelos direitos autorais da obra, sejam morais ou patrimoniais. Em caso de morte do autor, os direitos patrimoniais são passados para seus herdeiros e permanecem por 70 anos, contados a partir do dia 1 de janeiro do ano seguinte ao ano de sua morte.

No caso dos produtores fonográficos, das editoras (ou gravadoras), dos instrumentistas, intérpretes e empresas de radiodifusão, os direitos conexos são os que regulamentam seu patrimônio. Os direitos conexos estão relacionados àqueles que auxiliam na produção, criação e difusão de uma obra musical – e que estão relacionados com o fonograma dessa música. O fonograma é a fixação dos sons e a gravação de um disco em um produto comercializável, e deve ser registrado pelo produtor musical (ou fonográfico) junto com uma associação arrecadadora que faça parte do ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição). Dessa forma, a obra musical faz parte do patrimônio intelectual da autora, sendo, portanto, intangível. O que é consumido diretamente não é a obra musical em si, mas a gravação dela ou a reprodução ao vivo: ou seja, o fonograma.

O ECAD é um porta-voz importante no que tange à arrecadação e distribuição dos direitos autorais dos músicos no país. Com sede fixada no Rio de Janeiro, o ECAD é uma instituição privada criada pela Lei n° 5.988/73 e mantido pela Lei n° 9610/98, que tem por função fiscalizar, cobrar e distribuir os valores arrecadados pela execução pública de uma obra musical e repassar para seus autores. Para isso, conta com sete sociedades arrecadadoras distribuídas pelo Brasil: UBC (União Brasileira de Compositores), ABRAMUS (Associação Brasileira de Música e Artes), AMAR (Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes), ASSIM (Associação de Intérpretes e Músicos), SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música), SICAM (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais), SOCINPRO (Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais).

Apesar de prezar pela transparência de seus repasses e valores arrecadados, o ECAD é uma entidade que sempre foi criticada pelo abuso de suas cobranças, formação de cartel e falta de lisura, dando início, inclusive, à instauração de uma CPI

em 2011 para abordar esse tema, tendo como relator o senador Lindberg Farias e como presidente, o senador Randolfe Rodrigues.

A CPI do ECAD foi o resultado de uma mobilização civil de músicos, principalmente do Grupo de Ação Parlamentar Pró-Música (GAP), formado por músicos como Lenine, Ivans Lins, Francis Hime, Fernanda Abreu, Leoni, Felipe Radicetti; além do grupo chamado “Procure Saber”, ligado à Paula Lavigne e à grandes arrecadadores de direito autoral no Brasil, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Djavan e Gilberto Gil. Além de acusação de má gestão e gestão fraudulenta, das sete sociedades que integram o ECAD, duas foram acusadas de concentração de poder: a UBC e a ABRAMUS.

Ao final da CPI, o ECAD continuou como única entidade arrecadadora de direitos autorais no Brasil, mas sob controle e fiscalização de um órgão estatal, o Ministério da Cultura. Também foram diminuídas a porcentagem das arrecadações para as associações, eleições dos dirigentes a cada três anos, além do indiciamento pelo Ministério Público de quinze pessoas ligadas à entidade.

Mas como funciona a arrecadação dos direitos autorais?

A arrecadação de direitos autorais começa com a autora se filiando à uma dessas sete sociedades que fazem parte do ECAD. A partir de seu registro, a autora recebe os valores arrecadados segundo uma amostragem feita a partir da execução de sua música nas rádios, e nos shows, os valores arrecadados são calculados sobre um percentual da renda bruta dos ingressos. Qualquer execução pública deve pagar direitos autorais e está sujeita à fiscalização do ECAD. Não sem controvérsias, a distribuição do dinheiro é feita da seguinte maneira: 17% do valor arrecadado é convertido em taxa administrativa a ser paga ao ECAD, 7,5% para a sociedade ao qual o músico é cadastrado e o restante, 75,5%, é a parcela que cabe ao autor. Essa porcentagem é questionada, pois muitos autores não recebem qualquer quantia dos milhões arrecadados pelo órgão – já que a arrecadação feita por amostragem é falha. Segundo Makely Ka:

“Na verdade, o GAP se juntou na época da chamada do Ministério da Cultura, quando o Gilberto Gil estava (como ministro) e chamou a sociedade civil para se organizar. O GAP já vinha se organizando por causa do ensino de música nas escolas, para aprovar a lei. Enfim, tiveram várias mudanças, mas não mudou completamente até porque os caras são bandidos. Eles foram

acossados, mas estão buscando a saída deles. Para você ter uma ideia, eu recebo mais de poucas músicas minhas que estão sendo executadas, que saíram em coletâneas ou em discos na Nova Zelândia, na Espanha, em Portugal do que aqui. Porque lá computa cada vez que a música é executada, tanto em rádio, tv, quanto executada ao vivo. Eles têm controle. Aqui é por amostragem. Eles vão lá em uma rádio de grande circulação e pega uma hora por dia. Aí você não consegue pegar nada [das músicas independentes]. Quer dizer, na verdade você pega o que já toca, e aquilo é alimento para o sistema. O jabá⁶⁴ eles pagam para tocar aquela música e aquela música aparece na amostragem. Aí eles recebem o dinheiro e retornam o dinheiro que eles pagaram de jabá. Então é um circulo vicioso”. (Makely Ka, 2017)

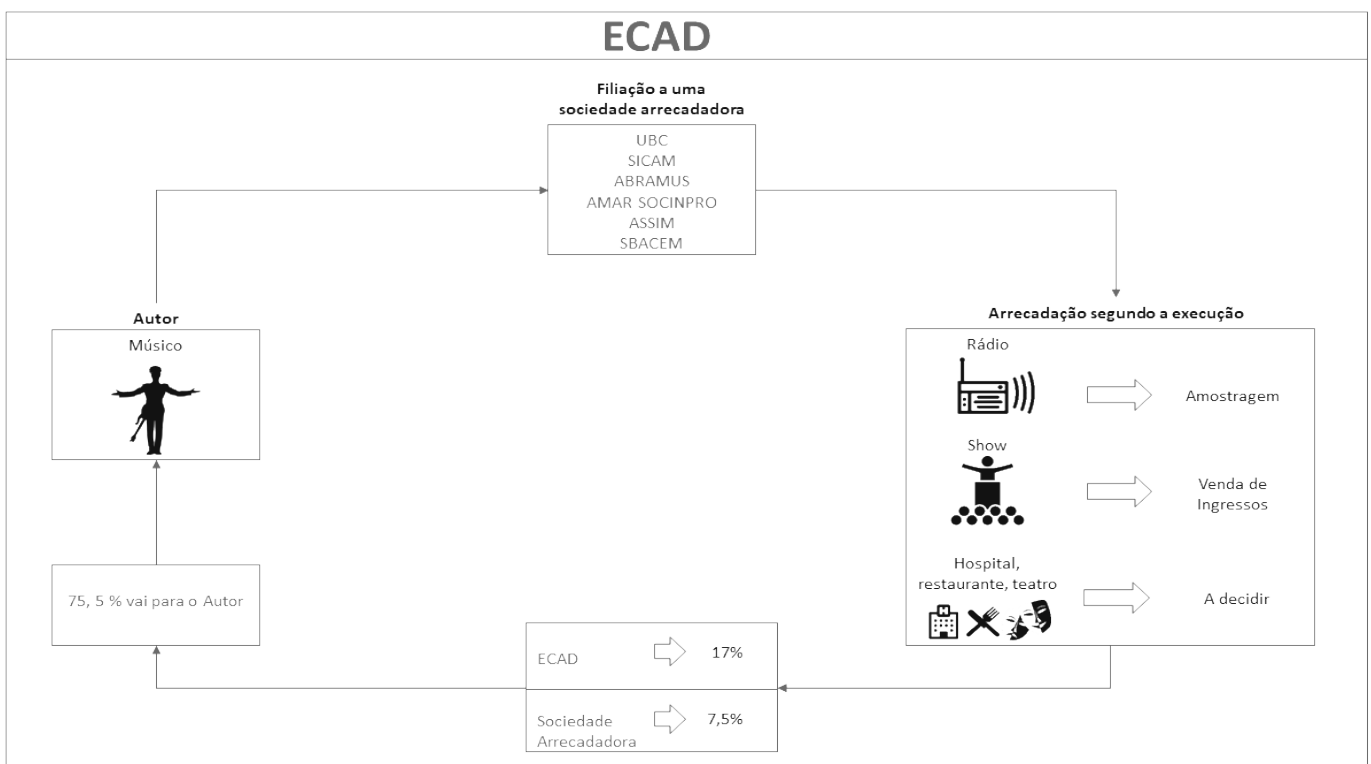


Figura 17 - funcionamento do ECAD

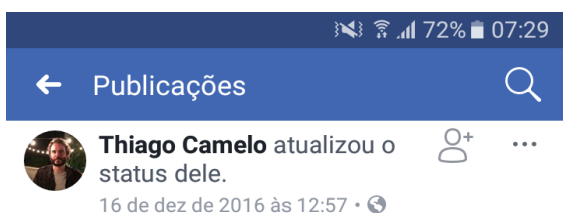
Outra questão, bastante importante, é acionada pelo músico Luiz Gabriel. Ele pondera que apesar da luta por um cenário de arrecadação de direitos autorais mais

⁶⁴ O jabá, ou jabaculê, é uma espécie de suborno ou pagamento feito para emissoras de rádio e de televisão para que certas músicas possam tocar com maior frequência em sua grade de programação. O Projeto de Lei 1048/2003, apresentado pelo deputado Fernando Ferro, intenciona proibir as emissoras de rádio e televisão de receberem dinheiro para privilegiar a execução de determinada música.

justos, a legislação ainda é injusta com os músicos independentes, ou como ele mesmo diz, com os músicos de pequeno ou médio porte:

“A legislação de direito autoral no Brasil é extremamente oligárquica, no sentido de favorecer só os grandes autores, os grandes conglomerados da indústria da música. A arrecadação de direito autoral hoje é dominada pelo sertanejo e esses grandes autores que sempre arrecadaram: Caetano, Roberto Carlos, todos esses caras que sempre estiveram lá. E para cantores de pequeno e médio porte, a legislação é extremamente ingrata, não tem recolhimento, o recolhimento é mal feito, etc. etc. etc.” (Luiz Gabriel, 2017)

Assim como Luiz Gabriel, diversos compositores e músicos contestam a legislação de direitos autorais tal como é colocada atualmente. O poeta e letrista Thiago Camelo escreveu, em 2016, um desabafo em seu perfil das redes sociais sobre a desigualdade de distribuição dos direitos autorais no Brasil. Na ocasião, Thiago questionava os valores arrecadados por uma música sua gravada pela cantora Gal Costa.



Recebo direito autoral há pouco mais de um ano, desde que a Gal gravou Espelho d'água. No último ano, passei a receber mensalmente pelas execuções nos serviços digitais, sobretudo Apple Music e Spotify. Não deve ser segredo que o valor pago por esses serviços aos autores é ridículo. Hoje, no entanto, resolvi olhar com calma o extrato. Detive-me apenas em Espelho d'água. Em novembro, foram 13.508 execuções nos dois serviços somados. O valor pago: 5 reais. Quer dizer, isso o valor total. Como a música foi feita em parceria e ela foi editada (50% vão para o parceiro, 25% para a editora), sobrou para mim 1,88 real.

Acho que 13.508 execuções é um número legal, mas pensei "Bom, a música não foi um single nem nada. E se fosse 1 milhão de execuções?" Se fosse 1 milhão de execuções a música renderia 370 reais (e teria que dividir o valor com meu parceiro, editora et cetera).



A mim parece muito, muito, muito pouco. Sou talvez a pessoa que conheço que mais baixa arquivos na internet. Continuarei baixando. Espero que baixem as músicas que fiz e que venha a fazer. Tem um grupo de empresas ganhando muito dinheiro e não repartindo. Agora, ainda criaram um mecanismo que dá oportunidade ao usuário de não se sentir mais culpado por fazer download: assinar o Spotify Premium, por exemplo, "é uma forma de recompensar o artista". Não é. Tenho certeza de que não é. YouTube (Google), Facebook, Spotify distribuem muito pouco do que ganham. Há mais empresas que também estão acumulando dinheiro, como operadoras de internet e telefonia - afinal, não assinamos um plano de 15 Megas de internet para navegar no Facebook, e sim para ver filme em streaming com boa qualidade ou, como eu, baixar tudo. Por que empresas de internet e telefonia nunca entram na conta do direito autoral?

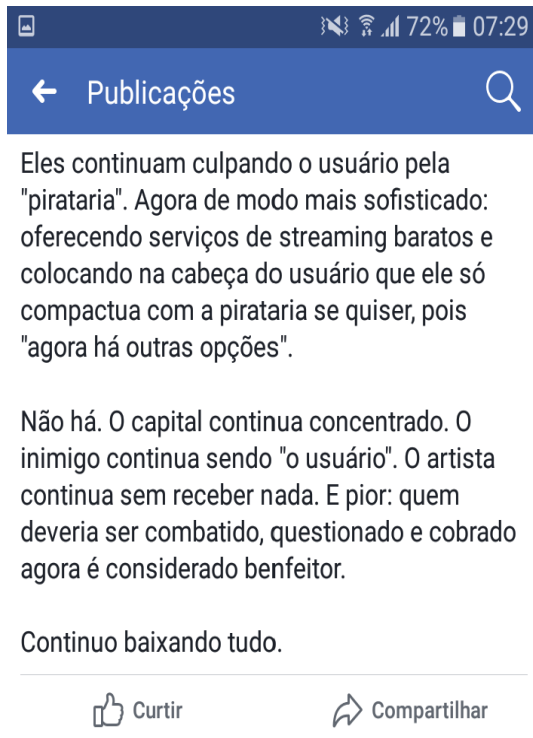


Figura 18 - Print do texto escrito por Thiago Camelo em sua página de facebook (Dezembro de 2016)

A partir do momento em que um autor compõe sua música, esse momento já é marcado por um número de agências que fazem o direito autoral no Brasil funcionar tal como ele é: desde seu registro, seus direitos conexos, a venda e arrecadação dos seus direitos patrimoniais, a luta por uma arrecadação mais igualitária e contra os desmandos do ECAD, tudo funciona a partir da criação de uma melodia, de um arranjo de repetições *sampleadas*⁶⁵, etc. O fato é que o plágio, ao participar – ora da melodia, ora do *sampler*, ora da letra – faz parte desse universo como um agente capaz de modificar a própria concepção de autoria.

Porém, isso não significa que os músicos independentes aqui entrevistados sejam contra o direito autoral. Esse é um ponto importante. Se o plágio diz muito sobre

⁶⁵ O *sampler* é um equipamento utilizado para gravar instrumentos, recortar trechos de músicas e criar novas sonoridades. Para o site Planeta Música, “muitos produtores utilizam trechos de outras músicas, ou apenas algum elemento da faixa como baixos ou instrumentos de sopro por exemplo. Este trecho é recortado e executado digitalmente em loop dentro de uma nova composição, composta de arranjos editados e gravados formando uma nova música”. Disponível em: <https://planetamusica.net/voce-sabe-o-que-e-sample/> Acesso em 28/04/2018. Não é por acaso que Viveiros de Castro (2008) sugere que está mais do que na hora de começarmos a produzir discursos “sem aspás”, e um exemplo disso seria o *sampler*: “com o sampler, você passa do todo à parte, da parte ao todo, do outro para você e de você para o outro sem costura” (2008, pag.184).

o direito autoral (ou contra ele), é porque o plágio aqui não é compreendido pelos músicos como roubo. E nem a autoria como unidade.

O plágio criativo, ou essa forma de se pensar a composição que ficou conhecida como plágio criativo, é reivindicado como ferramenta política de contestação contra a legislação de direitos autorais e a forma de arrecadação desses direitos no país. Inclusive, essa era uma ideia muito presente quando da entrada em campo. Se Tom Zé, naquele momento, criou politicamente um plágio criativo mostrando a forma como a composição é também uma série de repetições, homenagens, memórias afetivas, o plágio criativo é a forma própria de se fazer música na atualidade⁶⁶. O plágio criativo não é tão mais político, ele é condição de criação – de hoje e de sempre.

Porém, se a autoria é a coleção de melodias, poemas e acordes reunidos sob a alcunha de autor, isso não parece original – pelo menos, a originalidade que a lei exige. É, tal como um palimpsesto, um texto apagado, mas reescrito sobre as antigas palavras. Então, é a própria noção de autora que deve ser repensada, pois, subvertida pelo plágio, não pode manter seu caráter “moderno” e individual atingido após tantas fabricações temporais.



Figura 19 - Depois da entrevista com Zélu, um café. Selfie.

⁶⁶ E isso vale para todo tipo de gênero musical, ainda que a ideia de “gênero musical” seja controversa.

A autoria ressuscitada: o caso do rapper Sabotage

Mauro Mateus dos Santos Filho, também conhecido como Sabotage, foi um cantor e rapper paulistano, morto em 2003. Em vida, também foi ator, participando de dois filmes brasileiros: O Invasor, de Beto Brant e Carandiru, de Hector Babenco.

Em 2016, a empresa de streaming Spotify disponibilizou um álbum póstumo de Sabotage e incluiu uma música cantada pelo artista chamada “Neural”, gravada inteiramente a partir de inteligência artificial. A música foi baseada em composições antigas de Sabotage e também contou com a participação de seus familiares e amigos. Segundo a Revista Galileu:

“A diretora de marketing [do Spotify da América Latina] explica que para garantir a fidelidade do que a inteligência artificial criava, foram reunidos em uma sala, além dos filhos, o produtor e amigo Bola, Tejo Damasceno e Rica Amabis, do instituto [Coletivo Instituto] Sandrão e o dj Cia, do RZO [grupo de rap brasileiro, chamado Rapaziada da Zona Oeste]. A cada 10 segundos uma sentença nova aparecia em uma tela, e os “conselheiros” eram responsáveis por avaliar se aquela frase poderia realmente ter sido dita por Sabotage, em um nível de 1 a 5. Ao mesmo tempo, Helião, também do RZO, recebia as sentenças validadas para poder começar o processo criativo final da letra”. (Revista Galileu, 2016)

Esse tipo de criação musical, que fez com que um artista morto cantasse novas rimas a partir de textos escritos deixados por ele, é, certamente, uma nova forma de se pensar a autoria. Seria uma autoria múltipla, agenciada por um autor ausente? Ou seria uma autoria negociada, assinada por Sabotage mas produzida a partir de pessoas, textos, computadores?

Não temos a pretensão de esgotar essa nova autoria arregimentada pelas avançadas tecnologias, como vimos a partir do Sabotage e de todos os agenciamentos necessários para que o lançamento de “sua” música fosse possível. Mas é importante assinalar que novos tipos de associações entre tecnologias surgem cotidianamente e fazem com que questionemos os limites das nossas noções – tanto legais como morais – de pessoa. Ainda sim, esse caso faz com que pensemos nas possibilidades de autoria existentes, que não sejam restritas ao

arcabouço legal da lei de direitos autorais.

De toda forma, os direitos autorais são do grupo RZO.



Figura 20 - Tamires, filha do rapper Sabotage, segurando sua carteira de filiação a Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (Sicam). Foto: André Porto. Disponível em: <https://ponte.org/sabotage-o-album-postumo-do-lendario-rapper-da-zona-sul-de-sul-de-sp/>

1.4. Do plágio ao plágio: um sopro de oxigênio simbólico

“O trabalho que eu faço está muito situado nesse lugar de tentar acessar nossa memória afetiva mesmo, (...) e através da música potencializar as experiências, o repertório de experiências, de afetuosidades, oxigênio simbólico...”

Luiz Gabriel Lopes

“Pensar a autoria enquanto uma rede de relações”, sugeriu Marilyn Strathern (2015)⁶⁷. Frequentemente, a autoria é pensada enquanto posse. Porém, a conexão entre autoria, plágio e propriedade tem caminhos não binários, e trata-se de uma rede de relações replicada de forma desigual. Em partes, porque o mundo “é conhecido de acordo com pontos de vista não apenas distintos, mas sobretudo divergentes – isto é, relacionados” (Strathern, 2015:22). E, seguindo os atores aqui pesquisados,

⁶⁷ Um tanto antes, Gabriel Tarde já pontuava que as diferenças na composição do mundo são relacionais: “... Mas não há porque separar de modo absoluto uma forma particular de associação das demais formas de associação, insiste Tarde; se há diferentes maneiras de compor o social, essas diferenças são relacionais, e não condicionais.” Vargas (2007, pag.33)

percebemos que, apesar da necessidade de um direito autoral que os resguarde, também é necessária uma problematização sobre a própria autoria.

Essa visão compreende que, sem o direito autoral, não há como trabalhar com bens imateriais. As obras musicais, assim como sua produção, funcionam no mesmo mercado dos bens materiais, e por isso devem ser submetidas a um sistema legislador proprietário. Porém, a propriedade, enquanto representação coletiva, postula uma relação de dependência entre possuidores e não possuidores. A crítica a essa visão materialista indica que, enquanto a música deve ser legalmente reunida na obra musical, passível de mercantilização, nem sempre a obra consegue captar todo o sentido da música. Isso significa que o plágio criativo, por exemplo, entendido como um modelo de criatividade, de simulacro, não pode ser acionado na obra musical se a origem – ou originalidade – daqueles versos ou melodias plagiadas não indicarem seu proprietário pessoal.

Zélu, em uma das entrevistas que fizemos, perguntou: “Para começar, o que você chama de seu?”. Essa pergunta fazia alusão ao fato de que a música popular, tal como ela é concebida – ou praticada –, vive e sobrevive ao longo de plágios. E nem sempre a origem do chamado plágio criativo é claramente identificada. Basta lembrar do “suposto” plágio atribuído a Tom Zé, visto que foi a denúncia de plágio cometido por Tom Zé que deu origem à canção “Se o caso é chorar”, toda baseada em recortes de frases e com a harmonia do estudo número 2 de Chopin. Segundo Tom Zé⁶⁸:

“A ideia de se fazer uma canção toda plágio nasceu por causa de uma canção anterior, de que as pessoas de minha idade também se lembram, que é aquela valsinha que dizia assim:

Passo a passo, braço a braço

Um sorriso, um silêncio

Sete horas, oito dias

Dezenove, vim te ver

Essa música ganhou num festival da Hebe Camargo, o primeiro lugar. E aí saiu no Estadinho [Jornal da Tarde, irmão mais novo do Estadão] na seção “O Leitor Escreve”, estava escrito lá: “A música de Tom Zé “Silêncio de Nós Dois” é plágio do Garcia Lorca na página tal qual...”. Eu disse, valha-

⁶⁸ Show Tom Zé e Gereba, junho de 1990, Teatro Caetano de Campos. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0111/0372.html> Acesso em: 28/04/2018.

me Nossa Senhora, corremos lá pra casa, pegamos o Garcia Lorca, fomos lá na página e hum...tinha lá também a palavra moita. Então tudo bem. Mas eu falei assim, puxa! É uma ótima ideia fazer uma canção que seja toda plágio.”

E então Tom Zé compôs “Se o caso é chorar”. A música, um plágio criativo, produziu uma canção inteiramente original. Como ele mesmo pontuou, ninguém identificou o plágio quando o plágio foi a condição para a música ser produzida. E, posteriormente, quando eu conversei com outros músicos, todos foram assertivos em dizer que é impossível escapar do plágio, mesmo que nem todos gostem da sonoridade da palavra plágio.

Mas se existe alguma unanimidade, ela existe em uma ideia muito específica de plágio: um plágio que é o roubo de uma canção antes mesmo dela ser gravada. Esse tipo de situação é muito comum no Brasil, quando pequenos músicos acabam tendo suas canções roubadas por grandes nomes do mercado musical. O cantor Seu Jorge, por exemplo, foi acusado de gravar quatro músicas que não são de sua autoria, e o processo está sendo julgado na Justiça⁶⁹. Roberto Carlos, por sua vez, pagou em 2004 uma multa de aproximadamente R\$ 2,6 milhões por uma música que pertencia ao compositor Sebastião Braga⁷⁰. Segundo Zélu:

“Para pensar em plágio [nesse tipo específico de plágio] você tem que pensar na noção de propriedade intelectual, que é a de você ter uma posse sobre um conteúdo que foi veiculado e, além de tudo, você institucionalizar isso de alguma forma, você registrar. E aí, no momento em que existe essa propriedade e as pessoas se sentem donas, as pessoas de certa forma patenteiam alguma manifestação, seja uma obra, enfim, tem aquele sentido pejorativo de pessoas, coletivos, organizações que podem roubar, que podem se aproveitar de sua propriedade para criar um outro vínculo, outros produtos, isso sempre foi tratado de forma pejorativa, de forma quase criminosa. O plágio é uma maneira do proprietário se defender, de acusar uma pessoa de estar roubando a sua propriedade”. (Zélu, 2017)

⁶⁹ “Seu Jorge é acusado de Roubar Música”. Veja, 2015.

Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/seu-jorge-acusado-de-roubar-musicas/> Acesso 17/02/2018

⁷⁰ “Dez célebres casos de plágio na música”. BBC Brasil, 2014.

Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/08/140822_dezplagios_ebc Acesso 17/02/2018

Porém, se esse plágio é recriminado completamente pelos músicos entrevistados, o outro tipo de plágio desenha outros horizontes. Aliás, o plágio criativo não se esgota, e ganha outros contornos, tais como: “oxigenação simbólica”, homenagem, colagens, e como a própria condição de composição.

Tais elementos devem ser considerados por todos as músicas e músicos ou, pelo menos, por grande parte deles. Pois as denúncias de plágio – do plágio criativo – são inúmeras e, quando levadas à Justiça, podem transcorrer caminhos imprevisíveis, visto que nem todos acham que uma homenagem ou uma frase de sua autoria seja passível de um livre compartilhamento. Porém, a grande maioria das denúncias não passam de denúncias, como é o caso de Tom Jobim, que foi acusado de plágio em diversas músicas que compôs.

Talvez, a pergunta que deva ser feita seja esta: onde termina a referência e onde começa o plágio? É de se esperar que nenhum dos entrevistados tenha uma resposta pronta para essa pergunta. Makely Ka, por exemplo, resolve essa questão assumindo que os plágios criativos em suas músicas acontecem como uma espécie de citação:

“As vezes até quando acontece isso, de uma melodia minha lembrar uma outra música, aí eu busco muitas vezes uma referência da letra para ficar claro que eu estou fazendo uma homenagem nesse sentido, que é um plágio consciente que eu estou inserindo. (...)Mas, por exemplo, eu fiz uma música com um parceiro, que está no Cavalo Motor [último álbum lançado] inclusive, que é o “Baião para Gershwin”, e aí a letra cita um trecho explicitamente da “Rhapsody in blue”. A gente cita “Rhapsody” no arranjo, a melodia *ipsis litteris* do “Rhapsody” com o piston [instrumento musical]. E tem uma outra parte que eu cito Luiz Gonzaga e aí a gente fez um arranjo de piston e sanfona porque o “Baião para Gershwin” é uma mistura, então acaba sendo um plágio criativo”. (Makely Ka, 2017)

Já o músico Luiz Gabriel diz que o plágio criativo, para ele, é uma forma de recombinar aquilo que se pensava esgotado, se configurando como uma técnica de composição contemporânea que ele e sua (ex) banda integravam mais intensamente no início de sua formação:

“Eu lembro que eu tinha acabado de conhecer o trabalho do Tom Zé através daquele disco “Com defeito de fabricação”, que é um disco dele de 98, que

foi lançado pelo Luaka Bop, que é o selo do David Byrne, e eu tinha um CD original, e no CD original tinha um texto no encarte do CD onde ele falava dessa coisa da estética do plágio (...) E eu lembro que isso foi uma coisa que teve um impacto grande sobre mim nesse entendimento de que era importante que existisse, na minha prática de compositor, uma ideia de recontextualização de fragmentos, quase como uma espécie de conceito de composição como montagem também, no sentido de reaproveitar os fragmentos da nossa memória afetiva propositadamente contextualizando eles de uma forma criativa, propositiva. Então essa coisa assim de pegar trechos de canções, o primeiro disco do Grave tem muita coisa assim, os trabalhos posteriores um pouco menos, isso foi ficando mais diluído, mas no início tinha até uma vontade de chamar atenção por isso, por essa filiação por esse conceito, por essa ideia”. (Luiz Gabriel, 2017)



Figura 21 - Luiz Gabriel em show de despedida da banda Graveola. Foto: Flora, 2018.

Porém, se o plágio sempre existiu, problematizá-lo sobre diferentes formas é mais do que necessário. Foi nesse momento, quando achava que o plágio criativo já estava mapeado, que encontrei Rafael Pimenta. Quando pensei em conversar com Rafael, músico e compositor de Belo Horizonte, achei que algumas perguntas pontuais enviadas via aplicativos de celular responderiam minhas questões. Comecei timidamente, mandando alguns áudios e já sabendo que ele estava participando da reta final da gravação do disco do Zélu, no qual toca e arranja a maior parte das canções, e achei que suas respostas seriam mais curtas devido ao tempo que escorria

em sua ampulheta pessoal. Falei um pouco da tese, das questões que me atormentavam, do plágio criativo e sobre autoria. Cada resposta era composta de três ou quatro áudios, que, com minhas contra respostas, viraram logo outras duas ou três perguntas e outros tantos áudios de resposta.

Em um dia quente de janeiro, Rafael chegou em minha casa cheio de instrumentos. Saía de um ensaio e estava um pouco cansado. À medida em que conversávamos, ele era tomado por uma energia que eu, honestamente, não sabia de onde tirava. Sua entrevista era uma verdadeira aula. Não é por menos, Rafael é professor da Fundação de Educação Artística. Aprendi sobre os intercâmbios que resultaram na nossa escala de sete sons⁷¹ (os indianos também usam essa escala, mas ao invés de nomearem dó, ré, mi, fá, só, lá, si, nomeiam como sa, ri, ga, ma pa, dha, ni) e como tudo isso são relações entre vibrações. Sua insistência em pensar a música desde o começo da humanidade traçava um novo perfil para a questão do plágio criativo: para Rafael, o campo de possibilidades sobre o novo é limitado. Nesse sentido, tudo é plágio. Sobre isso, Rocha (2011) diz que:

“É de fato dificultosa a criação de melodias e a organização de elementos musicais que não se assemelhe, de algum modo, a manifestações musicais antecedentes. O musicista que se lança no campo da criação tem uma problemática a enfrentar: enquanto um escritor dispõe de uma infinidade de vocábulos para elaborar seu texto literário, o criador musical dispõe de apenas 12 sons [na verdade, são sete tons e 12 semi-tons *-grifo meu*]; ao passo que o universo vocabular pode sempre ser ampliado diante da necessidade da criação de novas palavras, o universo de sons melódicos é limitado pela própria natureza”. (2011:35)

⁷¹ Uma escala é composta por 12 semitons e 7 tons ativos.



Figura 22 - Rafael durante uma de nossas conversas. Foto: Flora, 2017.

Mas Rafael não gosta da palavra plágio, pois o plágio, para ele, é muito parecido com o significado de roubo. Dessa forma, prefere referir-se ao plágio criativo como colagem, porém, com alguma resistência. Para esse músico, não faz sentido falar no plágio criativo. Ele pontua que o plágio é um só, aquele que faz referência expressa ao roubo ou a violação da autoria de alguma canção. O que chamamos de plágio criativo, para ele, é uma condição de criação: mesmo com todas as possibilidades de harmonia, de acordes e de instrumentos, Rafael acha que o campo de possibilidades de se compor algo autoral é completamente restrito. É também aí que ele questiona a própria noção da autora: diferente da legislação que rege o direito autoral, para o músico a noção da autora não deveria ser parte principal do que ele chama de “inteligência musical”:

“Eu acho que justamente o autor, na verdade, ele é uma porcentagem muito pequena da criação, porque na criação já tem um monte de coisa pré-determinada. (...) Pitágoras já sacou que, se você tem uma corda que vibra e aí você diminui a extensão dela pela metade, você vai ter a mesma nota de novo. Então a ideia de uma escala, e tudo mais, já tem a ver com um saber sobre isso. O que um compositor cria hoje está tudo baseado nessas

noções⁷². O cara está fazendo uma linha melódica, uma linha melódica que é feita em graus, em notas, que estão organizadas dentro de uma escala. Ou seja, existe um campo já limitado de possibilidades (...). Existe um edifício que já está criado quando você pega um instrumento, quando você pega um violão. Então a ideia de autoria já é problemática aí, porque... foi você que inventou o violão? Foi você que inventou a escala? Foi você que inventou o nome das notas musicais? Não foi. Então tudo isso deve ser considerado”. (Rafael, 2018)

Questionar a noção de autoria é um ponto importante. Se o plágio é um propulsor histórico, e a autoria, dessa forma, fragmentada, como pensar a propriedade intelectual? Se aprofundarmos mais nessas questões propostas por Rafael, chegamos, inclusive, na própria agência do instrumento musical. Para ele, uma obra musical completamente autoral precisa de novos instrumentos musicais.

Nesse sentido, Alfred Gell (2009) já pontuava que os objetos de arte [assim como os instrumentos musicais] personificam processos técnicos. Isso significa que o instrumento é dotado de agência – sua ação é assumida, deslocada e reproduz outras ações. O instrumento enquanto mediador da ação modifica o contexto em que ele está inserido, e nesse caso, podemos ver que o violão, tal como acionado por Rafael, não é apenas uma representação. O violão participa de um agenciamento que parte do princípio de que, sem seus acordes e sem as possibilidades por eles proporcionadas, o músico é incompleto. Ou melhor, a música é, ela mesma, impraticável. Parafraseando Gell, violões são equivalentes a pessoas (também).

⁷² Posteriormente, perguntei para Rafael se ele achava que a música atonal também era um campo limitado de possibilidades. Ele respondeu que: “Quando você me pergunta da música atonal, o que eu diria é: a música atonal é assim caracterizada apenas por sua particularidade no campo das alturas (melodia e harmonia). Estou partindo do pressuposto que música atonal é aquela que evita o efeito da tônica (um aspecto ordenador da criação musical nas músicas tonais e/ou modais no que tange o campo das alturas). Pois, quando se diz música atonal, pode se estar pensando em repertórios específicos que se inscreveriam na categoria (o atonalismo livre ou o dodecafonismo de Schoenberg, Webern e Berg, ou o serialismo integral dos compositores europeus do pós-segunda guerra, ou mesmo as músicas de um Varèse ou Scelsi - que são bastante idiossincráticas e não têm tom) e esses repertórios têm características rítmicas, tímbricas específicas. Voltando, se música atonal é aquela sem tom, o que ela tem é uma limitação no tratamento das alturas (assim como a música tonal e modal também são limitadas, estando essas num campo oposto às músicas atonais na abordagem das alturas - as notas) mas não em qualquer um dos outros parâmetros. Assegurado que não há polarização de tonalidade no campo das alturas, pode-se abordar a dimensão rítmica, tímbrica, agógica, etc, de “n” formas e se estará ainda fazendo música atonal. Bem, tudo isso para dizer que a música atonal, em termo de possibilidades, combinações, etc., não deve ser lá substancialmente diferente da música tonal ou modal. Como a coisa está circunscrita às alturas (e as alturas são mais facilmente quantificáveis), acho que seria até possível se aferir matematicamente quão mais amplo pode talvez ser o campo de possibilidades da música atonal em relação á música tonal ou modal. Faz sentido ?”

Alfred Gell e as obras de arte

Alfred Gell fez de sua antropologia da arte uma teoria das agências. Ao propor substituir pessoas por objetos de arte, Gell redefiniu um tipo de arte que não leva em consideração a universalidade da estética e sua contemplação. Para Alfred Gell, “A maneira mais simples de imaginar isso [uma teoria da arte antropológica] é supor que pudesse existir uma espécie de teoria antropológica em que as pessoas ou “agentes sociais” fossem, em certos contextos, substituídos por objetos de arte” (2009:250). Uma antropologia da arte deve estar interessada nas relações distribuídas entre pessoas e coisas (qualquer coisa pode ser um agente social, desde que participe de uma ação). Isso significa também que devemos compreender a pessoa enquanto relação: a agência faz produzir e circular objetos de arte, assim como pessoas.

Ao pensar no violão, podemos encará-lo como um objeto de arte, assim como podemos considerar sua agência enquanto pessoa. Se a música é produzida em função de sua existência, o violão passa a ser um instrumento mediador entre a produção sonora e a finitude de suas possibilidades sonoras.

No entanto, o ponto de Alfred Gell não tão longe, talvez por falta de tempo (o antropólogo morreu precocemente), a ponto de considerar a agência simetricamente, ou seja, fazer com que o violão seja também um ator. Em seus estudos sobre teoria da arte, Gell pondera que, apesar dos objetos de arte serem objetos dos quais falamos, eles mesmos não podem falar ou não possuem um código linguístico que possa atribuir significados. Aqui vemos que o violão, tal como acionado, é a matriz da agência a partir de seus acordes já definidos.

Em um trecho da entrevista realizada com Rafael, perguntei para ele se a escolha de um instrumento, por exemplo, do próprio violão, já era uma escolha das possibilidades de composição que o músico teria. Ao assinalar positivamente, eu disse:

Flora: Então, mas você está considerando esse violão pronto. Se eu penso no computador, eu uso o computador para mandar mensagem, para trabalhar. Se ele funciona, ele é um intermediário excelente, ele está funcionando e tal. Mas se ele quebra, a partir do momento em que ele estraga, ele se torna um problema para mim, quer dizer, ele continua sendo um computador, ele continua sendo um violão! Mas já tem a agência daquele objeto, daquele computador, daquele violão. Você não pode dizer que isso é pronto, nesse sentido.

Rafael: Sim, o uso dele não está dado. Sim, mas eu agreguei ao violão. Eu teria que pensar para falar... Mas aí tem o violão, tem a harmonia, tem os acordes. Aí tem os procedimentos.... Eu estou falando que o pessoal está repetindo, a caixa preta não é só o violão não, é a disciplina harmonia que é dada hoje na escola de música. E o pessoal aprende que a primeira coisa é a tríade de dó maior, está lá o conceito. Aí tem o conceito de campo harmônico, que está lá também, dó maior de segundo grau, ré menor, etc. Tem uma série de noções que são subjacentes a qualquer harmonia do Luiz Gabriel, por exemplo, entendeu?". (Rafael, 2018)

Instrumentos, agências, autorias: todos existem em relação. Nesse contexto, onde os atores vivem juntos e elaboram versões um pouco diferente para cada questão, o plágio criativo é questionado. E politizado. E, afinal, descartado. Mas não só o plágio. A autoria, enquanto propriedade, enquanto criação autoral, também é problematizada. Vale lembrar que Rafael já ponderava que a autora é uma porcentagem muito pequena na questão maior que é a composição. Ao mesmo tempo, Makely Ka sempre se apresentou como um “compositor autoral” e a renúncia de sua autoria nunca foi uma opção – nem que fosse pelo plágio politicamente criativo. Aliás, o consenso sobre autoria sequer existe. E quando existe, vemos que ele ainda não foi estabelecido: é um pedaço da ciência que ainda não foi fechado em caixas-pretas – ali, onde se encerra um mundo. Mas, parafraseando o pensamento de Gabriel Tarde, não fazemos um movimento sem aniquilar mundos possíveis.

1.5. Apontamentos Finais

“Carta Maior: Tom Zé diz que não existe mais nada de novo para ser criado na música. Vivemos, segundo ele, a era do plagiocombinador. Tudo que nasce de mais novo é combinação de coisas que já existem. O senhor concorda?

Hermeto Pascoal: Em primeiro lugar, Tom Zé não é músico. Ele tinha é de morrer logo (risos). Não é nada pessoal. É uma coisa construtiva. Agora, a culpa é da imprensa que não tem repórteres especializados. Ele é um grande falante.

Mas ele não é músico. Como é que a imprensa considera esse cara músico? Essa história é conversa de quem não cria. É o que você perguntou antes que eu costumo falar. Só se mudam as coisas de lugar. São pessoas que já não têm mente mais. Como é que Deus ia colocar um ser humano na Terra que não pudesse criar. Mas o Tom Zé, como um cara conhecido, tem que respeitar a criatividade dos outros. Ele que fale: eu, Tom Zé, sou assim. Cuidado, meu filho. É melhor tirar o Tom e deixar só Zé. Morre uma árvore e nasce outra. Existe renovação em tudo. Sempre serão outras coisas. Não andamos à procura da criação. No fim, a criação é que nos procura”.⁷³

Em outubro de 2017, Viveiros de Castro⁷⁴ proferiu, na UFMG, uma palestra em que dizia como o pronome “nós” é perigosíssimo e frequentemente “achata” outros mundos. Viveiros de Castro se referia aos modelos que são “simplificações violentas da realidade” e não conseguem captar os simulacros e as produções criativas que funcionam como forma de produzir (esses) outros mundos, bastante diferente do “projeto modernista” que fabrica o mundo em que vivemos. Em que vivemos?

No contexto dos debates sobre autoria musical, parece que as soluções suscitadas pelas controvérsias sobre autoria só fazem pasteurizar a noção da autora, que funciona pragmaticamente sob os modelos e a égide da lei de direitos autorais.

⁷³ YODA, Carlos Gustavo. “Crescei e multiplicai-vos – e pirateiem meus discos”, Carta Maior, 2006. Entrevista do multi-instrumentista Hermeto Pascoal para a Revista Carta Maior, realizada por Carlos Gustavo Yoda.

Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/%2527Deus-disse-%2527Crescei-e-multiplicai-vos%2527-pirateiem-meus-discos%2527-clama-Hermeto-Pascoal/12/9071> Acesso em: 02/05/2018.

⁷⁴ Palestra intitulada “O modelo e o exemplo: dois modos de mudar o mundo”. Disponível em vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=_PfE54pj1wU. Acesso em 23 de maio de 2018.

De outra forma, a materialização de um plágio consciente ou criativo aparece como uma produção de outro(s) mundo(s), criando simulacros que sublinham a capacidade criativa que ultrapassa o “nós” globalizado e regimentado por acordos e tratados hegemônicos.

O mundo em que vivemos são muitos, assim como as autorias o são. O plágio, como condição, como ferramenta, como desenho, vem ao encontro de questões pouco trabalhadas na antropologia, mas que urgem, já que são formas de pensar nossa própria (fabricação da) noção de pessoa.

O plágio criativo pode ser uma cópia, uma colagem, uma homenagem ou a própria condição para a composição. Ele subverte a autoria a partir de seu questionamento, mas não é só isso: o plágio ocupa um lugar liminar entre o nome, a originalidade, a influência e a citação. Para Michel Schineider (1990):

“O plágio não é um problema estético, dizem às vezes, é uma questão ética, penal ou simplesmente prática; nesse plano, as coisas seriam simples e os critérios, fáceis.”(1990:47)

Situações em que atores discordam são compreendidas como controvérsias. Inicialmente, acreditei que as controvérsias seriam ao redor do plágio criativo e do o plágio musical – entendido como a cópia literal de trechos de músicas e letras. Porém, percebi que as controvérsias envolvem a própria noção de plágio criativo e de autoria. De outra forma, os músicos têm em comum o compromisso de construir um discurso que elabore e problematize as condições em que a música independente em Minas Gerais é produzida.

Se o plágio criativo é repetição nas suas relações infinitesimais de repetição, a música é sempre uma construção de melodias já escritas, repetidas de formas variadas. É a composição, a música que parte do infinitesimal e a ele retorna, para falar como Gabriel Tarde. Aqui, a autora também é composto, pois a criação é sempre reportada ao que já foi criado, executado e musicado.

Se o plágio criativo é uma homenagem, a música pode ser inspiração ou pode ser plágio – legalmente não existe um limite de quantos fragmentos de outra compositora ou compositor podem haver em uma música autoral. É a música-referência que participa do plágio, ou do não plágio. A autora é a peça importante para

ser evidenciada, parafraseada, homenageada. Ela assina e sua assinatura é replicada.

Se o plágio criativo é colagem, ele serve para encaixar o quebra cabeça de toda história musical: as melodias, as harmonias e os ritmos são colagens de tempos anteriores. A colagem é cópia, e a cópia é repetição. Ou talvez, seu nome não seja plágio musical, como alega Rafael:

“Flora: O plágio criativo é inexistente?

Rafa: Sim. É justamente porque eu acredito que já são tantas ideias que já são alheias, que não faz sentido nenhum chamar isso de plágio.

Flora: Então essa forma que esses outros artistas copiam, reinterpretem o [Gilberto] Gil, não seria um plágio para você?

Rafa: Para mim não. Eu falei de um jeito de tocar violão. Isso aí é o emprego de um procedimento que foi criado pelo Gil, de uma técnica, de um expediente do Gil. É quase prestar uma reverência, é quase prestar um reconhecimento de que existe, de que a autoria está lá (risos), de que a autoria está no Gil! Aí você falou na música. Para gente lembrar, a história da música foi toda baseada na cópia”. (Rafael, 2018)

Se o plágio criativo é política, é porque não existe relação sem diferença. Quando o plágio criativo é tomado como condição de composição, ele também é tomado por um plágio escolha, a escolha intencional de se fazer um plágio engajado. Assim como Tom Zé, o plagicombinador, a autoria assume seu plágio contra o Estado, contra a forma de se produzir música em massa, a música pasteurizada. Talvez, a forma encontrada para questionar a propriedade intelectual. Para Zélu:

“Então, assim, na verdade o plágio sempre existiu, ele é um propulsor histórico, ele estimula as pessoas a criarem e sempre foi. Mas na medida que começa a ganhar força a propriedade intelectual, sua existência, o plágio passa a ser uma afronta para ela. Na verdade, na medida em que se transforma esses saberes em produtos, bens, aí a forma de você proteger isso e dizer que ele é seu, é dizendo que ninguém pode te copiar também. Como forma de autenticação de um saber exclusivo. Mas que na verdade é puro balela político-capitalista”. (Zélu, 2017)

Finalmente, se o plágio criativo é crime, um atentado ao direito autoral do autor, ele é fraude. Entre os entrevistados, o consenso foi de que o plágio criativo pode ser

um tanto de coisas – repetição, colagem, homenagem – menos um dano, uma ofensa ou dissimulação. Para designar isso, chamam apenas de plágio. Segundo Rocha (2011:30):

“Enfoco o plágio por ser uma ofensa cruel, que vai além do âmbito patrimonial e se destaca pela maldosa dissimulação do agente em detrimento dos méritos da mente criadora. Merece, por isso, ser estudado e compreendido, para que possa ser evitado e combatido por uma comunidade jurídica consciente”.

O plágio é, também, uma multidão. Se existem diferentes maneiras de compor a multidão – e essas diferenças serão sempre relacionais, como nos mostrou Gabriel Tarde (Vargas, 2007) – não há somente muitos sujeitos, mas também muitos objetos que participam do plágio.

A composição de um outro mundo, que não é dado de antemão. Ao mesmo tempo, o plágio é objeto de denúncias e, em várias instâncias, julgado como crime. O plágio é oxigênio simbólico, é fraude, é inspiração. E, se Tom Zé inaugura o plágio criativo como um movimento político engajado, o plágio é também resistência. Ou apenas uma conversa de quem não cria⁷⁵, como diria Hermeto Pascoal.

Por fim, cabe notar a resposta de Tom Zé, direcionada a Hermeto Pascoal, ao dizer em entrevista à Carta Maior (2006)⁷⁶ que concorda com quase tudo que Hermeto diz: “Estou de pleno acordo com ele”, mas prossegue:

“Eu concordo com tudo. Eu só não sabia do negócio do “não cria”, porque isso eu tenho que pensar um pouco. Ele tem razão, eu realmente não crio dentro do “mainstream”. Então, pronto. Ele tem razão em tudo agora. E depois por falar em Narciso, ele é um grande herói. Ele quando senta e pega qualquer instrumento ele transforma aquilo num prazer imenso para o ouvinte. Ele tem toda razão de dizer isso. Eu não sou músico. Agora, tem um

⁷⁵ Importante considerar que para Hermeto Pascoal, quem cria é “Deus”.

⁷⁶ “Primeira parte da entrevista exclusiva com Tom Zé,” por Sávio Vilela, em abril de 2006.

Disponível em:

<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Primeira-parte-da-entrevista-exclusiva-com-Tom-Ze/12/9546>. Acesso em 11/05/2019.

problema. Ele tem muita razão quando diz que Tom Zé só matando, deve morrer. Porque se não me matarem é o diabo! Eu produzo! Porque as pessoas como Narciso, elas se esquecem, ficam encantadas consigo mesmo e se esquecem de trabalhar. Quando vê, lá vem o filho da mãe do Tom Zé fazendo trabalho, fazendo trabalho, fazendo trabalho. Só matando! O Tropicalismo já tentou me matar uma vez. David Byrne, que é um estrangeiro irresponsável, apóstata, herege, agnóstico, veio pra cá causar esse prejuízo pro Brasil que foi me desenterrar. Eu estava morto! O Hermeto tem razão, eu estava morto. Aí foram me tirar, estou eu aí fazendo coisa novamente com essa imprensa, conforme ele diz, não preparada para julgar o que eu faço, para esculhambar com o que eu faço. Então, estou de acordo, plenamente de acordo” (Tom Zé, 2006).

Colagem, homenagem, repetição, condição, resistência, acusação: possibilidades de criar a partir do conhecido, preencher o desconhecido de “oxigênio simbólico”, compor canções e forjar melodias. Escolher o plágio criativo faz com que tomemos decisões. Aqui escrevemos sobre elas.

Intermédio 2

Existe criação em todo lugar

Vimos os plágios. Nessa caminhada, pensamos naquelas - pessoas, textos, músicas, contextos - que foram diluídas de suas autorias e que foram também “criativamente” plagiadas a partir delas. Agora, partiremos para um tipo muito especial de propriedade intelectual: aquela que é acionada nas licenças livres de uso. Diferente do plágio, as licenças livres prezam os códigos abertos e a forma de fazer política a partir do compartilhamento de obras, assim como um texto que pode ser copiado, modificado e distribuído desde que seja permitido pelo seu criador.

“Porque os atributos invisíveis de Deus, assim o seu eterno poder, como também a sua própria divindade, claramente se reconhecem, desde o princípio do mundo, sendo percebidos por meio das coisas que foram criadas”.

Romanos 1:20

Sabemos que o direito autoral se baseia antes pelo fato dele ter sido criado e não pelo fato de ter sido descoberto. Porém, a criação – ou a concepção – é um tipo de conceito que foi, assim como muitos outros, fabricado e modificado ao longo dos tempos. Até o século XVI e XVII, a criação dos escritores eram inspirados, como afirma Strathern (2015), por veículos exteriores: ora humanos, ora divinos.

Daí compreendermos que, se deus criou o mundo, os escritores criaram seus livros, textos, tais como a imagem semelhança de seus pais [e mães]. Strathern nos diz que essa percepção de dependência da criação como algo divino, faz com que vejamos não apenas a possessividade da [e na] criação, mas faz com que consigamos ver a qualidade da relação envolvida. Para a autora:

“Talvez a concretude da imagem pai-filho estivesse parcialmente no tipo ou qualidade da relação ali pressuposta. Aqueles que faziam uso da imagem

aparentemente desejavam reivindicar o tipo de possessividade que os pais sentiam em relação a seus filhos. (...) O texto do autor incorporaria então seu gênio, e é isso que o tornaria, conforme Woodmansee (1994) descreve, um trabalho único.” (Strathern, 2015, pag.132)

Em Eduardo Viveiros de Castro:

“(...) Talvez a criação seja a dádiva pura, e aí você vê bem as raízes teológicas desse modelo: Deus criou o mundo do nada, tirou de si mesmo. A criação é o modelo do poeta, do criador como uma divindade no seu próprio departamento, que é o modelo romântico do gênio como criador, um pequeno deus...”(Viveiros de Castro, 2008, pag.184)

Indo um pouco além, Viveiros de Castro (2008) diz que criador é aquele que tira de si tudo o que precisa, é o doador absoluto. Em contrapartida, a cópia é a oposição radical desse modelo, o extremo da criação: é o plagiador, aquele que tira dos outros. Mas não só isso.

Viveiros insiste que a criação precisa da cópia: toda criação nasce de uma permutação. Nesse sentido, as pessoas criam sempre a partir de uma matriz comum, ou melhor, a partir de algo que já existe; e como exemplo [dessa radicalização da ideia de criação] o antropólogo cita as licenças de uso *Creative Commons*. Para Viveiros, os tipos de licenças *Creative Commons* oferecem algo como um “saque positivo”, um processo de criação onde saque e dádiva podem se articular.

Criações em todo lugar lembram licenças distribuídas

As licenças de uso livres aparecem como uma forma de problematizar um tipo de autoria distribuída, ou seja, aquela que deve ser compartilhada. É nesse lugar que a cópia é também um tipo de criação, uma tentativa de se apropriar coletivamente de bens materiais e imateriais. Seriam as licenças de uso livre a tão esperada partilha dos *commons* ou só mais um modo de se proteger a autoria? Sobre isso, veremos a seguir.

Breve GLOSSÁRIO da tecnociência digital

O objetivo desse glossário é apresentar alguns termos e definições que serão referenciados com certa frequência no capítulo: “Práticas Colaborativas de Compartilhamento: controvérsias acerca das licenças livres”.

ABPD ou Associação Brasileira dos Produtores de Discos ou – recentemente – Pró-Música Brasil (PMB): A ABPD é a entidade responsável por representar diversas gravadoras fonográficas do Brasil. Em 2016, a associação passou a se chamar Pró-Música Brasil Produtores Fonográficos Associados. Em apresentação disponível em seu site, a ABPD (ou Pró-Música Brasil) diz que: “a entidade se dedica a representar os interesses comuns aos produtores fonográficos em geral, promovendo o mercado legítimo de música gravada em meios físicos ou digitais. Além disso, a Pró-Música Brasil é a única entidade no Brasil que regularmente coleta dados e estatísticas de seus principais associados, para manutenção de banco de dados e divulgação à imprensa e ao público, de estatísticas sobre o mercado fonográfico brasileiro das últimas décadas.”⁷⁷ (Pró-Música Brasil: sem data)

Creative Commons: Além de um tipo de licença de uso que iremos discutir, Creative Commons é uma organização sem fins lucrativos fundada em 2001 por Lawrence Lessing. O Creative Commons é responsável pela criação de diversas licenças de uso sob alcunha de licenças Creative Commons.

ECAD ou Escritório Central de Arrecadação: Como vimos no capítulo sobre plágio musical, o ECAD é um escritório privado responsável por arrecadar os direitos autorais e remunerar os artistas filiados. Até 2019, o Ministério da Cultura fazia a gestão e supervisão do ECAD. Com a extinção do Ministério da Cultura, suas atribuições foram incorporadas no Ministério da Cidadania, criado em janeiro desse mesmo ano.

⁷⁷ Os encargos e demais funções da ABPD podem ser vistos em: “Sobre Nós”, Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br>. Acesso em 18/02/2019.

FSF ou Free Software Foundation: A Free Software Foundation é uma organização sem fins lucrativos, fundada em 1985 por Richard Stallman. A FSF se dedica a desenvolver programas e ações a partir do software livre e de suas atribuições.

GPL/Linux ou GPL ou General Public License : A General Public License é o nome da licença de uso livre desenvolvida por Richard Stallman. Geralmente, a GPL é referida apenas como licença **copyleft**.

GNU/Linux: GNU/Linux é um sistema operacional para computadores baseado na “filosofia” do software livre.

Mozilla Foundation : A Mozilla Foundation é uma organização responsável por promover conteúdos digitais, softwares e projetos, fundada em 2003. É a Mozilla Foundation que mantém os projetos Mozilla, como, por exemplo, o Firefox e seus complementos. Estima-se que em 2017 a renda líquida da corporação tenha sido de \$ 89,9 milhões de dólares.

OSI ou Open Source Initiative : A Open Source Initiative é uma organização sem fins lucrativos, fundada em 1998 por Bruce Perens e Eric Raymond. A OSI incentiva o uso do **código aberto** em empresas e entidades comerciais como forma de viabilizar e popularizar a implementação do software livre.

Redes peer-to-peer ou P2P: as redes P2P são um tipo de estrutura computacional descentralizada, sem a necessidade de um servidor central.

Para não correr o risco de encerrar (de antemão) o estudo sobre as licenças na tentativa de delimitá-las em verbetes para o glossário, irei apenas apontar as licenças de uso que serão cartografadas nesse capítulo:

Licenças:

Copyleft,

Copyright,

Creative Commons,

Open Source,

Arte Livre 1.3,

Copyfarleft

Incurso 3 - Práticas Colaborativas de Compartilhamento: controvérsias acerca das licenças livres

Preâmbulo

“Não chegar ao ponto em que não se diz mais eu, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer eu. Não somos mais nós mesmos. (...) Fomos ajudados, aspirados, multiplicados”.

Deleuze e Guattari. Mil Platôs

Esse capítulo é um exercício de compreensão das relações de propriedade intelectual imbricadas nas licenças de uso, como as que acompanham o mercado de softwares e o mercado literário, por exemplo. As licenças de uso são autorizações legais referentes à utilização de determinado produto ou obra e, juridicamente – sob a alcunha de *copyright* ou *direito autoral* –, são responsáveis por um rol enorme de contratos sobre a propriedade intelectual desses artefatos.

As licenças de uso livre ou licenças híbridas surgiram como forma de contestar ou flexibilizar as licenças de uso tidas como “hegemônicas” - a saber, aquelas protegidas pelo *copyright*⁷⁸ - propondo novos tipos de licenças que não levem em consideração o direito autoral da forma como ele é estabelecido em nossa sociedade. Em alguns movimentos, as problematizações das licenças de uso passam por questionamentos importantes sobre o que é propriedade intelectual, além de contestar uma série de pressupostos sobre cópias piratas e não autorizadas, evocando princípios que, segundo eles, dizem sobre resistência, democratização da comunicação, liberdade e desobediência civil.

Grande parte da discussão sobre as licenças livres surgiu dentro do movimento do software livre, com a criação do *copyleft* [ou licença GPL Linux] entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, pelo programador então estudante Richard Stallman. Inicialmente, o *copyleft* ficou restrito ao universo dos softwares e as

⁷⁸ O termo *copyright* é acionado como um regime de propriedade intelectual convencional que não permite maiores flexibilidades de uso, entre outras coisas. Em muitas ocasiões – senão em todas – o *copyright* é mobilizado quando alguém quer dizer que certo produto ou bem é protegido pela lei de direitos autorais.

reflexões sobre seu uso eram feitas apenas por programadores. Com o tempo, o *copyleft* se consolidou enquanto uma licença alternativa – e oposta – ao *copyright*, com o objetivo de retirar as barreiras de utilização, difusão e modificação de uma obra da forma em que são legisladas pelo direito autoral. Segundo o hacker anarquista Dmytri Kleiner (2012), as licenças *copyleft* garantem a liberdade da propriedade intelectual e, apesar de ser uma licença que surgiu sobretudo no âmbito do software livre, hoje ela se difundiu de tal maneira que seus licenciamentos estão em trabalhos científicos e artísticos.

Porém, dentro desse debate, surgiram outros modelos de licenças livres, como o Creative Commons e a Licença de Arte Livre 1.3, por exemplo, que ainda precisam ser devidamente cartografadas. Um ponto importante de reflexão acerca das licenças livres vem do coletivo italiano Wu Ming (que significa “sem nome”, em chinês), composto por 5 “Wu Mings” e responsável pela publicação de romances com grandes tiragens pelo mundo. Os livros do coletivo são lançados por selos editoriais, sob o nome “autoral” de Wu Ming, e, simultaneamente, disponibilizado para cópia, distribuição e compartilhamento sob a atribuição de licença não comercial, onde está autorizada a reprodução, difusão, exposição ao público e representação, desde que seja sem fins comerciais.

É importante lembrar que, enquanto sucessoras dos movimentos de software livre, as licenças quando restritas aos softwares participam não apenas da legislação de direitos autorais, mas também participam como patentes, no âmbito da propriedade industrial. Os programas de computador são protegidos pelo direito da autora, como uma obra literária, recaindo a proteção sobre os aspectos literais do programa, ou seja, sob seu código fonte. Já o software, em seu aspecto funcional e tecnológico, é protegido pela patente e são objetos de lei própria (Lei 9.609/98), desde que cumpra os requisitos fundamentais da patenteabilidade: novidade, atividade inventiva e aplicação industrial (OMPI/INPI, 2017).

Chamamos atenção, dessa forma, que o interesse de estudo aqui está circunscrito nas licenças de uso, aquelas pelas quais o proprietário cede o direito de usar o produto, sem, necessariamente, transferir sua titularidade. A discussão sobre patente de software, embora pertinente, não será realizada aqui, visto que são nas licenças de uso que diversos outros movimentos se pautaram para discutir direitos autorais sobre obras literárias, filmográficas, artísticas, etc.

Nesse capítulo, pretendemos cartografar as relações que são estabelecidas nos debates públicos sobre as licenças de uso, procurando compreender como a autoria e a propriedade intelectual se configuram dentro dessa realidade. Como esses movimentos compreendem a autoria? Ao questionarem a lei de direitos autorais, ou ainda, tal como o coletivo Wu Ming, a própria noção da autora, seria esse questionamento uma proposta de construir uma “nova” autoria? Seriam as licenças livres – e a disponibilização de seus materiais licenciados – uma tentativa de dar conta de uma outra forma de produção autoral, sem, contudo, reivindicar sua propriedade? Vejamos.

1.1 Propriedade Intelectual na era do compartilhamento

Em 2011, um jovem programador, escritor e ativista do movimento do software livre foi preso pelas autoridades federais dos Estados Unidos. Seu nome era Aaron Swartz. Aaron foi um dos responsáveis por estimular debates em favor do compartilhamento de informações a partir da proposta de uma internet democrática e inclusiva.

Aaron demonstrou, desde cedo, um grande interesse em disponibilizar informações tidas como “confidenciais” para o público. Foi o fundador da organização política *Demain Progress*, além de ser um dos principais articuladores na campanha para impedir a aprovação do SOPA (Stop Online Piracy Act)⁷⁹ no Senado norte americano. Dentre outras coisas, Aaron desenhou e implementou o *DeadDrop*, um sistema que permitia que usuários anônimos enviassem documentos eletrônicos sem serem divulgados, foi autor do manifesto “*Guerrilla Open Acces*”⁸⁰ e era um porta-voz importante nas discussões sobre direitos autorais no seu país, principalmente sobre a “prática” científica do repositório virtual JSTOR (que pagava um percentual para as editoras sem, contudo, remunerar os autores de artigos, além de cobrar pelo acesso ao site). Em seu Manifesto *Guerrilla Open Acces*, Swartz diz que:

⁷⁹ SOPA foi um projeto de lei que autorizaria o Departamento de Justiça dos EUA e os detentores de direitos autorais a obter ordens judiciais contra sites que estivessem supostamente infringindo os direitos autorais. Para Aaron, esse projeto era uma ameaça potencial aos programas livres.

⁸⁰ Publicado em 2008, o Manifesto *Guerrilla Open Acces* é uma crítica à restrição de acesso aos jornais e artigos científicos imposta pelas suas editoras, que se baseiam nas leis de direitos autorais para cobrar por cada acesso ao conteúdo protegido.

“Precisamos levar informação, onde quer que ela esteja armazenada, fazer nossas cópias e compartilhá-la com o mundo. Precisamos levar material que está protegido por direitos autorais e adicioná-lo ao arquivo. Precisamos comprar bancos de dados secretos e colocá-los na Web. Precisamos baixar revistas científicas e subi-las para redes de compartilhamento de arquivos. Precisamos lutar pela *Guerilla Open Access*. Se somarmos muitos de nós, não vamos apenas enviar uma forte mensagem de oposição à privatização do conhecimento – vamos transformar essa privatização em algo do passado. Você vai se juntar a nós? (2008, sem página)”.

Partindo do (seu) pressuposto de que toda informação deveria ser compartilhada democraticamente, Aaron Swartz utilizou a JSTOR para fazer continuamente uma grande quantidade de download de revistas científicas através de um servidor⁸¹ pirata instalado dentro de um prédio de acesso restrito do MIT (Massachusetts Institute of Technology).

O servidor pirata ficava em uma sala de serviços gerais, no porão do MIT. A JSTOR, ao perceber que um IP⁸² de computador – o IP de Aaron - baixava arquivos em grande quantidade, bloqueava tal IP na mesma velocidade em que Aaron arranjava novos IP's para continuar a baixar os arquivos. Finalmente, Aaron conseguiu um IP residente, que não poderia ser bloqueado. Para Alex Stamos (2013), em entrevista à Revista Galileu:

“Nenhum software que poderia proibir Swartz de baixar seus arquivos existia. Isso significa que Aaron não precisou hackear o sistema do MIT ou do JSTOR: ele simplesmente criou um programa para baixar os arquivos mais rapidamente. Nenhum software de segurança teria sido desativado” (2013: sem página)

Em julho de 2011, Swartz acabou sendo indiciado por acusação de fraude eletrônica e apropriação indébita e seu caso, que tinha instância estadual, foi passado para o Ministério Público Federal dos Estados Unidos. Essa mudança acarretou em mais nove acusações criminais e sua pena de detenção foi estipulada, caso fosse

⁸¹ Um servidor pode ser um computador ou um software que é responsável por centralizar informações ou serviços para uma rede de computadores. Um servidor pirata é um servidor não oficial, instalado ilegalmente dentro de um sistema.

⁸² O IP (Internet Protocol) é um protocolo de comunicação da internet responsável por atribuir a cada dispositivo (computador, celular, etc.) um endereço e uma identificação.

julgado, a 35 anos de reclusão mais um milhão de dólares em multas. Foram dois anos de processo. É curioso notar que Aaron não chegou a compartilhar os arquivos baixados de forma “não consensual”: quando ele foi detido pela equipe de segurança da Universidade, seus equipamentos foram apreendidos. Apesar de fazer o download de milhões de arquivos da JSTOR, Aaron jamais conseguiu disponibilizar os artigos que lhe custaram o processo.

Na noite de 11 de janeiro de 2013, Aaron foi encontrado morto em seu apartamento. Acredita-se que, sem suportar a pressão, o ativista, de apenas 27 anos, se enforcou. Após a sua morte os procuradores federais envolvidos no caso retiraram as acusações. Cory Doctorow (2013), jornalista canadense e defensor das licenças livres, escreveu:

“Aaron teve uma combinação imbatível de visão política, habilidade técnica e inteligência sobre as pessoas e os problemas. Eu acho que ele poderia ter revolucionado a política americana (e mundial). Seu legado ainda pode fazê-lo.” (2013: sem página)

É sobre esse legado, acionado por Cory Doctorow, que esse capítulo versa. Se a história de Aaron é aqui mobilizada, certamente não é só pela sua trajetória, mas pelo tipo de política hacker⁸³ que ele advogou. Veremos que muitas vezes o que entendemos por informação livre ou internet inclusiva é entendido, por outros, como pirataria. Licenças de uso, piratarias, *copyright*, *copyleft*, (i)legalidades: a propriedade intelectual atravessa e é atravessada por agências que sequer imaginamos.



Figura 23 - : Charge de Latuff. Disponível em <https://latuffcartoons.wordpress.com>

⁸³ Explicaremos o termo “política hacker” em breve.

1.2. Propriedade Intelectual, Richard Stallman e a GPL: A contribuição do movimento software livre para o debate

O software livre é, em linhas gerais, um pacote de programas que usa um tipo de licenciamento que permite seu uso e modificação pelo usuário a partir da disponibilização de seu código fonte (conhecidos como códigos abertos). Um software livre sempre permite o uso, o estudo, a alteração e a distribuição de seu código – itens considerados como as quatro liberdades fundamentais pela Organização *Free Software Foundation* - FSF e seu fundador, Richard Stallman. Segundo Rafael Evangelista (2009):



“Para que um software seja livre (...) basta que a sua licença incorpore certos princípios, que foram sistematizados por Richard Stallman, um dos pioneiros do movimento software livre e fundador da *Free Software Foundation*. A lei de registro da propriedade de software, na maioria dos países, incluindo o Brasil, estabelece que a expressão do programa, ou seja, as linhas de código que o constituem, é que deve ser objeto de registro.” (2009:19)

Figura 24 – Logo da Free Software Foundation. Reprodução Livre

As liberdades foram definidas pela FSF e estão assim sistematizadas:

- Liberdade 0: A liberdade de executar o programa, para qualquer propósito;
- Liberdade 1: A liberdade de estudar como o programa funciona, e adaptá-lo para as suas necessidades, tendo acesso ao código-fonte do programa;
- Liberdade 2: A liberdade de redistribuir cópias;
- Liberdade 3: liberdade de aperfeiçoar o programa, e liberar os seus aperfeiçoamentos, de modo que toda a comunidade se beneficie.

O software livre é uma alternativa ao software proprietário. Os programas de software que não seguem os pressupostos “libertários”⁸⁴ dos softwares livres surgem

⁸⁴ Libertário (enquanto categoria nativa) no sentido anarquista do termo. De maneira geral, a tradição anarquista defende a liberdade social em uma comunidade sem coerção e sem autoridade.

como modelo padrão de propriedade de software: é o chamado software proprietário ou software comercial, que são negociados a partir de contratos de licenças de uso. Isso significa que a compra de um software não denota sua titularidade, apenas a propriedade de utilizar os códigos de programação compilados daquele software.

Sendo assim, o software proprietário é feito para um hardware específico, com arquitetura inacessível, permitindo seu uso exclusivo à usuários que comprem o produto [ou copiem de forma ilegal]. O software proprietário é, então, um produto que não permite legalmente seu compartilhamento ou seu acesso ao seu código-fonte. Usar esse tipo de software sem comprá-lo, ou seja, sem obter sua licença de uso, é ilegal e tido juridicamente como pirataria, não sem controvérsias⁸⁵. Esse tipo de software é popularmente conhecido como um software “*copyright*”, e é protegido pela Lei de Direitos Autorais.

Como já vimos nos outros capítulos, o direito do autor protege as criações artísticas, músicas, textos, etc., em seus direitos morais e patrimoniais. Porém, as obras tecnológicas, como base de dados e os programas de computador, também são protegidos pelo direito autoral. O titular do direito autoral de um software proprietário, por exemplo, pode usá-lo com exclusividade e permitir que nenhum terceiro o utilize legalmente sem sua autorização.

Diariamente utilizamos diversos softwares proprietários: *Microsoft Windows*, *Microsoft Office*, *Mac Os*, *Adobe Photoshop*, etc. Ao comprar esses pacotes de programas, o usuário não adquire suas titularidades, ele adquire a concessão de utilizar o programa por tempo determinado, ou seja, sua licença de uso. O compartilhamento de programas proprietários que não estejam previstos em contratos de comercialização é crime, enquadrado enquanto violação de direito autoral, amplamente conhecido como pirataria. Basta lembrar do caso da Universidade Cândido Mendes, situada no Rio de Janeiro, que foi processada pela *Microsoft* por utilizar cópias piratas de seu software. A dívida, estimada em mais de R\$ 42 milhões, obrigou a Universidade a leiloar sua sede⁸⁶.

Existem também diversos softwares livres disponíveis para utilização, alguns até bastante conhecidos, como o pacote de textos LibreOffice, as distribuições

⁸⁵ Veja Gonçalves 2010, Dissertação de Mestrado.

⁸⁶ Sobre o caso de pirataria que envolveu a Universidade Cândido Mendes, ver: “Microsoft cobra R\$ 42 milhões por uso de software pirata e prédio de universidade carioca vai a leilão”, disponível em: <https://partidopirata.org/microsoft-cobra-r-42-milhoes-por-uso-de-software-pirata-e-predio-de-universidade-carioca-vai-a-leilao/>. Acesso 23/01/2019.

GNU/Linux, o navegador de internet Mozilla Firefox, o editor de imagens GIMP. Diversos órgãos federais brasileiros aderiram ao software livre ainda em 2010. O Banco do Brasil, por exemplo, foi um dos pioneiros a utilizar o sistema operacional GNU/Linux na infraestrutura de Internet⁸⁷, seguido pela Caixa Econômica Federal e pela Petrobrás.

Aqueles grupos que estudam e programam códigos abertos, respeitando suas liberdades fundamentais (as quatro liberdades do software livre), são conhecidos como usuários ou hackers⁸⁸. Porém, em sua maioria, os usuários também são ativistas, são pesquisadores(as), programadores(as), cientistas, professores(as), etc. que formam um grupo – ou vários – que são chamados de movimento(s) software livre. Os vários movimento(s) de softwares livre, segundo aqueles que deles participam, são movimentos marcados pela colaboração entre seus usuários e, principalmente, pautados na utilização do software livre como ferramenta política a favor de um compartilhamento científico e tecnológico.

É nesse sentido que o termo “política hacker” foi cunhado. Alicerçado em um pequeno manifesto escrito em 1986 por um hacker conhecido como “The Mentor”, os hackers se popularizaram. A maioria dos hackers, enquanto programadores talentosos – e geralmente indisciplinados – colaboram com o(s) movimento(s) de software livre, construindo comunidades, elaborando projetos comuns e trabalhando naquilo que eles acreditam ser um tipo de política: a política do *hackeio*, ou seja, uma política que pressupõe a liberdade de distribuição, cópia e armazenamento de informações e conhecimentos que *a priori* não podem ser restritos. Aaron Swartz, por exemplo, era um hacker⁸⁹.

Parte dos hackers acredita que *hackear* é uma questão política. A defesa da “cópia ilegal”, conhecido por muitos como pirataria, também é um ponto fundamental

⁸⁷ Mais informações: “Órgãos Federais adotam o Software Livre Brasileiro” Governo do Brasil Notícias. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/noticias/educacao-e-ciencia/2010/08/orgaos-federais-adotam-o-software-livre-brasileiro>. Acesso em 23/01/2019

⁸⁸ De forma geral, a diferença [sutil] entre usuários e hackers se situa no plano do conhecimento. Aquele que possui um conhecimento avançado e consegue, por isso, sair das programações mais simples e propor códigos mais sofisticados, são os hackers. Os usuários, que também podem ser hackers sob algum ponto de vista, são aqueles programadores que compreendem os códigos-abertos mais simples, funcionalidades básicas, etc. Por sua vez, o cracker é um tipo de designação dada ao usuário que tem a prática de quebrar sistemas de segurança, a partir de invasões maliciosas em sites, sistemas e etc.

⁸⁹ Outros hackers “famosos” são: Eric S. Raymond, conhecido como o porta voz do movimento *open source*, Linus Torvalds, o desenvolvedor mais importante do núcleo *Linux*, e Julian Assenge, um jornalista que fundou o *wiki* de denúncias e vazamento de informações conhecido como *WikiLeaks*.

da “ética hacker”. Enquanto criação coletiva, o(s) movimento(s) do software livre atualmente contesta(m) a ideia de que a relação entre criatividade e economia é sempre mediada pelos direitos autorais (Ribeiro, 2004: pag.254). De maneira oposta, o(s) movimento(s) pauta(m) a cópia como uma forma de subverter os padrões normativos de distribuição daquilo que é protegido por propriedade intelectual. Recentemente, dentro dos movimentos do software livre, esse tipo de atuação mais específica sobre política, economia, cópias e causas sociais, cunhou um novo termo: o *hakerativist*, ou o *hacker ativista*.

Mas nem sempre foi assim. O movimento software livre começou a ser operacionalizado ainda na década de 1970, quando pesquisadores e programadores que antes trocavam livremente as linhas de código que formavam o Unix, software da empresa norte-americana AT&T, tiveram seus acessos restringidos pela empresa quando esta decidiu comercializar seu produto (Rafael Evangelista, 2005). A partir de investimentos externos de empresas privadas, o compartilhamento começou a ser cada vez mais limitado e monitorado, e os programas de computador, que antes tinham todos os seus códigos abertos, começaram a ser fechados. Para que estas restrições não fossem adiante, pesquisadores decidiram criar uma versão própria do Unix, que mais tarde foi a base para que Richard Stallman, ainda estudante, trabalhasse no GNU, um sistema de software compatível com o Unix, porém compartilhável.

A origem do GNU, que significa “Gnu não é Unix” (GNU’s Not Unix) foi marcada com a publicação em 1985 de um manifesto filosófico sobre o software livre, o Manifesto GNU. É nesse manifesto que Stallman define as liberdades do software livre e cria a primeira licença de uso livre, a General Public License (GPL), sob qual grande parte do software livre é publicado. A GPL é mais conhecida como *copyleft*, um tipo específico de licença livre que permite aos produtos licenciados a garantia das quatro liberdades, mantendo, porém, seus direitos autorais. Esse é um ponto controverso, que discutiremos mais adiante.

O *copyleft* é uma licença livre que garante para o usuário a liberdade de estudar a obra (ou o trabalho), a liberdade para usar essa obra, a liberdade de copiar, modificar e compartilhar essa obra desde que a obra derivada seja redistribuída com as mesmas liberdades. No Manifesto GNU, Stallman (1985) escreve:

“Eu acredito que a regra de ouro exige que, se eu gosto de um programa, eu

devo compartilhá-lo com outras pessoas que gostam dele. Vendedores de Software querem dividir os usuários e conquistá-los, fazendo com que cada usuário concorde em não compartilhar com os outros. Eu me recuso a quebrar a solidariedade com os outros usuários deste modo. Eu não posso, com a consciência limpa, assinar um termo de compromisso de não divulgação de informações ou um contrato de licença de software”. (1985: sem página).

Recentemente Richard Stallman esteve no Brasil para realizar uma série de palestras sobre a Free Software Foundation e o software livre. Tive o prazer de acompanhar uma dessas palestras, intitulada de *“Uma sociedade digital livre: o que torna a inclusão digital boa ou ruim”*⁹⁰ e constatar que Stallman continua militante e ativista fervoroso sobre temas que perpassam a vigilância e o controle dos usuários.

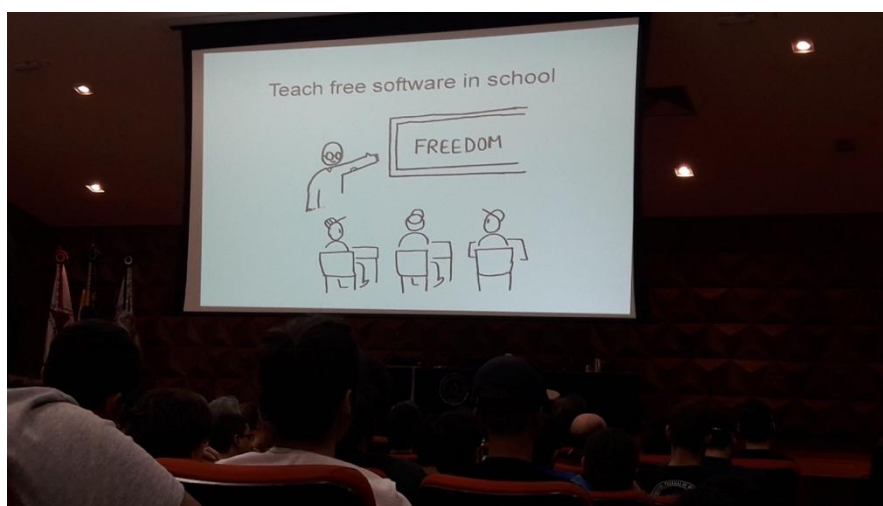


Figura 25 - Palestra de Richard Stallman na UFMG [slide “Ensine software livre na escola/Liberdade]. Foto: Flora.

Para quem não conhece suas contribuições à política de compartilhamento, poderia pensar que Stallman é um senhor raivoso e apocalíptico. Ele não usa aparelho celular ou equipamentos rastreáveis pois são mecanismos de “vigilância e espionagem” (palavras dele), e, nessa palestra, chegou a mencionar que até o aplicativo usado como lanterna nos celulares controlam o usuário e mandam suas

⁹⁰ A palestra foi realizada no CAD 1 (Centro de Atividades Didáticas) da UFMG, no dia 29 de maio de 2017.

informações para alguma base de dados. Em entrevista ao Boletim da UFMG⁹¹, Stallman afirmou que a principal ameaça à democracia é a vigilância.

Nessa ocasião, Stallman declarou que é um defensor dos usuários e do compartilhamento livre, visto que os programas proprietários são baseados em relações de poder. Para ele, o software proprietário corrompe seus usuários; ele dá a entender que a única forma de se libertar de uma tecnologia proprietária é partir para a organização política através de greves e de pressões da sociedade civil a favor da limitação da coleta de dados coletivos e individuais.

Em sua palestra, Stallman fez questão de realçar que o que entendemos por livre não deve ser apressadamente traduzido por grátis. Enquanto discursava sobre a liberdade que o software livre proporcionava aos usuários e a toda a comunidade, seus dedos apontavam para um slide escrito *“libre not grátis”*. Segundo o programador, não se trata de preço, mas de liberdade: a criação de um mundo livre, através do uso de programas livres.

É imensurável a importância da contribuição de Stallman para se pensar um outro modelo de tecnologia. Mas não só isso. Foi a partir dele que se inaugurou uma forma de pensamento onde o compartilhamento e os programas livres poderiam ser uma realidade, mesmo em ambientes tão restritos e pouco acessíveis, como os meios militares e os centros de tecnologia. Depois do pontapé inicial do programador, os softwares livres – e as licenças livres – expandiram consideravelmente nas últimas décadas, sendo responsáveis por licenciar coletivos artísticos, livros, sites, revistas, blogs, softwares e até programas de governo.

⁹¹ RIGUEIRA JR., Itamar. Pela Liberdade no mundo digital. Boletim da UFMG nº 1978 – ano 43, 22/05/2017. Disponível em: <https://www.ufmg.br/90anos/pela-liberdade-no-mundo-digital/> Acesso em 25/05/2019.



Figura 26 - Palestra Richard Stallman na UFMG. Foto: Foca Lisboa/ UFMG

Porém, é curioso notar que, por mais que o modelo de software livre tenha se consolidado com a GPL, existem alguns emblemas quando Stallman fala sobre o entrelaçamento de sua licença com a propriedade intelectual do software. Isso porque, como dizemos acima, a autoria de quem escolhe licenciar um produto pela licença *copyleft* é mantida. Nesse sentido, o direito da autora está, sob alguma medida, garantido em sua criação, mesmo que esse direito seja exercido sem fins lucrativos ou como forma de garantir que um programa seja verdadeiramente livre.

O próprio Stallman, no Manifesto GNU, menciona que a GPL não está no domínio público, ou seja, ela não é livre de direito autoral. Ao mesmo tempo, o programador afirma que nenhum tipo de modificação proprietária é permitida – nenhum software livre pode, sob a licença *copyleft*, restringir o acesso a outro usuário. Para a antropóloga E. Gabriella Coleman (2010), Stallman fez uma engenhosidade política ao criar uma licença que mantém o direito autoral sobre o seu código, mas permite sua livre circulação, desde que seja expandida a todos os usuários.

Em entrevista à Adriano Belisário (2012), Stallman disse que os debates sobre patentes e direitos autorais devem ser feitos de formas distintas das discussões sobre *copyleft*. Para ele, o termo “propriedade intelectual” é vago, ao mesmo tempo em que diz que não há conflito entre compartilhamento e propriedade privada. O *copyleft*, para Stallman, não diz respeito à propriedade, mas à liberdade de compartilhar gratuitamente seu produto. Parafraseando Sérgio Amadeu da Silveira (2004), o software livre pode até ter vários autores, mas ele não tem um dono específico. Stallman apud Belisário 2012 prossegue:

“Não há conflito entre compartilhamento e propriedade privada. Sua cópia de um trabalho deve ser sua propriedade, e, se você faz outra cópia e me dá, então será minha propriedade. É fácil ver como reconciliar o compartilhamento com a lei de copyright: reduzir o poder do segundo através da legalização do primeiro”. (2012, pag.72)

Dessa forma, em um debate bastante controverso, o *copyleft* surge como uma forma de usar a legislação de proteção dos direitos autorais retirando as barreiras de utilização, difusão e modificação de uma obra criativa devido à aplicação clássica das normas de propriedade intelectual. Para Stallman, o que está em jogo é uma política de compartilhamento livre: as pessoas devem poder compartilhar, modificar, copiar e redistribuir um produto licenciado sob a GPL, mesmo que ele não problematize a extensão desse tipo de prática sobre a propriedade intelectual de sua licença.

Segundo Lemos e Branco (2006), nas licenças *copyleft* – e demais licenças livres – a autora não abre mão dos seus direitos autorais. O que ela empreende é o fazer valer de seus direitos autorais para, justamente, fazer com que sua obra seja mantida a partir das quatro liberdades fundamentais do software livre e “condicionar a fruição desses direitos por parte de terceiros” (Lemos, Branco, 2006: pag.7)

Caso esse ponto de vista nos pareça questionável, é porque a ideia de compartilhamento parece ser bastante distante de outro conceito, o de posse, ou melhor, do próprio conceito de propriedade. A produção de conhecimento, segundo Stallman, deve ser compartilhada gratuitamente, sem que, contudo, se perca a posse do autor sobre ela. A propriedade da autora, tal como nos é colocada na lei de direitos autorais, não é um problema para Stallman. A propriedade – enquanto autoria – existe, porém a posse – enquanto titularidade da obra - deve ser compartilhada.

Se, inicialmente, eu pensava que o *copyleft*, tal como o plágio acadêmico, subvertia a autoria ou até proporia uma outra abordagem da noção de autor, em uma análise mais profunda pude perceber que a autoria não é exatamente questionada na GPL. Porém, para muitos grupos que participam desse debate, não problematizar a noção de autoria é um dos grandes pontos falhos do *copyleft*, o que fez com que outras licenças surgissem e se apropriassem de discussões outras que não foram contempladas por essa licença em específico. À primeira vista, parece inocente criar uma licença alternativa ao *copyright* partindo do mesmo pressuposto ao qual se

combate: a autoria. Ao mesmo tempo, Stallman foi uma figura importante ao utilizar justamente o sistema de direito autoral como forma de garantir as quatro liberdades defendidas pelo aparato jurídico da *General Public License*.

Carolina Flores Hine, uma das ativistas favoráveis ao *copyleft*, pontua que os direitos autorais que a GPL e a própria FSF tem sobre grande parte do sistema operativo GNU e demais programas livres, são parte de um grande esforço para justamente mantê-los livres:

“Llevamos a cabo estas acciones [de manter a autoria] para defender el software libre de los esfuerzos que se hacen con el fin de convertirlo en privativo. Cada año reunimos miles de asignaciones de derechos de autor de los desarrolladores de software individuales y empresas que trabajan en software libre. Registramos estos derechos de autor con la oficina de derechos de autor de Estados Unidos y hacemos cumplir la licencia bajo la cual distribuimos software libre, típicamente la Licencia Pública General GNU, GPL. Hacemos esto para asegurar que los distribuidores de software libre respeten sus obligaciones de transmitir a todos los usuarios la libertad de compartir, estudiar y modificar el código fuente de los programas” . (Carolina Flores Hine, sem data, sem página /<https://www.fsf.org/es/about>)

Se as licenças *copyleft* garantem o compartilhamento e protegem [em um certo sentido] a propriedade autoral de seus usuários, outros tipos de licenças surgem como forma de repensar essas garantias ditadas por Richard Stallman. Como vimos, apesar da discussão originada no âmbito do software livre, hoje as licenças livres se difundiram de tal maneira que seus licenciamentos estão em trabalhos científicos, artísticos, editoriais e demais produções – e as discordâncias com as posições pragmáticas de Stallman também. Inicialmente, veremos essa discussão dentro do ambiente mais restrito das comunidades de software livre, para depois pensar a apropriação de licenças livres por editoras, coletivos e demais usuários.

Cibercultura – um conceito em meio a tantos outros

Os espaços etnográficos que fazem parte das discussões sobre as licenças de uso são majoritariamente espaços virtuais. A partir de discussões sobre o uso de novas tecnologias dentro da antropologia, alguns conceitos surgiram como forma de dar conta do arcabouço teórico referente ao campo antropológico da tecnologia e da ciência. Alguns desses conceitos, todavia, parecem marcar intensos debates e controvérsias sobre seus usos e interesses, como é o caso do conceito de cibercultura.

A partir da década de 1990, a ideia de cibercultura passou a ser utilizada como referência nas discussões sobre pesquisas tecnológicas, tendo como base as comunidades mediadas pelos computadores, pelas redes virtuais e por seus usuários. Ao mesmo tempo que a longa pauta dos estudos de ciência e tecnologia começou a articular a cibercultura enquanto um processo de construção cultural associado às tecnologias da computação e seus desdobramentos, seu uso tem sido localizado dentro da antropologia da ciência, marcado pelas relações imbricadas nas novas tecnologias reprodutivas, novas relações de gênero e biotecnologias.

Se, de fato, o conceito de cibercultura abrange a inserção de novos tipos de abordagem em um campo demasiado elástico (Segatta, 2016), talvez o termo não consiga captar grande parte da discussão que vêm das periferias do mundo virtual. Se aponto essa ferida é pelo modo com que a cibercultura responde àqueles que ultrapassam a sociedade em rede e anunciam uma nova forma de interação: nem apenas ciber, nem apenas pelas práticas cotidianas. Como exemplo, cito os estudos sobre pirataria social de Lucia Mury Scalco (2010) e o meu próprio estudo sobre licenças (Gonçalves, 2016).

Entendo, todavia, que a antropologia do ciberespaço (Rifiotis, 2010) se consolidou enquanto estratégia para a entrada da antropologia dentro desse campo. Hoje, resumir tal campo à cibercultura parece restringir um tipo de socialidade que acontece em vários outros campos – e que, se não se completam, interagem e se comunicam. O ciberespaço compreende realidades distintas – virtuais ou não, mesmo que, ainda hoje, as adjetivações vindas do virtual sofra de hesitações entre os antropólogos:

“Um antropólogo disposto a narrar um cenário composto por interfaces, frames, avatares, bits, bytes, emoticons, nicknames, softwares, hardwares ou pixels estava fadado à desconfiança de muito dos seus pares de que o que fazia não era antropologia, sob acusação de um esvaziamento humano da etnografia” (Segatta, 2016, pag.97/98)

Resta salientar que, se hoje a “antropologia da cibercultura não é mais um objeto particular (...) mas um meio etnográfico privilegiado” (Segatta, 2016: pag.110) foi devido, em grande parte, aos esforços dos antropólogos da ciência que insistiram no estudo das relações entre agenciamentos, técnicas e mundos que participam não apenas os humanos, mas aqueles maquínicos que também são não-humanos – ou ainda, humanos demais.

Se coubesse, todavia, uma sugestão [como se não fosse justamente essa a nossa dificuldade, a de achar vocabulários que abarquem um campo tão vasto como esse], eu confrontaria o termo cibercultura e investiria em léxicos como antropologia tecno-virtual ou antropologia da tecnociência. De toda forma, é importante assinalar que tal esforço não visa diminuir a contribuição da “cibercultura” dentro dos estudos da antropologia da ciência.

Porém, sobre minha sugestão de uso de um vocabulário mais adequado, Bruno Latour (2000), em seu estudo sobre a prática científica entre engenheiros diz também que:

“As ciências e as tecnologias em estudo são os principais fatores determinantes desse crescimento desordenado de interesses e métodos [aqui Latour está fazendo alusão à dispersão de disciplinas que estudam o mesmo objeto, i.e., a ciência]. Nunca encontrei duas pessoas que estivessem de acordo quanto ao significado do campo de estudo chamado “ciência, tecnologia e sociedade”.(2000:35).

1.2.1 Open Source, Mozilla Public License e General Public License: licenças livres, mas não tão livres?



Figura 27 - Logo da Open Source Initiative. Disponível em: <https://opensource.org>

Apesar das licenças de uso – *copyleft* e *open source* – serem consideradas licenças livres por quem as utiliza, podemos afirmar, sem grandes controvérsias, que a *Open Source Initiative- OSI*⁹² (fundadora da licença *open source*) nasceu como uma idealização dissidente da GPL e de seu mentor, Richard Stallman.

O termo *open source* foi criado pelo programador Erick Raymond, em 1997. Juntamente com Bruce Perens, eles adaptaram a licença da distribuição Debian do GNU/Linux [conhecidos pela estabilidade e distribuição de alta qualidade] para uma licença *Open Source Definition*, dando origem a um outro tipo de licença livre, a licença *open source*. Com a fundação da OSI em 1998, Raymond e Perens conseguiram vender a proposta da licença *open source* para o Netscape, uma empresa de navegação de internet. O Netscape aderiu à parte dos princípios *copyleft*, mas adaptou sua licença para que a empresa conseguisse distribuir versões fechadas em paralelo com o projeto *open source* (Vanessa Sabino, 2011). Segundo Sabino, logo após o sucesso da parceria com a Netscape, Eric Raymond publicou um pedido à comunidade software livre intitulado: “*Goodbye, Free Software; Hello, Open Source*”, chamando atenção para a abordagem mais comercial e menos libertária do *open source*.

Apesar do *copyleft* e do *open source* serem licenças distintas, muitas vezes elas são confundidas entre si, sendo categorizadas de uma forma mais ampla como licenças do(s) Movimento(s) Software Livre, ou tomadas uma pela outra. Isso

⁹² No Brasil, a OSI é conhecida Iniciativa *Open Source*, “Movimento do Código Aberto” ou apenas *open source*.

acontece porque é comum que ambos os grupos se unam em situações específicas⁹³, embora se distanciem quando a questão é o engajamento político. Enquanto Stallman defende o uso do software livre como argumento político a favor de uma maior liberdade para usuários, enfatizando sua primazia moral e não técnica, o OSI defende que os softwares livres precisam ser consideradas enquanto ferramentas comerciais: através da sua maior flexibilidade, seu baixo custo e sua melhor qualidade⁹⁴. A *open source*, em especial Eric Raymond, defende que os softwares livres e seus códigos abertos sejam um modelo de proteção intelectual comercial, ou seja, uma alternativa para a indústria de software.

Os termos de distribuição da *open source* versam sobre os tipos de distribuição e formatos possíveis da licença. Aqui sistematizaremos seus pontos mais importantes, da seguinte maneira:⁹⁵ (Sabino, 2011, pag.10):

- “- Sua redistribuição é livre; ou seja, a licença não deve restringir qualquer das partes de vender ou doar o software como um componente de uma distribuição agregada de software, contendo programas oriundos de varias fontes diferentes;
- Código Fonte: o programa deve incluir o código fonte e deve permitir a distribuição na forma de código fonte, bem como na forma compilada. Quando alguma forma do produto não é distribuída com o código fonte, é necessário haver meios bem divulgados para obtenção do código por não mais que um custo razoável de reprodução, preferencialmente através de download pela Internet gratuitamente;
- Trabalhos Derivados: a licença deve permitir modificações e trabalhos derivados e permite que eles sejam distribuídos sob os mesmos termos da licença do software original;
- A licença não deve discriminar qualquer pessoa ou grupo de pessoas, assim como não deve restringir qualquer pessoa a fazer uso do programa em uma área de empreendimento específica;

⁹³ Os dois grupos compartilham a sigla FLOSS (Free/Libre and Open Source Software) como uma forma de agregar os pressupostos do software livre e do código aberto.

⁹⁴ Essa discussão pode ser encontrada no Rational Wiki, no verbete Richard Stallman. Disponível em: https://rationalwiki.org/wiki/Richard_Stallman Acesso em 21/01/2019.

⁹⁵ Os termos de distribuição estão disponíveis no site: <https://opensource.org>. (Acesso em 22/01/2019). Aqui os termos foram compilados da dissertação de mestrado de Vanessa Sabino (2011), já traduzido por ela e com algumas adaptações de minha parte.

- A licença não deve restringir outro software, ou seja, não deve colocar restrições em outro software que seja distribuído junto com o software licenciado”. (Sabino, 20011:10)

Podemos notar que a licença *open source* é uma licença menos preocupada em discutir e defender as licenças de uso como uma “ferramenta de luta” a favor de uma profunda democratização dos meios de comunicação, papel, por sua vez, ocupado pelos defensores do *copyleft*. A licença *open source* pressupõe a distribuição livre, permite modificações e permite a adoção de interfaces e tecnologias sem restrições, diferente do *copyleft*, que não permite tais alterações. A opção pela criação da OSI foi também evitar a ambiguidade do termo *free*, que poderia significar tanto livre, quanto gratuito, dando a impressão de que os softwares não poderiam ser comercializados.

Outro caso que podemos considerar como dissidente do *copyleft* é a Mozilla Public License (MPL). A *Mozilla Public License* é uma licença que se intitula como “livre de código aberto”, criada e mantida pela Fundação *Mozilla*. A MPL é a licença utilizada pelo navegador *Mozilla Firefox*, além de outros programas de computador como, por exemplo, o Adobe, um software de edição digital. Inicialmente, o *Mozilla* utilizava a licença GPL criando a MPL posteriormente, depois de algumas questões pontuadas pela *Free Software Foundation* e também como estratégia para desenvolver seu próprio navegador, planejando um mercado mais competitivo.



Figura 28 - Logo Mozilla, distribuído em open source.

Apesar de manter as quatro liberdades do software livre e de se intitular uma licença *copyleft*, Stallman afirma que a licença pública do *Mozilla* é uma licença

intermediária, que tem requisitos substantivos de redistribuição, mas que não permite que seus programas sejam licenciados sob a licença *copyleft*. Isso significa que a GPL impõe restrições no sentido de que qualquer versão modificada deve ser licenciada sob o GPL: se, por exemplo, uma licença *copyleft* é utilizada em um trabalho protegido por direito autoral ou por patentes, todas as pessoas que participaram desse trabalho serão processadas por violar a primeira licença utilizada, a GPL.

Outro ponto importante foi que o *Mozilla*, ao rever o tipo de licença e as formas de distribuição das modificações dos usuários sobre o código fonte, acabou por proibir que as distribuições modificadas fossem licenciadas como MPL – os usuários deveriam distribuir com um nome diferente ou outro tipo de licença. Porém, o Debian do GNU/Linux (uma comunidade importante de distribuição de pacotes de software) tiveram a permissão de utilizar a MPL e a marca comercial *Mozilla*.

Em 2006, alegando que as distribuições e modificações pudessem “degradar” o nome Firefox, o *Mozilla* revogou o acordo com a comunidade Debian. Isso fez com que a comunidade de usuários, principalmente do Debian Linux, abandonasse o Firefox e desenvolvessem outro tipo de navegador e pacotes. Nesse ínterim, Stallman chegou a recomendar que a licença *Mozilla* não fosse utilizada pela comunidade de usuários de software livre. Porém, a partir de inúmeras revisões, a MPL acabou por se definir como uma licença híbrida, que cumpre as quatro liberdades do software livre ao mesmo tempo que permite uma reutilização por interesses proprietários.

Ainda assim, as controvérsias ultrapassam as discussões mais limitadas dos programas de computador e atingem outras disputas. As licenças de uso começaram a fazer parte também de um tipo de reflexão que leva em consideração processos criativos, relações sociais, cooperação e apropriação de tecnologia. A produção de conhecimento, então, passou a ser questionada a partir das licenças de uso, da permissão ou restrição de seu compartilhamento, e de sua produção, individual ou coletiva.

1.3. Creative Commons: uma releitura copyright ou uma inovação jurídica?

Em 2001, o professor da Universidade de Stanford, Lawrence Lessig, lançou o projeto *Creative Commons*, uma organização sem fins lucrativos que tem como princípio permitir diversos tipos de compartilhamento e “fomentar a criatividade a partir

das suas licenças de uso”⁹⁶. Desde então, as propostas de licenciamento *creative commons* vêm se tornando uma escolha frequente enquanto ferramenta de questionamento acerca da flexibilização das leis de direitos autorais.

Para os integrantes do projeto, as licenças *creative commons* são licenças jurídicas gratuitas, que objetivam um equilíbrio entre “todos os direitos reservados”, ou seja, uma forma de problematizar o *copyright* sem, contudo, entrar em desacordo com a legislação dos direitos autorais. Isso significa que as licenças *creative commons* (daqui para frente CC), de forma geral, são um tipo de licença que não abrem mão dos direitos autorais da obra, mas colocam sobre ela algumas condições de atribuições, uso e compartilhamento. Segundo Ronaldo Lemos (2015), diretor das atividades do CC no Brasil e responsável pela adaptação brasileira da licença, o *creative commons*:

“É um projeto que facilita o licenciamento de obras. Ele funciona como uma ferramenta que permite a qualquer criador intelectual dizer o que pode ou não ser feito com a sua obra. Além disso, ele é um tipo de licença que fundamenta a criação colaborativa. Por exemplo, a Wikipedia é licenciada em CC. Graças à licença do Creative Commons, qualquer pessoa que contribui para ela, melhorando um artigo já existente, não precisa pedir autorização, exatamente porque a autorização já foi concedida através da licença. Em outras palavras, sem o Creative Commons ou alguma outra forma de licenciamento similar, seria impossível a existência de um projeto como a Wikipedia”.

As licenças *creative commons* permitem que outras pessoas copiem, distribuam ou executem a obra, sempre indicando a autoria do criador. Segundo seu estatuto, as licenças CC ajudam os criadores a manter seu direito de autora e os direitos conexos, mas ao mesmo tempo, permitem a cópia, distribuição e alguns usos do trabalho para fins não comerciais. Dessa forma, o projeto *creative commons* permite a artistas, programadores e escritores compartilharem seu trabalho livremente, porém, mantendo um certo controle sobre a utilização. É importante ressaltar que, segundo seus usuários, as licenças CC se inspiraram no *copyleft* e em muitos projetos de software livre e de código aberto. Semelhante ao *open source*, as licenças CC possuem um formato mais empresarial e dispõem de menos restrições

⁹⁶ Para não gerar dúvidas, quem diz isso são eles, não eu.

que as licenças *copyleft*, além de serem mais popularizadas em universos menos próximos dos softwares, como os meio artísticos e acadêmicos, por exemplo.

O *creative commons* trabalha com um total de seis licenças que podem ser usadas separadamente ou combinadas entre si. São elas:

- **Atribuição CC BY:** A licença que usa esse tipo de atribuição, permite que as pessoas distribuam e criem a partir de um trabalho, sempre atribuindo o crédito para a autora do trabalho. É a licença mais flexível do CC. [Segundo Richard Stallman, em palestra realizada na UFMG em maio de 2017 essa é a única licença copyleft das licenças CC].

- **Atribuição Compartilha Igual CC BY-SA:** Esse tipo de licença permite a distribuição e criação a partir de um trabalho com a atribuição do crédito para a sua autora, porém todos os trabalhos derivados daí devem ter a mesma licença, ou seja, devem seguir a licença original. Um exemplo de uso dessa licença é a Wikipedia.

- **Atribuição Sem Derivações CC BY-ND:** Essa licença permite a distribuição e redistribuição de um trabalho para fins comerciais ou não, porém esse trabalho deve ser distribuído inalterado e com total crédito a autora.

- **Atribuição Não Comercial CCBY-NC:** A diferença desse tipo específico de licença é que, respeitando o crédito autoral, os novos trabalhos não podem ser usados para fins comerciais e os usuários não precisam de licenciar os trabalhos derivados sob a mesma licença.

- **Atribuição Não Comercial - Compartilha Igual CC BY-NC-SA:** Essa licença permite a adaptação e distribuição para fins não comerciais, desde que o crédito a autora seja respeitado e que as novas criações sigam sob a mesma licença.

- **Atribuição Sem Derivações - Sem Derivados CC BY-NC-ND:** Essa licença, segundo o estatuto CC, é a mais restritiva de todas as outras. Ela permite apenas o compartilhamento desde que os créditos sejam atribuídos a autora, sem a permissão de nenhuma alteração e sem sua utilização para fins comerciais.

Segundo Ronaldo Lemos (2005), o CC pretende uma transformação democrática das mídias, trazendo para a discussão a possibilidade de compartilhamento a partir da livre autorização da autora. É importante perceber que, além da proposta de flexibilização que a CC traz, ela pretende, enquanto licença, manter o direito autoral. As licenças CC permitem que o compartilhamento seja feito com certa maleabilidade (a partir do uso voltado para fins lucrativos e não lucrativos, mantendo a mesma licença original ou não, por exemplo), desde que se preserve o nome da autora em qualquer que seja a opção de compartilhamento. Diferente da recusa de Stallman em vincular sua licença às discussões sobre propriedade intelectual, Lemos (2005) acredita que a partir das licenças CC é possível tornar a propriedade intelectual menos rígida e alcançar um equilíbrio entre direitos autorais e interesses da sociedade:

“Com a transformação dos últimos anos, o direito autoral está se transformando, sobretudo, em ferramenta de entricheiramento para salvaguardar modelos de negócio obsoletos e garantir que a internet reproduza a estrutura do mercado de conteúdo e mídia existente. Nesse contexto, a proposta do Creative Commons é simples: criar um universo de bens culturais que possam ser acessados ou transformados, de acordo com a autorização voluntária do autor” (2005: 184)

Dessa forma, para alguns porta-vozes do Creative Commons, como Ronaldo Lemos, o *Wikipedia*, o *Flickr* (website de fotografias) e o *SciELO* - que utilizam as licenças CC em suas páginas, esse tipo de licença é um caminho possível para a liberdade de acesso à obra, além de permitir a possibilidade de gerar receita. Porém, esse tipo de licença não contempla diversos outros atores. A Associação de Produtores de Discos (ABPD) e o ECAD (Escritório de Arrecadação Central), por exemplo, argumentam que o CC fere a lei de direitos autorais, enquanto que ativistas, músicos, artistas e outros atores argumentam que a CC é só uma “roupagem nova” para a lei de direitos autorais, tão restritiva quando a própria.

A dificuldade de se acompanhar essa controvérsia, entre outras, é que a maior parte de seu debate acontece em ambientes fechados, como grupos de discussões

ou fóruns interativos na web⁹⁷. Em outras ocasiões, esses debates acontecem em reuniões anuais sobre Software Livre, por exemplo; e em reuniões fechadas de entidades como a OMPI (Organização Mundial de Propriedade Intelectual) – onde não se sabe como as questões acerca das licenças híbridas são pautadas em suas discussões. De outra forma: grande parte das discussões sobre licença de uso se dão pela web, através de blogs, listas de e-mails e – quando os porta-vozes assumem um importante lugar de fala – em jornais de grande circulação.

Em 2009, João Carlos Muller, consultor jurídico da ABPD, deu uma entrevista⁹⁸ emblemática sobre *creative commons* e redes P2P em favor da lei de direitos autorais. João Carlos Muller falava em nome de vários outros atores que não concordam com diversos pontos defendidos pelas licenças livres, como sua forma de distribuição e suas propostas de revisão das leis de direitos autorais.

Especificamente, João Carlos Muller estava criticando a CC e Ronaldo Lemos. Em certo momento da entrevista, Muller diz o seguinte:

“Uma crítica que eu faço: o Ronaldo Lemos (responsável pelo *Creative Commons* no Brasil) é meu cordial adversário há alguns anos. Muito jovem, brilhante, mas ele distorce muitas coisas. Ele pede em algum momento, com alguma razão, o retorno da lei anterior à de 1998. Vamos lá. Ok, ninguém é contra. Entretanto, de 1973 para cá apareceu uma coisa chamada P2P (peer-to-peer ou ponto-a-ponto). Isso é uma desgraça para o direito de autor. E a lei atual prevê que você não pode colocar em rede, que é um ato de distribuição sem autorização do autor, nenhuma obra de uma produção protegida”. (Muller, 2009, sem página).

Sobre o quê, exatamente, Muller está se referindo ao dizer que a P2P veio para desestruturar os direitos autorais sobre obras protegidas?

⁹⁷ Segundo o antropólogo Luis Felipe R. Murillo, “É precisamente em espaços de interação on e offline que as licenças são escrutinadas, modificações são propostas e novos sujeitos são informados, vindo a incorporar as práticas e lógicas em jogo na interface entre as tecnologias livres, os seus agentes engajados e os direitos de PI com seus especialistas”. *Tecnologia, Política e Cultura na Comunidade Brasileira de Software Livre e de Código Aberto. In: Do regime de propriedade intelectual: estudos antropológicos. Fachel, Ondina. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2010.*

⁹⁸ A entrevista, intitulada “Consultor jurídico da ABPD diz que P2P é a desgraça do direito autoral e que falta boa-fé ao Creative Commons” pode ser lida, integralmente, no seguinte link: <https://extra.globo.com/noticias/saude-e-ciencia/consultor-juridico-da-abpd-diz-que-p2p-a-desgraca-do-direito-autoral-que-falta-boa-fe-ao-creative-commons-222837.html>. Acesso em 12/02/2019.

A P2P, de uma maneira geral, é uma rede de computadores que compartilha arquivos pela internet sem a necessidade de um servidor geral. Isso significa que são os próprios usuários que fazem download e compartilham arquivos a partir de suas próprias máquinas. Esse tipo de tecnologia veio à tona em 1999, com o caso Napster, que era um programa de compartilhamento de músicas em formato MP3. Acionando a rede P2P, o Napster permitia “que os usuários fizessem o download de um determinado arquivo diretamente do computador de um ou mais usuários de maneira descentralizada, uma vez que cada computador conectado à sua rede desempenhava tanto as funções de servidor quanto as de cliente.”⁹⁹

A partir dos dispositivos descentralizados fornecidos pela P2P, o uso “pirateado” de licenças de uso proprietárias foi facilitado, assim como o aumento da disponibilização de códigos abertos. O compartilhamento de livros, artigos e pinturas, protegidos ou não por direitos autorais, multiplicaram-se na internet, aflorando as discussões sobre a insuficiência dos métodos punitivos existentes e a rapidez com que cada vez mais documentos eram pirateados, compartilhados e modificados. Esse tipo de questão também fez com que debates sobre o acesso ao conhecimento fosse publicizado, além de questionar as normas jurídicas que proibiam e ainda proibem a sua livre circulação.

1.3.1.P2P, Napster e BitTorrent: o know-how da pirataria

No início dos anos 2000 o Napster enfrentava a enorme popularidade provocada pelo fornecimento de downloads de arquivos de mídia gratuitamente. Ao mesmo tempo, ele também respondia à uma série de processos judiciais e acusações de ilegalidades que acabaram por fechar a empresa. O programa de compartilhamento em rede P2P permitia que um determinado arquivo fosse gravado de forma descentralizada, o que fez com que seus servidores tivessem um pico de acesso de 8 milhões de usuários diariamente. Acusado de promover pirataria através do compartilhamento ilegal de arquivos protegidos por direitos autorais, em 2001 o Napster desligou seus servidores e seu serviço foi fechado¹⁰⁰.

⁹⁹ Disponível no wikipédia, verbete Napster. Acesso em 20/04/2016.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Napster>

¹⁰⁰ Informação disponível no Wikipédia, verbete Napster: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Napster>. Acesso em 19/02/2019. Em 2002, o Napster foi vendido para a empresa Roxio.

Porém, o caso Napster nos mostra uma concepção de pirataria bastante diferente daquela remetida aos piratas. Isso porque ao compartilhar uma música em formato mp3, a autoria da música se mantém, ao passo que sua propriedade, assim como as licenças livres, são coletivas. O ponto principal desse tipo de roubo de propriedade imaterial é que quase sempre ele é feito a revelia do direito autoral daquele que, por exemplo, registrou a música, seja a editora, seja o compositor. A partir do momento em que as músicas ou qualquer tipo de obra são disponibilizadas para compartilhamento sem a anuência de seu responsável, aquele usuário que estiver fazendo uso desse tipo de cópia torna do ponto de vista da lei um infrator da proteção garantida pela propriedade intelectual.

Alguns teóricos defendem que a pirataria é uma apropriação democrática do conhecimento por parte da sociedade mais pobre (Scalco, 2010; Lemos, 2005). Se pensarmos que o consumo de bens pirateados e sua comercialização de obras fez do Brasil o 4º país que mais consome pirataria no mundo¹⁰¹, podemos traçar algumas considerações importantes. Para a antropóloga Lucia Mury Scalco (2010), a pirataria se situa na fronteira entre o direito à informação, à cultura e demais bens de consumo, e o direito de propriedade intelectual. Além do julgamento moral [que nos diz que a pirataria é condenável] a pirataria também fomenta a discussão, bastante polêmica, sobre acesso igualitário e a reprodução de bens copiados ilegalmente.

Pensar a pirataria apenas como apropriação indevida é reduzir sua abrangência no nosso cotidiano, visto que a pirataria não diz respeito somente à violação ao patrimônio autoral. Ela também compreende um tipo de prática que tem a qualidade de reproduzir constantemente o objeto de que se quer proteger: a pirataria é reprodução. O objeto copiado ilegalmente continua sendo de sua autora original ao mesmo tempo que seus direitos materiais são “lesados” pela pirataria. Enquanto a autoria está mantida, sua circulação ilegal interfere na propriedade legal da obra e nos benefícios que aquela autora possa adquirir com ela [a autoria é mantida, a lei de direitos autorais não].

A reprodutibilidade aqui significa que a ameaça da propriedade (intelectual) está no seu caráter privado. A reprodução, no caso Napster, de uma música em formato de MP3 não roubou a propriedade de sua autora original, mas fez com que

¹⁰¹ MULLER, Leonardo. “Brasil é o 4º país que mais consome pirataria no mundo, diz estudo” . Tecmundo, 2018. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/mercado/128532-brasil-4-pais-consome-pirataria-mundo-diz-estudo.htm> Acesso em 25/01/2019.

essa propriedade fosse de mais alguém, assim como uma licença *copyleft* ou algumas licenças CC. A reprodutibilidade implicada nesse tipo específico de compartilhamento compreende então a reprodução como uma “forma social” (Hardt, Negri 2005: pag.235), ou seja, problematiza a reprodução de bens de utilidade social a partir da transferência de propriedade de um proprietário para o outro, sem que isso se configure, segundo grande parte do movimento software livre, um roubo. Nesse sentido, parece não se tratar apenas da violação dos direitos autorais, mas de um tipo de pirataria vinculada à política hacker. Para Hardt e Negri:

O caso da Napster constitui um exemplo interessante porque coloca a questão da reprodução de uma forma social. (...) Nas trocas entre os usuários, a música gravada deixava de funcionar como propriedade privada, na medida em que se tornava comum a todos” (2005:235)

O Napster e, conseqüentemente, o formato de arquivo mp3, foram responsáveis por modificarem a maneira de se consumir música e a forma com que as gravadoras vendem seus produtos. Porém, um outro tipo de aplicativo para compartilhamento surgiu, muito mais eficaz, rápido e anônimo, o chamado *BitTorrent*. O *BitTorrent* é um exemplo de rede P2P, mas com o diferencial de que a transferência de seus arquivos é feita em partes: o computador do usuário é direcionado para outros computadores do mundo inteiro que possam oferecer as partes do programa que ele procura. Além da rapidez, esse tipo de rede é retroalimentado a partir de um sistema de troca, quem faz download faz simultaneamente um upload. Isso significa que:

“Esse protocolo introduziu o conceito de partilhar o que já foi descarregado, maximizando o desempenho e possibilitando altos índices de transferência, mesmo com um enorme número de usuários realizando descargas (downloads) de um mesmo arquivo simultaneamente. Enquanto nas outras redes você deve procurar pelo próprio programa o arquivo e baixá-lo, nos arquivos de protocolo BitTorrent a coisa é diferente. Acontece que, todos os usuários que fazem o download de um arquivo, tornam-se também fornecedores deste arquivo; quando alguém for baixá-lo, todos os computadores que já o possuem através do torrent e que estiverem online no momento vão atuar como "semeadores", cada um fornecendo uma parte do arquivo, portanto quanto mais usuários fizerem o download, mais rápido será

feito o compartilhamento, pois a parte enviada do arquivo por cada um será menor”. (Wikipédia, sem data)¹⁰²

O antropólogo Thiago Novaes (2002) chamou o agenciamento *BitTorrent* de “*anonimozegratuitos*”, por acreditar que ele impulsiona o caráter não rival e a velocidade de circulação e compartilhamento de bens culturais. Para ele, esse tipo de produção e compartilhamento de informação inventa um novo sentido para a compreensão da ideia sobre propriedade, pois retira do conceito a noção de posse e destaca seu deslocamento. De outra forma, os *torrents* obrigam a repensar a propriedade intelectual na esfera virtual, se não for pela sua política da troca, é pela tecnologia disponível e sua conflitante relação com os direitos autorais.

Basta lembrar do “*The Pirate Bay*”, uma índice de arquivos *torrents* criado por uma organização sueca que se intitulava “*anticopyright*”, que tiveram seus fundadores acusados e culpados de violar uma série de direitos autorais em 2009 – não sem que houvessem protestos em Estocolmo e sua defesa pelo Partido Pirata da Suécia.

Certamente, o Napster foi o primeiro alvo na luta entre as indústrias fonográficas e as redes de compartilhamento, sob a alcunha de ser uma grande ameaça ao sistema de remuneração da lei de direitos autorais. Quando João Carlos Muller se refere ao P2P de forma tão negativa, ele possivelmente está fazendo alusão à forma descentralizada na qual tal sistema opera, visto que, dessa forma, o controle sobre qualquer tipo de obra é quase impossível. Continuar com o P2P é, segundo ele, legitimar a pirataria.

Assim como os *torrents*, as licenças livres também participam do engajamento pelo compartilhamento e circulação de arquivos, livros, artigos, pessoas; e sendo dessa forma, elas também são acusadas de transgredir os direitos autorais de seus detentores. Ao final, quando o consultor jurídico da ABPD critica a forma de funcionamento das redes P2P, ele está pontuando duas ideias distintas: a primeira é a ideia generalista que esse tipo de rede de compartilhamento é uma distribuição não consentida pelo autor da obra, sendo, portanto, ilegal no Brasil. A segunda ideia, bastante sutil, é a proposta de se acabar com a P2P como forma de proteção à lei de direito autoral. João Carlos Muller sugere que o IP do usuário deve ser fornecido pelo provedor da internet, como meio de se evitar esse tipo de compartilhamento.

¹⁰² Disponível em Wikipédia : <https://pt.wikipedia.org/wiki/BitTorrent>. Acesso em 09/11/2018

Ronaldo Lemos, em concordância com o tipo de agenciamento trazido pelas redes P2P, defende “um universo cultural comum com obras livres para serem acessadas, compartilhadas, redistribuídas e, se a autora permitir, também modificadas” (2005: pag.184). Para ele, oferecer uma música (por exemplo) mediante uma licença CC é um novo tipo de estratégia econômica que permite a diversificação e o aumento de consumo aos produtos fonográficos licenciados.

João Carlos Muller, por sua vez, pontua que a adesão às licenças híbridas do tipo CC é baixa, demonstrando como esse tipo de flexibilização à lei de direitos autorais não é, de fato, compartilhada por artistas e ativistas no Brasil. Porém, o consultor até acredita ser razoável usar o CC como ferramenta de marketing, o problema para ele é a demonização da indústria apresentado por Ronaldo Lemos. Nessa entrevista cedida ao jornal o Globo, Muller faz a seguinte provocação:

“O Gil, o que ele tem no Creative Commons? Uma música. Eu conheço a vida do Gil desde o primeiro contrato dele, na época da Fonogram, em 1967 ou 1968. A carreira do Gil toda. E ele é total o padrinho do Creative Commons e deu uma força. E ele tem uma música em Creative Commons, da qual nunca ouvi falar, não sei como se entoa, não conheço, nunca ouvi tocar. O resto, dizem, é porque ele não é dono da obra dele. Ah, que mentira! Eu conheço isso! Ele é dono da obra dele toda! Quem era dono da editora era o ex-empresário dele, de Caetano, de Gal, o Guilherme Araújo. O Gil recuperou na justiça a obra dele, numa burrice que o Guilherme fez, eu avisei a ele que ia perder aquela obra. Ferrou-se! O Gil recuperou a obra, mas sempre deu a ele uma percentagem. E o Gil é, sim, dono da obra dele. Então pode botar no Creative Commons, mas não coloca, senão a Flora (esposa e empresária de Gilberto Gil) mata ele.” (2009: sem página)

Ronaldo Lemos rebateu a provocação sobre a adesão da seguinte maneira:

“A adesão é crescente. Os últimos números mostram mais de 150 milhões de obras licenciadas no mundo. Além disso, o disco que mais vendeu nos EUA em 2008, em formato digital, foi o “Ghosts I-IV”, do Nine Inch Nails, licenciado em Creative Commons. Não somos nós que estamos de má-fé. É preciso lembrar que a ABPD e as gravadoras têm, em seus catálogos, menos de 90

artistas. Eles não têm legitimidade para falar em nome dos artistas brasileiros.”¹⁰³

Se partirmos para outro porta-voz importante sobre tipos de licenças de uso dentro da indústria fonográfica, além da ABPD, chegaremos ao ECAD. O ECAD (Escritório de Arrecadação Central) já foi retratado no capítulo anterior, mas basta lembrar que ele é um órgão privado, fundado em 1976 para arrecadar os direitos autorais de cada música tocada em execução pública no Brasil, seja ela nacional ou estrangeira. O ECAD, enquanto tal, não reconhece as licenças CC, sendo um defensor das leis de direitos autorais.

Em 2012, em caráter inaugural, o blog de designer gráfico Caligrafitti e o blog pessoal da web designer e analista Mariana Frioli receberam uma cobrança do ECAD no valor de R\$ 352, 59 por mês. A taxa mensal era referente à retransmissão de vídeos do YouTube e do Vimeo, e o ECAD foi categórico ao justificar a medida, ponderando que “o uso de músicas em blogs se trata de uma nova execução pública”¹⁰⁴.

O valor, considerado alto para blogs sem fins comerciais, gerou repercussão nacional, que culminou na época com a proposta pelos movimentos da própria classe artística de supervisão estatal para o órgão de arrecadação. Outra medida que foi colocada em pauta foi a reforma da lei de direitos autorais¹⁰⁵, contemplando as licenças flexíveis como a CC. Em reportagem de um jornal de circulação nacional, no dia 7 de março de 2012:

“Duas propostas que circulam pela reforma da lei de direitos autorais preveem supervisão estatal (provavelmente do Ministério da Cultura) para o órgão de arrecadação. O Ecad encabeça a lista dos contrários à qualquer tipo de reforma da lei, e diz que medidas de flexibilização como o Creative Commons (licença

¹⁰³TORRES, Aracele. “Ronaldo Lemos refuta acusações de João Carlos Muller.” Blog Cibermundi, 2009. Disponível em: <https://cibermundi.wordpress.com/2009/01/14/ronaldo-lemos-refuta-acusacoes-de-joao-carlos-muller/> Acesso em 20/04/2015

¹⁰⁴ VENTURA, Felipe. “O que é o Ecad? E por que ele está cobrando direito autoral de blogs? Gizmodo, 2012. Disponível em: <http://gizmodo.uol.com.br/o-que-e-o-ecad-e-por-que-ele-esta-cobrando-direito-autoral-de-blogs/> Acesso em 03/06/2016

¹⁰⁵ Depois da CPI do ECAD (ver capítulo 2), o órgão foi reformulado e em 2013 a ex-presidente Dilma Roussef sancionou uma nova regra sobre os direitos autorais musicais no Brasil, a lei 12.853/2013. A partir dessa nova legislação, o ECAD passou a ser fiscalizado pelo extinto Ministério da Cultura, além especificar os princípios da gestão coletiva dos direitos autorais por associações como o ECAD e vinculadas a ele.

que permite aos artistas compartilharem suas obras) são ‘pressões internacionais’ que ameaçam a ‘cultura brasileira’”(Mello Dias, 2012)

Legalmente, a CC não é uma licença que o ECAD é obrigado a considerar. Mas não é só isso. O que observamos, desde 2009, quando o debate sobre as licenças CC começou a efervescer, é que a discussão não ficou polarizada apenas entre os que eram a favor das licenças Creative Commons e os que eram a favor da Lei de Direitos Autorais.

O Coletivo Wu Ming: um caso “na prática” da licença Creative Commons



Figura 29 - Coletivo Wu Ming. Distribuição Copyleft.

Verão de 1994, por toda a Europa um pseudônimo muito curioso assina diversos tipos de ataques ao que eles chamam de “indústria cultural”. Luther Blissett é o nome batizado e adotado de maneira informal por centenas de ativistas e artistas, assinando desde algumas músicas compartilhadas, vídeos satânicos e até um famoso roubo de um ônibus em Roma, que, dizem, foi apenas uma maneira do Governo para prender quatro passageiros que circulavam sem passagem e insistiam em declarar seus nomes como Luther Blissett. Entre 1994 e 1999, o projeto Luther Blissett conseguiu, de forma eficiente, tornar-se um fenômeno popular e difundir o que eles chamavam de Robin Wood da era da informação. Seu retrato oficial é feito pelos artistas Andrea Alberti e Edi Blanco, em uma bricolagem reunindo velhas fotos da década de 30/40 de três tios-avôs e uma tia-avó de um dos membros do coletivo, apelidado de Wu Ming 1.



Luther Blisset

Seu fim, em 1999, é marcado com um suicídio simbólico chamado Seppuku (em alusão ao suicídio ritual dos samurais), mas seu nome, enquanto ferramenta de contestação política, ainda é usado. Em janeiro de 2000, alguns desses ativistas italianos se reuniram e fundaram um novo coletivo, chamado Wu Ming. O Wu Ming está concentrado, sobretudo, em um projeto copyleft de literatura e narrativa, mas que, segundo eles, “não é menos radical do que (o projeto) anterior”.

A designação Wu Ming vem de expressão chinesa que significa “sem nome”. O coletivo já foi composto de 5 Wu Ming, que se auto intitulam como Wu Ming 1, Wu Ming 2, Wu Ming 3, Wu Ming 4 e Wu Ming 5, porém, atualmente, são apenas 3 Wu Ming ativos. Segundo seus integrantes, o Wu Ming é um coletivo multiforme, enquanto a “Wu Ming Foundation”, mantida por eles, é um grande projeto cultural, político e artístico desenvolvido por vários grupos e outros coletivos ligados à eles. Dentre seus livros publicados, estão Q, o caçador de Hereges (originalmente assinado por Luther Blisset), 54 (traduzido para inglês, português, holandês e espanhol), o compilado de artigos e manifestos intitulado The Revoltion has no face, Manituana e Previsioni del Tempo.

Os livros do coletivo, são lançados por selos editoriais – sob o nome “autoral” de Wu Ming, disponibilizado para cópia, distribuição e compartilhamento pela licença Creative Commons sob a atribuição não comercial, onde está autorizada a reprodução, difusão, exposição ao público e representação, desde que seja sem fins comerciais.

Seus integrantes, defensores ferrenhos do ideário copyleft, frequentemente são interpelados sobre como sobreviver da venda dos livros sem ter a obra protegida

pelo copyright. Em seu site, eles dizem que:

“Os livros do coletivo Wu Ming são publicados com os seguintes dizeres: 'É permitida a reprodução, parcial ou total, da obra e a sua difusão por via telemática para uso pessoal dos leitores, desde que não com finalidade comercial'. Na base está o conceito de copyleft (...) Voltando à pergunta inicial: mas não perdemos dinheiro com isso? A resposta é um seco não. Cada vez mais experiências editoriais demonstram que a lógica “cópia pirateada = cópia não vendida” de lógica não tem mesmo nada. De outro modo não se compreenderia como pôde o nosso romance Q, disponível grátis há mais de três anos, ter chegado à duodécima edição e superado duzentas mil cópias vendidas”. (Wu Ming, 2003: sem página)

Em 2005 e no Brasil para divulgar o lançamento de seu romance 54, o coletivo Wu Ming cedeu uma entrevista ao Trama Universitário, onde afirmaram que lidam e estudam as licenças livres desde o início dos anos 1990 a partir de uma crítica radical ao copyright engajado pelo Luther Blisset. Para eles:

“A propriedade intelectual (copyrights, marcas registradas, patentes, etc.) se tornou um monstro em todos os campos do conhecimento. Algumas corporações detêm até o DNA de certos seres humanos. Plantas que sempre existiram e sempre serviram de alimento para a humanidade estão sendo patenteadas por bastardos gananciosos e se tornando propriedade privada, e então eles podem revendê-la exatamente para as mesmas pessoas que costumavam plantá-las, cultivá-las e comê-las. Falando estritamente de arte e literatura, os termos de prazos do copyright estão sendo ampliados de uma maneira sem precedentes. Há cem anos, o copyright durava 12 anos, agora ele dura 70 anos após a morte do autor, e alguns filhos da puta estão fazendo lobby nos parlamentos para estendê-lo por mais vinte anos! O copyright se tornou uma coisa parasitária.” (Wu Ming, 2005: sem página)

Além do coletivo se ocupar de literatura, eles também fazem inserções em trabalhos musicais, roteiros de filmes e leituras cênicas. Ao se afirmarem como “um coletivo de coletivos”, o Wu Ming também deu origem a outros coletivos e grupos de trabalho autônomos, sobretudo relacionados à temática histórica, como é o caso do

Nicoletta Boubarki, um grupo criado para discutir ideologias fascistas e a criação de fakenews.

A experiência Wu Ming nos chama atenção não apenas pela noção de propriedade, ou de “não propriedade”, que eles evocam, mas pela própria proposta de desaparecimento autoral: aqui, perde-se o sentido da posse vinculada ao direito da autora, visto que as autoras são várias – e não identificáveis. Ao mesmo tempo, como frisado pelo Wu Ming I, a experiência da escrita “não-autoral” é financeiramente viável, além de que, nesse contexto, a escrita múltipla surge da necessidade de se repensar a importância do trabalho coletivo e de problematizar a limitação da autoria individual.

Consideramos a iniciativa do coletivo Wu Ming única – enquanto múltipla. Além deles conseguirem questionar a noção de propriedade privada vigente com base na disponibilização de seus livros a partir de licenças livres, a própria autoria, enquanto indivíduo moral e patrimonial, é eliminado de seu discurso.

Recentemente, ativistas, hackers e artistas começaram a fazer uma releitura das licenças CC como um projeto licenciado integralmente na legislação vigente sobre os direitos autorais (Novaes, 2012). Novaes, em artigo sobre a noção de pessoa na internet, pondera que a proposta de licenciamento do *Creative Commons* é uma versão mais elaborada da dos direitos autorais, funcionando, inclusive, como um “anti-commons”:

“A proposta do licenciamento do Creative Commons, no entanto, é clara: o CC existe para ajudar “você”, o produtor, a manter o controle sobre o “seu” trabalho. Você está convidado a escolher entre uma série de restrições que você deseja aplicar ao “seu” trabalho, tal como a proibição de copiar, a de realizar trabalhos derivados, ou proibindo o uso comercial. Supõe-se que, como tudo que associa a ideia de autor a de produtor, aquilo que você faz é sua propriedade. O direito de consumir não é mencionado, tampouco a distinção entre produtores e consumidores de cultura posta em disputa. A missão das licenças do Creative Commons é permitir aos produtores a “liberdade” para escolherem o nível de restrições que deve assumir a

publicação de seu trabalho, o que contradiz as condições reais de qualquer base comum de produção.¹⁰⁶

Segundo Cramer (2012), as licenças CC são fragmentadas e não definem um padrão razoável de liberdades e direitos aos usuários. Porém, os questionamentos não são voltados apenas para as licenças *Creative Commons*. A própria licença GNU, que foi a fonte de inspiração para a própria CC, também tem recebido críticas como uma opção inviável para se licenciar trabalhos. Alguns ativistas, como o fundador do coletivo Telekommunisten, Dmytri Kleiner, reconhecem o espírito de contribuição do projeto GNU, mas o considera uma opção inviável para muitos artistas. Segundo Kleiner, o copyleft não permite que os “trabalhadores acumulem riqueza para além de sua mera subsistência” (2012: 173), sendo incapaz, dessa forma, de alterar a distribuição dos bens produtivos e de fazer a verdadeira “estratégia revolucionária”.

Tal insatisfação fez com que o pesquisador Felipe Fonseca (2012) conclamasse por licenças de uso “mais poéticas”. Apesar do surgimento de diversas licenças de uso livre como forma de reação às restrições determinadas pela lei de direitos autorais, Fonseca pondera que alguma delas, tal como as licenças *Creative Commons*, não “refletem mais a fundo sobre a natureza da criação colaborativa” (2012:151). Mas o que une as licenças de uso livre que pesquisamos?

As licenças livres até aqui mapeadas apresentam em comum um pressuposto muito fundamental: o direito à proteção do nome [da assinatura] ao mesmo tempo que discutem o conceito de propriedade e sua relação de restrição e exclusividade. Se pensarmos nos termos da lei de direitos autorais, a paternidade [maternidade] das obras são garantidas, visto que a autoria é sempre assinalada em todas as licenças que até então discutimos: as licenças *copyright*, as licenças *copyleft*, as licenças *open source*, as licenças públicas do *mozilla* e as licenças *creative commons*. Se existe a escolha por questionar a autoria também, ou seja, o desaparecimento do nome que classificou a autora/criador(a), outras formas são pensadas para dar sentido à proposta engajada/escolhida pelo usuário, como o coletivo Wu Ming nos mostrou, por exemplo.

Ainda assim, pesquisadores sobre as licenças livres são unânimes em apontar que elas são formas de pôr em dúvida o sistema legal de direitos autorais, visto que

¹⁰⁶ Apresentação RAM 2012 Thiago O. S. Noavaes Anonimozegratuitos: a noção de pessoa na internet.

a Lei de Direitos Autorais, fundada sob a égide da proteção autoral, acaba beneficiando os intermediários – produtores, editoras, gravadoras, etc. – e restringindo o compartilhamento das obras de forma não comercial (considerado pirataria). Além disso, as licenças livres são um mecanismo jurídico que enfatiza a compartilhamento, permitindo uso, reprodução e modificações das obras desde que sejam citados seus autores e licenças originais.

Contudo, outras licenças de uso livre surgiram, e suas manifestações são cada vez mais recorrentes. Seriam essas outras licenças releituras ou novas ativações sobre as questões restritivas que pairam sobre o *copyright*?

1.4. Radicalizando a licença: Licença de Arte Livre e Copyleft

Em meados de 2000, um grupo de artistas fundou um coletivo chamado *Copyleft Attitude* com o objetivo de discutir sobre licenças de uso livres e criação artística. Esse coletivo deu origem à *Licença de Arte Livre*, escrita em julho do mesmo ano, através de vários debates em fóruns virtuais. A *Licença de Arte Livre* foi inspirada no *copyleft*, mas se diferenciou dele ao não ser motivada apenas pelos debates em torno do compartilhamento livre, mas como conta Antoine Moreau, um de seus fundadores, pelo “desejo de desencadear os processos criativos envolvidos em sua manipulação”. De forma inaugural, essa licença questiona o que vem a ser cultura livre¹⁰⁷ e pondera como a arte pode ser mais engajada politicamente.

A Licença de Arte Livre, surge, então, enquanto uma licença que autoriza a cópia, a distribuição e a transformação de trabalhos sem infringir os direitos de autora. Ela não nega os direitos autorais, mas, ao utiliza-la, a autora concorda em ceder a terceiros os mesmos direitos sob sua contribuição em relação aos que lhe foram concedidos usando essa licença. Segundo seu estatuto:

“O objetivo desta licença não é negar seus direitos enquanto autor na sua contribuição nem quaisquer direitos relacionados. Por escolher contribuir na evolução de uma obra comum, você apenas concorda em ceder a terceiros os mesmos direitos sob sua contribuição em relação aos que lhe foram

¹⁰⁷ “Se entendermos por “cultura” aquilo que permite que o homem não somente se adapte ao seu ambiente, mas também o “que permite adaptar o ambiente a necessidades e projetos do homem”, então Cultura Livre é uma adaptação e este novo dado natural, que é não material, mas que também permite a transformação do dado natural por ferramentas digitais” Moreau (2012: pag 161).

concedidos por esta licença. Ceder estas permissões não implica em ceder seus direitos autorais.”(Copyleft Attitude, 2000: sem página)

Podemos notar que a Licença de Arte Livre é muito parecida com as licenças livres *copyleft* e *open source*. Porém, o que a faz diferente? Segundo o *Copyleft Attitude*, a Licença de Arte Livre é uma licença engajada culturalmente e artisticamente. Isso significa supor que o processo de criação artística só existe enquanto livre, ou melhor, enquanto acessível democraticamente para todos os indivíduos. Porém, a “arte livre” aqui delimitada só existe em relação ao universo das tecnologias digitais, que tornou acessível diversos acervos artísticos e disponibilizou varias formas de interação artística na rede – e fora dela. Para Moureau (2012):

“Arte Livre deve ser como o fio de Ariadne que cumpre o que a Cultura Livre promete: uma sociedade aberta que não se fecha, mas prossegue o seu gracioso movimento de abertura”. (Moureau, 2012, pag.164/165)

Em seu estatuto, consta que a *Licença de Arte Livre* é o resultado de observação e práticas que mesclam tecnologias digitais, software livre, internet e arte. Certamente, aqui no Brasil, o melhor exemplo de utilização dessa licença foi a publicação do livro “Copyfight: Pirataria e Cultura Livre (2012)”, com organização de Bruno Tarin e André Belisário, pela editora Beco do Azougue Editorial.

Porém, assim como as outras licenças de uso livre, a *Licença de Arte Livre* segue sem apresentar grandes avanços técnicos ao arcabouço legal das licenças de uso, visto que ela preserva a autoria tal como todas as outras [licenças] ao mesmo tempo em que não problematiza a relação dos usuários nas distribuições de sua licença. Diante dessas discussões, surge então outro tipo de licença: a licença *copyfarleft*.

Cunhada por Dmytri Kleiner, a licença *copyfarleft* se propõe a oferecer uma crítica ao regime de direitos autorais a partir da produção entre pares, ou seja, as produções *copyfarleft* só podem ser usadas com alguma finalidade financeira por aqueles que não exploram o trabalho assalariado ou “subordinado”. Isso significa, segundo Kleiner, que uma licença só é livre a partir do momento que leva em consideração o contexto dos meios de produção [i.e., a mediação entre o trabalho humano e o processo e transformação da natureza].

Sob inspiração marxista, a licença *copyfarleft* sugere que as licenças de uso tenham regras distintas segundo quem vai utilizá-las, “regras diferentes para classes diferentes”(Kleiner, 2012: 175). Para Kleiner:

“Segundo uma licença *copyfarleft*, uma cooperativa tipográfica detida pelos trabalhadores poderia reproduzir, distribuir e modificar a reserva comum como quisesse, ao passo que uma companhia editorial de propriedade privada seria impedida de ter livre acesso a essa reserva comum.”(2012:175)

A discussão pública sobre essa licença, até onde conseguimos mapear, começou quando uma fotografia licenciada por *Creative Commons* foi utilizada pelo jornal espanhol *El País* em 2013. O coletivo *Cultura Libre*¹⁰⁸, também espanhol, questionou o uso da foto, alegando que a prática facilitaria a apropriação do trabalho alheio sem remuneração, uma vez que, segundo eles, o periódico *El País* teria condições financeiras para remunerar o fotógrafo, além do fato de que na publicação não foi comunicada que a foto estava licenciada sob tal atribuição – o que é obrigação no caso das CC.

A problematização surgida após a acusação do *Cultura Libre* ao periódico *El País* lança luz à uma nova questão sobre as licenças de uso: a utilização de licenças que sejam flexíveis segundo seu tipo de utilização – e não menos importante, por quem. Ao identificar o propósito de uso de uma licença segundo seus fins (por empresas privadas ou por pequenas cooperativas), o *copyfarleft* corre o risco de ser uma licença livre sectária. Simultaneamente, parece que o objetivo é justamente esse, demarcar um território de crítica ao “capitalismo” e à propriedade privada enquanto, simultaneamente, fortalece aqueles que trabalham a favor dos *commons*.

Kleiner também argumenta que somente a licença *copyfarleft* é capaz, politicamente, de enfrentar a discussão sobre a propriedade privada. Porém, se pensarmos a partir de seus termos, os *commons* propostos pelo *copyfarleft* são *commons* “cercados”, não deixando, portanto, de serem *enclousers*. Não obstante, já

¹⁰⁸ Segundo o próprio Coletivo Libre: “Somos una nueva idea, un ambicioso proyecto que aspira a servir de herramienta y estímulo para todos aquellos creadores que trabajan bajo nuevos códigos y que desean controlar al máximo la forma y el modo en que difunden su obra. Promovemos el uso de licencias libres, pero primero debemos crear todo un tejido que apoye a este pujante sector: necesitamos encontrarnos y hablar, gestionar eficazmente, reclamar cuando nuestros derechos se vulneren y, sobre todo, servir de contrapeso a una industria acostumbrada a utilizar un lenguaje que ya no nos gusta.”

Disponível em: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=151777>. Acesso 26/05/2019.

vimos que esse papel é cumprido de maneira bastante eficaz pelo *copyright*.

Para Alan Toner (2007), o *copyfarleft* cumpre uma discussão interessante sobre monetizar os diferentes usos possíveis da licença, conseguindo “manter as corporações satânicas” longe da utilização da licença. Porém, segundo ele, a escolha por esse tipo de licença espera que as pessoas que a utilizem apliquem uma teoria política sofisticada, ou melhor:

“Whilst the proposal has obvious conceptual difficulties, my real critique is a bit more unkind, which is that I think it projects desires from another political age onto an unwelcoming terrain. Effectively this framework expects people to apply a high-level political analysis to their online production, and this does not live with my perception of people’s motivations, which are complicated, contradictory and far from having the consciously contestational intention that Kleiner’s proposal implies as a given.”¹⁰⁹

[Tradução Livre: “Embora a proposta tenha dificuldades conceituais óbvias, minha crítica real é um pouco mais indelicada, o que é que eu acho que projeta desejos de outra era política em um terreno inóspito. Efetivamente, este quadro espera que as pessoas apliquem uma análise política de alto nível à sua produção online, e isso não combina com minha percepção das motivações das pessoas, que são complicadas, contraditórias e longe de ter a intenção conscientemente contestatória que a proposta de Kleiner implica como um dado”.]

Diante das críticas, o que notamos é que a partir do momento em que o monitoramento e a fiscalização fazem parte do projeto de Kleiner, a licença que ele propõe deixa de ser livre – no sentido das quatro liberdades do software livre. Porém, em contra partida, Kleiner pondera que licenças livres como o *copyleft* não questionam o conceito de propriedade, somente regulam seu uso. Concomitantemente, não seriam ambas – as licenças livres e o *copyfarleft* – formas de contestar a propriedade enquanto posse?

Em um certo sentido, todas as licenças livres aqui cartografadas propõe um uso implicado nos debates sobre propriedade intelectual. Isso, todavia, não significa

¹⁰⁹ Artigo disponível no blog “Know Future Inc.” chamado “Copyfarleft: Na Anarchist Gema”, provavelmente publicado em 2007, como aponta seu elemento de hipermídia : <https://knowfuture.wordpress.com/2007/11/22/copyfarleft-an-anarchist-gema/>. Acesso em 21/02/2019. Também disponível em: <http://wiki.p2pfoundation.net/Copyfarleft>. Acesso em 21/02/2019.

que elas se comprometem com uma ruptura radical com a lei de direitos autorais, ou melhor, com o copyright. Entendemos que uma ruptura só seria possível a partir do momento em que a própria autoria seria questionada. Controversamente, o que define o autor legalmente é sua titularidade, sua propriedade. Se a autoria é indissociável da noção de propriedade, podemos perceber que a discussão sobre licenças livres sempre caminhará por terrenos políticos importantes mas discursivamente e legalmente frágeis.

As licenças livres são, antes de tudo, licenças políticas. Entendemos, a partir desse percurso de escrutínio às licenças, que as licenças livres conseguem deslocar a rigidez proposta pela propriedade intelectual, mesmo que em suas diferentes formas, elas não alcancem uma discussão mais intensa sobre a autora. As licenças livres dizem sobre compartilhamento, colaboratividade, troca, distribuição. E, talvez, um pouco mais do que isso.

Licença da LATA - Liberdade Ainda que à Tardinha Versão 0.3.2

(Licença de autoria desconhecida, uso livre)

Entre inúmeros livros, anotações, pedaços de papéis, vejo copiado à lápis uma licença de nome curioso. No caderno está escrito assim: “licença da LATA, inspirações para um novo mundo”. Reconheço minha letra, procuro pelos fóruns da internet, acho seu estatuto. Ela se assemelha ao copyfarleft, porém com graça e deboche. Certa de que ela deveria ser compartilhada – pela potência criativa de alguns e pela crítica política de outros – resolvi disponibilizá-la aqui.

1- Esta é uma licença de uso de obras, processos e ideias.

2-Tudo o que for licenciado pela LATA, poderá ser usado, estudado, modificado, amassado, distribuído e o que mais você quiser fazer. Você é livre para usar do jeito que você quiser. Contanto que faça o mesmo com o resultado desse processo e:

~ Em relação ao uso comercial, se este uso for incentivar uma economia local e/ou se você estiver na pindaíba e/ou para fins de balbúrdia, ele é permitido. Agora, caso você queira ganhar e acumular muito dinheiro com o objeto aqui licenciado, caso você pertença a algum meio de comunicação corporativo ou qualquer empresa em que os donos e executivos ganhem muito mais dinheiro que os faxineiros, você não

poderá fazer uso comercial. Se o fizer, conte com a feitiçaria eterna sobre sua vida, a da sua família e de toda a sua hereditariedade. Que você apodreça no inferno além de levar um processo nas costas!

~ O mesmo se aplica a instituições estrangeiras de pesquisa biogenética e farmacêutica, ONGs que fazem projetos a esmo só para arrecadar mais recursos e o diretor ganha muito mais que o faxineiro, bancos, empresas de especulação financeira, fabricantes de armas, empresas de ônibus, madeireiras, toda a espécie de agronegócio.

Cláusula do genocídio: o uso mesmo que comercial nos Estados Unidos, Europa Ocidental e outros países desenvolvidos só é incentivado para todas as minorias, imigrantes de países subdesenvolvidos, moradores de ocupações, assentamentos e desenvolvedores de software livre. Se você não se encaixa nesses termos, mas simpatiza com essa distinção, fique à vontade.

3 - Todo o uso e/ou modificação e/ou resultado decorrido da obra/processo/ideia/trecho licenciado sob a LATA deverá ser compartilhado da mesma maneira, com a mesma licença e sob os mesmos termos.

Para usar a LATA em sua obra coloque (ou não):

“Sejam mais criativos. Façam seu próprio direito. Obra licenciada sobre a licença da LATA”.

Para ver a licença completa acesse:

<https://archive.org/details/licencadalata>

1.5. Apontamentos finais: A continuidade da autoria, a ruptura da propriedade

Nosso estudo sobre as licenças de uso livres indica que elas participam de uma dinâmica bastante ambígua. Enquanto o copyright estabelece uma série de restrições ao compartilhamento e uso de obras licenciadas a partir da proteção dos direitos autorais, morais e patrimoniais; as licenças livres evidenciam os problemas que os direitos patrimoniais podem causar no âmbito macro da economia do conhecimento.

Partindo da proposta de flexibilizar a lei de direitos autorais sem, contudo, se comprometer com a sua completa ruptura, as licenças livres se apoiam em sua condição política como forma de escrever histórias e compor mundos. De toda forma, os discursos sustentados pelas licenças livres funcionam como práticas de

questionamento autoral na contemporaneidade, pois partem de uma noção de propriedade intelectual que aciona mecanismos de posse, controle e distribuição.

O deslocamento da fixidez da propriedade, nesse caso, acontece a partir da ideia de circulação de conhecimento. O que aprendemos é que, todavia, não se trata de qualquer tipo de circulação: as licenças livres não são trocas desinteressadas e portanto não funcionam como dádivas. Nas licenças livres, existe uma relação que pensa a propriedade sob outra perspectiva e, mesmo que não tencione a questão autoral, faz com que pensemos na noção de indivíduo de uma outra forma: um indivíduo múltiplo.

Devemos a esse indivíduo múltiplo, que Alfred Gell chamou de “pluralidade singular e a singularidade no plural” (2018:215), a proposta de decompor um tipo de agência autoral. Ora, se vemos nas licenças livres a representação de uma autoria que cede a posse de sua obra para que ela circule – e ainda, escolhe de quê maneira essa obra deva circular – chegamos a indicação de que as licenças híbridas inauguram algo novo e que deve ser levado em conta. Ao pensarmos no direito patrimonial (lembrando a discussão do capítulo anterior), vemos que as licenças livres propõe uma outra forma de propriedade: aquela que é compartilhada.

Se o compartilhamento é uma cláusula obrigatória, como vimos nas licenças *copyleft*, *copyfarleft*, licença de arte livre e alguns licenciamentos *creative commons*, a escolha pela utilização por essas licenças faz jus à escolha de uma política(?) em rede, ou melhor, de um efeito viral onde aquele que licenciou no presente poderá ser o licenciante do futuro. Também vimos outras licenças livres, como o *open source*, a licença do *mozilla* e algumas *creative commons* que, em diversos embates sobre critérios de distribuição e finalidades de uso, se converteram em linhas de fuga para um tipo de atuação (mais ou menos) política.

As licenças de uso livres expressam que não existe uma história única sobre os direitos autorais, frequentemente traduzidos – apressadamente – como *copyright*. Os dispositivos que emergiram a partir do movimento do software livre, e mais a frente, com a popularização da internet, fez com que inúmeros questionamentos surgissem em favor da distribuição de softwares, códigos, livros, obras, pessoas.

Ainda, se essa discussão parece muito distante daquilo que convencionalmente entendemos por “humano”, basta lembrar que alargar o conceito de humano é também a proposta desse trabalho.

Intermédio 3

A Pirate Bay da Ciência é uma mulher

“Lutamos contra a desigualdade de conhecimento no mundo todo. O conhecimento científico deveria estar disponível para todos, independentemente de sua renda, classe social ou localização geográfica. Advogamos pelo cancelamento da propriedade intelectual, ou das leis de copyright, para propósitos científicos e educacionais”

Manifesto Sci-hub

Alexandra Elbakyan é uma jovem programadora e neurocientista do Cazaquistão, fundadora do site Sci-Hub, responsável por possibilitar o acesso livre a milhares de publicações científicas. Tal como Aaron Swartz, ela acredita que o compartilhamento de publicações científicas é um serviço público, e, portanto, deve ser democrático. Elbakyan, também conhecida como a “Robin Hood da ciência”, foi processada pela Reed-Elsevier, uma editora acadêmica (que ganha com os recolhimentos de direitos autorais das publicações de pesquisadores¹¹⁰). Em 2015, um juiz de Nova York ordenou que o domínio Sci-Hub fosse fechado, por infringir a lei de direitos autorais.

Em 2017, o processo chegou ao fim e Elbakyan foi condenada a indenizar a Elsevier em 15 milhões de dólares¹¹¹, mas não compareceu ao julgamento (Martin, 2017). O Sci-Hub, que opera na Rússia, continua funcionando, e quando um de seus sites é fechado, logo aparecem outros domínios do Sci-Hub pela rede. Tal como os rizomas, o Sci-Hub parece se multiplicar pela internet descentralizada e traduzir, com bastante mérito, a insatisfação com os modelos de publicação científica vigente. Segundo Martin:

¹¹⁰ Segundo reportagem do Daily BEAST (KUMLER, Emily. “*Is this Science Hacker a Heroine or a Villan?*”, 2018), “Here’s why: Science research is huge business in America. We might think of research as public information, but it remains one of the most guarded, expensive, valuable products the United States produces. Taxpayers fund the National Institute of Health, which dishes out \$32 billion a year in grants. Eighty percent of that funding goes to more 2,500 universities, medical schools and research institutions. Private colleges with massive endowments and public universities alike get the majority of their research funding from the federal government. Harvard, for example, receives 75 percent of its funding from the federal government.” Disponível em: <https://www.thedailybeast.com/is-this-science-hacker-a-heroine-or-a-villain>. Acesso em 30/06/2019

¹¹¹ MARTIN, Bruno. “A Robin Hood da ciência contra o império editorial”. El país, 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/29/ciencia/1511971491_929151.html. Acesso em 30/05/2019.

“ Mesmo fechando todos os domínios do Sci-Hub, seria difícil para as editoras bloquearem completamente o acesso à página. O portal pirata conta com uma direção alternativa na internet profunda Tor, formada por um grupo de servidores que criptografam o tráfego para ocultar sua origem (2017: sem página)”

Porém, a contribuição de Elbakyan não acontece sem controvérsias. O mundo editorial científico pondera que as publicações de ciência e tecnologia devem ser protegidas por direitos autorais, ao mesmo tempo que necessitam de investimentos para manter suas bibliotecas de informações. Segundo a Wikipédia¹¹², em 2017 uma vespa parasitoide foi descoberta por pesquisadores russos e mexicanos e recebeu o nome de *idiogramma elbakyanae*, em “homenagem” a Elbakyan. Em resposta, ela disse que o fato era uma extrema injustiça (Page, Benedicte, 2017), uma vez que: “If you analyse the situation with scientific publications, the real parasites are scientific publishers, and Sci-Hub, on the contrary, fights for equal access to scientific information.”¹¹³

Ao mesmo tempo, a contribuição de Elbakyan corrobora com a mesma visão política dos movimentos *open access*, que acreditam que todos os artigos e pesquisas acadêmicas financiadas com recursos públicos devem ser de acesso livre, sem qualquer barreira de proteção e com licenças de uso livre. Segundo o repórter José Orenstein (2017), por exemplo, vários cientistas passaram a fazer um boicote contra a Elsevier, sendo que, na Alemanha “60 instituições de pesquisas já cortaram suas assinaturas de publicações do grupo em 2016”¹¹⁴

¹¹² Wikipédia, Verbete Elbakyan. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Alexandra_Elbakyan#cite_note-15. Acesso em 30/05/2019.

¹¹³ “Se você analisar a situação das publicações científicas, os verdadeiros parasitas são as editoras científicas, e o Sci-Hub, ao contrário, luta pelo acesso igualitário à informação científica” [Tradução minha de reportagem de Benedict Page], disponível em: PAGE, Benedicte. “*Elbakyan pulls Sci-hub from Russia*”, The BookSeller, 2017. Site: <https://www.thebookseller.com/news/elbakyan-pulls-sci-hub-russia-631281>. Acesso em: 30/05/2019.

¹¹⁴ ORENSTEIN, José. “Como está a briga do Sci-hub, o Robin Hood da ciência, com as grandes editoras”. Nexo, 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/06/26/Como-está-a-briga-do-Sci-Hub-o-‘Robin-Hood-da-ciência’-com-as-grandes-editoras>. Acesso em 30/05/2019.



*Figura 30 - - Alexandra Elbakyan em conferência em Harvard.
Foto de: Apneet Jolly. Disponibilizado por Creative Commons*

O que Alexandra Elbakyan nos diz sobre ciência e mulheres? Em primeiro lugar, Elbakyan nos mostra que os mundos das ciências e das instituições científicas, majoritariamente ocupadas por homens, não pode (mais) inviabilizar a presença das mulheres nesses espaços. Se até o século XX as mulheres eram relegadas do sistema educacional – creditado apenas à presença masculina, salvo raras exceções, hoje ocupamos um espaço que não foi conquistado sem luta. Escrever a história do percurso que Alexandra Elbakyan tem percorrido é também não (nos) deixar esquecer de Virgínia Bicudo, Beatriz Nascimento, Leila de Almeida Gonzáles e tantas outras mulheres que abriram acesso à escola superior e desenvolveram pesquisas importantes sobre gênero, estudos raciais e desigualdades sociais.

Em segundo lugar, Elbakyan nos mostra que as ciências precisam [mais do que nunca] discutir sobre propriedade intelectual e autorias, principalmente as autorias marcadas pela presença do direito autoral. E não só. Pensar sobre o compartilhamento de artigos científicos é também pensar sobre um outro tipo de propriedade intelectual, que também versa sobre ciências, autorias, acessos e, sobretudo, sobre propriedade: são as patentes.

O que as patentes podem nos dizer? É o que veremos.



Figura 31 - Alexandra Elbakyan por Bernardo

PESSOA

“Coisa humana”

(Paula Andrea Louaiza, 6 anos)

Incurso 4. Propriedade industrial, cartografia de patentes: a agência do medicamento

Preâmbulo

“Os períodos de enfermidade são ocasiões de dependência e controle social. Eles proporcionam uma oportunidade de rever relacionamentos sociais e conceitos da pessoa no mundo”.

Whyte & Van der Geest

No final de 2016 recebi o diagnóstico de ser portadora de esclerose múltipla, uma doença autoimune, neurológica e sem cura. A partir desse momento, percebi que a doença é apenas uma parte pequena do agenciamento que é tornar-se doente. São inúmeras relações que compõem o mundo daqueles que recebem tal diagnóstico, que é o mundo de tantos outros: a relação com os médicos, a relação com o Governo, a relação com a indústria farmacêutica, a relação com os outros doentes, a relação com os medicamentos.

Em particular, a relação com os medicamentos me chamou atenção, não só pelo paradoxo que ela envolve, visto que, junto com os medicamentos, outros objetos são fabricados para que ele seja, de fato, mais do que uma substância química: a agência medicamento envolve segredos, placebos e, principalmente, as patentes. Geralmente, a linguagem convencional usada pelos profissionais de saúde separa o medicamento das outras coisas: existe a ênfase na tecnologia e o descompasso nas relações.

Porém, a necessidade de se falar sobre medicamentos e suas patentes, discutindo sua relação com a autoria, não veio apenas como consequência de uma pesquisa antropológica sobre propriedade intelectual. Certamente, esse é um dos pontos que esse capítulo tem por objetivo. Ao ser diagnosticada com esclerose múltipla [enquanto estudante de doutorado], refiz uma série de percursos e fazeres sobre aceitação e visibilidade. Dessa forma, a opção de escrever sobre a doença também parte de uma crítica política aos modelos de medicalização existentes e que

são sentidos diariamente por pessoas com deficiência¹¹⁵, além de perceber que o diagnóstico de uma doença grave não é, sobretudo, um aresto infeliz do destino.

A primeira vez que escutei que seria dependente de um remédio de alto custo, responsável pela diminuição dos surtos da doença, foi numa tarde de novembro de 2016. No consultório médico de uma das especialistas em esclerose múltipla no Brasil, ela disse que me indicaria o uso de um medicamento de primeira linha e que eu deveria me adaptar às reações adversas que certamente o medicamento acionaria em meu corpo. Depois que ela me contou essa breve história sobre o efeito do remédio, me perguntou se eu gostaria de ter mais filhos – pois a medicação é incompatível. Sem saber o que responder, disse: “Eu gostaria de saber com sinceridade qual será minha qualidade de vida, se vou conseguir cuidar de meus filhos já nascidos”. Ela respondeu: “os medicamentos estão muito modernos. Você conseguirá ver seus filhos se formarem”. Eu perguntei: “Mas em quais condições?”. Ela respondeu: “Não posso te dizer”.

O que me chamou atenção, após repetir essa história insistentemente em minha memória, era o ponto central do medicamento. O uso do medicamento era a solução ou a derrocada no tratamento. Se eu queria ter mais filhos, precisava suspender a medicação, ou correria o risco de ter uma gestação com má formação fetal. Mas, quando pensei nisso com horror, a médica me tranquilizou, dizendo que haviam medicamentos compatíveis com a gravidez, mas eram medicamentos de segunda ou terceira linha, mais difíceis de serem liberados pelo SUS. Ela me disse, logo depois: “É que eles são mais caros. É um protocolo que devemos seguir, visto que são mais caros para o governo”.

Recordo aqui que, apesar da breve exposição sobre o dia em que me foi prescrito a medicação para o controle da esclerose múltipla, o diagnóstico definitivo me foi apresentado a partir de um longo processo, desenrolado em mais ou menos dez anos de sugestões (médicas) terapêuticas falhas ou incertas. Nesse tempo,

¹¹⁵ Paul Rabinow, citando um relatório do governo francês, pondera que a deficiência é qualquer condição que produza um problema ou um desvio em relação àquilo considerado normal, sendo o normal “definido como a média das capacidades e chances da maioria dos indivíduos de uma sociedade.” RABINOW, Paul. *Artificialidade e ilustração: da sociobiologia à biossociabilidade*. Novos Estudos Cebrap, n. 31, outubro, 1991. Na esclerose múltipla, a questão da deficiência segue sendo controversa, mesmo que as limitações e as lesões causadas por esse tipo de doença desmielinizante do sistema nervoso central ultrapassem os limites legais definidos pelo âmbito jurídico relacionados a PCD (pessoas com deficiência). Sobre o assunto, ver COSTA, K. S. ; CONRADO, M.P. *Corpo Jovem (d)Eficiente?*. 2017. Apresentação de Trabalho no Seminário Internacional Fazendo Gênero, Florianópolis, 2017.

muitos outros remédios foram indicados para doenças inexistentes em meu corpo, como, por exemplo: labirintite, enxaqueca, estresse, hérnia de disco, exaustão, e assim por diante. Para cada sintoma, um fármaco distinto – com reações iatrogênicas¹¹⁶ diversas.

De toda forma, logo ficou claro que o medicamento é um artefato poderoso. Eu já não sabia mais o que mais me sensibilizava, se era o diagnóstico da doença ou o remédio. Enquanto pesquisadora e entusiasta declarada da *open science*, eu pensava se os inventores dos interferons, remédios indicados para controle da doença, imaginariam que uma caixa desse medicamento custaria mais de dez mil reais. O processo de preparação de um tipo de interferon, por exemplo, tem em seu pedido de depósito quatro inventores. Curiosamente, uma versão do interferon, o interferon-beta, foi patenteado por uma equipe de nove pesquisadores do ICB (Instituto de Ciências Biológicas) da UFMG em 2000. Esse medicamento, por exemplo, foi patenteado a partir de uma pesquisa realizada em uma instituição pública federal, com financiamentos públicos. Por que então uma caixa desse medicamento ainda custa tão caro?

Pensando no medicamento enquanto artefato, compreendemos que “eles são manifestações físicas da virtuosidade técnica e da criatividade de seu criador” (Strathern, 2015:208). Porém, em uma realidade onde os direitos de propriedade intelectual repousam em um mundo industrial, tanto a criatividade quanto a inventividade do(s) pesquisador(es) são centrifugadas em um longo e complicado processo que, ao final, dão origem ao medicamento patenteado. Os inventores, geralmente seres sem nome¹¹⁷, separados de seus inventos, assistem pacificamente seus arranjos moleculares se transformarem em patentes, para então serem nomeados comercialmente por alguma das grandes indústrias farmacêuticas existentes.

¹¹⁶ A iatrogênese é uma doença ou reação desencadeada pelos efeitos adversos prescritos em um tratamento terapêutico. Para Ivan Illich (1975), “em sentido estrito, uma doença iatrogênica é a que não existiria se o tratamento aplicado não fosse o que as regras da profissão recomendam, (...) em sentido mais amplo, a doença iatrogênica engloba todas as condições clínicas das quais os medicamentos, os médicos e os hospitais são os agentes patogênicos. (1975.23/24).

¹¹⁷ Defendo que os inventores e criadores de fármacos patenteados são “deslocados” enquanto autores por uma série de fatores, que vão desde o patrocínio dos laboratórios de fármacos nas pesquisas e que requerem as patentes enquanto pertencentes a uma empresa farmacêutica, até pelo incentivo de capital e estrutura que tais inventores têm a partir da verba privada – situação inversamente proporcional nos centros de pesquisa públicos. Isso, no entanto, não significa a inexistência de uma autoria. Ela é, de outra forma, transformada. Veremos essa discussão adiante.

O medicamento também ultrapassa seu valor farmacológico (Leite, Vasconcellos 2003). Isso significa que ele vai além de sua produção, divulgação e consumo. O medicamento, quando bem utilizado, é o ponto chave de um tratamento eficaz. Mas o medicamento, tal como me era colocado, era uma caixa-preta encerrada pelos vencedores da história. Se no medicamento repousa o encanto, certamente não é apenas por seu poder de cura: talvez, seja muito mais porque as pessoas acreditam ou crêem¹¹⁸ em seu poder de cura, através de incontáveis discursos que centralizam o medicamento enquanto purificam (ou isolam) suas demais dimensões.

Muitos estudos foram publicados com o intuito de refletir sobre o uso do medicamento enquanto molécula (Pignarre, 1999), enquanto artefato (Akrich 1995, 1996, Sanabria, 2009) e enquanto programa farmacopornográfico¹¹⁹ (Preciado, 2018), repensando as substâncias farmacêuticas enquanto transformações em objetos e sua materialidade a partir de seu consumo. Para Preciado, por exemplo, uma doença surge como o resultado de um modelo médico e farmacêutico que, além do suporte institucional e técnico, consegue explica-la racionalmente e aplica-la de forma racional. Segundo o autor:

“Os milhares de soropositivos que morrem a cada dia na África são corpos precários cuja sobrevivência ainda não foi capitalizada como consumidora/produtora pela indústria farmacêutica ocidental (...) As indústrias farmacêuticas emergentes da Índia, do Brasil ou da Tailândia lutam ferozmente pelo direito de distribuir suas terapias antirretrovirais. Da mesma forma, ainda esperam pela comercialização de uma vacina contra a malária, em parte porque os países que precisam da vacina não podem pagar por ela.” (2018, pag.55)

Porém, a intenção aqui é explorar as possibilidades que o medicamento agencia a partir da [minha] experiência particular de indicação e uso de um certo tipo de remédio, que, em algum momento, passou a ser mais do que um objeto

¹¹⁸ A crença aqui é compreendida tal como Latour sugeriu em discussão sobre conhecimento e religião, como “ essa mistura necessária de confiança e desconfiança com que temos necessidade de considerar todas as coisas que não podemos ver diretamente” (2004: 371). A crença, nesse sentido, não é um quase-conhecimento, mas uma forma outra de ver as coisas do mundo.

¹¹⁹ Para Paul Preciado, o regime farmacopornográfico é o surgimento de um regime pós-industrial, que se refere “aos processos do governo biomolecular (fármaco -) e semiótico-técnico (- pornô) da subjetividade sexual”(2008:pag.36). Além disso, o autor insiste que a era farmacopornográfica inventa um novo sujeito.

farmacêutico: passou a ser um mediador nas relações com outros pacientes, com os profissionais de saúde e com o Estado. Nesse capítulo, discutiremos as relações que são envolvidas na agência-medicação, ou seja, nas relações que ela envolve, seja no seu dispositivo sócio-técnico, seja no seu pertencimento a uma classe muito específica de propriedade: a patente.

Por que um estudo de patentes como experiência de autoria?¹²⁰ Até agora, vimos a autoria enquanto plágio acadêmico, enquanto plágio criativo e enquanto licença de uso livre. Quando a autoria é discutida no âmbito industrial, quando ela se torna uma invenção que requer propriedade, ela se dissocia da propriedade intelectual e participa de outro tipo de propriedade: a propriedade industrial. A propriedade industrial trabalha com a mesma noção de autoria ocidental que vimos, porém a ela se acrescentam outros tipos de agenciamentos: o inventor, o pedido de patente da invenção, a burocracia, a proteção ao produto inventado, a concessão pelo Estado.

Curiosamente, os medicamentos e suas patentes perpetuam, como mostraremos, um outro tipo de autoria, diferente da que convencionamos enquanto indivíduo/autora/criador. Isso significa que a maioria dos autores (inventores e criadores) de fármacos são, na verdade, nomes de laboratórios. Ou são segredos industriais. Ou concessões do Estado. Dificilmente humaniza-se a relação que o medicamento aciona: se o paciente não se adaptou ao medicamento, o problema é do paciente. Ele se torna, assim, mais um número de teste.

Cabe esclarecer os vocábulos escolhidos para se referir tanto à substância patenteada, como ao usuário dessa substância. O critério utilizado para a referência dos “usuários” como “pacientes” [ou mesmo “usuários”] parte da nomenclatura que os próprios pacientes acionam ao falar deles mesmos. E não só. “Pacientes” e “usuários” são orientações utilizadas pela literatura médica, pelos profissionais de saúde e pelos órgãos responsáveis pela distribuição e acesso dos medicamentos.

Sobre a substância patenteada, usei o nome de “fármacos”, “medicamentos” e “remédios” tentando escapar da discussão controversa que tais substâncias acionam ao nomeá-las como “drogas” (Vargas, 2001). Para Vargas:

¹²⁰ Defendo nessa tese que “experiências de autorias” se referem aos regimes de produção das autorias cartografadas aqui, que partem desde o século XVI, quando se construiu um conhecimento muito característico/específico sobre as noções de pessoa.

“É preciso se precaver contra a naturalização da distinção entre “drogas” e “fármacos” (pois os “fármacos” também são, todos eles, “drogas”) e reconhecer que, embora as políticas oficiais sejam marcadas pela repressão (...), as relações que a maioria das sociedades contemporâneas (especialmente as ocidentais) mantêm com relação às “drogas” (no sentido amplo do termo) estão longe da univocidade.” (2001: 210)

Reconhecemos aqui a partilha moral que recai sobre o uso da expressão “droga”, ao mesmo tempo que seu uso relegado ao submundo do “ilícito” foi desencadeado na medida em que a “invasão farmacêutica” (Vargas, 2001) conformou a normativa de seu uso aos saberes médicos. Isso significa que a prescrição e o consumo de “drogas” devem ser feitas especificamente através do estabelecimento de critérios médicos, transformando, dessa forma, aquelas “drogas” em “fármacos”, “medicamentos” ou “remédios”. O objetivo aqui é cartografar tais substâncias rigorosamente controladas, onde suas produções e distribuições funcionam sobre métodos reconhecidos legalmente, e, sobretudo, patenteados.

As patentes, assim como as autorias, são formas de experimentar o mundo. Se insisto nessa ideia é porque elas [patentes+autorias] se encontram. Também é importante lembrar que esse capítulo parte de um caminho percorrido que é muito particular: o meu próprio (caminho)¹²¹. Isso significa que não há pretensão de esgotar as discussões sobre antropologia da doença, ou antropologia do medicamento. O intuito aqui é pensar propriedade intelectual, medicamentos, patentes, corpos que faltam e corpos que precisam faltar a partir de uma história que é, em certa medida, a história de todos nós.

Enfim, a intenção não é demonizar a farmacologia moderna. A produção de substâncias para usos terapêuticos tem sido historicamente responsável por uma série de tratamentos efetivos tanto na prevenção quanto na administração de doenças. Basta lembrar, não sem controvérsias, das primeiras vacinas e antibióticos produzidos a partir do sec. XIX, além da contribuição dos medicamentos na diminuição da carga de mortalidade e na terapêutica de doenças graves e sem cura. Além disso, a importância dos medicamentos essenciais no Brasil, subsidiados pelo SUS, mitigam

¹²¹ Sei que todos fazem isso, afinal, escrevemos a partir de alguma carga afetiva específica de cada um. Ao mesmo tempo, como Geertz já provocou – e repito aqui, a mesma provocação – se para muitos o “autor” está morrendo, ele continua vivíssimo entre os antropólogos. (Geertz, 2002)

uma grande parte do sofrimento de pacientes crônicos¹²². A minha sugestão aqui é de que o medicamento é um agenciamento que deve ser devidamente cartografado, considerando não apenas sua eficácia, mas o tipo de política que ele aciona principalmente enquanto patente, visto que o medicamento só é medicamento depois que sua molécula, “estabilizada”, é patenteada.

1.1. Patentes de Medicamentos: Leis, acordos, comércio e segredos

Nos capítulos anteriores compreendemos que a propriedade intelectual protege diversos bens: desde textos, pesquisas, imagens, marcas geográficas, criações artísticas, até produtos e invenções tecnológicas. Juridicamente, a propriedade intelectual é compreendida como um sistema de proteção a todos os tipos de propriedade que resultem da criação do espírito humano (OMPI/INPI/2016). A patente é uma forma de proteção da propriedade intelectual: é um documento concedido por um órgão governamental mediante solicitação de pessoa física ou jurídica.

As patentes estão sob a designação de criações industriais. No Brasil, segundo a Lei da Propriedade Industrial (Lei n°9279 de 14 de maio de 1996)¹²³, as patentes podem ser de invenções (PI) ou patentes de modelo de utilidade (MU). As patentes de invenções precisam cumprir, necessariamente, três requisitos:

- 1) A patente deve ser uma **novidade**, ou seja, deve ser sobre alguma invenção de objeto ou campo tecnológico que ainda não tenha sido patenteado;
- 2) A patente requer uma **atividade inventiva**. Segundo o artigo 13 da Lei de Patentes, “a invenção é dotada de atividade inventiva sempre que, para um técnico no assunto, não decorra de maneira evidente ou óbvia do estado da técnica”. Isso significa que a patente tem que ser não óbvia, capaz de surpreender até o especialista da área onde o pedido de patente foi depositado;
- 3) A patente deverá ser **útil**, ou seja, deve ter uma **aplicabilidade industrial** aparente.

¹²² Nessa caminhada, entretanto, não posso deixar de lembrar daqueles profissionais da saúde, sobretudo da Medicina Da Saúde da Família e Comunidade (ora pela abordagem, ora pela escuta) que me apoiaram nas escolhas que fiz e que embasaram meus estudos sobre as potencialidades dos fármacos.

¹²³ A Lei da Propriedade Industrial é também conhecida como “nova Lei de Patentes”. Porém, o registro de patentes é regulado por outra lei, de 1971, a Lei n°5573.

As patentes de modelo de utilidade são patentes requeridas para uma nova disposição ou uso de um objeto que já existe, cabendo apenas aprimorar a funcionalidade daquele objeto. Um exemplo é a tesoura para canhotos ou a tesoura de poda com cabo giratório (OMPI/INPI (2016)).

No Brasil, para realizar um pedido de patente, depois de uma busca prévia – para saber se a patente já existe - é necessário que a autora deposite seu pedido no Instituto Nacional de Propriedade Intelectual (INPI). O INPI é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços e é responsável pela gestão dos processos de concessão e direitos relacionados à propriedade industrial no país. Em seguida, paga-se uma taxa de recolhimento ao INPI para que se dê início ao processo. Com a guia de recolhimento quitada, o requerente deve recolher alguns documentos sobre o conteúdo técnico da patente e depois depositar o material no INPI. A partir desse momento, o pedido passará por exames técnicos e, caso seja aprovado, após 18 meses de sigilo, é publicado. As patentes de invenção são válidas por 20 anos e os modelos de utilidade são válidos por 15 anos.

Os números de registros de patentes têm crescido rapidamente ao longo dos anos. Segundo relatório da OMPÍ¹²⁴, em 2016 cerca de 1,35 milhões de patentes foram concedidas e a tendência é que esse número avance. A incorporação de todos os campos tecnológicos como objetos de proteção à propriedade intelectual a partir da década de 90 fez com que produtos que não necessitavam de proteção patentária fossem, obrigatoriamente, objetos de proteção. Esse é o caso de produtos farmacêuticos, como veremos a seguir.

O sistema brasileiro de patentes de fármacos foi introduzido a contar de 1996, a partir do alinhamento da lei de patentes brasileira ao TRIPS. Porém, nem sempre foi assim. A primeira legislação brasileira sobre patentes, não sem controvérsias, foi em 1809, quando Dom João VI “permitiu” o desenvolvimento da manufatura no Brasil. Segundo Marcolin (2002):

“A primeira resolução foi tomada em 1809, um ano depois de a família real portuguesa ter transferido a Corte para o Brasil. Até então, um alvará da

¹²⁴ SIBI (Sistema Integrado de Bibliotecas Universidade de São Paulo). “Relatório WIPO revela atividades de Escritório de Patentes no mundo”. Disponível em: <http://www.sibi.usp.br/noticias/relatorio-da-ompi-revela-retrato-das-atividades-de-patenteamento-no-mundo/> Acesso 05/07/2018

rainha Dona Maria I, de 1785, proibia fábricas, manufaturas e indústrias na distante Colônia. Essa era, na verdade, uma forma de ter Monopólios comerciais que transferiam as riquezas das colônias para a metrópole”.

Os critérios de concessão que hoje são empregados para assegurar uma patente são heranças dessa época. Critérios como novidade, aplicabilidade industrial e inventividade (embora questionáveis) já eram utilizados pelo Império, o que resultou na determinação de direitos aos inventores e criadores na Constituição Imperial de 1824. Em 1830, Dom Pedro I assinava nossa primeira Lei de Patentes:

“A primeira lei de patentes surgiu em 1830 e, além de ter uma política mais ampla de fomento à indústria, protegia os inventores, assegurando-lhes o uso exclusivo da descoberta por períodos de cinco a 20 anos. (...) No caso brasileiro, os avanços ocorreram unicamente em consequência da política de fomento à indústria”. (Marcolin, 2002)

A internacionalização e expansão industrial acabou por levar a realização da primeira Conferência Internacional sobre o tema em 1873, na cidade de Viena. Como resultado dos debates sobre propriedade industrial, em 1883 a Convenção de Paris firmou um documento sobre proteção da propriedade industrial, do qual o Brasil foi signatário. Até 1923, o Brasil adotou o sistema de livre concessão, ou seja, não existia exame prévio para a concessão de patentes – o que mudou posteriormente, com a criação do Instituto Nacional da Propriedade Industrial em 1970 e com a Lei n°5572, em 1971.

A Lei n°5572 é conhecida como a antiga Lei de Patentes e instituíu o código da propriedade industrial. Essa Lei foi revogada em 1996 com a Lei n° 9279, a atual Lei sobre Propriedade Industrial, com intuito de harmonizar o sistema de patentes brasileiro ao funcionamento do sistema de patentes mundial. Soma-se a isso a criação da TRIPS e a Rodada do Uruguai do GATT, ambas em 1994, onde as negociações sobre a propriedade intelectual pressionaram o Brasil a modificar sua lei de patentes, principalmente no que fazia referência às patentes de medicamentos.

Isso significa que as patentes de fármacos só começaram a funcionar no Brasil após a assinatura do TRIPS como uma das exigências impostas pelo governo norte-americano para a participação brasileira. Anteriormente, as patentes para remédios eram proibidas pela antiga Lei de Patentes e as invenções relativas a essa área eram

de domínio público. Como forma de se adaptar ao comércio mundial, o Brasil revogou a antiga lei e instaurou a nova Lei de Patentes, que permite a concessão de patentes a medicamentos, alimentos ou substâncias químicas. Para Leonardo Targa, Marc Antoni Deitos e Rebeca Vergara de Souza (2010), antropólogos que pesquisaram sobre o regime de propriedade intelectual e o acesso à saúde no Brasil, antes do acordo TRIPS o patenteamento dos fármacos era uma decisão exclusiva de cada país. Isso mudou radicalmente com a adoção do acordo, que obrigou os signatários a utilizar apenas medicamentos patenteados, além de incluir outros mecanismos que dificultam a adoção de políticas que favoreçam medicamentos genéricos, por exemplo. Segundo eles:

“O principal impacto do TRIPS na saúde pública é a manutenção do monopólio comercial detentor da patente pelo período de vinte anos, o que favorece altos preços, os quais, por sua vez, dificultam ou mesmo impossibilitam políticas públicas de universalidade”. (2010:35)

O “pipeline”, um mecanismo de revalidação de patentes, também fez com que o Brasil autorizasse uma série de patentes que foram depositadas e concedidas no exterior antes de 1996. Devido ao “pipeline”, muitos medicamentos que já estavam próximos de expirar a patente ou até de caírem em domínio público, foram revalidados – postergando, inclusive, a possibilidade de produção de genéricos (Vergara de Souza et al., 2010). Esse cenário prejudicou políticas anteriores de universalização ao acesso de medicamentos para doenças graves, como foi o caso de enfermidades como AIDS e esclerose múltipla. A obrigatoriedade de cessão de patentes para as indústrias farmacêuticas aniquilou a produção local e os preços mais acessíveis praticados antes da assinatura do TRIPS. Para Chaves Vieira e Reis (2008):

“A nova lei brasileira de propriedade industrial buscava adequar-se às regras de direito internacional estabelecidas no âmbito da Organização Mundial do Comércio - OMC, criada em dezembro de 1994. Os Estados Membros assinaram uma série de acordos multilaterais, dentre os quais o Acordo sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (Acordo TRIPS ou Acordo ADPIC), o qual estabeleceu a obrigatoriedade de reconhecimento da propriedade intelectual para todos os campos tecnológicos, incluindo o setor farmacêutico. (...) No caso dos medicamentos, componente essencial para a garantia do direito à saúde, o

TRIPS passou a tratá-los como qualquer outra mercadoria, trazendo prejuízos e barreiras importantes para a implementação de políticas de saúde”. (2008:174)

A partir da adesão do Brasil à TRIPS, as políticas de acesso universal aos medicamentos e tratamentos de saúde começaram a ser influenciadas pela obrigatoriedade dos fármacos patenteados. Os altos preços dos medicamentos patenteados acabam por onerar as despesas em saúde pública, além de excluir qualquer possibilidade de concorrência comercial, visto que os produtos patenteados são exclusivos e sujeitos aos valores praticados segundo o laboratório detentor da patente.

Os(as) inventores(as) dos fármacos, ou seja, aqueles que criam a substância ativa que ainda será patenteada, têm o direito ao invento, juridicamente chamado de “privilegio de invenção”. Contudo, a patente é um título legal do exercício dessa invenção, ou seja, ela garante que a inventora seja sua autora, mas também permite que além da titularidade, a patente seja comercializada ou vendida por terceiros. A autoria, nesse sentido, nem sempre está relacionada à propriedade daquela autora, o que nos leva a sugerir que as patentes acionam um outro tipo de autoria: a autoria deslocada, que, ao mesmo tempo que garante o nome da autora, nem sempre garante que essa mesma autora tenha a posse de seu invento.

O direito a ser nomeado como inventor(a) da patente é garantido como consequência do direito de personalidade¹²⁵. Como um direito de autora, a intenção da patente vem a partir de sua criação, sua titularidade cabe ao criador que “inventou” a patente. Para Barbosa (2002), a Convenção de Paris (CUP), da qual o Brasil é signatário, garante que o inventor tenha o direito de ser mencionado como tal na patente, sem que, contudo:

“No entanto, salvo pelo direito de menção, o nominado que alienou o direito de pedir patente não mantém qualquer outro poder ou reivindicação sobre o privilégio propriamente dito. Não lhe cabe outra coisa senão o resultante do direito moral, sendo-lhe negada a pretensão de contrafação ou de royalties”.
(2002: sem página)

¹²⁵ O amparo legal para a patente é baseado na propriedade industrial, sendo assim, a titularidade da patente representa um interesse econômico. No Brasil, a titularidade originária de uma patente pode ser feita pelo autor e seus sucessores, mas também “*aquele a quem a lei ou o contrato de trabalho ou de prestação de serviço determinar a quem pertença a titularidade*” (Barbosa, 2002).

Enquanto o direito de personalidade do(a) inventor(a) prescinde a patente, sua assinatura enquanto depositante – ou seja, enquanto proprietário(a) – é deslocada para a autora do depósito, que geralmente são grandes corporações, empresas químicas, farmacêuticas e, com menos frequência, instituições públicas de pesquisa.

Se pensarmos a noção de pessoa ocidental e tudo que ela implica enquanto posse, enquanto moral e enquanto indivíduo, percebemos que nas patentes a autoria sempre é propriedade do(a) criador(a) e de mais alguém. A posse¹²⁶, como intrínseca ao individualismo moderno, perde ou ganha outro sentido: o da propriedade compartilhada. De modo simultâneo, diferente da autoria múltipla, aqui o que se compartilha é a propriedade da criação. Controverso também é pensar que as publicações de artigos científicos pelos inventores não são acompanhadas por qualquer colaboração das empresas que futuramente entram com o pedido de depósito (Moura, 2009). Enquanto os primeiros têm a autoria, os outros têm a posse.

A autoria nas patentes cria um tipo de narrativa que ainda não tínhamos cartografado, uma autoria deslocada (ou dividida?). Quando insisto que as patentes são um tipo de experiência de autoria é no sentido de que elas propõem uma forma diversa de se pensar a autora, tal como temos acompanhado nos outros capítulos. Esse tipo de autoria - que nos parece, em um certo sentido, contraditório - é um reflexo da forma que a política sobre as patentes é pensada. Se, por um lado, a autoria da propriedade industrial evidencia que materialmente só se pode patentear com o auxílio financeiro de grandes corporações farmacêuticas ou centros de pesquisa financiados em parceria com o poder privado, Strathern (2015) nos chama atenção de que, por outro lado, esses inventores sem nome poderiam até ser nomeados, mas, quando não conhecidos, eles podem *“refletir uma áurea de capacidade difusa ou generalizada, fortalecendo, nas pessoas, o sentimento de que todas são herdeiras de uma criatividade coletiva”*. (2015: pag.209)

A patente funciona sobre um duplo: ela protege algo materialmente corporificado pelo inventor, um dispositivo que foi, antes de ser dispositivo, uma ideia.

¹²⁶ A posse é entendida como uma extensão da capacidade da pessoa, e “se o que é possuído tem o caráter jurídico de propriedade privada, então a tecnologia, sob a forma jurídica de uma patente como o direito de explorá-la, está, por assim dizer, enredada no proprietário individual.” (Strathern, 2015, pag.228). Ao final dessa explicação, Strathern pergunta: “Será a posse um modo de habitação?”. Eu ousaria responder que sim, a maneira que nós nos vinculamos às coisas é o que, em certa medida, no faz “sentir em casa no mundo”.

Ao mesmo tempo, a patente transforma essa ideia – criativa do invento – em uma forma passível de utilização. Para Strathern:

“ [O modo de proteção das patentes] é um direito de propriedade que assume a forma de monopólio: a patente conecta a invenção exclusivamente ao inventor. Ao fazê-lo, ela também desconecta dele, sob a forma de conhecimento: o acordo de patentes compele o inventor a conceder a informação para o mundo acerca de como recriar o artefato. As patentes produzem, simultaneamente, propriedade privada e informação pública”. (2015, pag. 221)

The screenshot shows the INPI (Instituto Nacional da Propriedade Industrial) website interface. At the top, there is a navigation bar with the Brazilian flag and the text 'BRASIL Acesso à informação Participe Serviços Legislação Canais'. Below this is the logo for 'Instituto Nacional da Propriedade Industrial' and 'Ministério da Economia'. The main heading is 'Consulta à Base de Dados do INPI'. There are links for '[Início | Ajuda?]' and 'Anterior 3/34 Próximo'. The main content area is titled 'Depósito de pedido nacional de Patente' and lists various fields:

- (21) Nº do Pedido: **PI 0821029-2 A2**
- (22) Data do Depósito: 18/12/2008
- (43) Data da Publicação: 16/06/2015
- (47) Data da Concessão: -
- (30) Prioridade Unionista:

(33) País:	(31) Número:	(32) Data:
ESTADOS UNIDOS	61/010,258	07/01/2008
ORGANIZAÇÃO EUROPÉIA DE PATENTES	07 150258.7	20/12/2007
- (51) Classificação IPC: A61K 9/00 ; A61K 38/21 ; A61K 47/26 ; A61K 47/34 ; A61K 47/60 ; C07K 14/555 ; C07K 14/565
- (52) Classificação CPC: A61K 9/0019 ; A61K 38/21 ; A61K 38/215 ; A61K 47/26 ; A61K 47/34 ; A61K 47/60 ; C07K 14/555 ; C07K 14/565 ; A61K 2300/00
- (54) Título: FOMULAÇÕES DE PEG-INTERFERON-BETA
- (57) Resumo:
- (71) Nome do Depositante: Merck Serono S.A. (CH)
- (72) Nome do Inventor: Alessandra Del Rio / Joel Richard
- (74) Nome do Procurador: Dannemann, Siemsen, Bigler & Ipanema Moreira
- (85) Início da Fase Nacional: 17/06/2010
- (86) PCT Número: EP2008067876 Data:18/12/2008
- (87) W.O. Número: 2009/080699 Data: 02/07/2009

Figura 32 - Pedido de depósito da patente da substância interferon-beta, um dos princípios ativos para a medicação utilizada para o controle de esclerose múltipla.

A figura 1 ilustra os diversos “nomes” que compõem um pedido de patente. Os inventores - *Alessandra Del Rio e Joel Richard* - estão conectados diretamente ao invento, sem contudo, terem seu monopólio: a exclusividade de sua produção e comercialização está logo abaixo, sob o nome do depositante: Merck Serono S.A. Mais conhecida como Merck, a empresa alemã foi fundada em 1668¹²⁷, e seus acionistas majoritários ainda continuam sendo os descendentes do fundador

¹²⁷ Informação disponível no site da empresa Merck: <https://www.merckgroup.com/br-pt/company/who-we-are.html>. Acesso em 09/01/2018.

(Friedrich Jacob Merck). Atualmente, a Merck tem pedidos de patentes e depósitos na China, Índia, Israel, Japão, Cingapura, Estados Unidos e Brasil, além de, recentemente, garantir o monopólio exclusivo da tecnologia CRISPR no Canadá, um processo técnico importante na edição do genoma com fins terapêuticos em doenças raras e câncer. Apenas no terceiro trimestre de 2018, o monopólio de patentes da empresa gerou um lucro líquido de US\$1,950 bilhão¹²⁸.

Em países como o Brasil e demais signatários do TRIPS, o regime de propriedade industrial cria um monopólio que é canalizado pelo detentor de patente (Strathern, 2015), que tem acesso exclusivo e controle sobre seu invento. A ideia de que a patente contribui para o bem comum ao criar informações públicas vai de encontro com o monopólio criado por ela, que condensa diversos processos em um dispositivo único, legalmente patenteável.

No caso dos fármacos as patentes são sobre as substâncias ativas – mesmo que isso restrinja a sua aplicabilidade e acessibilidade para outros tipos de uso. Essa, provavelmente, é uma das grandes críticas às patentes de medicamentos: ao se patentear o princípio ativo, o desenvolvimento por outros pesquisadores e centros de pesquisas é impedido. Se procurarmos nas revisões sistemáticas, inclusive na revisão Cochrane¹²⁹, veremos que até para pesquisadores independentes as moléculas bases de medicamentos patenteados são negados ou seu acesso é dificultado ao extremo. Muitas vezes, parece que o que é protegido é o direito de outros não reproduzirem o invento sob qualquer circunstância – e não a proteção do invento em si, mesmo que seja para a contribuição de uma coletividade, ou um “bem comum”.

Porém, as patentes não acionam apenas o monopólio: esse é apenas um de seus agenciamentos. Além de ser um mecanismo que confirma à molécula um status mercadológico, a patente é antes um regulador, um marcador (Pignarre, 1999). A patente é sempre objeto de uma negociação, de um tipo de disputa bastante

¹²⁸ “A farmacêutica Merck registrou um lucro líquido de US\$ 1,950 bilhão (US\$ 0,73 por ação) no terceiro trimestre deste ano, revertendo o resultado negativo de US\$ 56 milhões obtidos no mesmo período de 2017. Na mesma base de comparação, a receita da companhia cresceu 5%, passando de US\$ 10,3 bilhões para US\$ 10,8 bilhões”. SELMI, Paula. “Merck reverte prejuízo e lucra US\$ 1,95 bilhão no terceiro trimestre”. Valor, 2018. Disponível em: <https://www.valor.com.br/empresas/5948667/merck-reverte-prejuizo-e-lucra-us-195-bilhao-no-terceiro-trimestre>. Acesso em 09/01/2019.

¹²⁹ A Colaboração Cochrane é uma organização sem fins lucrativos independente da qual fazem parte mais de 28.000 voluntários em mais de cem países.

específica: entre químicos¹³⁰, laboratórios, farmacêuticos, advogados, empresas, investidores. Para Pignarre:

“As moléculas e os medicamentos são, portanto, vigiados em sua entrada e saída pelos investidores, aqueles com os quais os industriais devem se aliar para poderem continuar trabalhando. Mas eles o vigiam de maneira comparativa: o anúncio da suspensão dos estudos sobre uma molécula num laboratório provocará, a milhares de quilômetros, a alta das ações de um laboratório concorrente ocupado em pesquisas que parecem mais proveitosas no mesmo domínio.”(Pignarre, 1999:65)

Ao que parece, apesar de ser uma concessão pública, as patentes funcionam sob segredo, ou melhor, o sigilo e o segredo começam a partir das patentes, continuam sob formas de marcadores e as disputas entre pesquisadores e indústrias farmacêuticas, e terminam na proteção de sua exclusividade e monopólio.

Remédios de verdade: a procura do placebo

O que define os medicamentos modernos, ou seja, aqueles inventados no ocidente? Essa definição, que suscita longos e calorosos debates entre os profissionais de saúde, abarca desde a eficácia do medicamento, o monopólio de sua produção, até a invenção a partir de algumas substâncias ativas ou moléculas. Porém, existe um certo consenso na medicina moderna de que o que caracteriza a invenção de um medicamento é ter passado pelo teste placebo.

O placebo, entendido como uma substância terapêutica sem propriedades farmacológicas, é utilizado em estudos clínicos duplo-cego, onde “nem os que prescrevem nem os pacientes sabem quem recebe a molécula e quem recebe o vazio terapêutico” (Pignarre, 1999: pag.17). Nesses laboratórios de estudos contra-placebo, o placebo funciona como um critério de validação para “julgar de maneira objetiva a eficácia de uma molécula candidata ao título de medicamento” (Pignarre,

¹³⁰ Importante notar que foi a partir da química que as práticas terapêuticas foram impulsionadas ao longo do século XIX. Segundo Vargas (2001), foi quando os alcaloides, os opiáceos e a morfina foram isolados enquanto substâncias médicas.

1999: pag. 17), neutralizando qualquer tipo de suposição dos participantes dos estudos, sejam eles pacientes, médicos ou patrocinadores. O placebo também funciona como forma de equilibrar o efeito sugestão, ou seja, o efeito positivo e benéfico da administração do placebo em um paciente sem que este esteja em uso do medicamento “real”, com seu princípio ativo. Mas isso não é tudo. Segundo Pignarre:

“Os medicamentos que no laboratório do estudo contra-placebo mostraram ser eficazes em subgrupos de pacientes obrigam a separar novamente entidades nosológicas que pareciam constituir conjuntos sólidos, ou, ao contrário, a reagrupar outras que pareciam distintas. O laboratório de estudo contra-placebo é produtor de uma extraordinária diversidade, embora se tenha imaginado que ele ia reduzi-la.”(1999: pag.86)

Para Pignarre, apesar do placebo ser referenciado como parte do significado do medicamento moderno, seus estudos não permitem demonstrar porque um medicamento funciona e qual é sua real eficácia. Isso porque, em um estudo controlado, o autor defende que não existe como purificar o medicamento, separando seu efeito farmacológico do efeito de sugestão: o medicamento, ao mesmo tempo, esconde dentro de si uma parte estabilizada – constituída por um princípio ativo – e efeitos sugestão, sem que se consiga identificar ao certo qual a contribuição de cada na agência medicamento (Pignarre, 1999).

O objeto medicamento transporta o efeito placebo assim como transporta suas moléculas, ilustrando a diversidade e a possibilidade dos modos de cura assim como o impedimento do conhecimento desses saberes para os pacientes. O efeito placebo, conclui Pignarre, não existe enquanto tal:

“É apenas um recurso de linguagem para falar rapidamente da operação que se efetuou no laboratório do estudo contra-placebo, ou laboratório de socialização do medicamento. Ele é construído de tal maneira que ninguém pode pretender honestamente ser seu porta-voz, no sentido em que os cientistas são porta-vozes dos fenômenos que observam. O efeito placebo é o ângulo morto da medicina moderna, criado na experiência e ao mesmo tempo criador de efeitos indiscerníveis. (1999: 148)

1.3. Inovação como paradoxo da Propriedade Intelectual

A inovação patentária é descrita, segundo a Lei de Patentes, como qualquer novidade (salvo o que não é considerado invenção, como teorias científicas, descobertas, obras literárias, etc.) não compreendida no estado da técnica. O estado da técnica é “constituído por tudo aquilo tornado acessível ao público antes da data do depósito do pedido de patente” (L9279), e a invenção é considerada como atividade inventiva desde que tenha o caráter de novidade.

O grau de inovação de uma patente pode ser questionável, como, por exemplo, o mecanismo de revalidação pipeline que não tem nada de novo: é apenas um mecanismo comercial para a detenção de patente, a partir de sua revalidação.

Para Laymert Garcia dos Santos (2007), o paradoxo da propriedade intelectual é como a proteção de uma invenção torna-se um obstáculo a ela. Se inicialmente o sistema de proteção visava assegurar ao(s) inventor(es) o mérito de suas invenções, hoje as invenções são apropriadas por grandes empresas e corporações, pouco importando o “mérito” autoral. Para o autor existe uma diferença cabal entre os tipos de invenção, e saber essa distinção responde ao questionamento do paradoxo proposto por ele. Existem dois tipos de invenção: a *invenção-como-bem-da-humanidade* e a *invenção-como-arma-da-competição*. Segundo Santos:

“A transformação da proteção em obstáculo se explicita como a metamorfose que se dá no momento em que o valor tecnocientífico da invenção se “traduz” como propriedade monopolizada pelas corporações, através da linguagem jurídica. (2007: sem página)

Para aqueles que defendem o patenteamento como ferramenta de proteção das invenções, as patentes são investimentos para fomentar a pesquisa na ciência e na tecnologia e assegurar sua continuidade. Nesse sentido, a patente funciona como um estímulo para os concorrentes, além de permitir à sociedade civil o acesso ao conhecimento final e o aprimoramento de diversas tecnologias.

Aqui, a patente se traduz enquanto *invenção-como-arma-da-competição*, ou seja, ela se relaciona enquanto concorrência, propriedade, exclusividade e criatividade. Muitos argumentos de pesquisadores a favor das patentes defendem que as ideias, ao serem protegidas, fomentam a criatividade e a criação por parte de

pesquisadores, permitindo aos demais interessados buscas por alternativas diferentes daquela patenteada.

O economista John McMillan (2004), por exemplo, argumenta que são ideias novas que movimentam a economia, partido do pressuposto de que as patentes promovem a criatividade – criando uma compensação ruim, porém necessária: a restrição do seu uso. Ele pondera que sem as proteções da propriedade intelectual uma economia moderna não poderia funcionar, visto que os inovadores seriam incapazes de cobrir seus custos de invenção. Para o autor, é preciso um certo equilíbrio entre difundir as inovações e recompensar os inovadores, equilíbrio que precisa considerar os dois ou mais lados em questão: quem acredita na patente e quem desconstrói a patente. McMillan ainda avalia que qualquer que seja o curso da ação escolhido, ele tem deficiências e é necessário pensar caso a caso: modelos de negócios, quebra de patentes de remédios para países pobres, softwares livres.

Para Ferreira et. al (2009), por exemplo:

“A posse de uma patente possibilita remunerar a pesquisa científica e o desenvolvimento tecnológico, ao mesmo tempo em que gera estímulos nos agentes para que se movam na direção do crescimento econômico e possibilitem, assim, a elevação dos padrões de vida, trazendo a prosperidade para toda uma nação. Sem as patentes, o compasso de desenvolvimento tecnológico diminuiria de ritmo”. (2009: 210)

A patente é a forma legal do(a) inventor(a) receber pelo seu invento, o que lhe assegura exclusividade. Ao deter uma patente, o(a) inventor(a) tem o direito de recolher todo e qualquer lucro obtido pela sua patente, além de seu controle sobre a distribuição e sua importação. O conteúdo técnico da patente deve ser revelado; porém, caso o conhecimento técnico tenha valor competitivo na indústria, o(a) inventor(a) pode pedir seu segredo industrial. Nesse caso, o processo da patente é mantido em sigilo.

Para aqueles que defendem o patenteamento enquanto ferramenta de bloqueio das invenções, o sistema de patentes desmotiva qualquer inventor(a) independente, além de impedir o acesso comum ao conhecimento daquilo que já foi produzido, sob o pretexto de segredo industrial. Se a inventividade está em jogo é porque o sistema

de propriedade intelectual é, por si próprio, controverso. Segundo Vergara de Souza et al. (2010):

“As vantagens do direito de propriedade sobre determinada invenção parecem superar a obrigação da aplicação industrial, colocando em xeque o acesso público e a inovação. O monopólio permite que a empresa titular pratique altos preços no mercado sob justificativa de retorno do investimento, mesmo no caso em que há instituições públicas no financiamento” (2010: pag.49)

As reorientações das pesquisas públicas e suas alianças com a indústria privada são também um imbróglio no que tange à produção de medicamentos e seu patenteamento. Embora não tenha sido a primeira a pesquisar sobre o assunto¹³¹, Isabelle Stengers (2015) chamou esse tipo de aliança de “economia do conhecimento”, ou seja, parcerias que são firmadas entre universidades, centros de pesquisas federais e laboratórios farmacêuticos, com o intuito de produzir estudos guiados pelos laboratórios em contrapartida ao financiamento massivo em seus institutos.

Em seu raciocínio, Stengers rememora o período dos *enclousers*, momento em que a produção feudal e os *commons* passam a ser cercados, ou seja, quando a nobreza rural da Inglaterra pré-Revolução Industrial (início do século XVIII) passou a cercar suas terras para arrendamentos, expulsando os camponeses de suas terras [basta recordar que fizemos essa discussão no capítulo um]. Para Stengers, a erradicação das terras comuns e a apropriação dos trabalhadores do campo pelas indústrias ainda faz sentido no mundo atual. A privatização não só das terras, mas de bens como a saúde, a água e educação, são sinônimos da expansão capitalista e de sua atividade.

Nesse sentido, os *enclousers* modernos participam da “economia do conhecimento”, pois, além de lidar com a privatização de recursos essenciais, cercam qualquer acesso aos *commons*, visto que o comum não é acessível à grande maioria da população, principalmente se pensarmos na atenção à saúde. Segundo Stengers:

¹³¹ Ao que parece, o termo foi popularizado por Peter Drucker em 1969, considerado por muitos como o “pai da administração moderna”.

“A referência aos *enclousers* é diretamente ativada por essa “economia do conhecimento” à qual já fiz alusão, pois o que esta última promete não é mais que o fim da fronteira entre pesquisa pública e privada, com apropriação direta do que, até então, se beneficiava de uma autonomia bem relativa. A produção do conhecimento é uma questão importante demais para deixar esse mínimo de autonomia aos pesquisadores, doravante submetidos ao imperativo de fazer parcerias com a indústria, de definir o registro de patentes como o êxito desejável por excelência (...) (2015, pag.75)”.

A atuação da indústria farmacêutica, assim como as “economias de conhecimento” podem ser encaradas como antagonistas da sociedade aberta, sem qualquer benefício ou contribuição à inovação ou à sociedade. Se, segundo Stengers, a ciência é colocada em risco, é porque as patentes encerram a possibilidade de um acesso comum à saúde, além de serem responsáveis, em nome da inovação, por uma política baseada na propriedade e dos *enclousers*.

O medicamento – molécula, patente, pipeline, *enclouser*, inovação – também assume outra relação. Se aqui a relação entre patente e remédio foi evidenciada, falta ainda pensar a relação remédio e paciente, aquela em que a política é acionada reiteradamente enquanto distribuição e acessibilidade dos medicamentos.

O segredo e suas “fraudes”

Resolvi assumir o tom de denúncia presente nos vários estudos que utilizei para compreender a relação existente entre as indústrias farmacêuticas e os medicamentos. Não esquecendo das literaturas com tons sensacionalistas, também li trabalhos mais ponderados, sem que, contudo, me convencessem (confesso) que a denúncia não deveria emergir da forma que aqui viso cartografar.

A produção de drogas e medicamentos ao longo do século XX aumentaram de forma significativa, culminando no que teóricos e pesquisadores chamaram de “a explosão farmacêutica” (Vargas, 2008). Os anestésicos, o desenvolvimento da biotecnologia, o uso terapêutico do ópio, assim como outros, ganharam força e

introduziram uma nova forma de conceber o medicamento. Porém, como nos lembra Vargas, enquanto os “efeitos inesperados e danosos dos fármacos quimicamente produzidos tenham sido observados praticamente desde sua introdução (...), a preocupação com a segurança dos medicamentos não tem uma longa história” (2008, pag.51- grifo meu).

Dessa forma, juntamente com a eficácia dos fármacos, os efeitos nocivos provocados por eles eram observados em grandes proporções. No caso dos próprios analgésicos, por exemplo, Vargas (2008) nos chama atenção para a grande quantidade de pessoas que morriam pela ingestão excessiva de suas administrações, além do desconhecimento de seus efeitos adversos. Segundo ele:

“(...) Os efeitos nocivos das práticas médicas não resultam apenas do que se convencionou chamar de erro médico, pois, desde quando as práticas médicas se mostraram suficientemente eficazes para fazer alguém sair vivo de um hospital, começou-se a perceber que a “medicina poderia ser perigosa, não na medida em que é ignorante ou falsa, mas, na medida em que se sabe, em que é uma ciência (Foucault, 1982 apud Vargas 2008)”

Illich, em 1975, já apontava como o processo de medicalização da sociedade ocidental era problemático: limitação de informação dada aos médicos sobre os medicamentos, ausência de advertência de uso para populações específicas, a invasão farmacêutica e estudos realizados em tempos resumidos. Nesse sentido, ele conta que Salvador Allende, ex-presidente do Chile e também médico, propôs proibir a importação de qualquer remédio que não tivesse sido testado por no mínimo sete anos e sem ser retirado do mercado pela FDA (Unites States Food and Administration). Segundo Illich, Allende “tentou por um dique na progressão abusiva dos medicamentos”. No entanto, poucos médicos chilenos colocaram em práticas as determinações dele, sendo então “assassinados na semana seguinte ao putsch (golpe) dos coronéis em 11 de setembro de 1973” (Illich, 1975, pag. 41).

Em outro registro, chegamos ao médico Peter C. Gøtzche, professor da Universidade de Copenhagen e co-fundador da Colaboração Cochrane. Grande parte dos seus trabalhos faz uma reflexão sobre a influência das indústrias farmacêuticas nos modelos de atenção à saúde a partir dos medicamentos. Para ele, as empresas não vendem um medicamento, mas sim mentiras sobre

medicamentos, ou seja, os médicos sabem apenas o que as equipes de vendas escolheram dizer. Em seus estudos, Gøtzche levantou a falta de dados adequados para a segurança dos medicamentos, a falta de acesso público a dados; além de ensaios forjados para a aprovação de medicamentos pelas agências regulatórias. Mas isso não é tudo.

Em seu último livro, “Medicamentos Mortais e Crime Organizado: Como a Indústria Farmacêutica corrompeu a assistência médica”, traduzido e editorado pela Sociedade Brasileira de Medicina de Família e Comunidade do Brasil, Peter Gøtzche levantou dados indicando uma série de manipulações que as indústrias farmacêuticas fazem para impor seus medicamentos patenteados ao usuário final.

Segundo o autor, em 2009 a empresa farmacêutica Pfizer concordou em pagar 2,3 bilhões de dólares ao Departamento de Justiça dos EUA pela promoção ilegal de medicamentos e sua má embalagem. Além disso, foi cobrado 1 bilhão de dólares pelas propinas oferecidas a profissionais de saúde para incentivá-los a prescrever medicamentos da Pfizer. No mesmo ano, a empresa Roche convenceu diversos governos a estocar Tamiflu, justificando o uso do medicamento como o mais eficaz para epidemias de influenza. Nesse caso, a Roche se omitiu de publicar a maior parte dos seus ensaios clínicos e se recusou a compartilhá-los com os pesquisadores da Cochrane. De toda forma, como assegura Gøtzche, não existe nenhuma evidência de que o Tamiflu possa prevenir complicações de influenza ou até mesmo reduzir sua propagação para outras pessoas. Segundo o pesquisador:

“No máximo, o Tamiflu reduz a duração da influenza em 21 horas, o que provavelmente pode ser conseguido com medicamentos muito mais baratos, como aspirina e paracetamol. Além disso, o Tamiflu gera danos importantes, mas foram ocultados pelo laboratório”. (2016: 85)

As pesquisas de Gøtzche apontam fraude (no caso do ensaio do celecoxibe, um medicamento anti-inflamatório utilizado para artrite), descaso com o paciente, a troca de medicamentos baratos para medicamentos caros (como exemplo a Novo Nordisk, que desviou pacientes para o uso da insulina mais cara, ou a Astrazeneca, que desviou pacientes para o similar mais caro do omeprazol), interferência de publicações acadêmicas, ocultação de mortes por medicamentos além de

intimidações e ameaças para a adoção de medicamentos por médicos e hospitais.

Segundo Gøtzche, um dos casos mais interessantes sobre a política que o medicamento aciona faz referência ao medicamento Roacutan®, do laboratório Roche Holding. Liam Senior é pai de um menino que se matou em junho de 1997, após o uso contínuo de Roacutan®, indicado para o tratamento de acne grave. Porém, o medicamento aumenta também o risco de depressão, e apesar da Roche saber desse risco, resolveu suprimir tais informações dos estudos clínicos e em seu medicamento final. Liam tentou descobrir, em 2002, quais danos à Roche havia reportado para os órgãos reguladores antes da comercialização do medicamento, mas não obteve sucesso, uma vez que a Roche argumentou que a divulgação prejudicaria seus interesses comerciais. Os dados só foram divulgados em 2010.

1.4. Distribuição e acesso: O medicamento enquanto política

“Pra quem espera o tempo passa devagar”

Luiz Tatit

No final de novembro de 2016, fui à médica que me indicou o uso de um medicamento chamado *Rebif*®. O *Rebif*® é o nome comercial do imunomodulador betainterferona 1-a, também conhecido como interferon. Sua patente é detida pelo laboratório Merck, apesar de existir um acordo de transferência de tecnologia¹³² com a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) desde setembro de 2015, que visa baratear a produção do fármaco no Brasil.

Os interferons são fármacos auto-injetáveis, de aplicação subcutânea, que têm como função reduzir a quantidade de surtos e atrasar a evolução da esclerose múltipla. Segundo seu fabricante, em comparação com placebo, o interferon reduz em 30% a quantidade de surtos de esclerose múltipla em seus pacientes. O *Rebif*® é contra- indicado em caso de gravidez e de amamentação (há controvérsias)¹³³, e tem

¹³² A transferência de tecnologia é um acordo averbado pelo INPI onde as partes interessadas formalizam um documento onde consta o caráter técnico da transferência e suas condições econômicas. O INPI reconhece 6 tipos de contrato de transferência de tecnologia. São eles: exploração de patente, exploração de desenho industrial, fornecimento de tecnologia, uso de marca, franquia e prestação de serviço de assistência técnica e científica.

¹³³ Segundo a APILAM (Associação para a Promoção e Investigação científica e cultural da Lactância [ou Amamentação] Materna), o betainterferona 1-a oferece um risco muito baixo para a amamentação

inúmeros efeitos adversos. Seus efeitos secundários variam desde sintomas semelhantes à gripe, dores de cabeça, dificuldade de dormir, fadiga, dor muscular, depressão, anormalidades hepáticas, queda de cabelo, até pensamentos suicidas.

Uma caixa de *Rebif*® custa cerca de onze mil reais, e vem com 12 seringas injetáveis. Por ser um medicamento essencial, visto que a esclerose múltipla é reconhecida como uma doença desmielinizante do sistema nervoso central - CID 10: G35 -, o SUS fornece o medicamento de graça nas farmácias de alto custo distribuídas pelo país. É importante dizer que segundo a Revisão Cochrane¹³⁴ ainda não se conhecem os efeitos dos interferons para o tratamento de esclerose múltipla a longo prazo. A revisão desse estudo incluiu 44 estudos sobre 11 medicamentos moduladores e supressores do sistema imunológico que são prescritos para pacientes portadores da doença, além de que 70% desses estudos foram patrocinados pela indústria farmacêutica – interferindo, portanto, em seus resultados clínicos. A conclusão da revisão é de que a eficácia e o risco-benefício desses medicamentos são desconhecidos além de dois anos de uso.

As farmácias que fornecem os medicamentos para doenças raras em Minas Gerais, padronizadas pelo Ministério da Saúde, são conhecidas como Farmácia de Alto Custo. Essas farmácias fazem parte do programa do Governo de Minas Gerais que se chama “Farmácia para Todos”, que é gerenciado pela Secretaria de Estado de Saúde de Minas Gerais (SES-MG), responsável por garantir a assistência farmacêutica e repassar os medicamentos para o SUS. Segundo a Secretaria de Saúde do Estado de Minas Gerais¹³⁵:

“Assistência Farmacêutica é definida como um conjunto de ações voltadas à promoção, proteção e recuperação da saúde, tanto individual como coletiva, tendo o medicamento como insumo essencial e visando o acesso e seu uso racional. Este conjunto envolve a pesquisa, o desenvolvimento e a produção de medicamentos e insumos, bem como a sua seleção, programação,

pois sua excreção no leite é insignificante, além de que sua administração não afeta a produção de prolactina. Para saber mais: <http://www.e-lactancia.org/breastfeeding/interferon-beta-1a/product/>

¹³⁴ Filippini G, Del Giovane C, Vacchi L, D'Amico R, Di Pietrantonj C, Beecher D, Salanti G. Immunomodulators and immunosuppressants for multiple sclerosis: a network meta-analysis. *Cochrane Database of Systematic Reviews* 2013, Issue 6. Art. No.: CD008933. DOI: 10.1002/14651858.CD008933.pub2. Disponível em:

http://cochranelibrarywiley.com/doi/10.1002/14651858.CD008933.pub2/abstract#abstract_pt

Acesso 24/07/2018.

¹³⁵ “Programa Estadual de Assistência Farmacêutica”. Disponível em:

<http://www.saude.mg.gov.br/farmaciadetodos>. Acesso 25/06/2018.

aquisição, distribuição, dispensação, garantia da qualidade dos produtos e serviços, acompanhamento e avaliação de sua utilização, na perspectiva da obtenção de resultados concretos e da melhoria da qualidade de vida da população (PNAF, 2004)”.

Os medicamentos como os interferons, para tratamento de doenças crônicas e graves, são distribuídos pelo Programa de Medicamentos de Dispensação Excepcional do SUS e repassados para a SES, pois são medicamentos de custo elevado e que devem ter um controle rigoroso. Sobre o Programa de Medicamentos de Dispensação Excepcional, Vergara de Souza et al. (2010) dizem que:

“O Ministério da Saúde é o maior financiador, que também conta com recursos das SES. Os recursos são repassados mensalmente aos estados, em conta específica, os quais são responsáveis pela programação, aquisição e dispensação dos medicamentos. Várias destas medicações, como, por exemplo, as estatinas, poderiam integrar a lista de medicamentos essenciais e questiona-se o quanto isso não ocorre devido aos altos custos relacionados à proteção patentária” (2010: 39)

O *Rebif*® é um medicamento disponibilizado pela Farmácia de Minas, que é a farmácia de alto custo situada na regional de Belo Horizonte. A Farmácia de Minas é responsável por prestar assistência para todos os pacientes que necessitem de medicamentos que participam do Componente Especializado da Assistência Farmacêutica (CEAF). É também através do CEAF que sabemos as formas de acesso a esses medicamentos, além dos locais de solicitação e dispensação e dos protocolos necessários para o pedido desses fármacos.

No meu caso, em minha primeira consulta pós-diagnóstico recebi uma série de indicações de como solicitar a medicação pela farmácia de alto custo. As informações dadas pelo médico e as informações fornecidas pelo *call center*¹³⁶ da farmácia eram bastante diferentes. O primeiro passo, nessas circunstâncias (pensei), é pesquisar o que outras pessoas em situações semelhantes fazem. E foi o que eu fiz.

Entrei em grupos sobre esclerose múltipla nas redes sociais. Quando eu perguntava sobre os protocolos de solicitação e de distribuição dos medicamentos,

¹³⁶ Recentemente, li no portal do Ministério da Saúde que será investido R\$17,2 milhões na Ouvidoria do SUS, chamado “Disque Saúde”. Para saber mais, acessar: <http://portalms.saude.gov.br>

percebia que o medicamento era meu grande interlocutor. Sempre me perguntavam qual medicação eu pleiteava, e logo depois diziam: “esse remédio é bom para mim” ou então “tive alguns surtos com os interferons”. Era curioso notar que até ali, nos grupos, o medicamento era o idioma da conversa. Se o protocolo para a aquisição de qualquer medicamento é o mesmo, porque eles precisam saber especificamente qual é o meu medicamento?

É importante notar que os grupos de discussão de internet funcionam sob regras comuns que contribuem, de forma colaborativa, para a produção de informação e para constituírem uma forma de expertise (Akrich, 2009). É nesse espaço que se compartilha experiências, descobre-se testes para novos medicamentos, aconselha-se sobre novas terapias, indica-se fármacos¹³⁷. Madeleine Akrich diz que:

"As trocas de Internet entre pacientes aparecem como atividades relativamente estruturadas, não por uma ordem externa imposta a elas, mas por um efeito de auto-organização e aprendizado coletivo. O receio manifestado pelos profissionais de uma desinformação tanto ligado à má qualidade da informação quanto à incapacidade dos internautas de interpretá-la de maneira pertinente, parece em grande parte infundado: ao contrário, esses coletivos parecem particularmente eficazes na identificação de erros e informações falsas". (2009, pag.7, tradução minha)

Também nesses grupos, são muito presentes as queixas sobre o acesso aos medicamentos, entraves burocráticos ou troca de medicamentos: doentes que mudam de medicação e não podem devolver as últimas seringas ou comprimidos às Farmácias de Alto Custo. Doações são feitas com certa discrição¹³⁸. Mais tarde descobri, ao fazer minha própria doação, que tais atitudes eram, segundo os pacientes, vigiadas pelas indústrias farmacêuticas e deveriam ser feitas na clandestinidade. Sobre esse tipo de doação ser ilegal, não achei nenhuma lei que justificasse tanta cautela, até que um dia, retornando a essa mesma neurologista que

¹³⁷ Nesse sentido, Akriche e Méadel (2009) questionam se, na relação médico-paciente, a internet funcionaria como um intermediário ou como um mediador, fazendo alusão aos termos cunhados por Bruno Latour. Os intermediários têm o papel de transportar as informações sem modifica-las, enquanto os mediadores têm a capacidade traduzir e modificar aquilo que transportam. Sobre isso, ler AKRICH, Madeleine, MÉADEL, Cécile. “Internet, intrus ou médiateur dans la relations médecine-patient?”. Santé, science et solidarité, 2009, 8 (2), pp.87-92.

¹³⁸ Ao relatar essa história a uma amiga, ela me perguntou: “Mas por que há doações se o remédio é fornecido pelo SUS?”. Minha resposta foi pautada pela falta de recursos frequentes destinados às Secretarias de Saúde e ao próprio SUS.

me atendeu inicialmente, comentei que havia doado a medicação restante. Ela reagiu dizendo que esse tipo de atitude poderia favorecer o mercado ilegal de medicamentos. Ao responder que não poderia devolver ao SUS um medicamento violado, já que havia usado certa quantidade, ela me respondeu: “Então telefone para a Merck e faça o descarte da medicação de forma responsável”.



Figura 33 - Betainterferona 1A para doação em grupo de apoio para esclerose múltipla e fibromialgia. Foto: emultipla_fibrom

Van der Geest & Whyte (2011), ao estudarem a popularidade dos fármacos ocidentais a partir da antropologia, ponderam que ao longo do tempo os fármacos se desprenderam do território restrito aos profissionais de saúde¹³⁹. Ao serem

¹³⁹ Nem sempre foi assim. O emprego das substâncias que hoje chamamos de medicamentos foi introduzido pelos gregos, que acreditavam que as doenças eram causadas pelo desequilíbrio entre os humores corporais. A partir da expansão agrícola, do contato com outras civilizações e do crescimento populacional, novos tipos de substâncias foram adicionados como terapêuticas, sem que, contudo, seu uso fosse restrito à prescrição daqueles que futuramente seriam reconhecidos como “profissionais de

objetificados enquanto coisa, podem ser utilizados por qualquer um, inclusive nos círculos de doação, onde as pessoas ajudam outras pessoas e a si mesmas. A impressão é de que as relações de troca são como relações de dádivas: a doação espera uma contrapartida futura, sem que, contudo, essa relação seja resumida comercialmente. A passagem do medicamento de um dono para o outro não exige sua venda, apesar do medicamento ser operacionalizado enquanto coisa. É justamente por ser objetificado que a doação instrumentaliza o remédio: ele é o idioma amplamente reconhecido em grupos de pacientes com esclerose múltipla¹⁴⁰.

De toda forma, a participação nos grupos sobre Esclerose Múltipla foi minha porta de entrada ao universo farmacológico da doença. Lá as indicações de remédios que auxiliam nos efeitos adversos causados pelos remédios específicos para conter a doença são rotineiras. São indicados por pacientes as mais variadas drogas, desde anti-inflamatórios, antitérmicos, remédios para dor, espasticidade, depressão, formigamentos, até antidepressivos. Ao perguntar sobre como conseguir meu medicamento específico, indicaram que eu procurasse a unidade de saúde mais próxima à minha casa.

Resolvi então ir no posto de saúde perto da minha casa. E foi lá que consegui maiores informações, visto que já tinha minha carteira do SUS e que esse era, de fato, o primeiro passo para solicitar qualquer medicamento pela Farmácia de Alto Custo. Mas não era só isso. Além do meu cadastro, ainda necessitava de alguns laudos, ressonâncias, guias preenchidas que certificassem pelo médico meu grau de incapacidade, uma outra guia, assinada por mim, que atestasse que eu estava ciente dos inúmeros efeitos adversos causados pelo medicamento, além de uma série de normas relativas ao correto armazenamento do medicamento. Também precisava indicar alguém responsável para a ocasião em que eu mesma não pudesse buscá-lo. Quando perguntei sobre essa documentação em específico, a atendente me disse que muitos pacientes começam pegando seus medicamentos, mas são seus familiares que posteriormente voltam. Aqui, já não sabia se a culpa era do

saúde". A constituição de um saber específico médico veio em meados do séc. XV, com as primeiras dissecações e aulas de anatomia na Itália. (Vargas, 2001).

¹⁴⁰ No meu caso, eu tinha três caixas de medicamento sem uso. Na época, as prefeituras do Rio de Janeiro e São Paulo estavam com problemas de distribuição dos medicamentos, problema cada vez mais comum em todos os estados brasileiros. Os pacientes que me procuravam para que eu fizesse a doação, me respondiam: "assim que meu medicamento chegar, eu te repasso".

medicamento ou da doença. Ou se eles, de fato, tinham se transformado na mesma coisa.

Com a documentação entregue, o prazo costuma ser de 25 dias para que todas as informações sejam computadas pela SES e que o resultado seja julgado: deferido ou indeferido. Quando é indeferido, a maioria dos pacientes recorre a medidas judiciais: contra o Estado ou contra os planos de saúde. Demoram meses, mas costuma funcionar.

Porém, o tempo de espera não é padronizado. Muitas vezes, por falta de comunicação entre a SES e a Farmácia de Alto Custo, documentos são perdidos no meio do percurso. Além disso, recentemente, por greves e redução no atendimento ao público, a espera tem sido muito maior. Meu medicamento, por exemplo, demorou três meses para chegar, um tempo considerado relativamente rápido pelos outros pacientes que passaram, junto comigo, horas nas cadeiras da recepção da Farmácia de Minas.

Talvez seja importante falar um pouco mais sobre esse lugar: a recepção da Farmácia de Alto Custo. Logo de manhã, de segunda à sexta-feira, as filas já saem do prédio e adentram o quarteirão onde fica a Farmácia de Minas. Sabiamente, na calçada ficam alguns vendedores de comida: pão de queijo, café com leite e pão com mortadela. Na hora do almoço, eles vendem marmitta para aqueles que não conseguem voltar para casa. Também há vendedores de isopor e caixas térmicas, caso algum paciente se esqueça de levar o seu.

Para DaMatta e Junqueira (2017), retomando uma (velha) tese anterior, a fila pode ser compreendida enquanto uma instituição. A fila, segundo esses autores, expressa a igualdade democrática como uma prática social, isto é, sua hierarquia obedece um tipo de “simplicidade” visto que ela acontece em um contexto temporal circunscrito. A fila, principalmente as que são formadas em espaços públicos abertos (como a rua, por exemplo), se constroem “porque seu ponto de partida é a premissa que seus atores são iguais entre si” (DaMatta, Junqueira, 2007: pag.49), sendo, então, constrangidos a se comportarem segundo normas socialmente compartilhadas. DaMatta e Junqueira dizem que:

“A fila coage no sentido de uma igualdade ideal de oportunidade, pois todo lugar na fila é formalmente paritário e as regras definidoras de sua formação são imparciais. Elas salientam a ordem de chegada como um direito.

Hierarquizam por oportunidade ou aleatoriamente e assim permitem uma plena e profunda vivência igualitária¹⁴¹ (2016: 65).

Ao mesmo tempo que a fila explora o comum, no sentido de que todos aqueles que estão ali precisam enfrentar a fila e serão, em algum momento, os últimos ou os primeiros; ela também mostra como o sistema de distribuição de medicamentos é burocratizado. São filas para pegar uma senha que vai te garantir um outro lugar, em outra fila. São filas para que você possa, continuamente, fazer parte de uma fila, porém em um lugar mais a frente daquele que chegou por último.

Na dinâmica da fila, o marcador é o tempo de espera. Seus critérios são mais ou menos subjetivos, mesmo que existam indicadores e regras quanto a posição ocupada na fila. Nas filas que participei, por exemplo, era raro – mas não incomum – que idosos e crianças tentassem passar na frente, mesmo que ali todos fossem pessoas “preferenciais”. Essas situações causavam certo desconforto nos outros pacientes que estavam na fila, chegando ao constrangimento daqueles que “furaram” seu lugar inicial. Talvez para evitar situações como essa, um guarda ficava na porta da recepção, sem, contudo, participar da dinâmica da fila que atravessava, muitas vezes, o quarteirão.

Sobre a fila: aqui reproduzo parte de uma canção composta por Luiz Tatit, que se chama “Feitiço da Fila”.

Passo metade da vida
Fazendo mil coisas
Pra sobreviver
Outra metade é tranquila
Eu fico na fila
Esperando você
Essa é a metade que eu gosto
É nela que mostro

¹⁴¹ Nessa fila, não há lugar para a figura do despachante, a não ser que ele tenha a autorização formalizada da família, reconhecida em cartório e com todos os documentos pessoais cadastrados no sistema da Farmácia. Pessoalmente, só acompanhei familiares e os próprios doentes.

O amor que cresceu
Fico, não saio de banda
Pois a fila anda
E um dia sou eu
Há de chegar minha vez!
Já estou ficando ansioso
Pois antes de mim
Tem só dois ou três
(...)
A fila não vai
Nem todo mundo assimila
O feitiço da fila
Que muito me atrai
Fila é sequência de gente
Atrás e na frente
Tentando seguir
Nunca tem graça nenhuma
Mas quem se acostuma
Não quer mais sair

Além da falta de medicamentos, que tem sido constante, a fila costuma ser extensa. A repórter Valquíria Lopes, do Estado de Minas, fez uma reportagem em 18 de novembro de 2017¹⁴², onde diz que:

“Não só a falta de medicamentos tem sido um desafio para usuários do Sistema Único de Saúde (SUS) que atualmente convivem com um déficit de 18% das fórmulas distribuídas na farmácia regional do programa Farmácia de Todos, do governo do estado, em Belo Horizonte. Quem depende da distribuição tem convivido ainda com problemas de infraestrutura que expõem pacientes e seus familiares a longos prazos de espera, filas extensas

¹⁴² LOPES, Valquíria. “Além da falta de medicamento, usuário do SUS enfrentam longa espera para receber remédios disponíveis”. Estado de Minas, 2017. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/11/18/interna_gerais,917692/alem-do-deficit-a-espera.shtml

formadas do lado de fora da unidade, na calçada, além de dificuldades para atendimento no serviço de informação da central telefônica acessada pelo número 155”.

A fila é uma imagem que representa o cotidiano dos doentes graves. Uma vez, ao tomar um picolé enquanto esperava a fila andar, um rapaz que dizia ser transplantado resmungava sobre política, sistema de saúde e corrupção. A narrativa, bastante trágica, fazia alusão à falta de cuidado do poder público em relação à vida das pessoas. Curiosamente, ele tinha realizado um transplante de coração. De toda forma, na fila pude conviver com inúmeros pacientes e aprendi a relativizar a doença.

A fila é uma cena viva e triste. Ela se renova, chegam mais pacientes, alguns familiares, muitas mães com crianças, e todos se resignam na mesma fila. Perto de meio dia, o sol já alcança grande parte da calçada, e os vendedores abrem seus guarda-sóis. Se você vê de fora, parece um grande evento festivo, com a peculiaridade que todos nós, naquela fila, somos pacientes de alguma doença crônica ou responsáveis por alguém que a tenha.

Na recepção, são distribuídas as senhas. Esse é o primeiro lugar em que todos têm atendimento prioritário, todos precisam ficar na fila e, logo após, esperar nas cadeiras da recepção. O espaço conta com dois bebedouros e dois banheiros. Lá, muita gente passa o dia e a tarde. Então existe muita conversa, muita gente sofrida e muita gente com vontade de viver. Eu ainda não tinha resolvido de que lado eu estava, mas prestava muita atenção nas histórias que circulavam por ali. Em meu diário pessoal, escrevi:

“Semana passada dei entrada no processo de aquisição do interferon na Farmácia de Alto Custo. Tenho pavor de ir lá. Sempre tem gente faltando pedaços”. 24/12/2016

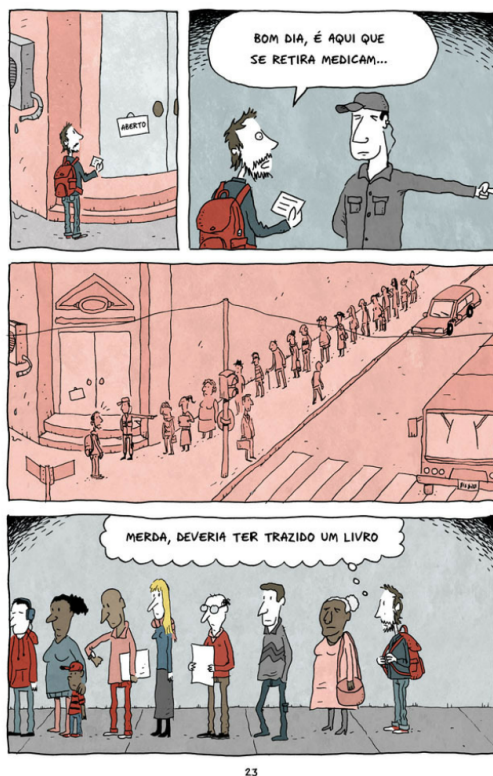


Figura 34 - - Quadrinho de Rafael Corrêa sobre a fila para a distribuição dos medicamentos. Disponível em http://rafaelcartum.blogspot.com/2015/07/memorias-de-um-esclerosado_26.html

Rafael Corrêa é um desenhista que foi diagnosticado com esclerose múltipla em 2010. Desde então, ele publica periodicamente quadrinhos autobiográficos contando como é sua experiência com a doença. A série desses desenhos chama-se “Memórias de um Esclerosado” e está disponível em seu blog: http://rafaelcartum.blogspot.com/2015/07/memorias-de-um-esclerosado_26.html

Todos estavam buscando medicamentos. Então as conversas eram sobre acesso e distribuição sobre os medicamentos que estavam disponíveis (ou não) na Farmácia de Alto Custo), além de vivências sobre efeitos dos remédios e demais assuntos pessoais. Lembro de uma mãe (sempre me lembrarei das mães¹⁴³) que vinha com seu filho, uma criança franzina que parecia não ter mais de cinco anos. Ele usava cadeira de rodas e não tive a audácia de perguntar qual a sua patologia. Mas naquele ambiente, fiquei muito tranquila em perguntar qual era o seu medicamento, afinal essa era a linguagem que nos entendíamos. Ele usava cinco medicamentos e, segundo a mãe, um estava atrasado há meses e outro ela não tinha conseguido mesmo, mas havia ido na Defensoria (Pública de Minas Gerais) para “processar o governo”. Ela morava longe, e para ela era muito complicado ir à farmácia e voltar

¹⁴³ Se digo que sempre me lembrarei das mães é porque, enquanto mãe, tive um tipo de afeto muito intenso quando encontrava com outras mães. Lembrar das mães é também uma questão política, visto que a maioria das crianças que estavam na fila eram acompanhadas por suas mães ou por suas avós.

sem todos os medicamentos que necessitava. O filho necessitava de muitos cuidados, ele também poderia convulsionar no calor – e descobri, na conversa, que ele já tinha dez anos.

Depois de algum tempo, as senhas eram chamadas por um terminal eletrônico. Eu só vi esse terminal funcionar uma vez. Nas outras vezes, era algum funcionário que dizia, em voz alta, o número da senha. Geralmente um guarda. Sua voz era recebida com expectativa pela maior parte dos que esperavam a liberação dos medicamentos.

Quando a senha era chamada, formávamos uma fila. Cada um da fila se dirigia a um guichê, que ficava depois do guarda. Ao entrar na sala pós-guarda, existia um mundo de guichês. Nunca soube ao certo, mas eram mais de 30. Guichês brancos, telefones tocando e cadeiras azuis. Chegando lá, você entrega seu protocolo e espera pelo medicamento. O atendente digita alguma coisa, a tela do computador fica virada de costas para nós, e depois sai em direção à outra sala. Penso que era lá que ficavam armazenadas as medicações. Depois da medicação entregue, o guarda chamava outra senha.

Na última vez em que fui buscar medicamento, a atendente disse que eu deveria renovar meu protocolo: agora existia uma nova diretriz. Segundo essa diretriz, o medicamento deveria ser renovado a cada três meses, sendo necessário o laudo médico em todas as renovações. Ela disse que era para controle, pois o Ministério da Saúde gasta milhões em medicamentos. Concordei, acenando com a cabeça.

Eu não tinha nenhuma pretensão de escrever esse capítulo. Como disse, ele veio de uma necessidade pós-projeto de tese, ao final de 2016. Então eu não estava em contexto de pesquisa, eu apenas queria me solidarizar e, quem sabe, que alguém se solidarizasse comigo. Todos tinham uma história sobre a dificuldade de conseguir o medicamento, mas, ao mesmo tempo, como esse medicamento aparecia como uma “benção”. As críticas à distribuição dos medicamentos vinham na mesma proporção que os elogios à existência da possibilidade de subsídio do SUS aos medicamentos.

Não é novidade que a falta de medicamento de alto custo, além de ocorrer com certa frequência, prejudica o tratamento de pacientes. A não distribuição desses medicamentos de uso contínuo acontece por uma série de fatores: falta do medicamento em estoque, problema no repasse de verba do Governo Federal ou de compra: alguns medicamentos são de responsabilidade do Ministério da Saúde,

cabendo às farmácias regionais fazer o repasse; outros medicamentos são de responsabilidade das SES. Também são alegados problemas com os fornecedores e negociação sobre o preço do medicamento com o laboratório responsável pela sua patente.

O acesso a medicamentos de alto custo é dificultado pela vigência da patente. Além de sua duração (20 anos), os medicamentos só podem ser comprados dos laboratórios que os produzem. A proteção de direitos de patente é rígida em relação à produção local de medicamentos – como as transferências de tecnologia ou a própria licença compulsória - fazendo que medicamentos essenciais custem muito caro. Esse tipo de situação restringe o acesso da população a medicamentos importantes para doenças como Aids, Hepatite C e Diabetes. Em 2014, em uma reunião sobre a discussão da Lei de Patentes, o vice-presidente da Fiocruz, Jorge Bermudez, disse que “as regras de propriedade intelectual atuais são uma barreira para a produção local de medicamentos e são uma das causas dos preços altos dos remédios novos. Existe um confronto entre interesses de saúde e interesses de comércio”.¹⁴⁴

David e Brito (2017)¹⁴⁵ pontuam que de 2008 a 2015, os gastos do Ministério da Saúde destinados a medicamentos passaram de R\$8,5 bilhões para R\$ 14,8 bilhões. Segundo os autores, a evolução da alta do orçamento de medicamentos vem com a alta de preços do sistema de patentes, que tem cobrado preços injustificáveis de venda – além de causar uma escassez na inovação na área farmacêutica. Segundo eles:

“Passamos hoje por uma era de escassez na inovação na área farmacêutica. Nos Estados Unidos, que tem um dos maiores escritórios de registro de patentes do mundo e também um dos maiores mercados farmacêuticos, entre 85% e 90% de todos os novos medicamentos registrados apresentaram pouco ou nenhum benefício clínico para os pacientes, sem inovação de fato”.
(2017: sem página)

¹⁴⁴ Disponível em: Agência Câmara Notícias. Acesso em 02/07/2018
(link: <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/>)

¹⁴⁵ DAVID, Grazielle; BRITTO, Walter. “O peso das patentes no preço dos medicamentos”. Valor, 2017. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/o-peso-das-patentes-no-preco-dos-medicamentos/>. Acesso 06/01/2018

Uma ferramenta acionada em casos de interesse público, emergência nacional ou para coibir altos preços de medicamentos essenciais é a licença compulsória, mais conhecida como quebra de patente. O licenciamento compulsório é previsto pelo TRIPS, e no Brasil os medicamentos antirretrovirais foram os primeiros a serem negociados para uma possível “quebra de patente”. As discussões sobre o licenciamento do efavirenz, do laboratório Merck, começaram em 1999 entre o Ministério da Saúde e a OMC (Organização Mundial do Comércio) e somente em 2007 o Brasil obteve a licença compulsória do medicamento. Segundo Rodrigues WCV, Soler (2009):

“Para contextualizar melhor a situação do Brasil, cabe relatar que, já em 1999, o Ministério da Saúde demonstrou seu descontentamento com os preços dos medicamentos junto aos seus fabricantes. Naquele momento, sinalizou a possibilidade de usar a licença compulsória. Contudo, em vez de ir às vias de fato, decidiu negociar uma redução de preço dos medicamentos. A iniciativa foi aplaudida mundialmente, e fez com que o Brasil conseguisse benefícios imediatos. (...)Entretanto, passado o entusiasmo inicial, os problemas persistiram. O que ocorreu foi uma ameaça de quebra de patentes, ou seja, a ameaça de emissão de licença compulsória de patentes durante a negociação de preços de medicamentos antirretrovirais entre o governo e as empresas farmacêuticas detentoras das patentes dos medicamentos. Isso ocorreu em 2001, 2003 e 2005”. (2009:554)

Apesar da Lei de Propriedade Industrial prever o licenciamento compulsório, o processo é extremamente complexo, lento e depende de amplas rodadas de conversas nas reuniões entre os órgãos competentes. Na maioria das vezes, por controvérsias sobre o que é “emergência ou segurança nacional”, o monopólio da empresa detentora da patente impede a negociação de preços baseados na livre concorrência. Dessa forma, apesar de ser um mecanismo importante contra os preços abusivos dos remédios patenteados, a licença compulsória é acionada em última instância e os medicamentos a serem considerados essenciais dependem de uma série de discussões entre o corpo político, governamental, mundial e a indústria farmacêutica sediados em determinado país.

Finalmente, a política de distribuição e acesso de medicamentos impacta a vida de milhares de pessoas usuárias de medicamentos essenciais, mesmo com a prerrogativa do licenciamento compulsório. Como a licença compulsória é concedida

por intervenção do Estado, os poucos processos de pedidos de licenciamento estão relacionados com uma dificuldade em se negociar a quebra de patentes em um contexto global.

Seja pelos altos custos das negociações das patentes entre as empresas e os Governos, seja pela falta ou pela morosidade no repasse dos orçamentos direcionados à compra de medicamentos, a grande questão é que o medicamento enquanto política aciona, assimetricamente, a proteção dos direitos relativos à propriedade industrial sem se interessar pela importância da produção e comercialização de medicamentos a custos acessíveis para a população.

1.5. Além da tecnociência: medicamentos como cura de medicamentos e demais expertises

Paracelsus, conhecido como um famoso alquimista, químico e médico do século XV, acreditava que, diferentemente da teoria hipocrática dos desequilíbrios dos humores como causa das enfermidades, as doenças eram causadas por “entidades que geralmente atacavam o corpo do exterior, devendo ser tratadas mediante o emprego de substâncias químicas” (Vargas, 2001:130). Como nos aponta Vargas (2001), Paracelsus acreditava que todas as substâncias poderiam exercer tanto influências positivas, como influências negativas – sendo a diferença, basicamente, uma questão de dose.

Nesse sentido, Isabelle Stengers (2015) retoma aquilo que os gregos chamaram de *pharmakon*, traduzido por “droga” (não sem controvérsias). Ela acusa a instabilidade a que sempre foi submetida: o *pharmakon* pode ser eficaz ao mesmo tempo que carece de identidade. Pignarre (1999), por sua vez, aponta que os medicamentos modernos – e seus laboratórios de contra-placebo – envolvem não apenas a negociação ou os modos de domesticação da substância e seus efeitos em seres vivos, mas envolvem, sobretudo, a diversidade que ele aciona. O encontro entre molécula e placebo, ou apenas o placebo no lugar da molécula, coloca em evidência a existência de afinidades preferenciais entre elas, mas não evidencia nenhum controle absoluto de suas reações em diferentes corpos:

“O medicamento é também o lugar mais instável (...). O efeito próprio da molécula só é estabilizável recorrendo-se a correlações, estatísticas e relatos

que, por definição, jamais estão encerrados mas sempre por recomeçar. Os pesquisadores dirão de uma molécula que “ela liga-se de maneira privilegiada com...” (Pignarre, 1999,125).

Ao mesmo tempo, as terapêuticas médicas inventadas no ocidente insistem na estabilidade do medicamento, talvez, no intuito de desconsiderar todos os fluxos que o medicamento aciona. As instabilidades acionadas pelos médicos ou farmacêuticos não passam pela substância ou sua molécula em processo, mas sobre o fármaco já preparado [e, nesse sentido, “finalizado”], cabendo suas condições de instabilidade a seu manuseio em condições adequadas após sua embalagem ser lacrada. O medicamento, como um objeto absoluto, estaria assim, encerrado em sua caixa-preta, cabendo sua “instabilidade” aos corpos que irão utilizá-lo futuramente – e em prescrições pertinentes.

Porém, a insistência em se pensar a droga – ou o medicamento – enquanto estável acabou por ignorar outras dimensões do medicamento: não apenas as doses corretas, mas o cuidado ao paciente e a contrapartida de sua relação (com médicos, familiares, farmácias, reações adversas etc.) . O medicamento é um objeto sociotécnico que aciona tanto suas características materiais quanto suas formas de uso (Arkrich, 1995) e pressupõe um tipo de associação entre o médico e o paciente.

Strathern (2015) nos diz que existem muitas maneiras pelas quais os euroamericanos tentam tornar essa separação bastante óbvia para si mesmos. Julgo que a purificação existente entre a prática médica e o saber (passivo) do paciente é um dos grandes exemplos dessa divisão. A prática médica, fornecida pela tecnologia, habilidade, anos de estudo e acesso à saberes científicos faz, em variadas situações, oposição às demandas dos pacientes. Uma técnica para criar um ambiente encantado, prossegue Strathern (2015), é isolar a tecnologia dos outros aspectos da vida. E essa tecnologia, certamente, só pode ser encantada por um lado da relação. Vejamos.

Depois de algum tempo de tratamento, fui a uma consulta de controle com a equipe médica para conversar sobre o interferon e minha adaptação a esse medicamento. Ao entrar no consultório, reclamei dos efeitos adversos do medicamento e sobre como eles me deixavam incapacitada de realizar algumas tarefas. Disse que havia parado de tomar a medicação e estava me sentindo muito melhor.

Quando comentei sobre efeitos adversos, a médica me falou algo como: “Mas você deve tomar um antitérmico três horas antes de aplicar medicação e três horas depois, assim os efeitos ficam mais toleráveis”. Pela primeira vez percebi que a ação do meu medicamento prescrito só poderia ser potencializada por outro, que agora também seria prescrito para mim. Sobre isso, Illich (1975) já apontava que grande parte dos atos médicos resultam em reações iatrogênicas, visto que, no meu caso, na ausência do remédio indicado, os efeitos adversos desapareceram.

Tentando escapar da indicação de mais um medicamento, disse que não me sentia confortável em tomar outros remédios e que não era muito adepta de tratamentos convencionais. Nesse momento ela disse que eu parecia muito triste e me prescreveu um antidepressivo. A intensa medicalização sugerida pela médica era apenas um retrato do que tem acontecido atualmente, uma extensa medicalização da vida social, por razões que perpassam as bulas indicativas (Azize, 2012). Eu disse para ela que não tomaria um terceiro remédio para coibir os efeitos colaterais do primeiro.

Percebi que independentemente do que eu sentia enquanto paciente, meu corpo era submetido a um protocolo padrão que era indiferente àquilo que eu acreditava e expressava ou não. Para Stélio Marras (2012):

“O suposto é que, uma vez que a doença esteja caracterizada, bem como seu antídoto, é de se esperar um padrão semelhante de efeitos do fármaco num corpo humano aí tomado como também semelhante (ou corpo cujas diferenças são tidas como residuais). Ou seja, à universalidade do corpo (base do mononaturalismo moderno no Ocidente) sempre haverá de corresponder um tratamento também universal”. (2012:236)

A impressão que tive foi que as questões que eu trazia, como dissensos de métodos, procedimentos terapêuticos menos invasivos e uma realidade específica, eram um inconveniente [a uma parte dos] profissionais de saúde que me assistiam. Em minha consulta, quando quis debater as questões que me afligiam sobre os efeitos da medicação, o diálogo que travávamos se transformou em uma discussão teórica, ou melhor, de autoridade.

Em nossa discussão, eu alegava a existência de estudos que demonstravam a eficácia da vitamina D em doenças autoimunes, principalmente em doenças

degenerativas, e falava dos poucos estudos sobre a eficiência a longo prazo dos interferons. Ela me disse que desacreditava de tais estudos, e que em seu doutorado havia estudado transplante de células tronco em casos mais severos, mas que esse não era meu caso. Perguntei sobre sua descrença nos estudos da vitamina D e ela disse que sua hiperdosagem poderia causar confusão mental, diarreia e intoxicação. Perguntei a ela onde poderia encontrar tais pesquisas publicadas, e ela me perguntou algo do tipo: “Qual o seu CRM (número de registro no Conselho Regional de Medicina)?”. Ao acionar o argumento de autoridade, e com ele, novas terapêuticas, estudos clínicos sobre a medicação indicada, a médica quis aniquilar brevemente a controvérsia que eu havia ali instalado: a discussão sobre a eficácia do medicamento e seus efeitos colaterais demasiados.

Hoje, supondo um quadro crítico e idealizado dessa situação, eu sugeriria que, enquanto eu tentava desnaturalizar o medicamento, tratá-lo enquanto agência e fazê-lo circular nessa imensidão de relações científicas (estudos clínicos legítimos, publicação em revistas independentes), relações políticas (por que esse remédio patenteado é tão caro?), e relações afetivas (estima-se que existam 30 mil portadores de esclerose múltipla¹⁴⁶, mas seria esse número um número vazio de experiências?), a médica insistia na universalização das práticas científicas, que consistiam na indicação padronizada de medicamentos específicos para o tratamento de doenças específicas.

Bruno Latour: desenhando mapas

Para Bruno Latour, todos nós estamos enredados em situações de co-pesquisas. Esse tipo de pensamento nos coloca a seguinte questão: como compreender visões divergentes sobre uma mesma prática científica de forma (mais ou menos) simétrica? Segundo Latour, a cartografia de controvérsias é o exercício mais indicado para explorar e visualizar esse tipo de conflito. Segundo ele, as controvérsias são situações em que os atores discordam e são complexas, pois,

¹⁴⁶Dado disponível em:

<https://www.uai.com.br/app/noticia/saude/2015/07/10/noticias-saude,187333/mapa-da-esclerose-multipla-30-mil-brasileiros-convivem-com-a-doenca.shtml> Acesso 17/08/2018.

como vemos, são sociais, afetivas e incessantemente construídas e desconstruídas. Isso significa que meus argumentos e os da (minha) médica são atualizados, descartados e reinseridos no debate sobre medicamentos a todo instante.

As controvérsias retomam a tarefa de descobrir as associações, que não são estáticas e, mesmo contraditórias, as controvérsias aspiram algum tipo de estabilidade. Ao tentar encerrar uma controvérsia, os atores acionam o maior número de associações, para que ela se estabilize: isso significa acionar sujeitos, teorias, objetos, discussões técnico-científicas, intermediários e mediadores. Os atores precisam de outras pessoas que os ajudem a transformar uma afirmação em fato (2000: 178): “Sem o alistamento de muitas outras pessoas, sem as sutis táticas que ajustam simetricamente recursos humanos e não-humanos, a retórica da ciência é impotente. (2010: 239)

A relação híbrida que a agência medicamento aciona faz com que os debates sobre sua ação farmacológica ou sobre suas patentes participem não só da prática médica, como a médica insistiu, mas também participe simetricamente da relação com os pacientes, seus familiares, relações com o Governo e com as indústrias farmacêuticas. Ao se tentar purificar essas dimensões, perde-se a credibilidade na prática médica – quando esta se torna insensível às outras esferas híbridas.

A perda de credibilidade também é consequência da “economia de conhecimento”. Os conflitos de interesse entre pesquisadores independentes, pesquisadores subsidiados pelo setor privado e indústrias farmacêuticas são traduzidos em estudos clínicos controversos. Para Stengers (2015):

“Já se pode sentir, com os muitos casos de conflitos de interesses, que o preço que se paga por isso é uma perda de confiabilidade: quando se descobre que um cientista, apresentando-se como “especialista” em uma questão, se beneficia com subvenções de uma indústria interessada nessa questão¹⁴⁷. Mas, até mesmo quando não há conflito direto, a situação de

¹⁴⁷ Um profissional de saúde certa vez me disse que essa médica recebia uma porcentagem pela indicação de tal remédio pelo seu laboratório fabricante, assim que era constada sua indicação a partir da papelada entregue ao SUS. Nunca pude comprovar se esse fato era verdade, mas a sugestão me parecia assustadora. Peter C. Gøtzche tem uma passagem curiosa em seu livro, onde diz que: [sobre indicar medicamentos patenteados] “Outras fontes internas contaram histórias semelhantes e descreveram a prática como sendo rotineira. Um de meus amigos confirmou que é comum pagar aos

dependência basta para destruir a confiabilidade, pois ela dissolve a obrigação de **trabalhar em conjunto** [grifo meu].”(2015:86)

Dessa forma, a relação de desconfiança entre a médica e eu parecia se traduzir na dificuldade dela em aceitar a minha proposta de trabalhar em conjunto. Entendi que, para a médica, os pontos de vista sobre a indicação farmacológica mais apropriada ao meu caso não deveriam ser discutidos comigo, que era apenas sua paciente.

Michel Callon (2004) chama essa recusa de trabalhar em conjunto (na prática científica) de modelo tradicional. Segundo Callon, esse é um modelo que paralisa aquele que não tem a sorte de ser um cientista ou pesquisador, pois, diferente do modelo que ele chama de linear onde os conhecimentos publicados podem ser reutilizados e reapropriados por qualquer um, o modelo tradicional não está interessado em discutir conhecimentos: ele já parte de um conhecimento pronto.

Outro fator que talvez a incomodasse era minha intervenção ativa enquanto usuária, fazendo perguntas sobre placebos e estudos pouco eficientes no caso da esclerose. Eu não quebrava apenas a hierarquia do conhecimento que ela simbolizava, mas também era uma paciente pouco comum, querendo discutir a melhor forma de cuidado médico para pacientes doentes. Possivelmente, caso ela quisesse recordar de alguns casos, poderia lembrar que associações de pacientes são frequentemente partidárias das indústrias farmacêuticas. Por exemplo, um medicamento novo para tratamento de esclerose múltipla, o ocrelizumab (nome comercial Ocrevus®) comercializado pela Roche, foi aprovado pela FDA (Agência de Administração de Alimentos e Drogas dos EUA) após uma forte movimentação das associações de portadores de esclerose múltipla do país, por meio de abaixo-assinados pedindo sua liberação e um grande *lobby* da Roche.

As associações de pacientes de doenças graves geralmente são responsáveis por fazerem pressão nos órgãos reguladores pela aprovação de medicamentos novos e, como nos lembra Stengers (2015), também são grandes aliados no reconhecimento

médicos em dinheiro vivo. Um oncologista bem-conhecido foi apelidado de “H... [primeiro nome] parede-a-parede”, porque preferia ser pago em tapetes persas. Ao usar argumentos exagerados e poucos sólidos, esse médico tinha impedido a introdução, no hospital, de um medicamento genérico muito mais barato que contém a mesma substância ativa que o medicamento original para câncer”. (2016: pag.159)

de novas doenças, como é o caso da hiperatividade. De toda forma, argumentos teóricos e científicos se converteram no encerramento temporário daquela discussão por mim colocada, mesmo que fosse eu também que ousava acioná-los.

Se os medicamentos são as soluções técnicas das doenças, falta perceber o lugar do usuário nessas tecnologias de saúde e toda a relação composta nessa multiplicidade: questões de acesso e de distribuição dos medicamentos, as soluções práticas pontuadas pelo próprio paciente, conhecimentos experimentais, esclarecimento sobre estudos clínicos e patentes e, finalmente, o cuidado.

O medicamento, aciona, dessa forma, um dispositivo técnico que engloba não apenas suas moléculas, seus artefatos: ele é definido também pelos atores, por suas competências, pela definição de um universo que é produzido pelo próprio medicamento (Akrich, 1996). O medicamento, como vimos, não é estabilizado. O fármaco está em interação, e isso significa também que ao ser tratado como um objeto estável, ele esconde uma longa lista de controvérsias sobre a sua prática, controvérsias que participam de múltiplas realidades: são habitantes das políticas ontológicas do mundo.

1.6. Apontamentos Finais: Políticas ontológicas, autorias e fragilidades

“As drogas, como os orgasmos e os livros, são relativamente fáceis e baratas de fabricar. Difícil é sua concepção e disseminação política”

Paul B. Preciado

Annemarie Mol (2007) sugere que o termo “políticas ontológicas” aponta para condições de possibilidades que não podem ser compreendidas de antemão. Parte desse esforço está em compreender que os elementos que compõem as realidades não são estáveis, mas sim múltiplos. Nesse sentido, o medicamento participa e *performa* uma diversidade de lugares: no laboratório, na farmácia, na política, no cuidado, etc. Na história *performada* do medicamento, diferentes versões relacionam entre si, mesmo que sejam formas dissonantes.

Como vimos, o medicamento percorre um longo caminho marcado por transformações: de estudos clínicos para fármacos patenteados, de indicações médicas à recusa de se pensar em uma relação de cuidado. O medicamento, assim

como o paciente, é construído nessa relação de uso, onde as pessoas qualificam sintomas, experimentam sensações, interpretam seus efeitos. É também no medicamento que repousam questões como distribuição e acesso: a política dos medicamentos também é construída pelo seu uso; constituindo o que chamamos de agência-medicamento.

Na política ontológica do medicamento, não é só a doença (no caso, a esclerose múltipla), que está em jogo. Desde o isolamento da molécula e de seu placebo até as longas filas para buscar o medicamento, são vários os medicamentos ali *performados*: o medicamento enquanto eficácia, enquanto política, enquanto afeto, enquanto patente. Entre todos os tipos de dispositivos técnicos associados aos medicamentos, a patente, certamente, é o nosso ponto de partida: é na patente que se circunscreve a comercialização, os estudos clínicos e o consumo dos fármacos.

Sobre as patentes, Strathern (2015) aponta que nossa própria doutrina, enquanto “sociedade” ocidental, está envolvida nos direitos de patentes. Para ela, qualquer criação ou invenção que seja protegida através do patenteamento carrega consigo não o direito de reproduzir uma invenção original, “mas o direito de impedir que outros reproduzam livremente a capacidade criada pela invenção” (2015: pag.240). Muito além do monopólio, a patente também torna visível a divisão entre pessoas e coisas a partir da promoção dos direitos de propriedade como “uma exemplificação paradigmática da posse.” (Strathern, 2015, pag.259).

Sugerimos que não podemos pensar o medicamento em esferas isoladas: o medicamento é uma agência que multiplica a política, a ciência, os artefatos e toda uma ontologia nas relações entre humanos e não-humanos. Ao mesmo tempo, as tentativas de tratar o medicamento compartimentado em diversos domínios onde seus saberes são segmentarizados e não se encontram, são infrutíferas e excludentes (por exemplo, no desencontro entre a prática dos profissionais de saúde, a prática do patenteamento dos fármacos, os protocolos para aquisição dos remédios etc.).

Compreender o medicamento na relação com todas as esferas na qual ele participa faz com que nós possamos ir além do fármaco enquanto artefato: somente assim, em relação, podemos entender o medicamento como objeto sociotécnico. São nos nossos corpos que os medicamentos são prescritos.

Por fim, cabe pensar que nas patentes de remédios, a autoria é dividida: ela é um tipo de autoria mas também um tipo de posse, sem que a posse seja

necessariamente da autora ou criadora. Aqui, temos o paradoxo da autoria x posse, onde os criadores “vendem” ou “fabricam” seus inventos para laboratórios, perdendo, portanto, o direito de propriedade de sua criação. Voltamos, enfim, a defender que a autoria nas patentes cria uma narrativa de uma autoria deslocada [ou ainda, dividida], no sentido de que aqui, a autoria pode ou não ser desvinculada de posse.

De toda forma, medicamento não é apenas política, apenas distribuição, apenas acesso, apenas patente, apenas não-autoria: um medicamento é a relação assimétrica de todos esses territórios e mais outros que estão por vir. Infelizmente, relações desiguais contribuem também para os caminhos solitários da Ciência pronta, que encontra na recusa da construção em conjunto um saber restrito e particularizado.

Conclusão

1.1. Por uma objetividade parcialmente localizada

Recentemente, li o romance *Americanah* (2014), de Chimamanda Ngozi Adichie. A personagem principal, Ifemelu, é uma jovem nigeriana que parte para a Filadélfia, nos Estados Unidos, para cursar comunicação. Em seu desenrolar, conflitos entre a negritude africana, afetos inter-raciais, rupturas e um tipo especial de feminismo negro muito importante para tempos embrutecidos. Em algum momento do livro, Ifemelu está com seu namorado Blaine, um professor de Yale, ativista fervoroso do movimento “acadêmico” negro, e, após uma reunião com amigos de Blaine, Ifemelu diz, com alguma impaciência, que os acadêmicos não eram intelectuais. Mais ainda, ela diz que acadêmicos não eram pessoas curiosas, mas que “apenas construíam tendas de conhecimento especializado e se mantinham dentro delas” (2014:351).

Creio que essa passagem escrita por Chimamanda traduziu o que ora me trazia desconforto, ora me trazia resignação. Se fosse uma personagem do livro, diria que existem formas de sair das tendas de conhecimento especializado e responderia: “Existem saberes parciais, Ifem. Mas certamente eles exigem mais.”

“Não há defeito nenhum em ser parcial, e todas as abstrações são parciais, já que elas fazem com que algo - mas não tudo – importe.”

Isabelle Stengers

A antropologia tem como objeto as “relações sociais”, tal como cunhado por Alfred Gell (2005). Parte da nossa proposta foi compreender algumas práticas de atuação – ou seja, as relações sociais - que surgem dentro do debate sobre autoria na contemporaneidade. Aprendemos a ver o plágio criativo, o plágio acadêmico, as licenças de uso e as patentes (dentre outros) como um tipo de percepção que nos traz

modos de vida relacionais, todos conectados a partir de uma noção [ainda que] controversa de autoria e propriedade intelectual.

Acredito que, mais do que colocar em relação os temas relativos à autoria, meu objetivo foi colocá-los em conexão. Procurei expor sobre os caminhos que nos levaram a compreender tais movimentos como formas de experimentar a autoria, certa de que essas interpretações serão sempre parciais. Assumi, a partir de todo o processo de autocrítica da antropologia, que é impossível não ocupar o texto: nunca estive ausente, assim como nenhum antropólogo [após as críticas à construção da autoridade etnográfica] quis garantir a tal posição neutra e objetiva da análise científica. Ao mesmo tempo, me pergunto: seria essa presença da antropóloga, nesse contexto de representações, suficiente para a produção de um conhecimento antropológico?

O resultado dessas questões [e que tanto me esquivei durante nosso percurso, confesso] é a legitimação – ou não – da autoridade etnográfica. A experiência do antropólogo, sua exposição, afastar-se ou entregar-se: qual o caráter de “realidade” das etnografias retratadas?

Lembremos que essa discussão não é nova. Desde 1884, Edward Tylor já se perguntava qual a melhor maneira de obter dados etnográficos (Stocking, 1992), além de grande parte da Escola de Cambridge, que também havia proposto métodos de coletas atuais, a partir do respeito ao tempo do nativo e do estudo intensivo de áreas limitadas. Um pouco antes do êxito de Malinowski, em 1912 a publicação do “*Notes and Queries*” já sugeria um tipo de orientação etnográfica que levasse em consideração a importância do conhecimento da língua nativa e a necessidade da composição de um corpo de pesquisa antropológico frente aos relatos divergentes e etnocêntricos dos missionários.

Com Malinowski, a etnografia moderna se delineou. A observação participante, os imponderáveis da vida, e o nível de sistematização de material coletado presente no “*Argonautas do Pacífico Ocidental*” fez com que Malinowski se tornasse um marco na Antropologia Social (Stocking, 1982). Porém, se as relações imbricadas na autoridade etnográfica pareciam ser fáceis, relegadas ao plano metodológico, vimos uma geração posterior – ou várias – de antropólogos tentando desmitificá-las. Segundo James Clifford (2014):

A concretização textual da autoridade é um problema recorrente para os experimentos contemporâneos em etnografia. Um modo mais antigo, realista – representado pelo frontispício de “*Os Argonautas do Pacífico Ocidental*” é baseado na construção de um *tableau vivant* cultural destinado a ser visto a partir de um único ponto de vista, aquele que une o escritor e o leitor - , pode ser identificado como apenas um paradigma possível de autoridade” (2014:53)

James Clifford, ao ponderar sobre o mito do trabalho de campo, problematizou as experiências de pesquisas que, ao serem colocadas nos textos etnográficos, se transformam em relatos legítimos e objetivos. Pensar nessa construção de [uma pretensa] objetividade “como a provedora da verdade no texto” (Clifford, 2014:21) faz com que eu tente responder a provocação que fiz acima. Talvez a questão não seja pensar em se ausentar ou em se entregar na escrita de um texto, mas partir do pressuposto que as “verdades” ali produzidas serão sempre parciais. A partir de Clifford, vemos que um mundo não pode ser apreendido diretamente: não existe posição neutra em “um campo de poder dos posicionamentos discursivos” (2014: 41).

Isso significa que, dentro da autoria como experiência, cartografamos tecnologias, criatividade, ocupações, saberes e demais produções que fazem com que questionemos o lugar de autoridade restrito ao escritor, o infame lugar do tradutor e portador da palavra. A partir da escrita antropológica, da tecnologia da escrita, vemos que nosso maior desafio é pensar [ainda] como produzir um texto, uma tese, uma “ciência” desterritorializada onde, enfim, a autoridade se dilua. Se ela se dilui, é porque parte do reconhecimento de que essa tese pode ser tudo, menos uma obra “total”.

Daí pensarmos sobre a “objetividade” de uma tese sobre autorias, plágios, patentes e demais formas de experimentos. O caminho que escolhi como resposta às diversas questões suscitadas pela autoridade etnográfica é assumir, de antemão, uma perspectiva parcial. Não que seja suficiente.

Donna Haraway (1995) fez um importante trabalho ao discutir, a partir de um discurso [sobre] de política e ciência feminista, como a objetividade só pode ser alcançada e corporificada a partir do saber localizado. Sabemos que a objetividade, via de regra, trata de uma ciência sem subjetividades, sem contaminantes: descorporificada. Porém, Haraway defende que a visão da objetividade que tanto almejamos precisa ser parcialmente compartilhada. Para a autora:

“Assim, de modo não muito perverso, a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular e não, definitivamente, como algo a respeito da falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades. A moral é simples: apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva.” (1995, pag.21)

A proposta de Donna Haraway parte também daquilo que, na antropologia, pode ser chamado da crise do relativismo. Sem dúvida, a perspectiva relativista tem uma relevância teórica e política inegável para a disciplina, a contar que, enquanto uma produção de conhecimento, o relativismo surgiu como resposta ao evolucionismo ainda presente nas primeiras empreitadas antropológicas, sobretudo da Escola de Cambrigde.

Para Haraway, o relativismo é o “perfeito gêmeo invertido da totalização” (1995:24). Assim como a crítica relativista geral, Haraway acusa o relativismo de ser descorporificado, além de seu ponto de vista negar o interesse pelas perspectivas parciais e por uma avaliação decididamente crítica e responsável.

Clifford Geertz (2001), por sua vez, identifica o papel [importante] que o relativismo ocupou – e ocupa – na antropologia, mesmo reconhecendo suas limitações. Diferente de Haraway, que se posiciona claramente contra qualquer tipo de relativismo cultural e totalitário, Geertz se ocupou em combater aquilo que ele chamou de anti-relativistas.

Geertz, ao compilar uma série de críticas ao relativismo, ponderou que, embora os relativistas tenham sido chamados ora de absolutistas, ora de niilistas e até de “desprovidos de um posicionamento político” (1983), os anti-relativistas caem em uma série de determinismos que insistem em uma natureza humana universal. Sendo assim, os anti-relativistas se ocupam de posições etnocêntricas para compreender o que está na ordem do natural, do universal e na completa veracidade da ciência a partir desses preceitos.

Para Geertz, ao defenderem que a concepção da natureza humana independe do contexto, os anti-relativistas trazem à tona a antiga perspectiva de que o homem tem uma natureza essencial, basta que saibamos encontrá-la. Segundo o autor, o problema não é a rejeição de um modo de produção de conhecimento (relativista), mas sua subjugação a uma moralidade transvestida de ciência:

“A objeção ao anti-relativismo não vem do fato de que ele rejeita um enfoque de conhecimento (...), mas do fato de que ele imagina que a única maneira de derrotá-los é colocar a moralidade além da cultura e o conhecimento além de ambas. Isso de falar que as coisas devem e precisam ser de um determinado modo é algo que já não é mais possível”. (1983, pag.14)

Se fosse possível imaginar um diálogo entre Haraway e Geertz, certamente Haraway negaria, com certo horror e convicção, a escolha dualista proposta por Geertz [poderíamos considerar a terceira via, isto é, aquela que ele se diz um anti-anti-relativista, porém, sem dizer ao certo a que veio]. Para Haraway, a alternativa ao relativismo não é o anti-relativismo, mas os saberes possíveis das redes de conexão, os saberes parciais¹⁴⁸.

Essa também é a minha [nossa] opção.

1.2. Um breve compêndio sobre a autoridade etnográfica

As discussões sobre a autoridade etnográfica e seu esforço de compreender as relações sociais a partir da problematização do trabalho antropológico não são recentes, como vimos acima. Porém, é a partir da década de 70 que vemos surgir um debate mais intenso sobre o papel do antropólogo na relação com os “seus” nativos, herança dos questionamentos advindos da antropologia interpretativa praticada por Clifford Geertz. Foi ali, onde a autoridade etnográfica se firmou como uma questão central, principalmente como condicionante do trabalho de campo, que Geertz formulou seus estudos sobre como melhor conduzir uma análise antropológica.

Clifford Geertz (2008) se esforçou para relativizar o papel hierarquizado do antropólogo em trabalho de campo. O que os antropólogos fazem, para esse autor? Escrevem. E escrevem densamente. Esse seria, afinal, o grande diferencial do antropólogo em uma relação hermenêutica e simbólica das relações sociais. Escrever é o que sabemos fazer, ainda que nos falte ainda apreender um pouco mais sobre a autoridade em campo. Falar sobre autoridade é pensar em autoria. Em múltiplas autorias.

¹⁴⁸ Sem perder de vista que, enquanto Geertz está, em certa medida, interessado na discussão antropológica do relativismo, Haraway está disposta a resgatar a objetividade [parcial e local] das ciências que não deixa de ser, afinal, um certo tipo de objetividade.

Se o saber ainda privilegiado de Geertz não era colocado à prova, James Clifford (2002, 2014) , posteriormente, formula tal crítica. Para ele, Geertz não está disposto a problematizar efetivamente sua autoridade em campo. E o exemplo disso estaria em seu trabalho etnográfico sobre a briga de galos, onde Geertz estabelece sua presença inicial para depois “simplesmente” desaparecer:

“O abrupto desaparecimento de Geertz em sua relação – a quase invisibilidade da observação participante – é paradigmático. Aqui ele faz uso de uma convenção estabelecida para encenar a realização da autoridade etnográfica. Como resultado, raramente ficamos cientes do fato de que parte essencial da construção da briga de galos como texto é dialógica (...) (2014: 39)

A antropologia interpretativa estaria baseada, em certa medida, na exclusão do diálogo, ou ainda, na invenção de um autor generalizado que não confere uma relação dialógica no presente etnográfico. Seu texto não lhe contém, diria Clifford em outro texto:

“(...) Além disso, como os autores e atores específicos são separados de suas produções, um “autor” generalizado deve ser inventado, para dar conta do mundo ou contexto dentro do qual os textos são ficcionalmente realocados. Este “autor generalizado” aparece sob uma variedade de nomes: o ponto de vista do nativo, “os trobriandeses”, “os nuer”, “os dogon”...”(2002:39).

Dessa forma, prossegue Clifford, o antropólogo logra de uma relação especial com um “sujeito absoluto”, pois, ao apresentar seus nativos como objetos totais, ele não apreende as particularidades e transforma o trabalho em um “retrato integrado”. Algo foi deixado de lado.

A resposta de Clifford à autoridade etnográfica é apostar em um movimento polifônico. Segundo o autor, “paradigmas de experiência e interpretação estão sendo substituídos por paradigmas discursivos de diálogos e polifonia (2002:41)”.

Esses modos emergentes de autoridade etnográfica conferem um deslocamento na escrita monológica rumo à outras subjetividades e nuances contextuais específicas. Como exemplo, Clifford cita o trabalho de Jeanne Favret-Saada como “uma experiência incisiva e autoconsciente de etnografia num modo discursivo” (2002:41). Em seu livro “*Les mots, le morts, les sorts*” não existe posição

neutra no campo de poder e os processos de diálogos com seus interlocutores são compartilhados.

Por sua vez, Marilyn Strathern (2014a) pondera que a representação antropológica de Clifford sobre a autoridade etnográfica deve ser olhada com uma certa suspeita¹⁴⁹. Para ela, o novo gênero advogado por Clifford, polifônico e representante de uma autoria compartilhada é bastante crítico, no sentido em que não se sabe até que ponto esses atores de fato falam, qual a abertura que foi produzida nos diálogos originais e como foi a restituição das suas subjetividades.

Strathern ainda nos lembra que a produção de textos (assim como as produções de mundos), requerem estratégias literárias específicas, a tal “construção de uma ficção persuasiva”(2014d:174). Nesse sentido, escrever um texto antropológico é enfrentar essa questão, sem, contudo, conseguir escapar da ficção.

Desde Geertz, passando pelas críticas de James Clifford e, sobre Clifford, as críticas de Strathern, vemos que a autoridade etnográfica fala sobre muitas coisas, mas, principalmente, nos fala sobre a autoridade daqueles que estão em campo e sobre a fabricação de autorias em seus textos. Ao mesmo tempo, sabemos que temos ainda um problema “particular de produção literária” (Strathern, 2014d) que, no mais, tratam das questões que trazemos aqui:

“Como criar uma consciência dos diversos mundos sociais quando tudo que se tem à disposição são os termos que pertencem ao nosso próprio mundo(?)” (2014b: 173)

As questões que surgem sobre a autoridade etnográfica nos apontam sobre como as nossas experiências são complexas e suas traduções textuais, mais ainda. Quais são os artifícios literários, as formas de escrita e as estratégias específicas de “autoridade” que podem nos fazer escrever um texto mais simétrico?

Afinal, quem escreve quando eu escrevo?

¹⁴⁹ Para Strathern, “o que está em questão é a maneira como a autoridade etnográfica é construída em referência às vozes daqueles que fornecem a informação e o papel que lhes é atribuído nos textos resultantes (2014:136)”

1.3. Enfim, “Multiplicidade Relacional”

“Fino, estranho, inacabado,
é sempre o destino da gente”

Guimarães Rosa

Tentei produzir uma espécie de hipertexto, tal como foi a experiência realizada pelo projeto *Amazona*, um wiki colaborativo produzido inicialmente por professores e alunos do Museu Nacional (UFRJ), encabeçados por Eduardo Viveiros de Castro. Claro que o regime de autoria exigido em uma tese não propiciou uma desapareição autoral, mas espero que tenha cumprido o papel pretendido de produzir uma multiplicidade relacional.

É importante compreender que esse trabalho nunca estará acabado, embora tenha a pretensão de se juntar à promessa de uma objetividade corporificada. Assumir um fim ou cortar as redes de conexões é compreender que lidamos com agências [humanas ou não-humanas] perfeitas, essencializadas, que traçam um caminho já planejado de antemão.

Não há conclusão. O que existe é um amadurecimento do debate, uma forma de alargar a noção de autoria que parte da escuta, do encontro, da produção intelectual. Foi também objetivo desta levar os temas sobre autoria e propriedade intelectual para áreas refratárias à antropologia da ciência. Viveiros de Castro e Márcio Goldman (2008) já diziam que “acreditamos que uma possibilidade [para a antropologia] é a criação mais livre possível de territórios e espaços onde se possa pensar com mais prazer” (2008:223). Ao representar essa complexidade discursiva – as conexões parciais – estou ciente de que elas podem funcionar ou podem não funcionar. No mais, seguimos negociando.

Referências Bibliográficas

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi.** Americanah. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- ANTONIO, Irati.** Autoria e cultura na pós-modernidade. Ci. Inf., Brasília , v. 27, n. 2, p. nd, 1998 .
- AZIZE, Rogério Lopes.** Antropologia e medicamentos: uma aproximação necessária. Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar, v.4, n.1, jan.-jun., p.134-139, 2012.
- AKRICH, Madeleine, MÉADEL, Cécile.** Les échanges entre patients sur internet. La Presse medicale, Paris, Masson et Cie, 2009, pp.1484-1493.
- AKRICH, Madeleine, MÉADEL, Cécile.** Internet, intrus ou médiateur dans la relations médecine-patient?. Santé, science et solidarité, 2009, 8 (2), pp.87-92.
- AKRICH, Madeleine.** Le médicament comme objet technique. Revue internationale de Psychopathologie, 1996, pp.135-158.
- BARBOSA, Cláudio R.** Propriedade Intelectual - Introdução à propriedade intelectual como informação. Ed. Elsevier, São Paulo, 2009.
- BARBOSA, Denis Borges.** O inventor e o titular da patente de invenção, 2002. Disponível em: <www.denisbarbosa.addr.com>. Acesso em 29/05/19
- BELISÁRIO, Adriano.** Entrevista com Richard Stallman. In. Copyfigh. Bruno Tarin, Adriano Belisário (Org). Rio de Janeiro, Beco do Azougue: 2012.
- BIAGIOLI, M.** The Instability of Authorship: Credit and Responsibility in Contemporary Biomedicine, Lifes Sciences Forum. The Fereation of American Societies for Experimental Biology. The FASEB, Journal 12, p.3-16, 1998.
- BIONDI, Antônio.** Plágio na produção acadêmica, vespeiro intocado. Ou não? Revista Adusp, São Paulo, 2011.
- BRANCO, Sérgio; LEMOS, Ronaldo.** Copyleft, Software Livre e Creative Commons: A Nova Feição dos Direitos Autorais e as Obras Colaborativas. Revista De Direito Administrativo , v. 243, p. 148-167, 2006.
- BURKE, Peter.** Uma história social do conhecimento: de Gutemberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BURKE, P.; BRIGGS, A.** Uma história social da mídia – de Gutenberg à internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CHAVES, Gabriela Costa; VIEIRA, Marcela Fogaça; REIS, Renata. Acesso a medicamentos e propriedade intelectual no Brasil: reflexões e estratégias da sociedade civil. *Sur, Rev. int. direitos human.*, São Paulo, v. 5, n. 8, p. 170-198, June 2008.

CALLON, Michel. Por uma nova abordagem da ciência, da inovação e do mercado. O papel das redes sócio-técnicas. In: *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. André Parente (org.). Porto Alegre: Sulina, 2004.

CASTELFRANCHI, Yuri. Ciência, mentira e videotape. *ComCiência – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico (SBPC/Labjor)*. 10 de novembro de 2006.

CLIFFORD, James. “Sobre a autoridade etnográfica”. In: *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ: 2002.

CRAMER, Florian. O mal entendido do Creative-Commons. In: *Copyfigth*. Bruno Tarin, Adriano Belisário (Org). Rio de Janeiro, Beco do Azougue: 2012.

DARDOT, Pierre & LAVAL, Christian. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo, Boitempo: 2017.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DAMATTA, Roberto; JUNQUEIRA, Alberto. *Fila e Democracia*. 1ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed.34, 1992.

DINIZ, Debora. Indelével vergonha ética. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 fev.2011a. Aliás, p.23.

DINIZ, Debora; MUNHOZ, Ana Terra. Nem tudo é plágio, nem todo plágio é igual: infrações éticas na comunicação científica. *Argumentum*, No 3, N.3. V.1. P.50-55, jan/jul 2011b. Vitória, ES.

DINIZ, Debora; MUNHOZ, Ana Terra. *Plágio: palavras escondidas*. Brasília – Letras Leves; Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2014.

DOCTOROW, Cory. "RIP, Aaron Swartz", Boing Boing, 2013. Disponível em: <http://boingboing.net/2013/01/12/rip-aaron-swartz.html>. Acesso em 23/05/2016.

DOMINGUES, Ivan. A questão do plágio e da fraude nas humanidades. *Ciência Hoje*, v.49, p.289, 2012.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Indivíduo e pessoa na experiência da saúde e da doença. *Ciênc. saúde coletiva [online]*. 2003, vol.8, n.1, pp.173-183. ISSN 1413-8123.

DUMONT, Louis. O Individualismo - uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. São Paulo: Rocco, 1990.

DUMONT, Louis. “Introdução”, In: Homo Hierarchicus. São Paulo: Edusp, 1997.

DURKHEIM, Émile. “Representações individuais e representações coletivas”. In: Sociologia e filosofia. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1970.

ECO, Humberto. Interpretação e Superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

EVANGELISTA, Rafael de Almeida. Política e linguagem nos debates sobre o software livre. 2005. 121 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270607>>. Acesso em: 4 ago. 2018.

FEDERECI, Silvia. Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FERREIRA, Ademir Antônio; GUIMARÃES, Edílson Rodrigues; CONTADOR, José Celso. Patente como instrumento competitivo e como fonte de inovação tecnológica. Gest.Prod., São Carlos, v.16, n.2, p.209-221, abril-junho, 2009.

FONSECA, Felipe. Por licenças mais poéticas. In. Copyfigth. Bruno Tarin, Adriano Belisário (org). Rio de Janeiro, Beco do Azougue: 2012.

FOUCAULT, Michel. “Qué es un autor?”, Dialética, n.16, ano IX, México, 1969.

FOUCAULT, Michel. Os Intelectuais e o Poder. In. Microfísica do Poder. [Organização e tradução de Robert Machado]. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRAGOSO, João Henrique da Rocha. Direito Autoral: Da Antiguidade à Internet. São Paulo: Quartier Latin, 2009.

FRÓES, Carla Baggio Laperuta. TOLEDO, Iara Rodrigues de. Da afetividade e do direito personalíssimo ao patronímico/matronímico. Disponível em: <<http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=50a074e6a8da4662>>. Acesso em 01/06/2019.

GANDELMAN, Henrique. De Gutenberg à Internet: direitos autorais na era digital. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GARSCHAGEM, Bruno. Universidade em tempos de plágio. S.d. Disponível em:

https://groups.google.com/forum/#!topic/eadbr/d89L_QCAUpY. Acesso em 21/10/2016.

GELL, Alfred. Arte e Agência: uma teoria antropológica. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GELL, Alfred. Definición del problema: necesidad de una antropología del arte. In: Arte y Agencia. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : SB, 2016.

GELL, Alfred. Definição do Problema: a necessidade de uma antropologia da arte. Revista Poiésis, n.14, p.245-261, Dezembro de 2009.

GEERTZ, Clifford “Anti Anti-relativismo”. In: Nova Luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro: Zahar Editor. 2000.

GEERTZ, Clifford. Obras e vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GEERTZ, Clifford. “Do ponto de vista dos nativos”: a natureza do entendimento antropológico. In: O Saber Local – Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GOLDMAN, Márcio. Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. In: Alguma Antropologia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

GONÇALVES, Flora Rodrigues. RÁDIOS LIVRES: as controvérsias ainda pairam no ar? Uma análise antropológica das novas relações sociais de radiodifusão. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, p. 160. 2010.

GONÇALVES, Flora Rodrigues. Propriedade intelectual e licenças de uso: desafios sobre direitos autorais no campo da cibercultura.. In: 30 Reunião Brasileira de Antropologia, 2016, João Pessoa.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectivaparcial. CadernosPagu, v.5. Campinas: Ed. Unicamp, 1995. 7-41p.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Multidão – Guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

HARDIN, Garrett. The Tragedy of the Commons. Science, New Series, Vol.162. N°3859, Dec. 13, 1968.

HUGO, Victor. O Corcunda de Notre Dame. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

ILICH, Ivan. A expropriação da saúde: nêmesis da Medicina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

INGOLD, Tim. Desenhando juntos: fazer, observar, descrever. In: *Estar Vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KLEINER, Dimitri. Copyfarleft e Copyjustright. In: *Copyfigth*. Bruno Tarin, Adriano Belisário (org). Rio de Janeiro, Beco do Azogue: 2012.

Laymert Garcia dos Santos (2007),

LATOUR, Bruno e WOOLGAR, Steven. “A etnografia das ciências”. In: *A Vida de Laboratório*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, pp. 9-34: 1988.

LATOUR, Bruno. *Ciência em Ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steven. Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

LATOUR, Bruno. *Faturas/Fraturas: da noção de rede à noção de vínculo* (2000). *Ilha*, v. 17, n. 2, p. 123-146, ago./dez. 2015.

LEAL, O. F. ; Souza, R. V. . Propriedade Intelectual e Antropologia. In: LEAL, O. F.; SOUZA, R. V.H.. (Org.). *Do Regime de Propriedade Intelectual: Estudos Antropológicos*. 1ed.Porto Alegre: TOMO Editorial, 2010, v. 1, p. 13-18.

LEITE, Silvana Nair; VASCONCELLOS, Maria da Penha Costa. Adesão à terapêutica medicamentosa: elementos para a discussão de conceitos e pressupostos adotados na literatura. *Ciênc. saúde coletiva*, São Paulo , v. 8, n. 3, p. 775-782, 2003.

LEITE, Silvana Nair e VASCONCELLOS, Maria da Penha Costa. Os diversos sentidos presentes no medicamento: elementos para uma reflexão em torno de sua utilização. *Arquivos Catarinenses de Medicina* 2010; 39(3):18-23.

LE MOS, Ronaldo. Líderes improváveis: um manual prático sobre comércio internacional e propriedade intelectual. In: Bruno Meyerhof Salama. (Org.). *Líderes improváveis: a batalha dos países em desenvolvimento pelo acesso a medicamentos patenteados*. 1ed.: , 2015, v. ,

LE MOS, Ronaldo. Creative Commons, Mídia e as Transformações Recentes do Direito da Propriedade Intelectual. *Revista Direito GV* , v. 1, p. 181-187, 2005.

LEMOS, Ronaldo; BRANCO JÚNIOR, Sérgio Vieira. Copyleft, Software Livre e Creative Commons: A Nova Feição dos Direitos Autorais e as Obras Colaborativas. Revista de Direito Administrativo, Rio de Janeiro, v. 243, p. 148-167, jan. 2006. ISSN 2238-5177.

LÓPEZ, Daniel. Reseña de A.Mol "The Body Multiple". Athenea Digital, 12, 381-383, 2007.

LOSSO, Fábio M. Os direitos autorais no mercado da música. 253 f. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LUNA, Sérgio Martinez. La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell. AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 7, núm.2, may-agosto, 2012, pp.171-195.

MARCOLIN, Neldson. A primeira patente. Edição 72, Revista Fapesp, fev. 2002, sem página. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2002/02/01/a-primeira-patente/>

MCMILLAN, John. A invenção do Bazar: uma História dos Mercados. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2004.

GØTZCHE, Peter C. Medicamentos Mortais e Crime Organizado: Como a Indústria Farmacêutica corrompeu a assistência médica. Porto Alegre: Bookman, 2016.

(OMPI/INPI/2016). Autoria desconhecida. Apostila Curso de Propriedade Intelectual, curso DL 101 BR, realizado no período de 06 de fevereiro a 06 de abril de 2018.

(OMPI/INPI/2017). Autoria desconhecida. Apostila Curso de Propriedade Intelectual, curso DL 101 BR, realizado no período de 06 de fevereiro a 06 de abril de 2018.

MARRAS, Stélio. Os medicamentos e seus ambientes: o local como condição para o universal. Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCAR, v.4, n.1, jan-jun, p. 235-246, 2012.

MARTIN, Denise; SPINK, Mary Jane; PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Corpos múltiplos, ontologias políticas e a lógica do cuidado: uma entrevista com Annemarie Mol. Interface (Botucatu), Botucatu, v. 22, n. 64, p. 295-305, Mar. 2018

MARX, KARL. A chamada acumulação primitiva. MARX, Karl. O C a p i t a l : para a crítica da economia política. Livro I, volume II, RJ: Civilização Brasileira, 2013. p. 833-885.

MAUSS, Marcel. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do eu”. In Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO DIAS, Tatiana de. “P..., Ecad!” In. Estadão, 2012. Disponível em: <https://link.estadao.com.br/blogs/tatiana-dias/p-ecad/> Acesso 26/05/2019.

MERTON, Robert K. Os imperativos institucionais da Ciência. In: Jorge Dias de Deus (Org.). A crítica da ciência: sociologia e ideologia da ciência. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.

MORGAN, Lewis. “A sociedade antiga”. In. Evolucionismo Cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer. (Org) Celso Castro. Rio de Janeiro, Zahar, 2005

MOREAU, Antoine. Sobre arte livre e cultura livre. In. In. Copyfigth. Bruno Tarin, Adriano Belisário (Org). Rio de Janeiro, Beco do Azougue: 2012

MOORE, Henrietta. Do original em inglês: “Understanding sex and gender”, in Tim Ingold (ed.), Companion Encyclopedia of Anthropology. Londres, Routledge, 1997, p. 813-830. Tradução de Júlio Assis Simões [exclusivamente para uso didático].

MOURA, Ana Maria Mielniczuk de. A Interação Entre Artigos e Patentes: um estudo cientométrico da comunicação científica e tecnológica em Biotecnologia [tese]. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul: 2009.

NOVAES, Thiago Oliveira da Silva. VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM). Economia da Dádiva e Gratuidade na Internet. 2009. (Congresso).

NOVAES, Thiago O. S. . Anonimozegratuitos: a noção de pessoa e o direito de autor na Internet. 2012. (Apresentação de Trabalho/Seminário).

NUNES, João Arriscado e ROQUE, Ricardo (ORG.) (2007) Objectos impuros. Experiências em estudos sociais da ciência. Porto: Edições Afrontamento. Tradução de Gonçalo Praça. A versão editada pode ter pequenas alterações. Publicado originalmente como “Ontological Politics. A Word and some questions”, in Law, John e Hassard, John (org.) (1999) Actor Network Theory and After, Blackwell/The Sociological Review.

PIGNARRE, Philippe. O que é o medicamento? Um objeto estranho entre ciência, mercado e sociedade. São Paulo: Editora 34. 1999.

PRECIADO, Paul B. Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. N-1 Edições, São Paulo: 2018.

RADOMSKY, Guilherme F.W. Problemas e tensões entre as noções de produção, propriedade intelectual e cultura. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n.37, jan/jun 2012.

REIS, Nicole Isabel dos. Música, Compartilhamento e propriedade intelectual:

dilemas e debates da era digital. In: Do Regime de Propriedade Intelectual: estudos antropológicos. (Org.) Vergara de Souza e Fachel Leal. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2010.

RIFIOTIS, Theophilos et al. (2010), Antropologia no ciberespaço. Florianópolis, Edufsc.

ROCHA, Fabíola Bortolozo Do Carmo. Plágio Musical como violação de Direitos Autorais. Revista SJRJ, Rio de Janeiro, v.18, n.30, 0.29-54, abril 2011.

ROUSSEAU, J.J. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. In Rousseau. Tradução por Lourdes Santos Machado. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. 360 p. (Coleção "Os pensadores", 6).

SABINO, Vanessa. Um estudo sistemático de licenças de software livre. Dissertação (Mestrado em Ciência da Computação). Instituto de Matemática e Estatística, Usp, São Paulo, 2011.

SAEZ, Oscar Calavia. A ética da pesquisa na era da autoria: Direito intelectual indígena, socialidade e invenção antropológica. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.28, n.83, outubro, 2013. pp. 73-235, São Paulo, Brasil.

SANABRIA, Emilia. Le médicament, un objet évanescent. Techniques & Culture [En ligne], 52-53 | 2009, document 7, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://tc.revues.org/4884>.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Paradoxos da Propriedade Intelectual. In. Villares, Fabio (Org.). Propriedade intelectual: tensões entre o capital e a sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

SCALCO, Lucia Mury. Camelódromo: a repercussão do regime transnacional de propriedade intelectual em nível local. In: Do Regime de Propriedade Intelectual: estudos antropológicos. (Org.) Vergara de Souza e Fachel Leal. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2010.

SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos (Orgs.) Políticas .etnográficas no campo da cibercultura. Brasília, ABA Publicações; Joinville, Editora Letradágua, 2016.

SCNHEIDER, Michel. Ladrões de Palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SEGATA, Jean. SEGATA, JEAN . Um efeito ciber na antropologia. Revista Florestan , v. 2, p. 35-51, 2016.

SILVA, Obdália Santana Ferraz. Entre o plágio e a autoria: qual o papel da universidade? Revista Brasileira de Educação v.13 n.38 maio/ago 2008.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. Software livre: a luta pela liberdade do conhecimento. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

STAMOS, Alex, 2013 Aaron Swaert era Inocente? Disponível em:

<http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common> Acesso em 28/08/2018

Stallman, Richard. "O Manifesto GNU", GNU.org, 1985. Disponível em: <https://www.gnu.org/gnu/manifesto.pt-br.html>. Acesso em 01/06/2019.

STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STOCKING JR., George. (1992), "The ethnographer's magic: fieldwork in british anthropology from Tylor to Malinowski", in George Stocking Jr., The Ethnographer's magic and other essays, Madison, The University of Wisconsin Press.

STRATHERN, Marilyn. Cortando a Rede. In. O Efeito Etnográfico e outros ensaios. São Paulo, Cosac Naify, 2014a.

STRATHERN, Marilyn. Os limites da autoantropologia. In. O Efeito Etnográfico e outros ensaios. São Paulo, Cosac Naify, 2014b.

STRATHERN, Marilyn. O que busca a propriedade intelectual. In. O Efeito Etnográfico e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2014c

STRATHERN, Marilyn. Fora de Contexto: as ficções persuasivas da antropologia. In. O Efeito Etnográfico e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2014d

_____ Parentesco, Direito e o Inesperado: Parentes são sempre uma surpresa. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

TARIN, Bruno, BELISÁRIO, Adriano (Org). Copyfight. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34, 2010.

TONER, Alan. "Copyfarleft: Na Anarchist Gema?". Know Future Inc., 2007. Disponível em: <https://knowfuture.wordpress.com/2007/11/22/copyfarleft-an-anarchist-gema/>. Acesso em 01/06/2019.

VAN DER GEEST, Sjaak; WHYTE, Susan Reynolds. 2011. O encanto dos medicamentos: metáforas e metonímias. Sociedade e Cultura, Goiânia, v.14 n.2, p. 457-472, jul/dez, 2011.

VIEIRA, Leonardo Targa; DEITOS, Marc Antoni; SOUZA, Rebeca Hennemann VERGARA DE SOUZA. Duas políticas para uma mesma nação: o acesso universal à saúde e o regime de propriedade intelectual. In: Ondina Fachel Leal; Rebeca Hennemann Vergara de Souza. (Org.). Do Regime de Propriedade Intelectual: Estudos Antropológicos.. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2010.

VARGAS, Eduardo Viana. “Gabriel Tarde e a Diferença Infinitesimal”. In: TARDE, Gabriel. Monadologia e Sociologia e outros ensaios. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 7-49.

VARGAS, Eduardo Viana. Fármacos e outros objetos sociotécnicos: notas para uma genealogia das drogas. In: Beatriz Caiuby Labate; Sandra Goulart; Maurício Fiore; Edward MacRae; Henrique Carneiro. (Org.). Drogas e cultura: novas perspectivas. 1ed.Salvador: EDUFBA, 2008, v. 1, p. 41-63.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; GOLDMAN, M. O que pretendemos é desenvolver conexões transversais. In: SZTUTMAN, Renato. (Org.). Eduardo Viveiros de Castro. Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2008a, p. 200-225.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis. In: SZTUTMAN, Renato. (Org.). Eduardo Viveiros de Castro. Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2008b, p. 226-259.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo & BENZAQUEN DE ARAÚJO, Ricardo. Romeu e Julieta e a Origem do Estado. In: Velho, Gilberto. (org.) Arte e Sociedade: Ensaio de sociologia e arte. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1977, pp. 130-169.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido - Uma outra história das músicas. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2017.

Documentos:

Ética e Integridade na Prática Científica: Relatório da Comissão de Integridade de Pesquisa do CNPq, outubro de 2011